

ENSY Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSY Rõikliku  
Kinokomitee,  
ENSY Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSY Teatriühingu  
ajakiri



6

/1986

# 6 / 1986

juuni

V aastakäik

Esikaanel: Elle Kull Madelaine'ina Kesksaastakäik  
televisiooni tellimusfilmis «Savoy ball»

Tagakaanel: Su. ev Luik grimmitoas enne  
etendust «Valge tee kutse»  
(Noorsooteater, 1985)

R. Tiikmaa foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel. 44 64 72

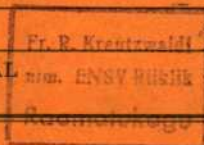
TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5  
postiaadress 200090, postkast 51  
Peatoimetaja asetäitja  
Vallo Raun, tel. 66 61 62  
Vastutav sekretär  
Helju Tüksammel, tel. 44 54 68  
Teatriosakond  
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68  
Muusikaosakond  
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09  
Filmiosakond  
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, tel. 44 31 09



## SISUKORD

TEATER		
	DIALOG: ENE PAAVER — INGO NORMET	25
Sirje Kiin	LAULIKUD LAVAL («Kuldrannake» «Ugalas», «Valge tee kutse» Noorsooteatris)	46
Peeter Tammearu	KAKSTEIST HÜVASTIJÄTUETUÜDI TOSINALE (lõpetab lavakunstkateedri 12. lend)	64
	OLLI UNGVERE — 80	85
MUUSIKA		
	VASTAB ARVO RATASSEPP	5
	KONTSERTMEISTER VILMA MALLENE («Kaasautor»)	33
Toomas Siitan	BAROKKOOPER EESTI LAVAL (G. F. Händeli ooper «Alcina» RAT «Estonias»)	38
Avo Hirvesoo	OOPERISKANDAAL ÜLIKOOLILINNAS	78
KINO		
Enn Siimer	AVAVEERG	3
Ivar Raig	ONS «EESTI TELEFILMIL» PROBLEEME? (ETF-i 1985. aasta probleemfilmidest majandusteadlase pilguga)	58
Lauri Vahtre	«RAHVAMAJAST» ÜHES AJALOOLISE ÕIENDIGA (Dokumentaalfilmist «Rahvamaja»)	61
	EESTI KINOLIIDU VI KONGRESS (Sõnavõttud: Rein Maran, Toomas Tahvel, Enn Säde, Ago Ruus)	68
Jaan Ruus	KRIITIKU OMAILM	10
Valdeko Tobro	KIVI SEISVASSE VETTE («Mõttevaramu»)	11
	PARIM KRIITIK ON SURNUD KRIITIK? (Valdeko Tobrole mõeldes — Evald Hermaküla, Kaarel Kilvet, Kaarin Raid, Kalju Komissarov, Raivo Trass, Mikk Mikiver)	22
	KROONIKA	87
Priit Kuusk	HÄNDELI-AASTA OOPERILAVAL	96



EESTI KINOLIIDU VI KONGRESSILT



Rein Ristlaan ja Indrek Toome



Raimund Penn



Rein Karemäe

Peedu Ojamaa ja Sven Grünberg



Raimond Feldt



Arvo Iho





Viimasel ajal on üldsuse tähelepanu meie rahvusliku filmiloome vastu tõusnud. Ei oskakski päris täpselt öelda, mis nimelt on seda kõige rohkem tinginud, kas meie suurenev nõudlikkusevaim, üksteisele järgnenud vabariiklikud filmisündmused (festival, kongress) või hoopis huvi kasv kunsti vastu üldse. Iseloomulik on seegi, et tähelepanu ei tule sugugi ainult kunstilähedastest ringkondadest, mida väljendavad artiklid ja filmiankeetid ajakirjanduses. Viimasel, III filmifestiivali tundis ka publik näidatu vastu märgatavalt suuremat huvi kui eelmistel kordadel. Igall juhul on see hea ning annab alust arvata, et kui me suudame meile pandud lootusi täita, siis Eesti filmide vaadatavus ja maine tulevikus kasvab. Kindlasti on aga sellegi eelduseks mitmed olulised stuudiovälised tegurid: Kinoliidu kongressil palju kõneainet tekitanud kinode olukord ja dokumentaal- ning multifilmide näitamise tingimused.

Filmiloojaile oodatakse huvitavamaid ja kunstiküpsaid töid kogu ühiskonda erutatavatel ja mõtlema panevatel teemadel. Praegune plahvatusohtlik maailm, teravad sotsiaalsed probleemid, inimese ja looduse pingestatud suhe — see kõik seab meid ja kogu inimkonda keerulisse olukorda. Tahame seda või ei taha, anname endale sellest aru või mitte, kuid see väljendub meie igapäevases elus, töös ja suhtlemises. Kunsti asi on tegelikkust tõepäraselt peegeldada ja sellega inimeste tunde- ning mõttemaailma inimlikkuse suunas kujundada.

Kuid samas tuleb endale aru anda, et sellist olukorda, kus meie filmid rahuldaksid kõiki, olla ei saa. Eriti praegu, mil kunst ei tohi kõrvale jääda ühiskonnas järjest laienevast uuemisprotsessist. Erksa kodanikutundega ausa kunstniku loomingu on alati seotud võitlusega ning paraku on võitlusega seotud ka selletaolise loomingu jõudmine rahva ette. Kui kunst on tõeline, siis riivab ta paratamatult ka teatud ühiskonnaosa elulisi isiklikke huve ning on selge, et see osa teeb kõik enda huvide kaitsmiseks. Meie maailm on liiga vana selleks, et uus võiks võitlusteta sündida, seepärast pole mõtet end õigustada või nuriseda soodsate olude puudumise üle, kunstnik saab oma annet tõestada ja arendada vaid pidevas võitluses ja uueninges.

Üldiselt aga on meil vaja mitmesuguseid filme, erineva žanrilise kuuluvuse ning sotsiaal-demograafilise orientatsiooniga. Just seepärast on stuudio «Tallinnfilm» edasises töös huviorbiidis noored. Noored filmiloojatena, veel enam — noored vaatajatena, sest märksa enam vajame filme, kus noored näeksid oma probleemide ja murede kajastamist. Ja kuigi meil praeguse väikese tootmismahu juures on raske, ei tohi me ühiskondlikult oluliste teemade kõrval unustada ka vajadust heal professionaalsel tasemel meelelahutuslike (seiklus-, muusika- ja ulme-) filmide järele.

Paraku ei ole filmikunst nii iseseisev nagu maalikunst või kirjandus. On väeladamat, et eesti nõukogude film on alati toetunud eesti kirjandusele ning teeb seda ka tulevikus. Vaatamata sellele tuleb praegu üpris harva ette, et hea kirjanik suudab olla ka hea stsenaarist. Selline on olukord kogu maailmas. Seepärast tuleb kirjanduse filmikeelde «tõlkimisel» toetuda peaaugaltikult professionaalsetele stsenaaristidele. Kroonilise ja ajast aega kestnud stsenaariumide põua ja meie praeguse režissööride defitsiidi oludes — võttes arvesse, et igal kunstnikul on individuaalne maailmanägemine — on üldse suur ime, kui režissöör leiab endale sellise stsenaariumi, mis tema teemale ja andelaadile vastab. Loominguline kompromiss on loomulik ja paratamatu, enese minast lahtiütlemine aga mitte. Seepärast on täiesti arusaadav, et igast (ka heast) stsenaariumist ei sünnigi filmi, kuid nende valikul tuleb kõrvale jätta kunstivälised merkantilised ja erakondlikud huvid.

ENN SIIMER,

filmistuudio «Tallinnfilm» peatoimetaja

Arvo Valton



Mark Soosaar R. Tiikmaa ja M. Raude fotod







*Arvo Ratas 1986. aasta märtsis.  
K. Suure foto*



Kas võite öelda, et võtsite muusikaarmastuse kodust kaasa?

Enamasti võrsuvad muusikud ikka perest, kus muusika au see, kus sellega tegeldakse, nii minagi. Vanemad olid õpetajad Rae vallakoolis. Vabal ajal mängis isa trompetit ja viulit kohalikus orkestris, emal oli väga ilus hääl, gümnaasiumi päevil oli Konstantin Türnpu tal soovitanud koguni tõsiselt laulmisega tegelda. Minu ja kahe õe päevad algasid tavaliselt poole-tunniste hommikukontsertidega, laulsime läbi kõik klassiruumist meie elutupa kostnud laulud; hiljem ka need, mida ise koolis õppisime. «Näe, Ratasepa omad laulavad, ju siis on koolitunnid juba alanud,» tavatses külarahvas öelda.

Hiljem, Tallinna 4. algkoolis, sattusin tubli koolimuusiku ja praktiku Evert Mesiäineni käe alla: ta pani enamiku poistest laulma ja mandoliini mängima. Viimase hääledepanek pidi käima kähku, mõne minutiga, käpardid said õpetajalt viulipoognaga sugeda. Nelja klassi peale kokku tuli üsna vahva orkester. Mulle aga soovitas Mesiäinen anda viuliõpetust. Nii sattusin Olev Roometi juurde. Alguses läks kõik kenasti, aga siis hakkas mulle üha rohkem meeldima improviseerimine, omatahtsi mängimine, igasuguste harjutuste ja gammade vastu protesteerisin visalt seni, kuni isa viiulitundidele lõpu tegi.

Kuigi 2. keskkoolis, tollal veel reaalkoolis, oli Voldemar Tomingas viinud muusikategemise heale järjele — tegutsesid koorid ja orkestrid —, kadus minu huvi nüüd rohkem matemaatika ja füüsika poole. Sugulaste soovitusel otsustasin hankida endale korraliku, tehnika valdkonda kuuluva elukutse. Sõjapurustustes kannatanud Tallinn vajas taastajaid, nii et astumine Tallinna Polütehnilise Instituudi ehitusteaduskonda oli igati õigustatud.

Teadupoolest te instituudis diplomini ei jõudnud, mis asja seesuguses käigus kõige rohkem süüdi oli?

Küllap see, et jäin muusikaga liiga tihedatesse sidemetesse. Kohe 1945. aasta sügisel sattusin laulma August Topmani kokkukutsutud kooris, millega ta valmistus ette kandma Mozarti Reekviemi. A. Topmani autoriteetne, kuid samas väga mahe ja heatahtlik suhtlemine lauljate ja pillimeestega jättis mulle unustamatu mulje. Ei mingit kurjustamist, ebaõnnestumiste puhul palus ta meid asja kodus uurida või järgmise proovi eel orkestrantide abi kasutada.

Umbes samal ajal kutsusid tuttavad konservatooriumi üliõpilased mind tudengite õppekoori. Tuudur Vettik osutus A. Topmani täielikuks antipoodiks. Ta aina paukus ja pahandas, riidles oskamatumad nii läbi, et neist oli lausa kahju. Kadunud Uno Naissoo sai kord sedaviisi võtta, et kadus koori eest ... jäädavalt.

Nähes, et lauluhuvilisi leidub TPI poiste hulgas rohkesti, otsustasime seni eksisteerinud kesisevõitu segakoori asemele luua meeskoori. Debüüt peahoones Arno Kallikormi juhatusel toimus 15. detsembril 1945. Niisiis olin seotud juba kahe kooriga. Isa surm sundis mind aga veel enam hoolitsema oma ülalpidamise eest, otsima mingit õhtust tööotsa. Parasjagu vabanes Eesti Raadio segakooris tenori koht ja Jüri Variste nõustus mind tööle võtma. Kolme koori koosmõjule oli juba raske vastu seista, tundsin end siiski rohkem muusikast hoolivat ja tulin «Tipist» tulema. Muusikakooli pääsemiseks puuduva klaverimänguoskuse omandasin veel tehnikatudengina, Erika Franzi õpilastest vanima algajana. Esimene tramm viis mind igal hommikul kell kuus Koplisse paariks tunniks harjutama.

Sellisest entusiastmist võiks järeldada, et te kartsite Erika Franzi?

Pisut küll, see soliidne daam oli erakordselt nõudlik ja karm, kuid õnneks mitte tige, ta oskas edusammude puhul innustada. Kahe aastaga sain muusikakoolis nõutava repertuaari selgeks. Sõjajärgsel ajal konservatooriumi kõigil erialadel valitsenud meestepõua tõttu lükati mind muusikakoolist



õige ruttu kõrgkooli. Meid oli kursusel neli koorijuhti: Harri Kuuse, Heino Kaljuste ja minu kõrval ka üks neiu — Valve Lepik. Paraku satub tänapäeval hulga koorijuhtideks pürgivate naiste sekka vaevu üks meesterahvas.

**Kas kahetsete sellele otsinguperioodile raisatud aega ja energiat?**

Ei kahetse, sest arhitektuurialaste teadmiste alged ja joonistamisoskuse omandamine süvendasid hilisemaks loometööks vajalikku proportsiooni-, vormi- ja rütmitaju ning oskust jälgida ümbritsevat, salvestada enesesse muljeid ja elamusi. Mäletan, et Märt Bormeister oli tollal täiesti veendunud iga inimese võimes õppida joonistama. Ta soovitas mul vaid mõne trammis nähtud kaasreisija näojooned nii püüdlikult mällu vajutada, et suudaksin need kodus paberile panna. Tegin proovi, sai asja! Oma vanaema ja teisi sugulasi, kellel oli mahti poseerida, joonistasin korduvalt; see osutus huvitavaks ja õpetlikuks. Olen hiljem joonistanud karikatuure muusikutest ja igavatel haiglapäevadel arste ning õdesid.

Ja veel. Kõrgem matemaatika, füüsika, tugevusõpetus ja muud reaalsed asjad panevad inimese loogiliselt mõtlema, aitavad muudelgi aladel hõlpsamini toime tulla.

Mis aga puutub kahe kõrgkooli võrdlemisse, siis TPI-s võis sageli väita, et pakilised tööd on selleks korraks ühel pool, sai lulli lüüa ja puhata, konservatooriumi päevil oli aga kogu aeg midagi tegemata, pooleli või viimistlemisel, rahu polnud hetkekski.

**Millal saite esimese oma koori?**

Juba õpiajal asutasin Töönduskooperatsiooni Kultuuriklubi juures tegutseva naiskoori kõrvale meeskoori «Runo». See oli 1949. aastal. Juhatasin algul Arno Kallikormi käealusena nii nais- kui ka meeskoori, viimase üpris ebaõnnestunud debüüt viis aga klubi direktori mõttele panna ainus vastutus selle koori eest minule. Tegin «Runoga» 1955. aastal konservatooriumi lõpuksami «Estonia» kontserdisaalis, elasin nendega koos üle esimesed katsumused ja rõõmud — kõige selle tõttu said runolased mu mitmete kooride arvukast lauljateperest kõige lähedasemaks.

Kogesin juba siis, et töös tagasihoidlikke võimeid omavate koorilauljatega tuleb küll olla nõudlik ja järjekindel, kuid muuta ühtlasi see mõneti vaevarohe töö meeldivaks ja huvi alalhoidvaks, leida vaimustavat repertuaari.

**«Runo» teil enam ei ole, küll aga Teaduste Akadeemia koorid . . .**

Veidi vähem kui kolmkümmend aastat tagasi pöördus minu poole rühm TPI meeskoori endisi lauljaid ettepanekuga luua Teaduste Akadeemia juurde meeskoor, kus saaksid laulda nii tudengikooride vilistlased kui ka TA töötajad. Varem eksisteerinud väikese segakoori naislauljatest aga organiseeriti naiskoor. Pidasin sel puhul silmas nende kahe koori üheks võimsaks segakooriks ühendamise võimalust.

Töökoormus kujunes nüüd liiga suureks, ei jäänud ühtki vaba õhtut — «Runost» tuli paratamatult loobuda. See reetmine vaevab mu sündant vaat et senini: «Runo» oli toetanud mu esimesi samme, olnud kannatlikuks studiumikooriks, siis aga eelistasin nooremaid, ja mis salata, võimekamaid lauljaid. Maha tuli jätta ka raadiokoor, sest olin suunatud tööle Tallinna Muusikakooli direktori asetäitjaks õppetöö alal. Kolm aastat kannatasin ära sellel harjumatul, murerohkel kohal, siis kutsuti mind Tallinna Riikliku Konservatooriumi koorijuhtimise kateedri vanemõpetajaks. Kogenud pedagoogide Tuudur Vettiku, Jüri Variste ja Artur Vahteri kõrval tundusin endale küll üsna rohelisena ja küllap olid mu esimesed üliõpilased pisut pettunud. Mina aga mäletan meeleldi neid päris esimesi kui kõigest pakutavast siiralt huvitunud noori inimesi.

Mul tuli ka dekaaniametit pidada, lasin end pehmeks rääkida, aga õige tülikas oli olla vahendajaks pedagoogide ja üliõpilaste vahel, tegelda tüütute distsipliiniküsimustega. Ei tahaks küll tulla lagedale tuntud «meie aja» kiitmisega, kuid ometi olid tudengid siis töökamad ja ühtehoidvamad, sekkusid aktiivsemalt kontserdi- ja muusikaellu. Nüüd täidame hulga suuremaid vastuvõtuplaane, ent õppima satub ka laisku, piiratud huvidega noori, kes mõnikord jätavad omandatud elukutse maha tulusama tegevuse nimel.



Teadupoolest olite seotud ka Tallinna Kammerkooriga.

Jah, juba õpingupäevil jõudis minuni kuuludus muusikakooli salapärasest eksperimentaalkoorist, initsiaatoriteks Uno Naissoo ja Kuno Areng. 1965. aastal sai minustki üks dirigente. Eesti uudisloomingu kõrval hakkasime laulma ka teiste rahvaste põnevamaid kooriteoseid, nii vanu kui ka uusi. Tavaliselt on hea kuulmisega lauljail kesine häälematerjal, ilusa häälega kaasneb aga kehvapoolne kuulmine. Kammerkoori püüdsime kaasata n-ö ideaalseid lauljaid, töö kulges seeläbi tempokalt, koor kõlas värskest ja puhalt.

Suursündmuseks Tallinna Kammerkoori biograafias kujunes Arezzo konkurss, kus võitsime ägedas rebimises kaks kuldmedalit. Tore, et saime need miljonid liirid tarvitada sõiduks Rooma, Venetsiasse. Muide, ühes tilukeses kohvikus kohtusime Itaalias huvireisil viibiva soliidseda daamiga, kes liigutuspisaraid varjamata tutvustas end Rudolf Tobiase tütre Helenana!

Minu esimest juubelit tähistaval kooride kontserdil laulsin ja juhatasin kammerkoori viimast korda: leidsin õigusega, et pealt viitkümmend sellises kooris enam laulda ei tohiks.

Tallinna Kammerkooril on nüüd tugev professionaalne võistleja, rõõmustan südamest, sest nende tõttu on hakanud paremat kõla taotlema paljud väikesed koorid, kammerlaulmine on muutunud populaarsemaks, toonud saalidesse rohkem publikut, eriti noori laulusõpru. Tagasi vaadates näib kammerkooris laulmine ja selle dirigeerimine võluvaima perioodina minu tööelus. Kui palju toredaid reise: Soome, Rootsi, NSV Liidu kauged paigad, Moskva soliidsed saalid... Meenub professor Sokolovi vaimustus: «Te lõite meid jalust oma esitustaseme ja laulmismaneeriga!» Tol ajal oli naisugune võdinata ja absoluutsest puhtusest helisev esitus muidugi hämmastav, harjumuspäratu.

Kas koorijuht hakkab laule kirjutama soovist täiendada oma koori repertuaari?

Mõni kindlasti, aga minu komponistitegevus algas hoopis juhuslikult. Konservatooriumis andis meie rühmale kooriharmoniaat Mart Saar. Ta ei pidanud vajalikuks kombekohast laulude seadmist ühelt kooriliigilt teisele, selle arvas ta jõukohaseks igaühele. M. Saar soovitas meil leida mõni rahvaviis ja kirjutada laul. Kuna maestro pedagoogitöö käis aegamis, pidasime targemaks jagada tunnid ringi — käisime igaüks korra kuus 4 neli tundi... ja M. Saar ei pannud seda «uuendust» tähelegi! Ta oli kõigest nii haaratud, et meil ei kõlvanudki mõne viletsa lahendusega lagedale tulla; neli nädalat oli just paras aeg tõhusamaks viimistlemiseks. Tudengite helitööd võttis M. Saar koju kaasa ja tõi järgmisesse tundi vähemalt 7—8 varianti! Nende delikaatsel tutvustamisel usaldas ta meile oma kompositsioonisaladusi.

1953. aastal oli parasjagu päevakorral F. R. Kreutzwaldi juubel, kirjutasin kaks laulu «Kalevipoja» tekstile. M. Saar leidis seal üht-teist seada — viime siin viisi üles, siit paneme kontrapunkti jooksma — ja kiitis siis lood heaks. Sattusin hoogu, kirjutasin terve tsükli — 9 laulu. Need omandati, anti trükki, selge, et see tiivustas jätkama. Villem Kapp väitis resoluutselt, et kõige haritumad muusikud olevat pianistid ja heliloojad, mis muud kui andsin avalduse ja sain Villem Kapi õpilaseks. Paraku pani eriharmonia õppejõud Heimar Ilves mind õige pea paika: «Teiesuguseid komponiste on juba oh kui palju, kas on mõtet veel üht keskpäraste eeldustega juurde muretseda?» See jutt sattus soodsasse hetke: tööl muusikakoolis, kaks koori, parajalt suur pere — ja palusingi end III kursusel eksmatrikuleerida. Kõige raskem oli kaitseda seda otsust Villem Kapi ees.

Aga koorilaule kirjutan tasapisi tänini, oma kooride tarbeks. Mõni on huvitanud teisigi, «Eesti mullad» Debora Vaarandi tekstile sattus isegi üldlaulupeo kavva. «Kalevipoeg» köitis mind sedavõrd, et kirjutasin veel ühe tsükli «Runole». Ka Juhan Smuuli tekstile loodud «Mälestusi isast» kujunes tsükliks. Näib, et kui kord komponeerima hakkam, siis ikka hulk laule korraga. Mullu augustis haiglas viibides sai Tuglase «Meri» selleks tõukejõuks, mis taas loometegevusele virgutab. Tuglase tekst on tihe ja täpne, sealt ei saa ühtki sõna välja jätta, kooripoeem kestab 17 minutit! RAM kandis «Mere» tänavu veebruaris juba avalikult ette. Mulle tundub, et seda tasub veelgi laulda, kahju, et TA meeskoorile on teos tervikuna üle jõu käiv.



Oma koorijuhikogemustele toetudes tahaksin komponeerida eelkõige taidluskollektiividele suupärasert repertuaari, mis oleks lihtsakoelise, kuid ometi laulma kutsuv, kunstiliselt väärtuslik. Mingil moel tunnen end võlglasena koorilaulja ees, talle oleks vaja noodiõpetust, mille esimene vihik sisaldaks üsna elementaarseid, kaldumiste ja modulatsioonideta, järgnevad aga üha komplitseeritumaid harjutusi. Siin võiks kasutada ka jo-le-mi'd, aga see pole tingimata vajalik, solfedžeerimisoskus omandatakse mõlema süsteemi abil.

**Märtsi lõpul toimus Kooriühingu teine kongress. Kas võite selle valguses öelda, kuidas ühingu loomine on end õigustanud?**

Kahtlemata oli see valitsusorganite samm äärmiselt vajalik ja hakkas kohe vilja kandma: RAM-ile anti üle laulumaja, Tõnu Kaljuste kammerkoor leidis patrooni Filharmoonia näol, suvised laululaagrid Vigalas hakkasid tihendamata sidemede heliloojate ja koorijuhtide vahel. Kasu oli pealegi kahepoolne — äsjaloodu võimeka koorijuhtide segakoori esituses aitab heliloojal kontrollida oma tegelikku tulemust. Vajalikke ettevõtmisi tuli ridamisi: uute koorilaulude võistlused, noorte dirigentide konkurss, Mart Saare, Jüri Variste, Richard Ritsingu ja teiste juubelikontertsid, koori- ja orkestrijuhtide seminarlaagrid ja kokkutulekud, loominguliste sidemete sõlmimine vennasvabariikidega... Kõike ei jõua üles lugedagi.

Kuid probleeme leidub veel külluses, kas või seoses meie kooride liialt kõrge keskmise vanuse ja sellest tuleneva tagasihoidliku kõlakultuuriga. Eks vanadel ole muidugi valus olla ära saadetud, tuleks võtta eeskujul teistest liiduvabariikidest, kus kooride juures tegutsevad veteranide seksioonid. Nad käivad koori juures kord kuus, kuulavad uusi laule ja laulavad vanu. Noortest peab aru saama, kui nad ei taha eakamatega koos kooriharjutustel käia, kui neile on mingil määral võõrastav pensioniealiste üldine õhin ja andumus, mis ei seostu aga värske repertuaari, uudsama laulumanee-riga. Muidugi, muusikaõpetajad ja koorijuhid on mõnikord võimetud tooma koori hulgaliselt noori, ealine ebaproportsionaalsus likvideeruks siis iseene-sest.

Ja teine probleem — laste- ja segakooride feminiseerumine. Isegi kuulsas «Ellerheinas» on vaid 4–5 poissi, sama pilti kohtab peaaegu kõigis laste-koorides. Kui Tallinnas ja Tartus võib veel «süüdistada» poistekoore, siis teistes linnades pole osatud kõiki poisse ligi meelitada. Siit edasi ei saa loota ka hädavajalikku meestäiendust noorte- ja segakooridele. Kuna kutsehari-dussüsteem tõmbab ära palju poisse, tuleks seada põhimõte: tubli töömees olgu ka hea laulja, ja luua selles süsteemis nii mees- kui ka segakoore.

Muret on taidluskooride ja üldlaulupeo spetsiaalse repertuaariga. Suhte-liselt lihtsaid ja eeldatavalt populaarseid uusi laule napib ju ikka veel. Peame arvestama asjaolu, et üldlaulupidude tohtu ja üha keerulisema programmi äraõppimisega näevad taidluskoorid liigset vaeva. Asjale tuleks kasuks ühe kooriliigi repertuaari lühendamise ja loobumine mõnedest eri-koori liikidest.

Üldlaulupeo suhtes kõlab nii poolt- kui ka vastuhääli, ilmselt on aeg radikaalseteks muutusteks, eeskätt repertuaari osas. Aastakümnete vältel pole ju midagi oluliselt uut juurde tulnud. Küll aga on tänu koorikonkurssi-dele paranenud esituse kvaliteet. Kõige hoolikamalt tuleks läbi kaaluda ühendkooride programm, massilaule (näiteks «Olgu jääv meile päike») siiski ühehäälselt esitada ei tohiks. Samas peab kooslaulmiseks mõeldud andma igati välja tõeliselt masse haarava, rahvaliku, kuulamlusti pakkuva muusika moodud.

Üldlaulupeod köidavad kutselisi muusikuid muidugi vähem, need on siiski lauljate pidupäevad tänu õlg-õla-tundele, mis liidab üle kogu maa saabunud tuhandeid taidealude üheks sõbralikuks kooripereks. Ja pakuvad väljast-poolt meie vabariiki talnuile teadagi enneolematuid, lausa uskumatuna näivaid elamusi. Nii et laulupeod jäävad, aga nendevahelisel perioodil tuleb lasta koore hingata, et nad ei eksisteeriks üksnes laulupidude nimel.

**Kuidas iseloomustaksite väärt koorijuhti?**

Kõikide interpretide, seega ka koorijuhtide kohta käib üks väga õige lause: ole kuum või külm, aga ära ole leige! Nii muusikaõpetaja kui ka koorijuht peab olema oma ala entusiast, kes kõik õpilased klassis laulma paneb



ja noortesse kooriarmastust süstib. Olen näinud klasse, kus jorutajadki õhinal kaasa laulavad, ja teisi, kus võimekadki poevad tahapoole ja tegelevad muuga. Mesiäineni praktikat meenutades tahan meie muusikaõpetajatele soovitada julgemat pillimänguharrastuse propageerimist. Olgu see plokkflöötide, sümfonieta- või puhkpilliorkester, igas koolis peaks mõni neist kindlasti tegutsema. Kui raske oli laulupeol kokku saada viiulikoori, ometi on noorte viiuldajate ansamblist läbi käinud sadu noori muusikuid. Kuhu nad kadusid? Midagi on õpetus- ja kasvatustöö teatud etapil kahe silma vahele jäetud.

Koorijuht peab olema täpne ega tohi proovile minutitki hilineda. Range ja nõudlik küll, aga mitte kuri. Põrkimist-trampimist võivad endale lubada vaid professionaalsete kooride tippjuhid. Mäletan, kuidas RAM-i mehed olid vaimustuses ülimalt viisakast ja leebest Otar Thakthakišvilist, ometi pole RAM-i dirigendid just kõige kurjemate hulgast! Kardan, et tigiduse ja süngusega ei võta kollektiivilt rohkem välja, kui ta just anda tihkab; ent sõbraliku, rõõmsameelse ja kiitust jagava juhi ees püütakse endast kõik välja pigistada. L. Vigners kuulub ka nende inimeste hulka, kes naeratavad kaks korda aastas. Elasin kord kaasa tema proovile ERSO-ga, küll oli riidlemist-kurjustamist! Pärast pakkus ta küll lepitust, olevat lootnud kibeda töömee-todiga saavutada võimalikult kiiresti paremaid tulemusi. Kontsert läks korda, aga kas oli õnnestumise eest makstud õiget hinda?

Mida öelda tulevastele koorijuhtidele? Nendel peavad olema vähemalt minimaalsed juhtimisoskused, nad peavad mängima klaverit ja olema kindlasti temperamentsed, avalad suhtlejad, oma töö patrioodid. Temperamendi puudumist ei korva miski, üheksa aasta jooksul võib ehk midagi külge pookida, kuid tuimust ja osavõtmatust likvideerida ei saa. Liigset tulisust aga annab küll paslikuks vormida.

Teil on kolm poega, aga ei ühtki koorijuhti nende seas...

Kukkus nii välja, et ainult keskmine poeg valis muusiku elukutse, lõpetas konservatooriumi klaveriklassi ja on nüüd Nõmme Lastemuusikakoolis õpetaja. Teised läksid TPI kaudu tehnika alale.

Millega tegelete vabal ajal?

Nooremast peast käisin eranditult kõikidel kontsertidel, ka kehvematel, kus sain teada, mis võib põhjustada ebaõnnestumisi. Pealt neljakümne olen hakanud valima, isegi kutseliste kooride kordusesinemised jätan vahele. Kui mind kutsutakse kuulama, arvustama mõnd taidluskoori, lähen aga meel-sasti, sealt on teinekord üht-teist mõtlemapanevat kaasa võtta.

Varem oli kogu meie kateeder haaratud tennisemängust, me koguni korraldasime omavahelisi võistlusi, imetledes eakamate Gustav Ernesaksa, Artur Vahteri, Jüri Variste tragidust. Nüüd täidab vaba aega, mis jääb üle pedagoogilisest tööst, kahest koorist ja kontsertidest, üha sagedamini teler — mõned saated on meil ja põhjanaabritel väga huvitavad. Oma aja nõuavad ka viis lapselast.

Küsitlenud INES RANNAP



## Kriitiku omailm

Valdeko Tobro (1936—1975) nimi pole veel jõudnud meelest kaduda. Järgnev taaspublikatsioon märgib seda, et 23. juunil oleks ta saanud 50-aastaseks.

Nelisteist aastat järjest avaldas Tobro ajakirjanduses (algul «Edasis», seejärel kõigis pealinna lehtedes) filmi- ja teatriarvustusi, -ülevaateid, suuna- ja isikututvustusi, teoretiseeringuid — ja ei piirdunud ainult Eestiga.

Juba esimeses filmikirjutises 1962. a kevadel proklameerib kahekümneviiene Tobro filmikunsti propaganda hädavajalikkust ja pealkirjastab «Võrdsele võrdsed õigused!». Kohe langeb ta pilk ka «kultuurikoldele, mida külastab päevas kõige rohkem inimesi» — järgneb Tartu kino «Ekraan» tegevuse analüüs. Tobro mõistis otsemaid vajadust muuta kino kunstitemplik, probleem, millele äsjasel Eesti Kinoliidu kongressil pühendasid suure osa oma sõnavõtupaatosest Rein Maran ja Enn Säde.

Aeg, mil Tobro alustas, oli eesti filmikunstile õnnelik: mängufilm «Jääminek» oli võitnud Balti filmifestivalil *grand prix* ja see äratas esmakordselt usku eesti filmikunsti arenguvõimalustesse. «Põrgupõhja uue Vanapagana» arvustuses sedastab Tobro: «Täna esitame oma filmikunstile niisama pretensioonikaid nõudeid nagu oma kirjandusele, teatrile, kujutavale kunstile.» (1964). Olukorras, kus eesti mängufilm alles kujunes ja kus lühifilmid tulid ekraanile nagu «saladuskatte all», ilma suurema arvamustevahetamiseta ajakirjanduses, võttis Tobro enda õlule eesti filmiprotsessi pideva jälgimise. 1964. aastast liitus sellele ka meie teatri arengu jälgimine. Viljakatel aastatel ilmus temalt kirjutisi peaaegu igal nädalal (1965 — 42 kirjutist, 1971 — 35, 1972 — 31, 1973 — 30, 1974 — 26).

Olukorras, kus «eesti filmikunst on aastaid vaikselt veeteerinud kusagil avaliku arvamuse ääremaadel», seab Tobro eesmärgiks ei enamata ega vähemat kui filmikultuuri loomise. Alles siis, «kui meil õnnestub likvideerida filmialane kirjaoskamus, õnnestub rajada alus filmikultuurile, mis lahutamatuult lülitub meie kultuurielu veringesse, siis õnnestub meil esile kutsuda ka sotsiaalne tellimus, sotsiaalne nõudmine rahvusliku filmikunsti järele. Ilma sellise tellimusega pole kunstiliselt ja rahvuslikult iseseisva filmikunsti loomine mõeldav». Edasi: «Filmipublik peab olema geniaalne. Ja seda eelkõige. See on filmifilosoofia, -sotsioloogia ja -estetiika peamine ülesanne.» (1968.)

Tobro kirjutises peegelduvad meie filmikunsti arengu probleemid; tuttavad on «kaasajale pühendatud filmide puudumine» (1964), filmidramaturgia kui «kapiisne valulaps» (1972) jne. Lakoonilisuse ja asjalikkuse näidisteks olid tema regulaarselt ilmunud lühiretsensioonid eesti mängufilmide kohta «Rahva Hääles» 1972—1973.

V. Tobro võttis endale kõrge eesmärgi: analüüsida eesti filmi nõukogude ja maailma filmisuundumuste taustal. Tema elu-, kunsti- ja teooriatarkusel põhinev loogiline, kasina väljenduslaadiga analüüs viis meie filmikriitika arvestatavale tasemele. Ta reageeris kõigele uuele, tegi seda iseseisvalt, sõltumatult, põhimõttekindlalt, erudeeritult ning kindlustas sellega erapooletu tagasiside meie filmi- ja teatriprotsessile. Eesti filmi- ja teatrikunstiliikumisi võib tagantjärele usaldusväärselt hinnata Tobro arvamustepeeglis.

Kui tahaksime esile tõsta hilis-Tobrot teoreetikuna, tuleks näiteks järjestikku tuua tema kunstiteoreetilised kirjutised «Kolmanda perioodi lõpp. Filmikunsti tüpoloogilist karakteristikast» (1974), «Jõudefilm massikultuuri süsteemis» (1974), «Järgnev film: Mis? Milleks? Kuidas?» (1975) või siis eksterserte tema raamatust «Kirjandus ja film» (1972) või tõsielufilmi teooriaarutlusest «Loomingus» «Tõde 24 korda sekundis» (1968 nr 2).

Järgnevaga on tahetud vanade ajalehtede unustushõlmast päästa tööd, mis nagu esitaksid tema hilisperioodi kirjutiste algosi: nendeks on filmiprotsessi ülevaade, konkreetse teose analüüs ning teoreetilise kirjanduse jälgimine.

V. Tobro tööde bibliograafia leiab asjasthuvitatut tema artiklite postuumses valikogus «Teater ja film» (1982). Kardan, et Tobrost kui kriitikust ja eriti teoreetikust pole tänini õiget tervikpilti, sest tema tööde eksponeerimistingimused polnud soodsad: üks käsitlus ühes, teine teises väljaandes. Nagu kunstniku personaalnäituse puhul, nii annavad ka kriitikust õige ülevaate vaid tööd koondatult. Oieti oleks Tobro väärinud kaht köidet: üks teatri- ja teine filmikirjutistega. Kuid see oleks meie provintsimõtlemises mõjunud suurushullustusena: kriitikult kahekõiteline tõdekoogu! Viimase ootel oleme tänini.



## Kivi seisvasse vette

VALDEKO TOBRO



Valdeko Tobro 1971.

*Kummaline, umbne vaikus ümbritseb meie dokumentaalfilmikunsti. Kui meie stuudio kunstiliste filmide kohta võetakse siin ja seal sõna, siis dokumentaalfilmid kaovad nagu põhjatusse kaevu, isegi sulpsatust ei kosta. Näib nagu ei jätaks «Tallinnfilmi» dokumentaalteosed meie kultuuriellu vähimatki jälge. Samal ajal aga räägitakse üleliidulises filmiajakirjanduses veendunud toonil dokumentaalkinematograafia suurtest ülesannetest nõukogude ühiskonna kultuurielus, tema suurenevast osatähtsusest, polemiseeritakse, kritiseeritakse, tõestatakse. Meie kinokülastaja kõrvus kõlavad need vaidlused nagu muusika Marsilt. Ometi on meie dokumentaalfilmid nõukogude dokumentaalkinematograafia orgaaniline osa, milles peegelduvad (kuigi miniatuursemal kujul) kõik sellele kunstihaarule iseloomulikud arenguprotsessid. On vist tõestamatagi selge, et oleks ülim aeg niisugusest provintslikust vaikusest läbi murda ja alustada tõsist kõnelust eesti dokumentaalfilmikunsti probleemide üle. Seda enam, et siin on küpsenud mitmeid küsimusi, mille lahendamine nõuab ka asjatundliku kriitika ja vaatajaskonna aktiivset kaasabi.*

\* \* \*



Nõukogude dokumentaalfilmikunsti olukord on viimase paari-kolme aasta jooksul andnud ainet peamiselt muremõtetele. Sellest on räägitud NSVL Kinematograafiatöötajate Liidu orgkomitee VII pleenumil, kohtumistel vaatajatega. Need jutuajamised on alati lõppenud võrdlemisi kurbade järeldustega. Tõepoolest, kui võrrelda nõukogude dokumentaalkinematograafia tänapäeva tema tormilise arenguga kahekümnendatel ja kolmekümnendatel aastatel, siis rõõmustamiseks põhjust ei leia. Tookord avaldasid nõukogude dokumentaalfilmid kogu kinematograafiale viljakat mõju. Seda on kinnitanud tuntud filmiajaloolased G. Sadoul ja J. Toeplitz, meie nimekaim režissöör ja filmiteoreetik S. Eisenstein ja paljud teised kinematograafiategelased. Nõukogude dokumentaalfilmikunsti silmapaistvama rajaja D. Vertovi looming ja teoreetilised mõtteavaldused on suunanud kõiki kaasaegseid dokumentalistide koolkondi, leidnud rakendamist ja edasiarendamist näiteks inglise rühmituse «Free Cinema», New Yorgi rühmituse «New American Cinema» ja prantsuse dokumentalistide töödes. Võib julgelt kinditada, et suurem osa huvitavamaid saavutusi selles žanris on nii või teisiti seotud nõukogude dokumentaalfilmikunsti varasemate eksperimentidega.

Aga missugune on olukord selles osas praegu? Tehes kokkuvõtet mõttevahetusest dokumentaalkinematograafia probleemide üle, nendib ajakiri «Iskusstvo Kino» (nr 1, 1966) oma toimetuseartiklis: «Sellest on küll valus rääkida, kuid viimastel aastatel on nõukogude lühimetraažilised filmid (st dokumentaalfilmid — V. T.) kaotanud oma liidripositsiooni ülemaailmsel ja kodumaisel ekraanil, kuigi vaatajateni on jõudnud ka mitmeid tähelepanuväärseid ja kahtlemata huvitavaid teoseid. Võib-olla kõlab see paradoksaalselt, kuid mõnes filmistuudios valminud julgelt ja värsked teosed rõhutavad veelgi teravamalt dokumentaal- ja populaarteadusliku kinematograafia olukorra igavat üldpilti. Kas me võime leppida sellega, et 1965. a valminud rohkem kui kuuesaja dokumentaal- ja kahesaja populaarteadusliku hulgas on maksimum kaksikümmend niisugust, mida iseloomustavad mõtte sügavus ja loominguline omapära?! Kusjuures ka nendes filmides pole kaugeltki kõik täiuslik, kui neid rangelt hinnata.» Karm, kuid täiesti õiglane hinnang. Niisama teravalt tuuakse tsiteeritud artiklis esile ka sellise olukorra põhjused: «Aastakümnete jooksul kujunenud tootmissüsteem dokumentaal- ja populaarteaduslikus kinematograafias on oma organisatsiooniliste vormide ja kunstiliste kriteeriumidega niivõrd kivenenud, et võib ainult aheldada tõeliselt loomingulist initsiatiivi, elavat, šabloonivaba mõtet, uudset lähenemisviisi materjalile.»

Milliseid järeldusi tuleks nende tsitaatide põhjal teha «Tallinnfilmi» dokumentaalteoste kohta?

Tundub, et meil pole erilist põhjust häirekella lüüa. «Tallinnfilmi», nagu teistegi Balti liiduvabariikide stuudiote dokumentaalteosed on juba aastaid pälvinud üldiselt hea hinnangu (sellele viidatakse ka «Iskusstvo Kino» toimetuseartiklis). Meid on kiidetud mitmetes filmides ilmneva loomingulise erksuse ja omapärase lähenemisviisi eest. Et mitte üldsõnaliseks jääda, võtame näiteks möödunud aasta. See tõi mõndagi rõõmustavat. Pärast pikemat vaheaega valmis stuudios jälle üks täismetraažiline dokumentaalfilm — vabariigi 25. aastapäevale pühendatud «Kivid ja leib» (režissöör S. Skolnikov), mis leidis üsna hea vastuvõtu sellest hoolimata, et kriitika ta täielikult maha vaikis. Mitmete huvitavate teostega silma paistnud režissöör V. Anderson jätkas oma loomingulisi otsinguid filmiga «Tagasitulek», mis saadeti ka Leipzigi festivalile. Isikupärase ainekäsitleusega äratas tähelepanu noore režissööri A. Söödi «Ruhnu». Eluliselt vajalikke ja aktuaalseid heakorrasüsteemide probleeme käsitleb arhitekt M. Pordi stsenaariumi järgi tehtud populaarteaduslik film «Ilu argipäeval». Teine populaarteaduslik film «Must ja valge» (režissöör R. Kasesalu) annab köitva läbilõike eesti graafikast. Neid võib pidada studio loomingulisteks võitudeks, mis kindlasti kaaluvad üles paar ilmset ebaõnnestumist («Laul, ava tiivad...», «Puhkus Käärikul»). Kui nüüd veel veidi statistikat teha, kordaminekute protsent välja arvutada, siis võiks päris rahule jääda...

Kuid ettevaatust! Meenutame õpetlikku lugu mehast, kes statistikat väga armastas. Ta arvutas välja, et jõe keskmine sügavus on pool meetrit ja



hakkas julgelt üle minema, kuid uppus, sest just selles kohas oli jõgi kaks meetrit sügav...

Et olukorda sisuliselt õigesti hinnata, ei piisa ainult arvudega mängimisest, tuleb vaadata, kuidas vastavad meie dokumentaalfilmid nendele suurtele ülesannetele, mida tänapäeval dokumentaalkinematograafia ette seatakse. Kui me kaugemaid eesmärke silmas ei pea, siis lükkame ise endal jalge alt hoolaua edasiminekuks. Tänapäeva dokumentaalfilmikunsti nimetatakse reaalseste probleemide, reaalsete faktide kunstiks, temalt nõutakse aktuaalsete sündmuste kunstilist interpreteerimist, ühiskondlike nähtuste sotsioloogilist analüüsi, konkreetsete eluliste faktide uurimist ja üldistamist, operatiivset reageerimist uuele meie ühiskonna elus, akuutsete probleemide tõstatamist, tegelikkuse kunstilisest mõtestamisest. Vaevalt võib leida veel teist niisugust kunstiliiki (potentsiaalselt vahest ainult televisioon), mis suudaks nii operatiivselt reageerida meie ühiskonna elu arengule, mõjutada inimesi ümberlökkamatute faktide jõuga.

Kui me sellelt tasemelt oma dokumentaalfilmidele alla vaatame, kaovad rahulolumõtted. Me seisame aktiivsest ellusekkumisest veel üsna kaugel, tihtipeale käime sündmuste sabas, lihtsalt illustreerime elunähtusi. Nõukogude dokumentaalkinematograafia olulisemad puudused — informatiivsuse eelistamine kujundlikkusele, sündmuste kroonika tasemel püsimine — annavad end ka meie filmides tunda. Samuti nagu liigne aukartus suuremate teemade ees, sulgumine rohkem kohaliku tähtsusega küsimuste ringi.

Eesti nõukogude dokumentaalfilmikunsti suhtelist noorust arvestades on need puudused teatud mõttes paratamatud ja tulevikus kindlasti ületatavad. Vaidlematu edu, mida on saavutatud vabariigi elu-olu huvitavamate külgede tutvustamisel üleliidulisele vaatajaskonnale, rida omapäraseid reportaažfilme nii koduvabariigist kui ka kaugemalt leitud ainekust, tähelepanuväärsete inimeste loomingulised portreed mitmes filmis tõendavad, et baas edasiminekuks on meil olemas. Kui meie režissööride kaader tänapäeva dokumentaalkinematograafia ülesandeid silmas pidades oma loomingulisi võimeid sihikindlalt edasi arendab, on meil reaalne võimalus lähema kolme-nelja aasta jooksul jõuda üleliidulises ulatuses väljapaistvale positsioonile. Kuid selleks on eelkõige tarvis

- välja kujundada stsenaaristide kaader,
- arendada edasi tootmissüsteemi,
- suurendada režissööride loomingulist aktiivsust.

Meie dokumentaalfilmikunsti arengute viib vältimatu vajaduseni luua kaalukaid ühiskondlikke probleeme analüüsivaid filme, rakendada sotsioloogilist uurimismeetodit, käsitleda teemasid, mille tähtsus ulatub koduvabariigi piiridest kaugemale. Alles siis hakkab dokumentaalkinematograafia etendama tõeliselt aktiivset osa meie kultuurielus. Selle ülesande lahendamiseks tuleb stuudio juurde koondada inimesi paljudelt elualadelt, kes tunnevad huvi dokumentaalfilmikunsti vastu ning on võimelised käsitlema aktuaalseid küsimusi selles žanris, ja kujundada nendest püsiv stsenaaristide kaader. Kuid pagana raske on siin kiiret edu saavutada praegustes tingimustes. Meie dokumentaalfilme ei reklaamita peaaegu üldse mitte, neid linastatakse suure hiline misega ja süsteemitult, kriitika vaib ja ka kirglikul kinoentusiastil on praktiliselt võimatu saada korralikku ülevaadet meie aastasest dokumentaalfilmiloomingust. Tekib suletud ring. Huvi puudumine dokumentaalfilmide linastamise vastu ning nende alahindamine filmilaenu süsteemi poolt loob nende ümber üldise huvi puuduse õhkkonna, mis omakorda raskendab stuudio loomingulise aktiivi juurdekasvu, seega ka meie dokumentaalkinematograafia huvitavamaks muutumist. Siin on ilmselt tarvis midagi radikaalsemat ette võtta.

Dokumentaalfilmide tootmises kehtiv kord on juba ajast ning arust, kujutab endast loomingulise töö takistajat, kuigi tegelikult peaks loomingulistele otsingutele ergutama. Filmi tegemiseks määratud tähtjad on paindumatud, annavad režissööridele piinlikult vähe aega tulevase filmi materjaliga tutvumiseks, samuti filmi monteerimiseks. Kuid nimetatud kahest komponendist sõltub olulisel määral teose õnnestumine. Eriti kimbutab ajapuudus režissööre monteerimisperioodil. Samal ajal on aga selge, et



montaazi kui filmilindile jäädvustatud erilise materjali kunstilise mõtestamise osatähtsus kasvab dokumentaalfilmikunsti pidevalt. Süvenemiseks ja eksperimenteerimiseks vajaliku aja puudumine montaažiperioodil võib kergesti viia nurjumiseni. Ometi oleks paindlikumate eeskirjade kehtestamine võrdlemisi lihtne ega tooks endaga kaasa mingit anarhiat. Režissöör V. Mikoša märgib ajakirjas «Iskusstvo Kino» nr 8, 1965: «Mulle tundub, et on tarvis vabaneda plaani fetišeerimisest. Huvi rahalise plaani täitmise vastu hoiab stuudiote juhtkondi tagasi loomingulisest riskeerimisest. Risk — see võib tähendada täitmata jäänud plaani, üle andmata jäänud filmi, mahakantud filmilinti, aga võib tähendada ka huvitavat, omapärast teost. Kui pole loomingulist riski, on seisak ja me juba tajume seda, sest häid filme tehakse mitte tänu stuudiosisestele tingimustele, vaid nende kiuste.» Vajadus senist tootmissüsteemi radikaalselt muuta on ammu selge, kuid kahjuks on dokumentaal- ja populaarteadusliku kinematograafia juhtkond selles suunas astunud ainult üksikuid arglikke samme.

Enamik ajakirjas «Iskusstvo Kino» sõna võtnud dokumentaliste näeb nõukogude dokumentaalfilmikunsti puuduste peamist põhjust režissööride loomingulises passiivsuses, mida soodustab nende kuulumine stuudio koosseisuliste, palgaliste töötajate hulka, ja soovitab selle asendada lepingusüsteemiga, lepingulise vahekorra kehtestamisega režissööri ja stuudio vahel. Nii näiteks kirjutab L. Kristi: «Ma arvan, loomingulistel töötajatel peaks olema tunne, et nad teevad ühtaegu nii esimest kui ka viimast filmi. Siis tekib hasart, innustus, suur vastutustunne. Aga praegu... ei riskeeri nad millegagi. Muidugi, esimene kategooria on parem kui kolmas, kuid üldiselt — ka kolmandaga võib ära elada. Niisugusele olukorrale tuleb lõpp teha. On tarvis luua loomingulise võistluse õhkkond. Võistlus on kunsti äärmiselt vajalik. Ma pean püüdma teha huvitavamaid filme kui minu seltsimehed. Muidugi, selleks on vaja luua filmide tootmiseks teistsugune organisatsiooniline vorm. Mina näiteks arvan, et kõik loomingulised töötajad tuleks üle viia lepingusüsteemile...» Lepingusüsteemi rakendamine võiks ka meile mõndagi kasulikku anda. See tekitaks võistlusmomendi, mis praegu täiesti puudub, ja võimaldaks tööle värvata uusi huvitavate loominguliste kavatsustega režissööre, kes tooksid meie dokumentaalfilmikunsti värsket verd, avardaksid tema žanrilisi ja temaatilisi piire.

Muidugi, need on keerulised ja ulatuslikud, kogu nõukogude dokumentaalkinematograafiat haaravad probleemid ja nende lahendamine ei seisa üksnes meie võimuses. Kuid see ei tähenda veel, et me ei peaks nende lahendamise eest võitlema, aktiivsemalt eksperimenteerima, püüdma avangardis olla. Eeldusi meil selleks on. Aga ma rõhutan veel kord: see võitlus on mõeldav ainult siis, kui meie dokumentaalfilmikunsti ümbert kaob vaikus.

1966

## SUUTA JA SUUGA SUUDLASED

Stsenarist Viktors Lorentsi ja režissöör Kaljo Kiisa film «Hullumeelsus» käsitleb XX sajandi üht valusamat ning suuremat probleemi — võimu usurpeerimist ja selle tagajärgi inimkonna suhtes. Autorid tõestavad, et võimuahnus ja võimu kuritarvitamine viivad hullumeelsuseni ja võrduvad hullumeelsusega, võimu usurpeerimisele tuginev süsteem sünnitab vaimseid väärdajaid. Filmi kontseptsioon on kaasaegne, seda tõendavad paljud muret tekitavad sündmused tänapäeva maailmas. Vaatluse alla võetud probleemi kaalukus ja aktuaalsus iseloomustavad ilmekalt eesti kinematograafistide tärkavat soovi võtta sõna kaasaegse maailma kesksete probleemide kohta.

F. Dürrenmatt ütleb: «Probleem on lihtsustatud reaalsus.» See ei ole ainult tema järjekordne paradoks, tsiteeritud ütluses peitub oma töötera. Arusaamatuste vältimiseks võime sõnastada selle teesi nii: «Probleem on näitlikustatud reaalsus.» Probleemi kui näitlikustatud reaalsuse, kui tegelikkuse kontsentraadi kujutamiseks on filmi «Hullumeelsus» autorid



loonud reaalsuse kinematograafilise mudeli tingliku maailma. Vaimuhaigla, kus kulgeb kogu filmi sündmustik, ongi autorite kinematograafiline maailmamudel, milles kõik protsessid arenevad küll teravdatud ja tinglikul kujul, kuid ranges põhimõttelises vastavuses tegelikkusega.

Niisugune kujutamisaad kätkeb endas ohtu langeda abstraktsusse. Probleemi abstraktne käsitlemine filmikunstis aga võib viia jälle (kuigi teist teed pidi) illustratiivsuseni. Filmi «Hullumeelsus» autoritel on õnnestunud seda ohtu vältida, sest nad on arvestanud üht põhilist nõuet — vajadust kujutada filmikunstis ka tinglikku maailma realistliku konkreet-susega. Näiliselt on filmi süzee ainult kunstilikult teravdatud ja konstrueeritud üksikjuhtum, millel ei puudu ka teatav detektiivse põnevuse maik. Kuid täpne ja konkreetne kujutamiski viis muudab selle üksikjuhtumi kunstiliselt tööpäraseks, mille tõttu vaataja võtab omaks ja hakkab (võib-olla eneselegi märkamata) tajuma pooldetektiivse üksikjuhtumi taga sotsiaalset seaduspärasust, põneva fakti taga üldistust.

Filmi kompositsioon on terviklik ja rakendatud ühe kindla kunstilise eesmärgi — võimu usurpeerimise kuritegeliku olemuse paljastamise teenistusse. Selle eesmärgi saavutamiseks on autorid püüdnud juurutada filmi kõigisse elementidesse mõttelist kaheplaanilisust. Süzee areneb oma sisemise loogika järgi, kuid see loogika imiteerib üsna täpselt võimuahnu-sest hullunud süsteemi evolutsiooni loogikat. Vaimuhaigetest tegelased on selle süsteemi ohvrid, aga ühtlasi süüdistajad ning paljastajad, nad on tõesti vaimuhaiged, kuid nende käitumises ja mõtlemises on ajuti rohkem inimlikkust ning selget mõistust kui tervetel. Ja vastupidi: kogu võimutäiust omav, esialgu vaimselt täiesti tervena tunduv Windisch meenutab lõpuks igati määratlevat hullumeelset. Paljud repliigid on vormitud haigete mõttetu sonimisena, kuid nad kätkevad endas valusalt allteksti. Misanstseenid kasvavad välja haigla olustikust ning haigete käitumise iseäralikkusest, kuid omandavad tihtipeale sümboolse tähenduse.

Mõtteline kaheplaanilisus, tragikomöödiale omaste elementide rakedamine aga nõuab lausa matemaatilist täpsust filmi kunstilises struktuuris, ranget kinnipidamist valitud stiili reeglitest. Selles filmis on režissöör Kaljo Kiisk jõudnud oma režissöörikonseptiooni tervikliku realiseerimiseni, on olnud filmi kõigi komponentide stiiliühtsuse saavutamisel sihi- ja järjekindlam kui üheski oma varasemas teoses. Režissöörikonseptiooni realiseerimise kompaktsus on kõnealuse filmi õnnestumise üks kaaluvamaid põhjusi. Kuid seda tuskatekitavamad on üksikud hälbed ebajärjekindlusesse, mida filmis paraku siiski esineb. Häirivalt torkab silma Peaarsti ja öde Lucia tegelaskujude puhtsüzeeline funktsionaalsus, nende vahekorra sisuliselt tarbetu markeerimine. Nimetatud tegelaskujudel puudub see mõtteline tagamaa, mis just muudabki filmi teised tegelased nii huvitavaks, nende ülesanne piirdub välise sündmustiku edasi viimisega. Kontseptiooni terviklikkuse seisukohalt äratav tõsiseid vastuväiteid episood, milles Peaarst teeb teatavaks (rohkem põnevusjanulisele vaatajale kui öde Luciale), et tema kirjutatud anonüümikiri panigi kogu masinavärgi käima. Süzeeniitide niisugune formaalne kokkutõmbamine filmi lõpus, kus teose mõtte kogu raskus on juba kannund hoopis teisele tasapinnale, on asjatu ja mõjub isegi eksitavalt. Mõningaid järjekindlustuse ilminguid võib täheldada üksikute stseenide või misanstseenide kujundamises, samuti näitlejate mängustiilis. Filmis esineb momente, millal sündmustiku areng ja selle sündmustiku kaugema, teisele tasapinnale projitseeritava mõtte areng hakkavad liiga ühte sammu astuma, millal näitlejad hakkavad allteksti iga hinna eest välja mängima. Selle tulemusena sünnib otsene kahemõttelisus, mis ei ole lausa otse ütlemisest tegelikult põrmugi parem.

Filmi kõige stiilipuhtamaks komponendiks on operaatoritöö. Anatoli Zabolotski ilmub tähelepanuväärset oskust võtta stsenaaristi ja režissööri stiilireeglid omaks, leida neile paindlik ning mõtestatud kinematograafiline väljendus. Tema kaamera on liikuv, kuid sealjuures väga täpne, paistab silma võime haarata nagu lennut iseloomulikke, kujutatava sündmuse või situatsiooni mõtte avamise seisukohalt olulisi detaile. Kogu filmi struktuuri iseloomustava allegoorilise kahedimensioonilisuse saavu-



tamises on just temal suuri teeneid. Anatoli Zabolotski kaamera muudab tinglikud sündmused ja situatsioonid reaalseks, annab neile reaalse fakti konkretsuse, et siis sellelt baasilt pürgida üldistusteni. Tema loodud kinematograafilised kujundid ei pretendeeri efektsusele ega (nagu pahatihti juhtub) filmi läbivast mõttest lahti rebitud, iseseisvale tähendusrikkusele. Anatoli Zabolotski lähtub põhimõttest, et filmikunsti jõud seisneb mitte kujundite sümbolistlikus teravuses ning rabavuses, vaid selles, et filmikujund kasvab välja fakti konkretsusest ning kordumatusest, millega saavutabki oma spetsiifilise mõjujõu. Anatoli Zabolotski loodud kujundid on alati rakendatud filmi keskse idee teenistusse.

Põhimõtteliselt samasugust eesmärki peab teenima ka näitlejate mäng. Teosele ainuomase, kordumatu stiili juurutamine näitlejatöösse on juba pikemat aega olnud meie filmikunsti valusamaid probleeme. «Hullumeelsuse» näitlejate ansambli esinemises on selles mõttes meile üsna tüüpilisi õnnestumisi ning ebaõnnestumisi.

«Hullumeelsus» ei ole kaugeltki esimene eesti film, mis on loodud rahvusvahelise näitlejate kollektiiviga. Kuid ta on esimene eesti film, milles näitlejate selline valik on õnnestunud ja end õigustanud. Selles faktis on ühtaegu midagi röömustavat ning kurvastavat. Röömustab, et võimekate näitlejate leidmine vennasvabariikidest aitas meil luua kaalukat filmi. Kurvastab, et meil pole esialgu lootust komplekteerida analoogilist ansambli oma vabariigi näitejõududest. Juhul, kui vajame pool tosinat näitlejat, kes suudaksid valitseda tavalisest olustikulisest filmidramaturgiast erinevat mängustiili, oleme lihtsalt sunnitud reisitee jalge alla võtma. Võime küll kuitahes iseteadvalt hüüda: «Näitlejad ei sünni ainult Leedumaal!», aga esialgu jääb faktiks, et meie filmikunstile üha tarvilikumad näitleja-isiksused kasvavad praegu siiski Panevežyses J. Miltinise käe all ja mujalgi, kuid meil mitte.

Panevežyse teatri kasvandike Vacys Blēdise (Inimene nr. 1) ja Bronius Babkauskase (Willi) esinemine filmis on terviklik ning stiilipuhas. Vacys Blēdis on filmikunstis suhteliselt vähe kaasa teinud, märkimisväärseim tema senistest töödest ekraanil on kehvik Indriunas R. Vabalase filmis «Taevatrepp». Inimene nr. 1 osa on lahendatud salvava tähendusrikkuse ning võimsa sugestiivsusega. Näitleja kehastab Inimest nr. 1 nii, et tihti-peale kaob selge piir suurushullustuse käes kannatava vaimuhaige ning süsteemi juhi vahel, maniaki sonimise ja süsteemi ideoloogia vahel. Kuid see ei ole mitte karikatuuri otseütlevus, vaid hullumeelsuse lävele jõudnud süsteemi enesepaljastus. Niisugune lahendus on kooskõlas tegelaskuju olemusega ja ühtlasi vastavuses kogu filmi stiiliga. Bronius Babkauskas on esinenud mitmetes silmapaistvates Leedu ja Läti filmides «Elavad kangelased», «Keegi ei tahtnud surra», «Ühe päeva kroonika», «Ma mäletan kõike, Richard», «Tunded»). Veltveebel Willi kuulub kahtlemata tema loodud filmirollide paremiku hulka. Willi on kasutatüja, süsteemi kruvike. Ta on süsteemi ohver ja ühtlasi süüdistaja. Willi ja Inimene nr. 1 moodustavad filmis omapärase vastandite paari, mis annab neid ellu kutsunud süsteemile halastamatu iseloomustuse.

Kuid ülevaade selle süsteemi kuritegelikust olemusest võiks jääda ühekülgselt, kui filmis puuduks muserdatud intelligendi tegelaskuju. Toimetaja osas esineb Valeri Nossik (Moskva Puškini-nimelise teatri näitleja) loob oma Toimetajas värvika ja nüansirikka pildi inimvaenulike ideede propaganda vankri ette rakendatud ande paratamatu allakäigu traagikast, vaimuse purunemisest. Toimetaja ilmutab üksnes ajuti vaimuhaiguse tundemärke, enamasti võib temas veel praegugi ära tunda intelligentset ja andekat inimest. Kuid see (nagu hilinenud protestiavalduski, mis ta vaimuhaiglasse viimise ajendiks sai) ainult rõhutab tema saatuse traagilisust.

Süsteemi iseloomustuse viib kompaktselt lõpuni Jüri Järveti Windisch. See inimene kujutab endast kummalist ja kohutavat segu tühisusest ning salakavalusest, saamatusest ning masinlikust energilisusest, pimedast kuulekusest ning ähvardavast võimukusest. Süsteem on ta suureks teinud ja ta tasub selle eest fanaatilise kohusetundlikkusega. Teenistuskohustuste täitmine viib Windischi hullumeelsuseni, kuid see ei kõiguta karva-



võrdki tema meeletut usku teda tegutsema pannud jõududesse. Windisch on valmis jätkama oma missiooni esimesel võimalusel.

Filmi ülejäänud tegelased jäävad selle tugeva nelikuga võrreldes ühe-ülbalisemaks ning nüansivaesemaks. Krohn (Viktor Pljut) ja Sophie (Mare Garšnek) laiendavad küll filmi sotsiaalsete tüüpide galeriid, kuid neil puudub see mõtteline tagamaa ja karakteristikat tähendusrikkus, millega eespool mainitud neli tegelaskuju silma paistavad. Peaarsti (Voldemar Panso), öde Lucia (Elvira Zebertavičiute) ja Leitnandi (Harijs Liepiņš) funktsioon filmis on aga kahjuks liiga informatiivne. Süüdi on siin nii stsenaarist ja režissöör, kes ei ole suutnud kõigile tegelaskujudele leida olulist, filmi kui tervikut rikastavat funktsiooni, kui ka näitlejad, kes alati ei ole osanud neile pakutud rollis peituvaid varjatud võimalusi avastada.

1969

## ANDRÉ BAZINI PARADOKSID

Lääne tänapäeva filmikunsti arengut mõjustanud isiksuste hulgas on esikohal André Bazin. Erakordselt viljakas ja artistlik kriitik, progressiivse filmiajakirja «Cahiers du Cinéma» asutaja (1950) ja esimene peatoimetaja, andis ta otsese tõuke prantsuse filmi «uue laine» sünniks, sest osa selle juhtivaid režissööre kasvas välja «Cahiers du Cinéma» noorte kaastööliste hulgast. Bazini teoreetilistel vaadetel oli vahetu mõju ka prantsuse tõsielufilmis laineid löönud cinéma-vérité koolkonna tekkimisele. Siit edasi võib tema mõjustusi tuvastada juba kogu Lääne filmikunstis seal vahepeal laialtlevinud dedramatiseerimistendentsi näol. Selle n.-ö. praktilise mõjusfääri kõrval on Bazin sügavalt vorminud ka filmitheoreetilist mõtet, olgu siis tegemist tema vaadete edasiarendajate või temaga polemiseerijatega. Pärast seda kõike tundub lausa paradoksina, et Bazin ei jõudnudki oma seisukohtade lõpliku formuleerimiseni eri raamatuna (ta suri 40-aastasena), tema artiklite neljakõiteline kogumik<sup>1</sup> ilmus alles pärast tema surma ja, nagu Bazin ise on korduvalt rõhutanud, tema seisukohti tuleb võtta kui tööhüpoteesi. Et Bazini nimi esineb viimasel ajal üsna sageli ka nõukogude filmitheoreetilises kirjanduses, on tema vaadetega tutvumine vajalik, rääkimata juba sellest, et tema teooriat tundmata on raske mõista paljude meil linastuvate Lääne ekraaniteoste kunstilisi lähtekohti.

Bazini filmikontseptsioon sisaldub põhiliselt kolmes artiklis: «Fotograafilise kujundi ontoloogia», «Filmikeele evolutsioon» ja «Totaalse filmi müüt». Nende artiklite suur mõju tänapäeva filmitheoreetilisele mõttele seletub eelkõige asjaoluga, et kui Lääne klassikaline filmoloogია oli enamasti püüdnud kujundada filmi esteetiliselt puhast mudelit ja need nähtused, mis antud mudeliga ei sobinud, lihtsalt tähele panemata jätnud, siis Bazin käsitas filmi kui tehnilist protsessi, millega ta määratult laiendas kogu filmoloogია baasi. Bazinile oli ekraanilooming «eseme tõmmise registreerimine valgusalika abil valgustundlikule pinnale», mis rahuldab meie kaasasündinud vajadust reaalsusillusiooni järele «mehaanilise reproduktsiooniprotsessi teel, millest inimene on välja lülitatud». Järelikult: kui film on objektiivselt olemasoleva maailma struktuuri fonofotograafilise fikseerimise tehniline võimalus, siis on tema ülesandeks mitte interpreteerimine ja autoripoolne kommenteerimine, vaid esemete, faktide ja nähtuste paljutähendusliku kuju jäädvustamine. Pole raske märgata, et juba siin teeb Bazin vea, mis hiljem tema teooriale saatuslikuks osutub, nimelt samastab ta filmimisprotsessi kui kinematograafilise loomingu tehnilise võimaluse loomingu- ja protsessi endaga. Niisugusest eeldusest lähtudes käsitleb ta ka ekraanikunsti ontogeneesi artiklis «Fotograafilise kujundi ontoloogia».

«Kujutava kunsti psühhoanalüüs võiks tunnistada tema geneesi põhimomendiks balsameerimise. Maalikunsti ja skulptuuri sünnis avastab psühhoanalüüs muumiakompleksi. Egiptuse usk, mis oli tervikuna suunatud surma vastu, seadis surematuse saavutamise sõltuvusse keha materiaalsest

<sup>1</sup> André Bazin. Qu'est-ce que le cinéma? Edition du Cerf, Paris, 1958.



päästmisest. Sellel pinnal ilmneb inimpsüühika põhilisi vajadusi — vajadus kaitsta end aja eest. Surm on juba iseenesest aja võit.

Järelikult avaldub juba religioosse skulptuuri sünnis kunsti põhifunktsioon: eksistentsi päästmine tema väliskuju päästmise teel. Teatavasti aga vabastas kunsti ja tsivilisatsiooni paralleelne areng kujutava kunsti sellest maagilisest funktsioonist.»

Nimetatud asjaolus näeb Bazin tänapäeva Lääne kujutavat kunsti tabanud kriisi üht peamist põhjust. Väljapääsu kriisist kujutas endast fotograafia ja filmi tekkimine, mis võtsid maalikunstilt ja skulptuurilt jäädvustamisfunktsiooni.

«Fotograafia originaalsus maalikunstiga võrreldes seisnebki faktiliselt tema objektiivsuses. On midagi imelist selles, et inimsilma asendavat läätsede süsteemi («fotograafiline silm») nimetatakse «objektiiviks». Esmakordselt asetub eseme ja tema ilmutise vahele veel üks ese. Esmakordselt formeerub välismaailma kujutis automaatselt inimese loominguilise vahelesegamiseta, täpseid põhjuslik-tulemuslikke seoseid pidi.

Fotograafia automaatne iseloom purustab kujutamispühholoogia senised alused. Fotograafia objektiivsus annab kujutisele niisuguse töepärasuse, mida ei eksisteeri teistes kujutava kunsti teostes. Sellepärast fotograafia ei loo igavikku, nagu seda teeb kunst, vaid balsameerib aja, päästab ta enesehävitusest.

Niisuguse vaatenurga all kujutab film endast jõudu, mis annekteerib aja fotograafia objektiivsusega. Filmile ei piisa eseme väliskuju fikseerimisest teatud momendil — nii nagu eeljaloolisest ephohhist pärit putuka puutumatu keha on jäädvustatud merevaigutüki pinnale. Film rebib barokk-kunsti välja tema konvulsiivsest kivistumisest. Esmakordselt muutub millegi kujutis tema kestuse kujutiseks, muutumise muumiaks.

Sarnasuskategooria, mis on fotograafilist kujundit eristav tunnus, määrab ka tema esteetika suhte maalikunsti esteetikasse. Fotograafia esteetilised võimalused peituvad tegelikkuse avastamises. Kunstniku esteetilise taju maailm erineb ümbritsevast maailmast. Pildi raamid piiravad mikrokosmost, mis erineb välismaailmast oma iseloomu ja olemuse poolest. Vastukaaluks sellele kannab objekti fotografeering endas midagi objekti enese eksistentsist nii nagu sõrmejalg sõrmest.»

Niisugust mõttekäiku edasi arendades jõuab Bazin veendumusele, et kinematograafilise kujundi ülesandeks ei ole objektiivsele tegelikkusele midagi juurde anda, vaid tegelikkuses peituvate väärtuste avastamine. Järelikult ei ole ka filmirežissöör kunstnik selle sõna traditsioonilises mõttes, vaid maailma uurija ja avastaja. Sealjuures rõhutab Bazin, et filmiloomingu aluseks olev mehaaniline protsess ei degradeeri režissööri kui loojat, vaid kannab tema loomingu teisele tasapinnale. Režissööri ülesandeks on luua terviklik, globaalne pilt tegelikkusest, rikkumata tema ajalis-ruumilist ühtsust. Niisugusest originaalsest, kuid võrdlemisi vaieldavast positsioonist lähtudes teeb Bazin aga kaaluka avastuse: ta eristab tummfilmis, mida seni on vaadeldud kui omalaadset tervikut, kaht vastandlikku esteetilist tendentsi.

«... ma teen ettepaneku... eristada filmikunsti ajaloo 20. aastatest kuni 40. aastateni kaht suurt vastandlikku tendentsi: üht esindavad need režissöörid, kes usuvad kujundlikkusesse, teist need, kes usuvad reaalsusesse.

«Kujundlikkuse» all mõistan ma kõike seda, mille kujutatav ese omandab tänu tema kujutamisele ekraanil. Vahendid, mille abil niisugune «lisa» luuakse, on mitmekesised, kuid neid võib taandada kaheks põhi-komponendiks: kaadri plastika ja montaaži (see ei ole midagi muud kui kaadrite organiseerimine ajas) võimalused.

Luues paralleelse montaaži, andis Griffith plaanide vaheldumise kaudu edasi kahe ruumiliselt eraldatud tegevuse üheaegsust. Filmis «Ratas» loob Abel Gance veduri liikumise kiirenemise illusiooni eranditult ainult üha lühenevate plaanide montaaži abil, rakendamata kiirust otseselt kujutavaid kaadreid... S. Eisensteini loodud atraksioonide montaaži on raskem kirjeldada, ent jämedates joontes võib seda määratleda kui ühe kaadri tähenduse tugevdamist tema lähendamise teel teisele kaadri, kusjuures nende esemeline sisu võib kuuluda täiesti eri sündmusridamutesse...»



Kõigil kolmel võttel on midagi ühist ja see ongi montaaži kui niisuguse karakteristika: nimelt mõtte edasiandmine, mis ei sisaldu kaadrites enes-tes, vaid tekib alles nende vastandamisest.

Kui filmikunsti olemus seisneb selles, mida on võimelised kujutatavale reaalsusele juurde andma plastika ja montaaž, siis oli tummfilm täiuslik kunst. Kuid meie järeldused on õiged ainult tingimusel, et me peame kaadri ja montaaži väljendusrikkust filmikunsti olemuseks. Aga selle üldtunnus-  
tatud seisukoha seadsid juba tummfilmi ajal vaikselt kahtluse alla režis-  
söörid Erich von Stroheim, F. W. Murnau või R. Flaherty. Nende teostes  
ei mängi montaaž praktiliselt mingit rolli, kui mitte arvestada liiga rikka-  
likus reaalsuses vältimatu valiku tegemise puhtnegatiivset funktsiooni.

Filmikeele selles eriliigis ei kujuta montaaži plaan endast semantilist  
ja süntaktilist ühikut, plaani tähendust ei määra mitte see, mida ta reaal-  
susele lisab, vaid eelkõige see, mida ta reaalsuses a v a b. Säärasele  
tendentsile oli heli puudumine vigastuseks: reaalsuse küljest oli lõigatud  
üks tema elementidest.»

Niisugune tähelepanek lubab Bazinil heita silla üle kuristiku, mis seni  
oli lahutanud tummfilmi ja helifilmi esteetilist mõtestamist, ning käsitada  
tänapäeva helifilmi kui tummfilmi ühe arengusuuna loogilist jätku. See-  
suguse järjepidevuse avastamine oli kahtlemata viljakas ja progressiivne  
samm filmoloogias. Kuid sealsamas ei saa märkamata jääda Bazini teoreet-  
tiliste järelduste ühekülgus ja ajalooline piiratus. N. Milevil on õigus,  
kui ta ütles:

«Bazin käsitab kinematograafiat kui fotograafia eri vormi, mis «muu-  
tumise muumiana» registreerib plastiliste vormide muutumist ajas. Näh-  
tuste välisus ja näivus on fetiseeritud, neile on omistatud immanentne  
«realistlikkuse» kvaliteet, kaamera osa aga on taandatud nähtuste ja  
sündmuste väliskuju «balsameerimise» tehnilise protsessi tasemele.

Sellest saabki alguse Bazini soovimatus tunnistada ülimalt tähtsat  
fakti, et filmil ei ole mitte ainult fotografeerimisvõime, vaid ka reaalsete  
nähtuste sisuliste tähenduste ja seoste avamise võime. Bazin heidab  
kõrvale filmikujundi üldistamisvõimalused. Sellepärast eelistab ta, jaota-  
nud režissöörid «tegelikkusesse uskujateks» ja «kujundisse uskujateks»,  
avalikult esimesi.

Niisiis:

üks kunstnik fotografeerib kiretult tegelikkust — seega on ta tegelik-  
kusele ustav;

teine kunstnik loob selle tegelikkuse montaažilise kujundi; siit järeldub  
à priori, et võrreldes lihtsa dünaamilise fotografeerimisega taganeb tema  
kunst tegelikkusest.

Elementaarse loogika järgi tuleb sellest teha järeldus, et «Soomuslaev  
«Potjomkin», «Ema» ja «Maa» ei ole realistlikud, kuid Hitchcocki «Nöör»  
on see-eest kinematograafilise realismi näidis. Niisugune on ka Bazini  
enese loogika.»<sup>2</sup>

Teatud väljendusvahendite süsteemi absolutiseerimise tendents ilmneb  
ka Bazini arutlustes helifilmi esimese arenguperioodi üle. Ta kirjutab:

«Niisiis märkame 1938. aastal peaaegu kõikjal üht kadreerimistüüpi<sup>3</sup>.  
Plastika ja montaaži keerukusele tuginevat tummfilmistiili nimetame  
mõnevõrra tinglikult «ekspressionistlikuks» või «sümbolistlikuks». Uut  
filmijutustuse vormi võime määratleda kui «analüütilist» või «dramaa-  
tilist».

Võib esineda mitmesuguseid kadreerimisvariante, kuid kõigile neile on  
omased kaks ühisjoont:

1) ruumi tõepärasus, milles on alati täpselt määratletud tegelase asu-  
koht, ka siis, kui ta on suure plaaniga ümbruskonnast isoleeritud;

2) plaanideks jaotamine teenib eranditult dramaatilisi ja psühholoo-  
gilisi eesmärke.

<sup>2</sup> Н. Милев. О развитии звукозрительного кинематографа (Эйзенштейн. Базен и современное кино). «Вопросы киноискусства» № 10, 1967.

<sup>3</sup> Bazin kasutab terminit le découpage 'lahtilõikamine, tükeldamine', pidades silmas filmi kompositsioonilist jaotamist stseenideks, episoodideks, montaažiplaanideks. Meil kasutatav vaste on «kadreerimine».



Kerge on mõista, et helifilm, muutnud kaadri hoopis vähem järeleandlikuks, viis montaaži tagasi realismi tasapinnale, tõrjudes järk-järgult välja nii plastilise ekspressionismi kui ka kaadrite sümbolistlikud suhted.

Seda tüüpi kadreerimise, mis leidis kinnitust 30. aastate parimates filmides, seadsid uuesti kahtluse alla Orson Welles ja William Wyler oma sügava misantstseeniga.

«Kodanik Kane» on teenitult võitnud üldise tunnustuse. Tänu kaadri ülesehitusele sügavusse filmiti terved stseenid ühes tükis, kusjuures kaamera võis isegi liikumatuks jääda. Need dramaatilised efektid, mis varem loodi montaaži abil, sünnivad nüüd näitlejate ümberpaiknemisega kaadris, mille raam jääb muutmatuks.

Teiste sõnadega, kasutades sügava misantstseeniga plaanepisoode, ei ütle tänapäeva režissöör end lahti montaažist... vaid lülitab selle kaadri kujundlikku lahendusse. Sellepärast ei ole kaadri ülesehitamine sügavusse mitte operaatorite moeharrastus... vaid režissuuri tähtsaim saavutus, filmikeele arengu dialektiline protsess.

See ei ole ainult vormi progress! Õigesti kasutatud kaadri sügavus ei ole üksnes võimalus ökonoomsemalt, lihtsamalt ja peenekoelisemalt sündmust edasi anda. Teisendades filmikeele struktuuri, puudutab ta ka vaataja ja ekraani intellektuaalseid sidemeid, muutes seega kogu vaatemängu mõtet.

1. Tänu kaadris kujutatud ruumi sügavusele on vaataja ekraani suhtes olukorras, mis palju rohkem meenutab tema olukorda reaalse tegelikkuse suhtes. Sellepärast võib öelda, et kaadri struktuur muutub — isegi oma sisust sõltumatult — hoopis realistlikumaks.

2. Sellega seisab vaataja vajaduse ees asuda palju aktiivsemale mõttelisele positsioonile ja võtta režissuurist energiliselt osa. Analüütilise montaaži puhul ei jäänud vaatajal muud üle, kui kõndida oma režissöörist giidi kannul, kes tegi valiku tema eest ja viis tema isikliku aktiivsuse miinimumini. Nüüd aga sõltub vaataja enda tähelepanust ja tahtest sageli kujutise kogu mõte.

3. Nendest kahest psühholoogilisest tähelepanekust tuleneb kolmas, metafüüsiline laadi seisukoht.

Analüüsides reaalsust montaaži abil selle spetsiifilises kvaliteedis, lähetus režissöör eeldusest, et dramaatilisel sündmusel on üksainus mõte. Muidugi, seda sündmust võis analüüsida ka teisiti, kuid siis oleks olnud tegemist teise filmiga. Üldiselt on montaaž juba oma olemuse poolest vastandatud mitmetähenduslikkusele. Kaadri sügavus aga, vastupidi, juhib mitmetähenduslikkuse uuesti kaadri struktuuri.

Meile tundub, et viimased kümme aastat<sup>4</sup> tähistavad otsustavat progressi kinematograafilise väljenduse valdkonnas. 1930. aastast alates me nagu kaotasime silmist tummfilmi selle tendentsi, mis oli seotud Erich von Stroheimi, F. W. Murnau, R. Flaherty, Dreyeri nimega. Nii ei juhtunud sellepärast, et see tendents oleks kustunud koos heli tulekuga. Vastupidi, me oleme seisukohal, et ta kujutas endast tummfilmi kõige viljakamat liini, sest ta ei olnud oma esteetilise olemuse poolest seotud montaažiga ja püüdes helirealismis kui oma loomuliku jätku poole. Helifilm mattis tõesti maha filmikeele teatud esteetika, kuid ainult selle, mis viis filmi tema realistlikust kutsumusest eemale. Montaaži põhifunktsiooni — sündmuse katkendlik kirjeldus ja dramaatiline analüüs — jättis helifilm alles.

Stroheimi—Murnau traditsiooni, mis peaaegu täiesti unustati aastail 1930—1940, elustas viimase aastakümne filmikunst. Kuid ta mitte ainult ei jätka seda traditsiooni, vaid ammutab temast ka jõudu realistlikuks uuendamiseks, saades võimaluse hõlmata reaalselt aega, sündmuse reaalselt kestust, kuna klassikaline kadreering vahetas märkamatuult reaalse aja mõttelise ning abstraktse aja vastu.»

Jälle ei saa eitada Bazini läbinägelikkust helifilmi esimese arengu- perioodi keeruliste protsesside analüüsimisel ja sügava misantstseeni ning kaadrisisese dramaatilise tegevuse tähtsuse esteetiliselt mõtestamisel. Tegelikkuse jälgimine ja fikseerimine helilis-visuaalses ühtsuses kaadri sügavuses areneva dramaatilise tegevuse katkematu filmimise abil on

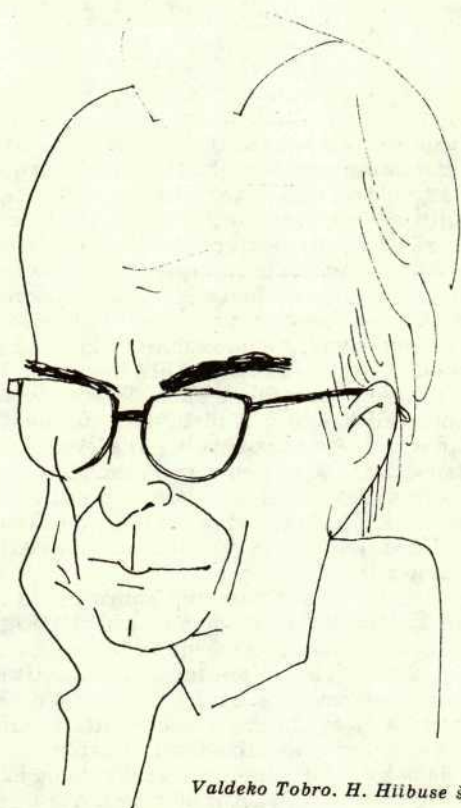


tõesti tänapäeva filmikunsti olulisemaid väljendusvahendeid, mis on aidanud filmil edasi jõuda oma suveräänse esteetilise eneseteostuse teel. Tõsi on ka see, et nimetatud väljendusvahendid on kaasa aidanud filmikeele realistlikumaks muutumisele. Kuid Bazini järeldused on jälle äärmiselt ühekülgised ja nendele tuginev realismikontseptsioon ilmselt vildak. Äärmuseni jõuab Bazin oma artiklis «Totaalse filmi müüt», kus ta, vaadelnud tumm- ja helifilmi arenguetappe üksnes kui filmimistehnika arenguetappe, kinnitab: «Kujundi primaarsus on olnud ajalooline ja tehniline juhus, ainult üks vahepeatus teel tegelikkuse integraalsele imiteerimisele.» Kuid formaalne elusarnasus ei ole veel realism. Realism on läbinisti sisuline kategooria, inimese ja tegelikkuse suhte, tegelikkuse inimesepoolse mõtestamise kategooria. Ekspressiivse montaaži ja kaadri plastika eitamine ning tuginemine kaadri sügavuses areneva tegevuse katkematule kujutamisele ei muuda iseenesest filmi veel realistlikuks. Teoreetikuna maksis Bazin liiga suurt löivu oma ajastule. V. Božovitš märgib:

«Esimestel sõjajärgsetel aastatel, kui Bazin alustas tegevust kriitikuna, tundus, et «vahetu elulise jälgimise» suund valitseb filmikunsti jäägitult, ja seda peamiselt tänu itaalia neorealismi hämmastavatele saavutustele. Järgnenud perioodil levisid Lääne-Euroopa intelligentsi hulgas mitmesugustel põhjustel skeptitsismi meeolud, mis tagasidki edu Bazini ideedele kunsti erapooletust, eelarvamusteta suhtumisest tegelikkusesse. Kuid üsna varsti sai selgeks, et eksisteerivad niisugused elulised protsessid ja konfliktid, mis on lihtsa jälgimisega piirduvale kunstile kättesaamatud.»<sup>5</sup>

Nõnda see ongi. Ja niisugused protsessid ning konfliktid muutusid tänapäeva filmikunstile kättesaadavateks alles nende kahe vastandliku tendentsi dialektilise ühtesulamise tulemusena (kuigi Bazin tõstis neist ühe kilbile ja teist eitas), mis vormiski meie päevade filmi esteetilise palge.

1972



Valdeko Tobro. H. Hiibuse šarž

<sup>5</sup> В. Божович. Андре Базен и «эстетика невмешательства». Сб. Сюжет в кино. «Искусство», М., 1965.



---

## Parim kriitik on surnud kriitik?

---

Valdeko Tobrot mäletab muidugi ka teatrimaailm. Kardetuim ja vaidlusaluseim kriitik eluajal, on Tobrost hiljem saanud peaaegu müüt, kriitikunimi, kelle puudumist ikka ja aina kahetsetakse. Tema artiklite sisu, stiili ja kaalu saab asjahuviline tänase päeva vaatevinklist üle mõõta, sirvides tema kogumikku «Teater ja film» (1982), vähemalt teatri vallas sisaldab see autori kirjatööde paremiku. Mida aga sisaldab «Tobro müüt»? Mida tähendas see 39-aastaselt elavate hulgast lahkunud mees omas ajas? Mis omadused ja vahekorrad väärtustuvad nüüd, aastal 1986? Sellest saame aimu allpool.

Palusime mõelda hetkeks Valdeko Tobrole tema 50. sünniaastapäeval eesti lavastajail, kelle töödest ta kõige rohkem kirjutanud. Neist V. Pansot ja G. Kromanovi pole enam vastamas, on jäänud need, kelle lavastajate algust ta jälgis ja kommenteeris. Et Tobro koht meie kriitikas ja teatriprotsessis tõesti tänaseni täitmata seisab — veel 11 aastat hiljem! — kinnitab ka toimetus. Vajaksime teda nii mõnigi kord, kui taas uute lugude tellimine käsil on. Siinne pealkiri pole mõeldud riivama ei Tobro mälestust ega ka toimetuse palvele reageerinud lavastajaid, vaid juhtima tähelepanu tõsiasjale — mis juhtub, kui vaatame teatripraktiku ja -kriitiku vahekorda distantsilt. Meeldetuletuskoputuseks ehk pisut nendegi hingele, kes osalevad elavas teatriprotsessis veel elavatena täna ja homme.

---

\* \* \*

Alguses oli nagu ikka. Oli solvumist ja hammaste kiristamistki — näe mis kirjutab, kuidas ta võib, kuidas ta küll aru ei saa, ah käigu ta põrgu, lõppude lõpuks on see vaid ühe vaataja arvamus, saalis on neid mitusada, mina mängin neile kõigile, mitte ühele, mitte kriitikule, mis ta nimi ka ei oleks, mis see minu asi on, kes ja mis talle meeldib—ei meeldi. Noh, ja kui ta tingimata tahab oma arvamust mitmetuhandeses tiraažis avaldada, üks ta siis avaldagu, minu jaoks ei ole see rohkem kui ülejäänud sadade ja tuhandete om, kes etendust vaatavad. Ja ei ole mina kuulnud, et kellelgi tegijaist oleks sihukesest mitme tuhande kordseks võimendatud oma arvamusest kasu olnud, seganud on ta küll. Teater on elus, etendused toimuvad, kriitik tuleb, vaatab, kirjutab ja kaob. Ta ei vastuta. Ta ei osale protsessis.

Edasi oli ka. Olid kõiksugused intellektuaalsed—ratsionaalsed teooriad, ilusad sildid — semiootika ja puha. Aga tolku ei ole. Eks ta ole rohkem tsunftisisene mäng. Kriitikud omavahel. Las mängivad. Sõnadega paberil. Kui nad aga vahetevahel endale meelde tuletaksid, et igal õhtul toimuva elusa teatriga sel õieti mingit pistmist ei ole. Teatriteadust ei ole olemas. Ei saagi olla. Need kaks asja välistavad teineteist, vähemalt nende igapäevases tähenduses.

See oli ka kõik. Surm viis Tobro ära ja sellest on väga kahju. Ta oli sündinud kriitik. Sõber ja vaenlane ühekorraga. Tagantjärele on küll tunne, et veel natuke ja ta olekski öelnud seda, millega süda rahule jääb. Möistagi on see väga raske. Ma ei tea raskemat ametit kui kriitiku oma — meil siin veel eriti. Eks sellest ka pidev alamöödulisus. Kuidas küll saaks nii, et rääkida ühekorraga iseenda ja tervete saalitäite nimel — aga alla selle ei tasu. Miks see nii on, et rahvale meeldib ja kriitikule ei meeldi? Ja jätame loba, et kriitik tark ja rahvas loll. Jätame ka selle loba, et näitleja loll ja kriitik tark, sama edukalt võib väita vastupidist. Mis see on, mis määrab meie teatri mängureeglid — venelastel, sakslastel, lätlastel, soomlastel on ju teistmoodi? Aidake meid, palun. Asetage see, mis me teeme, nii üldisesse konteksti, kui vähegi suudate, pange see konkreetne, see tegelik ühiskonna, rahva, terve



maailma, ajaloo, kõiksuse palge ette. Ja õelge siis, mis on mis ja kes on kes. Võimatu? Peaaegu. Tähendab — õige.

Jääme lootma, jääme ootama. Et Tobro vaim asub ümber kellessegi, kes veel ei ole sündinud või kes veel ei ole uuesti sündinud. Kes kritiseerib sellepärast, et ta armastab.

EVALD HERMAKÜLA

\* \* \*

Mina olin Tobrole peksupoiss... Aga laiemalt seostub Tobro nimi kõigepealt minu teatrisse tuleku ajaga — 60-ndate lõpp, 70-ndate algus —, hetk, kus ka üldsuse tähelepanu teatri vastu oli erk ja elav. Hermaküla ja Toominga teatrisse tuleku aeg, senisest teistmoodi teatritegemise, erinevate stiilide tuleku ja krooseksisteerimise aeg. Selles kontekstis tundus ka Tobro uuna — uuna kriitikute seltskonnas, värskete tuulte toojana. Kõiki Tobro arvustusi loeti huviga. Oli inimesi, kes ütlesid, et ei saa aru, et ta keel on liiga keeruline, konstrueeritud (rahvapärases laadis ta ei kirjutanud) ja et ta oma retsensioonides otsib eelkõige *e n e s e l e* vajalikke kontseptsioone ja mudeleid. Minule tundus, et tal oli küllalt selge nägemus, mida ta teatrilt ootas ja mis teda teatris huvitas. Ja kui siis laval tehtu ei vastanud tema ideaalidele, oli ta küll võrdlemisi kuri ja otsekohene. Minu meelest pole eesti ajakirjanduses pärast Tobrot olnud kriitikut, kes oleks lavastuse väljatulekule nii kiiresti reageerinud. Kas või seesama «Mina pole Eiffeli torn», lugu, milles ta minu teise töö teatris nii sügava ja lõpliku kahtluse alla pani — see ilmus kohe järgmisel või ülejärgmisel päeval pärast esietendust. Kummaline küll, aga niisuguseid asju praegu enam ei juhtu.

Poleks ma tollal Tobro käest nii armetult ja pidevalt peksa saanud — sest ränk see muidugi oli, õelda ikka äsja teatrikoolist tulnud poisi kohta: sünnipärase eelduste puudumine teatritööks — poleks võib-olla tulnudki enesekriitilist tagasisidet iseendaga. Tol hetkel see muidugi tööd ei stimuleerinud ega aidanud mingil moel. Alguses lõi ikka jalad alt, tekitas loobumismõtteid jne. Kuid ta sundis aja maha võtma. Algaja jalge all on pind ju võrdlemisi hõre: lisaks kogemuse puudumisele puudub ka iseseisev hindamisoskus, oskus hinnata kriitikat. Kõige lähem on õelda, et mulle teha liiga. Analüüsida suudad alles kunagi aastate möödudes. Kas või see minu lavastus «Mina pole Eiffeli torn», mis seal salata, nõrk lavastus oli see igal juhul. Poisikesele, lollile algajale lavastajale pisteti näidend pihku, teatril oli see vaja nomenklatuurselt ära teha, ja ma võtsin ta, ausalt öeldes, vastutus-tundetult vastu. Selge, et ma jäin sellele loole alla. Aga Tobro mõttis mind tollal kui Noorsooteatri palgalist lavastajat Panso ja Mikiveri kõrval — mõttis Panso ja Mikiveri mallide järgi, mitte selle järgi, et õpipoisi töö. Nii võib muidugi ära tappa ka, võib küll. Oleneb inimesest, algaja naturist. Parem oleks teadagi mõistev suhtumine, aga see, olgu öeldud, peab siis ka üks õige tark mõistmine olema, sest vastupidine tendents ja oht on muidugi ülekiitmine.

Praegusest situatsioonist tagasi vaadates võin öelda, et ilmselt oli see mulle kasulik. Aega läks muidugi kaotsi, pikki aastaid läks vett vedama, aga kui mul poleks tollal tekkinud Tobroga niisugust situatsiooni, äkki ma polekski hakanud otsima alternatiivset teed, poleks hakanud tegema neid teatri ja muusika ühendamise katseid, ja poleks tulnud seda oma rida: uuem eesti rahvalaul koos Tõnu Tammega; siis «Kukerpillid», mis andis hiilgavaid kogemusi — kolm aastat mäenedžeri kooli; ilma selleta poleks ma hakanud Aarma ja Nebeliga tegema oma teatriansambli; kui poleks olnud teatriansambli, poleks iial jõutud sellise etenduseni, nagu on praegu «Valge tee kutse».

Tähendab, Tobro ründas ja ma taganesin, otsisin sellist sõltumatut võimalust, mis lasi silmad kinni panna ja tegelda tasakesi muuga, sellega, mis mulle tegelikult ka meeldis ja andis ajapikku kätte oma raja. Tuleb välja, et Tobro on mu elu kõvasti mõjutanud, mingi ahel on sealt alguse saanud.

KAAREL KILVET



\* \* \*

Selle, mille mina «teadvuseta» lavastasin, teadvustas minu jaoks ära tema. Mul on Tobrost väga palju kasu olnud — tema pani mu aju paika. Minu kujundlik-metafoorsel perioodil («Külalised», «Punjab potitehas») langesid meil arusaamad õnnelikult kokku. Kord kirjutas ta küll väga halvasti, aga ka siis pani ta täppi, sest see oli tõesti väga halb lavastus — ma ei mäleta, mis see oli, võib-olla «Talendid ja austajad»(?)

Minu suhtes pole Tobro ühtegi lauset mööda pannud. Kriitiku nii tõsine suhtumine oli suureks toeks ja andis mulle julgust.

KAARIN RAID

\* \* \*

Tobro oli selles mõttes omapärane mees, et esiteks, ta oli operatiivne, kirjutas kähku; teiseks, kui nüüd tagantjärele mõelda, oli ta tõepoolest objektiivne — selles mõttes, et ta ajas oma asja, hindas omas süsteemis, tema ei olnud seotud ühegi fraktsiooniga. Kui ta tundis, et peab midagi kurjasti ütleva Pansole, siis ütles ikka pahasti Pansolegi ja kõigile teistele ammugi. Tobro ei osalenud viisakusmängudes ja selles mõttes pole ta eriti tüüpiline nähtus. Võib-olla polnud talle tähtis, mis temast arvatakse? Tagantjärele mõjub see sümpaatselt.

Kolmandaks. Tagantjärele meenutades — ikka tagantjärele! Midagi ma nüüd värskest üle lugenud pole — tundub, et tema ei piirdunud lavastuse vaatlemise ja hindamisega ainult sel tasandil, kuivõrd lavastaja variant ühtib tema, kriitiku nägemusega, selle «lavastusega», mis kriitik ise kodus oma peas valmis on teinud. Ta püüdis paljusid meie lavastusi seostada üleüldise teatripildiga ja nende protsessidega, mis eestigi teatris toimivad. Ja seegi on minu meelest sümpaatne.

KALJU KOMISSAROV

\* \* \*

LOOVAD MÖLEMAD — looja ja arvustaja: põhjus ja tagajärg!

Jääb — tulemuse h i n n e . . . Jääb hinne. Nüüd möödame hinnet, anname hindele hinnangu.

Hinde hinnang saab mõõdupuuks! — Hirmus? Paratamatus.

RAIVO TRASS

\* \* \*

Uurisin seda sõna siit- ja sealtpoolt, pöörasin temas sisalduvat informatsiooni seda- ja teistpidi — enda vastu ja enda kasuks, aga ikkagi jäi ta sissimasse kriipima, paariks aastaks koguni. Sain hiljem aru, et sõnal on halvem kõla (minu jaoks igatahes) kui tähendus, aga ikkagi . . .

Sellise koduse ülesande andis mulle aastate eest Valdeko Tobro. «... l a p i d a a r s u s e n i selge kontseptsioon . . .» (minu sõrendus — M. M.) — üks kolmest omadusest, mis iseloomustavat mind kui lavastajat. Jah, hetkel oli see vist tõesti positiivses tähenduses minuga liidetud, kuid aimasin, et mõne aasta pärast pöörduks see siiski minu vastu, haistsin seda, kuigi must valgel nii ei seisnud.

Haistsin sellepärast, et Tobro ei pildunud sõnu, polnud iialgi nähtukuuldu ümberjutustaja, vaid objektiivsetelt kaanonitelt tõukuv subjektiivne analüüsija, terav ja terane, aja pidemetes kinni, eilset tunde, homset aimav. Õieti kõik ta küpsemad kirjutised tegelevad kas otsesõnu või peidetumalt küsimusega: kui täna nii, siis mis saab homme?

Mõnikord tundus ta mulle liigagi teravana (subjektiivsena; kirjutasin sellest kord ta eluajalgi), aga tõele au andes, selleski mitte kunagi irvitavana, üleolevana või peenelt jämedusi ütlevana. See hapravõitu, veidi kogelev prillikandja-tüüp oli oma töös väga maskuliinne (sel sõnal olevat kunagi olnud väärt sisu!?).

Ja minu teada ei üritanud ta kunagi istuda kahel toolil korraga, pigem eelistas siis seisukohta. Ja see oli tal tõesti olemas.

MIKK MIKIVER





M. Toome foto

**«KÕIGE RASKEM REPERTUAARI VALIMISEL ONGI SEE, ET TEATER EI TOHIOLLA OOTUSPÄRANE,»** ütleb Ingo Normet.

Ene Paaver (TRÜ V kursuse žurnalistikaüliõpilane): Jagasin möödunud aastal kursusetöök Pärnu teatri saalis neljal «Lindude» etendusel ja kolmel «Musta kassi öösel ei näe» etendusel teatrikülastajatele välja kokku 951 neljaleheküljelist 16 küsimusega ankeeti. Pooled sain täidetult tagasi, ülejäänud jäidki tühjaks või oli vastamine pooleli jäetud. Meil suhtutakse ankeetküsitlustesse mõningase eelarvamusega, ka tehakse neid suhteliselt harva, nii et inimestel puudub enamasti vastamiskogemus. Agaristikesed kokku võtnud ja protsentideks jaganud, sain pildi, kui vanad, mis haridusega, kust pärit, mida ootavad healt etenduselt ja kuidas hindavad Pärnu teatri repertuaari vaatajad, vähemalt nende kahe lavastuse omad. Teie

teate seda oma praktikast ilmselt niigi küllalt täpselt — ettekujutusele publiku ootustest vist toetutaksegi repertuaari koostamisel?

Ingo Normet (Pärnu Draamateatri peanäitejuht): Varem huvitas nende küsimuste teadvustamine mind rohkem. Praegu, kui olen Pärnu teatris töötanud üle 17 aasta, tajun seda kõike rohkem intuiitiivselt, ja võimalik, et siis ka intuiitiivselt otsustan, mis repertuaar läheb, mis mitte. Teadlikult on seda raske sõnastada, mis publiku saali toob, mis mitte, aga me tajume seda küll. Omavahel räägime lavastajate ja kirjandusala juhatajaga, et «see ei lähe», «see ei ole meie tük».

E. P. Mis siis Pärnus ei lähe?

I. N. Väga huvitava näidendi on kirjutanud Madis Kõiv Spinoza ja Leibnitzi kohtumisest III Hollandi sõja ajal. Suurepärase näidend, huvitavad visioonid, nägemused, mitmed tasandid. Lavastaksin seda väga hea meelega, näidend meeldib mulle, aga ma tean, et Pärnus ei ole mõtet seda teha, isegi kui leiaksin sobivad osatäitjad. Sest meil Pärnus ei jätku publikut, kes tunneks sügavat huvi filosoofiliste probleemide vastu — mida see näidend eeldab. Jah, see on küll kurb, aga see ei tähenda, et ma kurdan.

E. P.: Ometi on Pärnu teatri repertuaaris mõnedki mitte just väga lihtsad lavastused — «Linnud», «Testament», «Võlausaldajad». Ehkki lavastuste pingereas (see ei ole ankeedi vormistusvigade tõttu küll absoluutselt usaldusväärne) asuvad «Linnud», «Testament» ja «Võlausaldajad» vastavalt 10., 17.—18. ja 23.—25. kohal!

I. N.: Need on väikese saali lavastused, neid on vähem nähtud. Aga seal on sees ka laiema publiku jaoks arusaadavad, üldinimlikud probleemid, armastuskolmnurk, perekond, lapsed, mõnel puhul ka teravad sotsiaalsed probleemid. Käsitatud küll väga keeruliselt ja mitmeplaaniliselt, aga peaasi, et inimesed leiavad sellega kontakti. Omal ajal oli minu arva-



tes väga suureks üllatuseks «Kes kardab Virginia Woolfi?» edu. Mul oli veel hiljuti Pärnus kohtumine kindlustustöötajatega, seal naised meenutasid, et küll oli hea etendus: nii hästi mängisid ja nii huvitavad probleemid! Tundub küll, et justkui väga keeruline näidend, räägitakse jumal teab missugust teksti, aga igaüks leidis sealt midagi. Pealegi Linda Rummo ja Aarne Üksküla! Tõeline näitlejalooming on alati üldinimlik, mitte kainelt arvestav, kuivalt filosoofiline.

E. P.: Tajudes, mis ei lähe Pärnu publikule, peate te ilmselt intuiitiivselt (või kuidas?) aimama, millist repertuaari publik siis kõige meelsamini vastu võtab?

I. N.: No kõigepealt on olemas teatud näidendid, mis kindlalt lähevad laiale ringile. Meie viimase aja repertuaarist võib näiteks tuua Anouilh' «Metskassi», De Filippo «Filumena Marturano». Kuid seda laadi repertuaari valides püüame mitte langeda allapoole mingit enda määratud nivood — et asi ka meid ennast huvitaks. Ka ajaviiteromaanide hulgas on häid teoseid. Inimesed võivad saalis istudes jälgida elu, mis ei sarnane küll nende omaga, kuid emotsioonid on ju sarnased. Ka siis, kui tegemist hoopis teistsuguse kultuuri, teistsuguse saatusega inimestega — see ju ongi huvitav, et vaataja võib end nendega samastada ja vastandada. Üldiselt on sellistes näidendites, kui need on heade autorite kirjutatud, tänuväärased osad näitlejatele.

Kõige raskem repertuaari valimisel ongi see, et teater ei tohi olla ootuspärane. Peab olema õnnelikke leide. Aga neid tuleb ette paraku harva. Meie repertuaari õnnelikud leiud viimastel aastatel on «Lood Viini metsadest», «Tõlkijad», ka see, et pakkusime Mati Undile Aino Kalda «Täheleenu» alusel teha stsenaarium Koidula Majamuuseumis mängimiseks. Ka «Vastutust» pean õnnelikuks leiuks. Udam kirjutas meie sel hetkel väga vajaliku näidendi. «Musta kassi öösel ei näe» tuli lausa kingitusena, «Linnud» ka. Soosaarega oli küll ammu räägitud, aga kuidas kõik lõpuks välja kujunes, meeoleu, atmosfäär, publiku resonants — seda ei teadnud ette. Toome aastas välja seitse, mõnikord kaheka uuslavastust, ja seda on küllalt palju. Tahes-tahmata on järjest vaja midagi uut repertuaari kinnitada ja see hakkab mõtlemisele rutiinselt mõjuma: noh, see läks, võtaks selle ka.

Vältida trafaretti ongi võib-olla kõige raskem.

E. P.: Üks parameetreid tükkide valikul on arvatav publikumenu, loomulikult arvestate ka rolli- ja mänguvõimastustega. Aga kas on midagi, mida te põhimõtteliselt ei tee?

I. N.: Ei tee kindlasti näidendeid, mida ma ei taha, mida näiteks ise teises teatris vaatama ei läheks. See on minu arvates eneseõigustamine, konjunktuuriga mängimine, äraviilimine, kui öeldakse, et vaat seda pidin tegema selleks puhuks, tähtpäevaks, festivaliks, kiiresti oli vaja ja midagi siis tegimegi. Niisugune on äärmiselt halb praktika, oleme püüdnud sellest hoiduda ja võin julgelt öelda, et see on meil viimastel aastatel ka õnnestunud.

E. P.: Meil tehakse teatrisotsioloogilisi küsitlusi harva ja oma juhuslikkuse tõttu on nad üpris väheefektiivsed, tulemused jäävad enamasti kaustadesse või sahtlipõhja. Kuidas suhtub niisugustesse küsitlustesse praktik? Kas selline uurimistöö võiks millekski ka kasulik olla?

I. N.: Tõepoolest, ma pole sellealaseid töid eriti lugenud, seepärast ei oska Pärnu publiku uurimust millegagi võrrelda. Aga ma nägin, kuidas inimesed pärast etendust palmisaalis kummargil klaveri peal ankeeti täitsid. Küsimused panid neid mõtlema. Kui kõik arvudesse koondata, siis mingi üldise pildi publikust see ju loob ja annab ka mingi tagasiside võimaluse. Aga vaevalt et praktik oma kavatsusi otseselt nendele arvudele rajama hakkaks.

E. P.: Aga kui vaadata ankeedi seda osa, kus paluti viie palli süsteemis hinnata kõigi näitlejate osatäitmist, siis said hinnangud selgelt võrreldavaiks ja moodustus näitlejate pingerida. Publik näikse mõnda näitlejat oodatust madalamalt hindavat. Kas see järjestus ei tulnud teile üllatusena?

I. N.: Ei. On olemas näitlejaid, kes meeldivad absoluutselt kõigile, neid on väga vähe (Eestis, ütleme, Aarne Üksküla, Ita Ever). Aga on ka väga häid näitlejaid, kes osale meeldivad, osale mitte. Nad on teravad, nurgelised, nad ei ole armsad, mahedad, avatud, tänuväärsed mehe või naise ideaal (Pärnus näiteks



Hallik, Kriisa). See on väga keeruline probleem — lavastaja ja publiku hinnangu erinevus. Aastaid koos töötades harjume üksteisega, ei oska enam kõrvalt vaadata. Mõnikord andestame üksteisele isegi liiga palju. Ent külalisnäitlejate kutsumisse, nendega kiire edu saavutamise praktikasse tuleb suhtuda siiski ettevaatlikult, seda tuleb võtta kui erandit, mitte kui reeglit. Teatri ilme määravad eelkõige oma näitlejad.

Võib-olla oleks mõttekas teha ka niisugune ankeetküsitlus, mis publiku hinnangute põhjal looks (kuigi see on väga julm!) üldise näitlejate pingerea. Aga noh, elu on üldse julm. Samasuguse küsitluse võiks publiku seas teha ka kogu meie vabariigi lavastajate, kunstnike kohta. Missugune publik võtab kedagi vastu, keda mitte. Oleks väga õpetlik... ja paneks meid mõtlema. Paitav, heatahtlik, leebe kriitika võib ju meeldiv olla, aga kui ma märkan, et hakkann muutuma lavastajaks, kelle kohta on kombeks liigagi sageli rääkida hästi, siis mida see mulle enam annab?

E. P.: Nii et kui ma nüüd pika arvutamise järel ütlen, et näiteks 48 % vaatajaist ootab teatrist eelkõige head nalja ja ainult 28 % ühiskondlike probleemide käsitlemist, või et 25 % mehi ja 22 % naisi on alla keskharidusega, kas need arvud teatrit ka kuidagi aitavad?

I. N.: Loomulikult pani see mõtlema. Aga need arvud kujunesid ikkagi kahe lavastuse etenduste pealt. Peaks küsitlema inimesi veel erinevatelt etenduselt, ja tingimata ka väljaspool teatrimaja. Praegu saite küsida ainult nende inimeste käest, kes olid juba teatrisse tulnud, aga mind huvitab näiteks väga, mis seltskond see Pärnus on, kes üldse teatrit ei käi. Missuguse haridustasemega, kes nad on ja miks nad ei tule. See oleks eriti huvitav. Ja kindlasti tuleks saada ka mingi objektiivsem pilt rahva üldisest arvamusest eesti teatri praeguse seisuga, mis tõesti paneks meie teatriprotsessi üle järele mõtlema, näitaks mõndagi ootamatut valgust.

E. P.: Aga kui nüüd ankeetid ja konkreetsed protsendid korraks kõrvale jätta — mis on kõige usaldatavam tagasivõtte?

I. N.: See, mida on TUNDA lava ja saali vahel — kuidas publik jälgib, kui-

das reageerib ja kuidas teatrisse tuleb. Ehkki siin on palju raskesti seletatavat. Kas või seegi, mis määrab kollektiivse reaktsiooni, või see, kuidas inimene nii valib, et ühte lavastust tuleb vaatama ja teist ei tule? Mis teda ajendab? Aga muidugi võib ka enda järgi mõõta — miks ma ühte asja lähen vaatama, teist ei lähe.

E. P.: Professionaali puhul on põhjused muidugi ähmastunud, ajendid hoopis teised kui paar korda aastas teatris käivatel vaatajatel.

I. N.: Nojah, sageli on nii, et teades kolleege ja materjali, millega nad töötavad, kujutan umbes ette, mis nad sellega tegid, ja vaatama justkui enam ei peagi. Kuigi mõnikord olen kogenud, et eelarvamus ka petab.

Kaks kõige olulisemat lavastust, mis ma viimasel hooajal olen eesti teatris näinud, on «Valge tee kutse» Noorsooteatris ja «Kuldrannake» «Ugalas», vastavalt Raimond Valgrest ja Ado Reinvaldist. Neid kahte lavastust ühendab mitu asja. Tegelasest on vähe isikuloolist teada. Mõlemas oli huvitavam II vaatus, kus tuli esile peategelase vastuoluline iseloom. Kilvet ja Uibo on mõlemad ühteist lavastanud, tippu pole seni saavutanud, mõlemad on lauljad, kursusekaaslased. Ja järsku kaks head lavastust, milleski sarnased, üks Tallinnas, teine Viljandis. Üllatas, kuidas olid välja toodud keerulised kunstnikunatuurid, kelle käitumine hämmastust, vahest isegi põlastust äratav — kui neid ei rehabiliteeriks nende looming. Ühes mängib peaosas Sulev Luik, kes lausa imeliselt esitab Valgre laule, teises huvitav roll Peeter Jürgensilt.

E. P.: Teatrikülastajad jagunevadki tegelikult väga valivatest kuni vähe valivateni, kõigesõjateni välja — see neljandik, kes käib seal üle kaheistkümnene korra aastas. Üks vanem naine kirjutas oma ankeedivastuses: «Kui pileti saan, käin igal etendusel.» Aga kui vaataja teatrisse leigelt suhtub? Kas olete vahel publikus pettunud?

I. N.: Me oleme publikuga üldiselt ära hellitatud, Pärnu teater on kuidagi soodsas teede ristumiskohas. Ja seepärast ongi huvitav, et kui üks inimene tõesti teatrisse ei tule, mis siis ikkagi teda tagasi hoiab. Ei oska küll hästi ette kujutada, mis inimesed need on... Kel-



lel on aega ja . . . — rahast ei maksa rääkida, sest teatripilet on häbematu odav — ühesõnaga, kellel aega oleks, aga . . .? Ei tea. Nendele meeldib ehk üksi olla. Aga publikus pettuda? Ei saa, sest midagi ei ole teha, me oleme ikkagi kutsutud selleks, et inimestele teatrit teha. Peab olema üks, kes teeb, ja teine, kes vaatab. Ja kui sellele, kes vaatab, mu töö ei meeldi, siis ma võin küll ennast pidada ükskõik kui targaks, toredaks, andekaks ja meeldivaks, aga masinavärk tegelikult ei tööta. Ja mul pole mingit põhjust pidada teist lollimaks.

E. P.: Kas näiteks teatri juhtkond ei tunne distantsi vähem haritud ja vähem kunstimõistva publikuga?

I. N.: Mulle väga meeldis, mida ütlesid teatrikülalastajad ühel hiljutisel kohtumisel. Küsisin, mida nad teatrilt ootaksid. Vastati väga ilusti: esiteks oleks vaja anda inimestele lootust. Oleks vaja rääkida perekonnaelust, ja et näidendil oleks õnnelik lõpp. Oleks vaja näidata igasuguseid huvitavaid saatusi. Teater räägib ikkagi inimestele inimestest. Ja kui keegi vaatajatest ei oska end väljendada kunstiteaduslikult või filosoofiliselt kirjaoskajalikult, ei tähenda see veel, et ta ei mõtle ja ei tunne. Nii et see, kui sa oled kõrgesti erudeeritud, sada asja läbi lugenud ja tuhat asja näinud . . .

E. P.: . . . ei ole veel eelisk?

I. N.: Ei, absoluutselt mitte. Üks asi on tunde kultuur ja teine mõistuse kultuur, need peavad koos käima. Eelistan isegi esimest. Just see peab olema korras.

E. P.: Kas teater ise ei provotseeri vaatama meelelahutuslikke asju? Vaataja mõtleb, et milleks mulle «Linnud», kui mul on nägemata «Mikumärdi», «Tantsuõpetaja», «Püve talus» — lavastuste pingereas 1., 4. ja 8.—9. koht?

I. N.: Aga mõtleme siis parem siit edasi, kui me juba nii kaugel oleme. Mis on ses halba, kui inimene tahab ka nalja, «mõnusat etendust»? Meil on mingi kliše see, et hea asi peab olema niisugune tõsine, vaikne, nostalgiline ja tark. (Mulle endale meeldivad ka mõnikord niisugused — viimane, millega tegelesime, oli «Tuglase elu».) Ei tule *a priori* lähtuda sellest, et kes tahab nalja ja palagani, on lollim. Inimesed on sedasama tahtnud tuhandeid aastaid. Ma usun, te ei

kahtlusta mind, et ma ülemäära suur palaganipooldaja olen, aga asi väärub tõesti mõtlemist — millest see arvamuse, et üks kurb ja tõsine lugu on igal juhul sügavam ning kunsti klassifikatsioonis kolm astet kõrgemal kui «Mikumärdi», ükskõik kui hästi see «Mikumärdi» ka mängitud ei oleks! Eks ole? Inimene vajab nalja, ta on tänulik, kui nalja saab. Või siis tahab vaataja juba teist äärmust, niisugust elamust, et ta nutab kellegi pärast, elab kaasa — siis on ta ka väga rahul. Hull on siis, kui ei saa nutta ega naerda, lihtsalt leigelt aega viidetud.

E. P.: Ma ei suudaks siiski tunnistada sellise hierarhia poolt, et näiteks «Mikumärdi» on tegelikult eespool «Vaimude tundi»! Sest pealiskaudset erutust, lõbusust ja meelelahutust on ümberringi äärmiselt palju. Omapoolset osaluspingutust pakkuvad ja nõudvad elamused on vähe prestiižikad, vaimuse defitsiit on suur.

I. N.: Aga «Vaimude tunni» suhtes ei vaidle teile keegi ka vastu. Lavastus läheb väga hästi, pealegi ankeedi täitmisel olid seda lihtsalt liiga vähesed veel näinud.

E. P.: Kuid näiteks «Testament»?

I. N.: «Testament» on paljude jaoks väga agressiivne ja kohati arusaamatu, kuigi probleemid on üldinimlikult arusaadavad. Aga huvi tema vastu on siiski suur, vaadatakse väga hoolega.

Vaimuse defitsiidi suhtes kirjutan teile kahe käega alla. Muidugi on see tõsine probleem. Ilmselt on praegu «mikumärditsemist» ka elus küllalt palju. Aga võib tulla nii surmtõsine ja «vaimne» aeg, rahvatükk mõjub nagu sööm värsket vett. Üle oma varju ei hüppa keegi. Iga tegija saab teha nii nagu ta on, keegi ei saa olla endast targem, ja rumalam . . . kurat seda teab, võib vahest juhtuda . . . Kuigi oma andekate kolleegide äpardusi on mul tunduvalt huvitavam vaadata kui mind mitte huvitavate isiksuste korralikke lavastusi. Esimestes on ikka näha, millest ta mõtleb, et midagi pulbitseb, mis sellest, et ei tulnud välja, et nassu läks.

E. P.: Kas olete mingi kindla maitsega publikule orienteeritud rohkem kui teisele?

I. N.: Mind teevad alati ettevaatlikuks niisugused eelarvamusedga inime-



sed, et oh ei, see on üks kerge asi, mina seda vaatama ei lähe, või vastupidi. Ja täpselt niisamuti räägivad mõned väga-gi haritud inimesed. Kui haridus ei käi kaasas isiksuse emotsionaalse arenguga, võib ta muutuda tuimaks ja viljatuks. Mind huvitavad need inimesed, kes suhtuvad usaldusega meie poolt pakutavasse, on see siis komöödia või tõsine mõtisklus. Inimene peaks teatrisse tulema avatuna. Usaldama meid ja ennast, mitte aga seda, mis ta on kusagilt kokku lugenud või kuulnud. Ja ma arvan üldse, et kõikide kultuuriülikoolide ja muude publikut harima kutsutud asutuste põhiline ülesanne on äratada inimestes eneseusaldust. See kõlab lihtsana, aga ei ole tegelikult sugugi lihtne, minul võttis küll aastaid, enne kui ma sellest tegelikult aru sain.

E. P.: Kas teie siis publikut ka vastu usaldate?

I. N.: Jah, usaldan küll. Selle kohta paremat näidet ei oska tuua, kui oli vist 1972. aastal, mil me lavastasime «Tuletikke laenamas». Stseenis, kus Antti ja Jussi istuvad vankris ja sõidavad, andsime neile kätte kumerad puutükid, millega nad tegid kabjaplaginat, klõbistades neid. Näitlejad ütlesid alguses, et ei, keegi ei võta vastu, ei saa aru... Pärast võeti vastu küll. Publik võtab vastu kõik, kui see on põhjendatud, loogiline. Peab olema sild enda ja publiku vahel, mingi käsi peab ulatuma saali. Tuleb näidata, millised on meie mängureeglid, ja et need ei ole mitte ainult meie probleemid, vaid et need huvitavad ka teid — ja siis igaühe oma asi, kas ta võtab meie käe vastu või ei. Iseasi, kas me alati suudame nii teha, nagu tahaks, sest heade mõtete defitsiit on väga suur.

E. P.: Meie teatripublik üldse, ka Pärnus, on väga feminiinne, «Lindude» vaatajaist 63 % ja «Musta kassi» vaatajaist 72 % on naised. Ehkki näiteks «Vastutuse» seadsid naised lavastuste pingereas hoopis kõrgemale kui mehed. Kas feminiseerunud teatrisaal kujundab ka teie plaane või on hoopis nende tulemus?

I. N.: Seda tuleb võtta kui fakti. Ju on naisterahvastel rohkem tundlikkust, vajadust saada osa kunstist, teiste inimeste saatusest. Ma ei oska öelda, miks nad rohkem käivad. Olla seltskonnas... Võib-olla mehed loevad rohkem kui naised?

Muide, üldiselt loetakse väga palju töstist kirjandust, see paneb alati repertuaari tehes mõtlema. Kuigi väga paljud jälle loevad valikuta, see ajab hirmu peale.

E. P.: Küsitlusest selgus ka üks pisut kurioosne fakt. Nimelt oli alla 20 aastaste vaatajate jaoks, kellest enamik olid kooliõpilased, ka alla 16 aasta, «Lood Viini metsadest», «Musta kassi» järel teisel kohal. Aga see lavastus on alla 16 keelatud.

I. N.: Meil on alla 16 keelatud ka «Testament» ja «Provintsitär Londonis». Piletööridega oleme kokku leppinud nii, et me päris miilitsavalvet ukse juurde ei sea, kui laps tuleb koos vanematega, eks nad siis ise tea, mida nende laps vaadata võib.

Aga noorteprobleem on tõsine. Mina saan varsti 40, mind huvitavad juba rohkem 40-aastaste probleemid. Ma pean meenutama, mis probleemid mul olid 20 aastat tagasi. Õigem oleks, kui noortele teeksid teatrit 20—25 aastased. Viimane, mis mina spetsiaalselt noortele tegin, oli «Dr Noormanni kirjasõprade kokkutulek».

E. P.: Nii Pärnu kui ka teistes teatrites on just noorele vaatajale mõeldud teatritükke ikkagi vist vähe.

I. N.: Aga mida on vähe, kas te võite seda öelda?

E. P.: Väga raske on seda öelda kahe lausega, pealegi on noored grupiti erinevad — puberteetikutest punkarid, teadusambitsioonidega üliõpilased ja stipist kümme korda suurema sissetulekuga mehhanisaatorid mahutatakse meil ju kõik «nõukogude noorte» nimetuse alla! Üldsõnaliselt ehk — puudu on täpsetes ilmingutes tabatud kohanemisprobleemidest, tunnetusest, et kõik tuleb esimest korda, pole kogemuste paksu halli müüri ja väljakujunenud enesehinnangut, seepärast võib iga elamus inimest sügavalt muuta, viis aastat hiljem piasjana tunduv probleem võib nooremana olla eluküsimus.

I. N.: «Kuristik rukkis» peategelase Holdeni mures «mina ja maailm, mina ja teised» on see kõik olemas! Noored võtavad kõike vastu teravdatult, nad ei ole veel osanud ennast maailmaga sobitada. Tänapäeval on neil tuhat probleemi. Kas või see, millest küll palju räägitakse, aga 29



halvustavalt ja üheselt — asjade kultus. See on vist tõsine asi, 60-ndail, kui mina koolis käisin, ei olud meil mingit tähtsust, mis sul seljas oli (võib-olla tüdrukutel oli, naisterahvaste asi). Aga praegu kujundaks see nagu kohta ühiskonna struktuuris — sul peavad olema need asjad, muidu ei tehta sust üldse välja.

Kes peaks sellest kirjutama? Ma olen tellinud konkreetseid näidendeid Ott Koolilt, Vaino Vahingult, Mati Undilt, Enn Vetemaalt, samuti Valter Udamilt — ma tean, mida neilt tellida. Aga kellelt tellida noorsoonäidendit, raamatut? Ka kirju ei saa lõputult ekspluateerida. Meie alustasime «Dr Noormanniga», Karusoo tuli «13-aastastega» järele. Pärast läks ta veel kaugemale, võttis juba pihtimused — «Meie elulood» ja «Ruumid on täis». Uuesti sedasama ringi käima hakata pole mõtet, nüüd peaks midagi muud tegema, keegi peaks ka midagi kirjutama.

E. P.: Jättes objektiivsed võimalused, olemasolevad tingimused kõrvale — kui oleksite kõigest vaba, kellele teeksite kõige meelsamini teatrit?

I. N.: Loomulikult ma tahaksin egoistlikult, et minust saaks aru võimalikult rohkem inimesi. Viimane töö oli mul «Tuglase elu». Telelavastusi vaatab korraga umbes pool miljonit inimest. Võib-olla kõik ei vaadanud lõpuni, osale muutus asi tüütuks, aga paarsada tuhat vaatas küll. 28. veebruari öösel, kui saade lõppes, siis sel hetkel püüdsin ma endale seda arvu teadvustada küll. Ja loomulikult ma tahan, et mu töö vähemalt huvigi pakuks.

E. P.: Kuidas tegijad suhtuvad fakti, et näidendis, mida kriitika väärtustab põllumajandusprobleemide teravuse eest, huvitab enamikku vaatajatest kõige rohkem armastuskolmnurk? See käib nimelt «Musta kassi öösel ei näe» kohta — vaatajad asetadis ankeedis armastusteema põllumajandusprobleemidest tunduvalt kõrgemale.

I. N.: See huvitab meid ka! Ja Ott Kool näebki probleeme läbi inimese. Kui need inimesed elavad meie ajal, siis nad paratamatult räägivad ka meid huvitavatest asjadest ja teravatest päevaprobleemidest. Ta püüab näha, mis on inimese jaoks praegu oluline, tabada inim-

tüüpi. Olev Anton kirjutas veebruaris «Edasis» ka ühest sellisest traktoristist, vaatasin, et näe — meie Ruubeni kak-sikvend. Ei saa traktori seljast maha ennast ravima.

Muidugi ei või ka öelda, et sotsiaalsed probleemid Pärnus ei huvitaks. «Vastutust» oleme praegu juba 45 korda mänginud ja tundub, et läheb ikka veel. Alguses mõtlesime, et mängime paar-kolmkümmend korda.

E. P.: «Vastutuse» kohta tahaksin provotseerida vastuväidet. Ütlen, et mind häirib selle näidendi ebakriitiline retseptioon, eriti kriitikute poolt. Pretsedenditu, kuidas publitsistikat kunsti sildi all serveeritakse.

I. N.: Loomulikult oli see lavastus väga omas ajas. Väga tahaks loota, et tema aeg hakkab mööduma! Lugeses viimasel ajal lehti ja kuulates kongressikõnesid, näeme, et seal tõstetakse küsimusi juba palju kompromissitumalt ja teravamalt kui selles näidendis. Ehk on tõesti saabumas aeg, kus lava ei saa tähelepanu köita ainult sellega, et sealt öeldakse mingeid teravusi, sotsiaalseid tõdesid, mida ajakirjandus seni maha vaikinud, ümber nurga öelnud.

Kuid teisest küljest, «Vastutus» ei ole ainult publitsistika. See on traagiline näidend — kõrgel positsioonil inimeste pekslemine vastu seina. Kui pole võimalik vastu võtta mõistlikke otsuseid, on see ju nendele inimestele ja kogu ühiskonnale vägagi traagiline. Praegu ma tegelen «Vastutuse» telelavastuse ettevalmistamisega. On suur probleem, kuidas seda näidendit nüüd käsitleda. Igal juhul mitte kanoonilisena.

E. P.: Seesugune lähenemine näitab, et teater on kriitikast targem, kriitika tegigi nimelt selle vea, et kanoniseeris «Vastutuse» publitsistlikku paatost.

I. N.: Kuigi tuleb arvestada, et sotsiaalset päevakaja ei tohi teatrist välis-tada. Ta on väga oluline — vaataja peab tundma, et mõeldakse samade probleemide üle, mille üle temagi juurdleb.

E. P.: Ankeedis olid küsimused konkreetse etenduse sisu mõistmise ja hindamise kohta. Minu jaoks oligi kõige üllatavam ankeedi abil tajuda, et kriitika ja publik saavad lavastustest erinevalt



aru. «Mustast kassist» erinevamalt, «Lindudest» sarnasemalt.

I. N.: Kriitikuga on sageli nii, et ühte asja ta mõtleb, aga teisest kirjutab.

Tegijaid suudab kriitika aidata ühel juhul: kui kirjutatakse seda, mida saalis istudes tuntakse ja mõeldakse: «Mina, Ene Paaver, arvan sellest asjast nii.» Ja mina, tegija, loen ja vaatan, kuidas see läheb kokku sellega, mida mina mõtlesin. Publik loeb ka, et näe, tema luges sellest asjast nii välja. Kriitika on eelkõige looming.

E. P.: Aga kui kriitiku arvamused lähevad oluliselt lahku tegijate omast? Siis ütleb lavastaja, et näe, rahvas käib ja armastab meid, ega me kriitikule teatrit tee, pealegi ei mõjuta arvustuse kiitus või laitus publikut mitte kopika eestki.

I. N.: Arvamusi on erinevaid, ega kõiki saa arvestada...

E. P.: Et olla objektiivne...

I. N.: Mis tähendab objektiivne? Objektiivne ei saagi olla, kriitika on alati subjektiivne. Teie olete kasvanud teises miljöös, teil on teine haridus, teine perekonnaelu, teine hingeelu kui tegijatel — järelikult teis kajastus see mäng ja need probleemid hoopis teisiti. Minu jaoks on tõesti kõige hinnalisem aru saada, mis teid inimlikult puudutas. Eeldusel muidugi, et kriitik on suutnud end väljendada ausalt ja kultuuriselt. Te ei tohi mõelda, kelle jaoks kirjutate. See on seetõttu: te küsite, kas ma arvestan publikut. Ei arvesta. Mina ei tea teist ju ka mitte midagi.

E. P.: Aga siiski: et olla lavastuse suhtes objektiivne, peab kriitik tükist palju teadma. Endast lugupidav, Linnar Priimäe tüüpi kriitik, teab nii klasika kui ka vähetuntud ja võraste näidendite puhul ajaloolist tausta ja tüki saatust. Olen päris kindel, et pealiskaudsed on etteheited, nagu oleks kriitika parasiit teatri õilsal pinnal (kehv teater, kehv kriitika; hea teater, hea kriitika). Kriitika suutku hea olla ka halba teatrit analüüsides.

I. N.: Jah, muidugi.

E. P.: Aga mis maksab siis minu subjektiivne mulje? Peab suutma seda muljet analüüsida, millest tuleb etenduse kehvus.

I. N.: Ütle site väga õigesti: MIDA te analüüsitate — oma subjektiivset muljet. Saalis istudes oli tunne, et kehv ja igav. Nüüd istute laua taha, võite läbi lugeda kõik eelnevad kontseptsioonid ja mis targad mehed selle kohta on öelnud. Aga te peate ära põhjendama, miks TEIE meelest oli kehv.

E. P.: Ratsionaalne analüüs on siis nagu tööriist oma elamuse kallal töötamiseks? Miski peab ju väärtustama minu avalikku arvamusalaldust, kui ma ütlen, et asi oli vilets. Väärtuslik osa on just see m i k s.

I. N.: Kriitika ongi niisugune tundlik riist, näitur teatris. Kriitika on ühe inimese suveräänne arvamusalaldus teise inimese suveräänse loomingu kohta.

E. P.: Tagasiside teed on keerulised, võib öelda kokkuvõtteks. Lõpetuseks üks intrigeeriv tsitaat, Merle Karusoolt kogumikust «Teatrielu» (1982): «Teades, ka juba, et 1983. aastat hakkab Pärnus ilmestama «Superdiskor» ja «Lood Viini metsadest», võib vist mitte enam hoiatada, vaid väita: Pärnu teater on kujunemas jõukaks, rahumeelseks, suhteliselt heamaitseliseks kommentaatriks, mõdukate reveranssidega maarahvale ühelt poolt ja probleemidest ihkavatele juhukülalistele teiselt poolt.» Kas te ütleksite midagi enesekaitseks?

I. N.: Kui kritiseeritakse, siis katsun alati aru saada: aga mis sellele inimesele meeldib? Kui mind aga kiidetakse, püüan alati mõelda, kes kiidab, ja mida ta on laintud. Alati peab bipolaarsus olema. Sellega on sama lugu: meid võib nii näha, miks mitte, üks peegel näitab nii.

Karusoo julgus ja enesekindlus nimetatud artiklis on hämmastavad, ma saan temast aru — olen ise ka sisimas tihti tahtnud prohvetit mängida. Häirivad vast liig põhjendamatu «väikekodanluse» ja «teenindajate» halvustamine — see suhtumine on meil juba liialt ära leierdatud. Mis puudutab kirjutise seda osa, mida te tsiteerite, siis võib tal olla täiesti õigus. Me ise tunneme ka, et mingi uinutava rahulolemise oht on olemas. Kuid teisalt — kas peaksime olema nälgijad, vaesed, vihatavad, mittesallitud? See kõlab küll romantiliselt, aga ei tohiks olla eesmärgiks.



E. P.: Tsitaat vihjab millelegi, mis puudu on.

I. N.: Aga mis see on?

E. P.: Ehk tõesti mingi risk, uuendus-püü?

I. N.: Riskida ei saa tellimise peale. Samas julgen väita, et meie repertuaaris on «kindla peale minekut» tunduvalt vähem kui riski, teadmatust, millise vastuvõtu üks või teine lavastus saab. «Lood Viini metsadest», «Sauna», «Tõlkijate», «Vaimude tunni Jannseni tänaval», «Vastutuse», «Testamendi» ja paljude teiste publikumenu ei olnud ette planeeritud — lihtsalt kujunes nii, et meie töö pakkus huvi. Loomulikult tahaksime olla avangardsemad, ootamatamad, andekamad — ent seda tellimise peale ei saa. Me mõtleme oma homsele ning ülehomsele pidevalt ja küllaltki suure enesekriitikaga. Üle oma varju ei hüpa, aga tegijatel on alati salalootus, et ükskord see ehk õnnestub.

## ÕNNITLEMES!

4. juuni — **AIN KAALEP**,  
dramaturg, kriitik, Eesti NSV  
teeneline kirjanik — 60
17. juuni — **OLLI UNGVERE**,  
L. Koidula nim Pärnu Draa-  
mateatri näitleja, Eesti NSV  
teeneline kunstnik — 80
17. juuni — **MAILA SAARNE**,  
teatriaialoo uurijate asenda-  
matu abijõud — 80
20. juuni — **ENN VETEMAA**,  
dramaturg, Eesti NSV teene-  
line kirjanik — 50
20. juuni — **UNO JÄRVELA**,  
koorijuht, Eesti NSV rahva-  
kunstnik — 60



*Alustasite kontsertmeistritööd juba tudengipõlves, kas oli suunajaid-õpetajaid, kuidas nägi tollal välja sellekohane õpetus konservatooriumis?*

Tegelikult alustasin veelgi varem, konservatooriumi lõpetamise ajaks (1954) oli mul juba seitsmeaastane kontsertmeistristaaz. Olen sel alal iseõppija-praktik. Saateklassi tunnid toimusid juhuslikult ja harva. Tuli endal partner otsida, kava valida, õpetajale kord ette mängida ja siis kontserdil või eksamil esitada. Seda ei pea ma süstemaatilise õpetuse saamiseks. Õppimise ajal tehti mulle ettepanek asuda kontsertmeistrina tööle konservatooriumi. Tegin tööd ainult intuitsioonile toetudes. Õnneks andis tollal meie konservatooriumis konsultatsioone Leningradi konservatooriumi klaveriprofessor, suurepärase ansamblist Nadežda Golubovskaja. Mäletan siiani tema loenguid, Schumanni laulutsükli «Naise elu ja armastus» põhjalikku analüüsi. See pani mõtted liikuma, ja mis kõige tähtsam, tõi arusaamise, et kõike peab tegema teadlikult. Hakkasin lugema erialast kirjandust, mis kätte sattus, püüdsin mängitavat ise analüüsida.

Töötasin kontsertmeistrina kõikides erialaklassides, v. a tromboon ja kontrabass. See oli tõeline praktika, aga ega kerge ei olnud. Kui olid eriti vastutusrikkad esinemised või konkursid, käisin oma erialaõppejõule Anna Klasile ette mängimas ja nõu saamas. Pärast lõpetamist jäingi konservatooriumi tööle. Sellest ajast on meenutada palju ilusat. Õppisin tundma erinevaid pedagooge, nende tööstiile ja meetodeid. Esineda sai väga palju, tihti oli kontserte, igal teisel päeval oli konservatooriumi poole tunni-

ne raadiosaade. Olin kontsertmeistriks sellistele üliõpilastele nagu A. Kaal, K. Konrad, M. Haamer, T. Levald, L. Kõõgard, I. Kuusk, T. Maiste, K. Räästas jt. Käisin palju ka konkurssidel, mitu korda väljaspool Eestit. Kolmel korral anti mulle parima kontsertmeistri nimetus (Moskvas, Riias, Kišinjovis), enim rõõmu valmistas just viimane diplom — sel korral minu solist lõppvooru ei pääsenud, konkurssidel on aga üsna tavaline, et automaatselt antakse kontsertmeistri preemia võitjaks tulnud solisti partnerile.

Suviti sai palju ringi sõidetud filharmonia kontsertbrigaadidega, aga see ei rahuldanud mind — puudus võimalus ise muusikat valida.

*Vilma Mallene juures tunnis on Terje Tatrik.*





*Kes see kontsertmeister siis ikkagi on?*

Minu arvates igas situatsioonis (v. a repetiitorina) ansamblist. Peaksid möödas olema need ajad, kui ideaaliks oli kontsertmeisteri vaikne, tagaplaanile jääv mäng, ajad, kui laulja võis kontsertmeisterile lausuda: «Täna pidite te hästi mängima, sest ma ei pannud teid üldse tähele.» (Nii olevat oma kontsertmeisterile Conrad Bosile öelnud Raymond von zur Mühlen.) Olen oma õpilasi tunnist tundi kasvatanud selles vaimus, et kontsertmeister on ansamblist, kammerlaul — kammeransambel. Et klaveripartii on siin häälega võrdne väljendusvahend. Pianist on tegelikult nagu laulja sonaadipartner. Olen väga vastu seisukohale, et solist — see on parem käsi (sisulises tähenduses), klaver — vasak, et solist teeb, mis tahab ja sina vaata, kuidas järele saada. Küsimus polegi ju selles, et üks peab tingimata olema tugevam, teine vaiksem. Muusika ise, muusikaline dramaturgia dikteerib kõik. Muusika, mis on kirjutatud mitmele noodireale, peab kuulajani jõudma tervikuna, kompaktselt, samas täpselt diferentseeritult. Ainult täielik ühtesulamine, koos fraseerimine, vastastikku teineteist inspireeriv musitseerimine võib sünnitada muusikalise elamuse. Meie kammerlaulu tipuks pean ansamblit L. Dombrovska — B. Lukk.

Aastaid tagasi, kui ma püüdsin kammerlaulu esmakordselt sisse viia Riia — Vilniuse — Tallinna konservatooriumide iga-aastase kammermuusika festivali programmi, leidis see algul vastuseisu — kammerlaul polevat kammeransambel! Tänavukevadisel festivalil Vilniuses kõlas meie vabariigi tudengitelt juba kaks vokaalnumbrit. Ajad muutuvad.

Aga ei saa öelda, et kontsertmeisteri rolli meie muusikaelus õigesti hinnatakse. Kontserdiaafišsidel, ajalehekuulutustes on kontsertmeister sageli märgitud kui keegi teisejärguline, n-ö kaastegev, kuigi ta võib sel kontserdil olla täiesti võrdväärne partner. Raadio- ja telesaadeteski valitseb suur juhuslikkus. Miks peab teadustama, et «Kontserdistuudios» esineb x, kui ometigi esinevad x ja y. Selliseid kontsertmeisterit diskrimineerivaid, sageli solvavaid näiteid võib tuua palju. Ometigi eelneb igale esinemisele (vähemalt nii see peaks olema) tõsine koostöö, kontsertmeisteriga koos analüüsitakse, «elatakse läbi» iga teos. Esinemisel on pianist see, kes loob lauljale loominguilise atmosfääri. Ta on nagu dirigent, kes alustab ja lõpetab, annab teesele tempo, karakteri, vormi, kes viib kulminatsiooni ja kõik lülid ahelaks sõlmib... Kontserdiarvustusteski minnakse sageli kontsertmeisterist mööda — ehk tuleneb see kriitiku suutmatusest hinnata, analüüsida ansamblit tervikuna?

Kui paljud meie keskmise põlvkonna lauljaist kannavad aunimetusi, samal ajal kui kontsertmeisterid, kes on neile aastaid partneriks olnud, pole selle vääriliseks peetud!

Ei tohiks jääda utoopiliseks raadio- või telesaade, mille keskmeks on kontsertmeister. Või plaat nimeka kontsertmeisteri esinemistest koos erinevate solistidega.

*Kas on mingit olulist vahet olla klaveripartneriks instrumentalistile või lauljale?*

Instrumentalistile on ansamblimäng juba küllalt varases staadiumis loomulikuks töövormiks, seetõttu tuleb ka ansamblitunnetamine palju kiiremini. Tõl-





genduslikud üksikasjad, mis sõltuvad ka temperamendist, emotsionaalsuse laadist, tuleb muidugi koos paika panna. Kui partiid on mõlemil selgeks õpitud, läheb nende kokkupanemine suhteliselt hõlpsalt.

Lauljaga on tööprotsess, ettevalmistusaeg oluliselt pikem, ja, ma ütlesin, raskem. Laulja siiski ei haara muusikat tervikuna nii kiiresti kui instrumentalist. Sageli tekib vaidlusi tempo ümber — laulja kipub tunnetama ainult oma rida. Laulja ja instrumentalist annavad erineva kaalu niisugustele väljendusvahenditele nagu rütm, artikulatsioon, strihid. Lauljaga tuleb materjali kallal detailsemalt töötada, kuna tema lähenemine teesele on rohkem intuiitiivne, emotsioonide pinnal. Tihti püüab ta muusikale lähemale jõuda pigem sõna tähenduse kui muusikalise kujundi kaudu. Tavaliselt räägitakse lauljast kui ansamblistist seoses vokaalansamblitega (näiteks ooperis), mitte kunagi aga seoses pianisti-kontsertmeistriga. Lauljaid ei kasvatata selles vaimus ja teadmises, nii on ansamblistise sulamine temale raskem, vahel jääbki see ainult pianisti ponnistuseks.

Olen veendunud, et kammerlaul on täiesti omaette muusikažanr. Mitte iga laulja pole veel kammerlaulja, ja edasi — mitte iga laulupedagoog pole kammerlaulu spetsialist. Mulle tundub, et konservatooriumis õppimise aeg ei võimalda igal lauljal välja kujuneda, kammerlaulu oskuste ja kogemuste omandamiseks tuleb palju tööd teha, see võtab aega. Ma ei fantaseeri, kui ütlen, et kontsertmeistri-klass võiks olla kohaks, kus noor laulja saab end kammerlaulus edasi arendada (illustraatorina). Mis viga, kui juhendaja

ja kontsertmeister omast käest võtta ja väike rahaline toetuski lisaks — mujal maailmas tuleb niisuguse võimaluse eest endal tasuda. Näiteks üks minu illustraatoritest, Liina Saari, kes konservatooriumi lõpetas üsna tagasihoidlikult, on praeguse kuueaastase koostöö järel kujunenud arvestatavaks kammerlauljaks.

*Konservatooriumis pedagoogitööd alustades võisite toetuda kahekümneaastasele kontsertmeistripraktikale. Millised on probleemid täna?*

Oieti kutsuti mind õpetajaks juba varemgi, kuid kahtlesin, kas saan hakkama. Kui aga 1969. aasta kevadel mul käsi haigeks jäi ja ma ajutiselt mängida ei saanud, võtsin ettepaneku vastu. Seitseteist aastat on pikk aeg, sinna sisse mahub väga palju läbitöötatud ja omandatud repertuaari, eks see oligi minu pagas, millega tööd alustasin. Õpetades õppisin ise ja tööd tehes tekkisid uued ideed. Olin jõudnud veendumusele, et kontsertmeistri-klassi töö konservatooriumis on vaja ümber korraldada. Eesmärgiks sai võetud, et kontsertmeistri-klass, millel õppeprogrammides on võrdne koht erialaga, oleks seda olnud ka praktiliselt. Aga ega harjumuspärast olnudki nii lihtne rikkuda.

Nende aastate jooksul on minu juures kontsertmeistri-klassi lõpetanud üle saja pianisti. Enamik konservatooriumi lõpetajaist asubki tööle kontsertmeistrina — koolides, teatris, kontserteerivais ansambleis, solistideks saavad ju vähesed. Nelja koostööaasta järel võin peaaegu

*Vilma Mallene tunnis V kursuse pianisti Jaak Lutsu ja illustraator Liina Saariga.*

*A. Ilo fotod*





eksimatult öelda, kellest tuleb hea ansamblist-kontsertmeister, kellest mitte. Meie praegune tööle suunamise viis ei võimalda sugugi mitte alati suunata lõpetajat sinna, kus ta on mitte ainult vajalik, vaid ka oma võimetega maksimaalselt kasulik.

Praegune õppeprogramm võimaldab üliõpilasel saada ettekujutuse peamisest, millega tööelus kokku puutuda tuleb (töö laulja ja instrumentalistidega, praktika nii ooperi- kui ka kooriklassis jne). Olen veendunud, et koolist algab kõik. Siin antakse noorele inimesele töösus, töösse suhtumine. Seda ei tohi unustada. Ometi kuuleb pedagoogide suust veel praegugi lihtsustatud arusaamisi: et tegemist pole ju eriala, vaid ansambliga, et ansambel ju on (kuigi on ainult mehaaniline sünkroonsus), et noodid on ometi ära õpitud (kuigi igasugune viimistlus, nüansseerimine puudub), et õpilane mängib ju aktiivselt (kuigi see ei väljendu ei faktuuri selguses, ei kõlas, ei fraseerimises) jne. Kas pedagoog, kes laseb vastutusrikkale esinemisele läbitöötamata teose, kes laseb õpilast improviseerida tehniliselt raske partii juures lootusega, et seda teost keegi ei tunne — kas ta on professionaalne? Kas kontsertmeister, kes rohkem improviseerib, kui mängib helilooja autoriteksti, on professionaalne? Ja kolleegide leplik, viisakalt üksikõikne suhtumine — kas see on professionaalne?

Ma ei arva, et aspirantuuri, assistentuuri-stažuuri diplom on garantii edukaks pedagoogitööks. Kas sellesse noorde inimesse on üldse kodeeritud eeldused ja tahe õpetajaametiks? Enne tööle asumist kontsertmeistri-kammeransambli kaateedri õppejõuna peaks tingimata omandama praktilisi kogemusi, õige oleks vist ka teatud katseaeg. Meil on ju ainult üks konservatoorium ja me peaksime seal ette valmistama ka tööpoolest professionaalseid muusikuid.

#### *Mis teeb rõõmu?*

Rõõmu teeb iga üliõpilane, kes tuleb sooviga teha tõsist tööd. Rõõm on igast tema õnnestumisest. Mul on olnud õpilasi, kes tulevad esimesse tundi ja teatavad soovist saada kontsertmeistriks, kellel esimesest semestrist peale on kontsertmeistriklass teadlikult valitud õppeaineks number üks. Mul on toredad il-

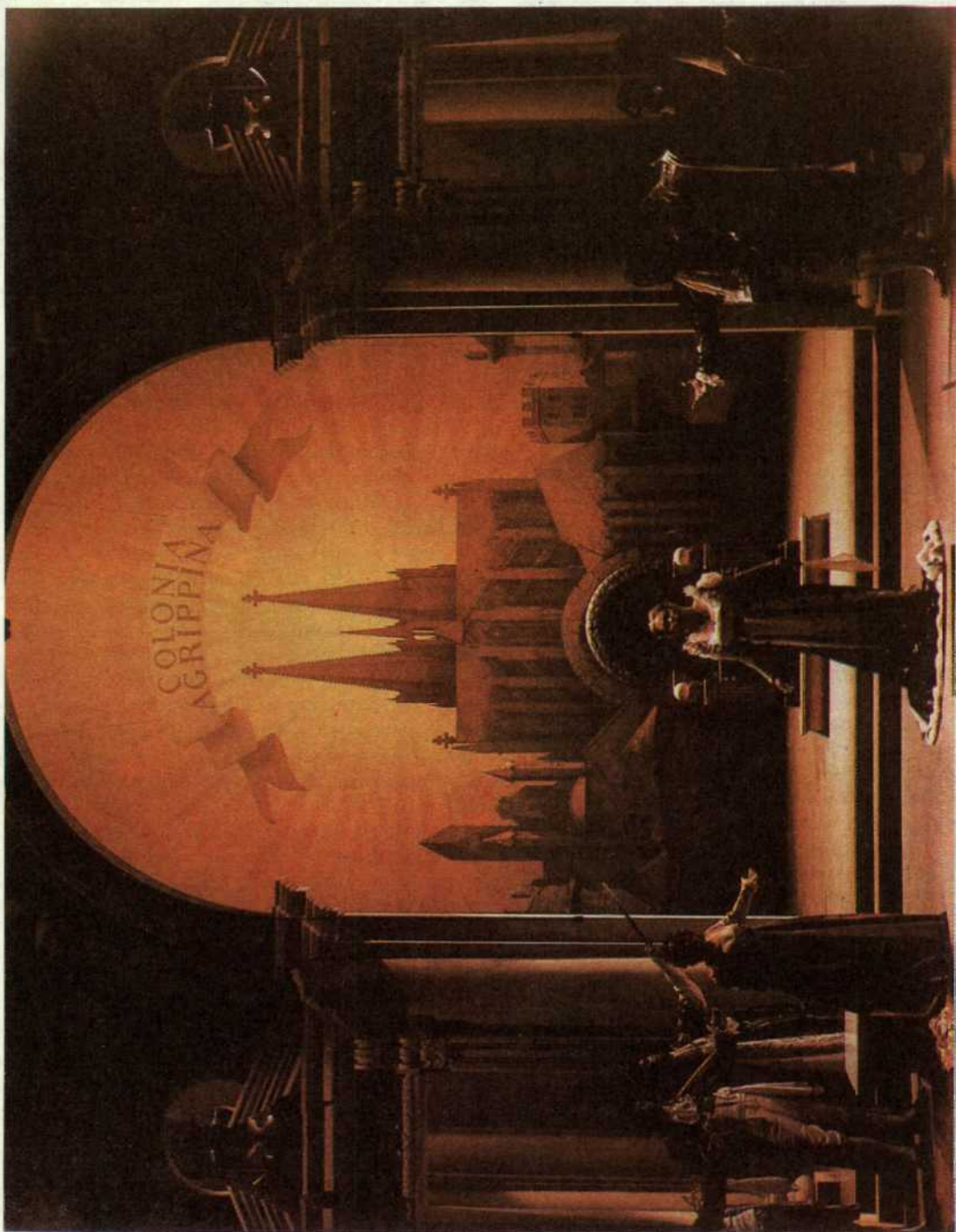
lustraatorid, kes pole tulnud vaid lisateenistuse pärast, vaid ennast täiendada, kellega on huvitav töötada, uut repertuaari õppida. Rõõmu teevad suurepäraseid esinemisvõimalused väljaspool konservatooriumi — Olevi saalis, Kadrioru lossis, Matkamajas, Tarbekunstimuuseumis — nende kasutegurist tudengeile pole vist vaja kõnelda. Rõõmu tunnen alati oma endiste õpilaste kordaminekuist. Häid tulemusi on saavutanud oma töös S. Kübar, A. Talvik, T. Kärblane, R. Vares, O. Fufatšova, P. Veri, U. Taniloo, L. Väinmaa, Ü. Rebane, K. Paat, L. Kadarpik jt. Hea meel on, kui nõu küsima tulevad need, kel diplom ammu taskus. Rahuliku südamega võiksin pensionile minna — konservatooriumi kontsertmeistriklassi õppejõuna teeb edusamme minu endine õpilane Helin Kapten.

Olen alati armastanud esineda, pedagoogitöö kõrvalt on selleks küll vähem aega olnud kui varem. Aga vajalik on mulle eneseteostus nii õpetajana kui ka ansamblistina. Ma pole kunagi armastanud juhuslikke esinemisi juhuslike partneritega. Tõeline ansambel sünnib ikkagi püsivas koostöös. Ligi viieteist aastat oleme koos esinenud Tiiu Levaldiga, eriti on südamesse jäänud Debussy romansid, mida esitasime Kadrioru lossis ja ka televisioonis. Muidugi ka Ester Mägi autorikontsert, kus olin U. Tautsile ja V. Kruusemendile partneriks romanssides ning H. Altrovile klarnetisonaadis.

Mulle meeldib süttiv ja paindlik, samas ka usaldav partner. Vastastikuses teineteisemõistmises, teineteist inspireerides ja täiendades, koos teose tuumani jõudes tunned tööpoolest tohutut rõõmu — rõõmu ühismusitseerimisest.

Vahendanud ANNELI UNT







## Barokkooper eesti laval

TOOMAS SIITAN

G. F. Händeli ooper «ALCINA» (1735), esietendus RAT «Estonias» 24. 08. 1985. Lavastaja — Arne Mikk; muusikaline juht ja dirigent — Paul Mägi; kunstnik — Uno Kärbis; ballettmeister — Mai Murdmaa, Alcina — Margarita Voites; Ruggero — Leili Tammel või Tarmo Sild; Bradamante — Marika Eensalu või Leelo Talvik; Morgana — Anu Kaal või Eve Tasa; Oronte — Rosislav Gurjev või Ants Kollo; Oberto — Mati Kõrts või Alo Ergma või Rauno Tagel; Melisso — Teo Maiste või Voldemar Kuslap.

Ilmselt ei ole Eestis enne 1985. aastat tõelist barokkooperit nähtud. Kui, siis ehk XVII sajandil; Hillar Saha teadis viidata<sup>1</sup> ühele etendusele: umbes 1680. aastal olla Revali Gümnaasiumi õpilaste abiga siin ette kantud Johann Valentin Mederi (1649—1719) ooper «Nero». Põhiliselt Danzigis (Gdanskis) ja Riias tegutsenud tuntud helilooja oli mõnda aega (1674—1683 ?) Revali Gümnaasiumi kantorigi. Võib muidugi arvata, et entusiastliku õpilasteatri ettevõtmine ei andnud päris operi mõõtu välja, ka on meil õnnetuseks mälu liiga lühike, et sealt meie ooperiajalugu alustada. Seega on «Alcina» esimene ja julge samm võõrasse maailma. Barokkooperi lavastustraditsioonid puuduvad mitte ainult Eestis, vaid kogu Nõukogude Liidus. Ülesanded on enamikule tegijatest täiesti uudsed. Kõik alljärgnev on kirjutatud siiski tunnustades «Estonia» operi kõrget taset, mis teeb kohatuks levinud vabandused esimese vasika asjus.

Barokkooper, meie ajale võõras meedium, seab lavastaja ette probleempunkta, mille harutamiseks on väga palju «õigeid» teid. Parimad barokispetsialistid on paljudes põhiküsimustes läinud teravalt vastakuti ja kuskil pole režiistii-li, mida võiks rahumeeli eeskujuks võtta. See teeb meie traditsioonideta teatri olukorra raskeks ja kergeks ühtaegu — me

alustame tühjalt kohalt, mis tahes juht-mõte võiks näida õigustatav. On siiski üks kriteerium, ja selle seavad barokkooperi ranged mängureglid.

Tavaliselt huvitab ooperilavastajat muusika kõrval ka l u g u, mida teos esitab. Barokkooperis on teisiti: lugu on kõigile ammu teada. Pangem tähele, et ooperižanr kasutas oma sünnist saati trafaretseid süžeesid! (Esimeste ooperite süžeed olid tuntud omaaegselt teatrist.) Publik käis vaatamas, k u i d a s ooper seda lugu jutustas. Loo teadmine on niisiis vastuvõtmisel väga oluline, eriti kui kõrvalekaldumised süžee trafaretsest käigust lisavad teosesse olulisi pingeid. «Alcina» puhul ei tohiks sellest probleemist tekkida, muinasjutte oleme ju ikka lugenud. Pealegi lisab kavaraamat (see on lavastuse üks tugevamaid külgi) tavalisele sisuseletusele veel kokkuvõtte L. Ariosto «Raevunud Rolandi» vastavast lõigust ning koguni katkendi «Odüsseia» kümnendast laulust, mis oli omakorda Ariostole eeskujuks. Vaataja ettevalmistus peaks seega olema piisav.

Kuna eesmärk pole loo jutustamine, siis on aja realistlik kulgemine laval ebaoluline. Siit lähtub barokkooperi dramaturgia põhiprobleem. Reaalse ajalgemise lõhkumist loetakse tihti selle ooperitüübi puuduseks (siit nähakse sügenevat kontsertlikkust) ja lavastaja peaks siis püüdma seda «puudust» varjata. Ent sellega me hindame nähtust valelt pinnalt, võttes aluseks uusaegse operi sise-mised seadused, mis tõsise operi valdkonnas kehtivad alates Glucki-Caldzabigi operireformist 1760. aastatel. Händel võis küll olla teel selle reformi suunas, ta ei jõudnud aga veel sugugi päralt ning tema «edasiaitamine» nüüdisaegse lavastaja poolt näib kohatuna.

Hilisbaroki ooperis, Napoli ja hilises Venezia koolkonnas liigub lavaaeg kahes plaanis, millele muusikas vastab retsi-

<sup>1</sup> H. Saha. Muusikaelust vanas Tallinnas. Tallin, 1972, lk 10.



tatiivide ja aariate reeglipärane vaheldumine. Retsitatiivis võib olla ajakulgu ebaloomulikult kiire, nii et seda adekvaatselt lavale seada näib lootusetu. Aarias jääb aeg hoopis seisma, *da capo*-aaria vormiskeem (ABA) rõhutab seda eriliselt. Siin just nagu polekski midagi lavastada. Ooper koosneb niisiis kiirliikumiste ja stoppkaadrite reast. Näib, et lavastajal pole mõtet selle tõsiasja vastu võidelda, nähes vaeva ajakulu ühtlustamisega.

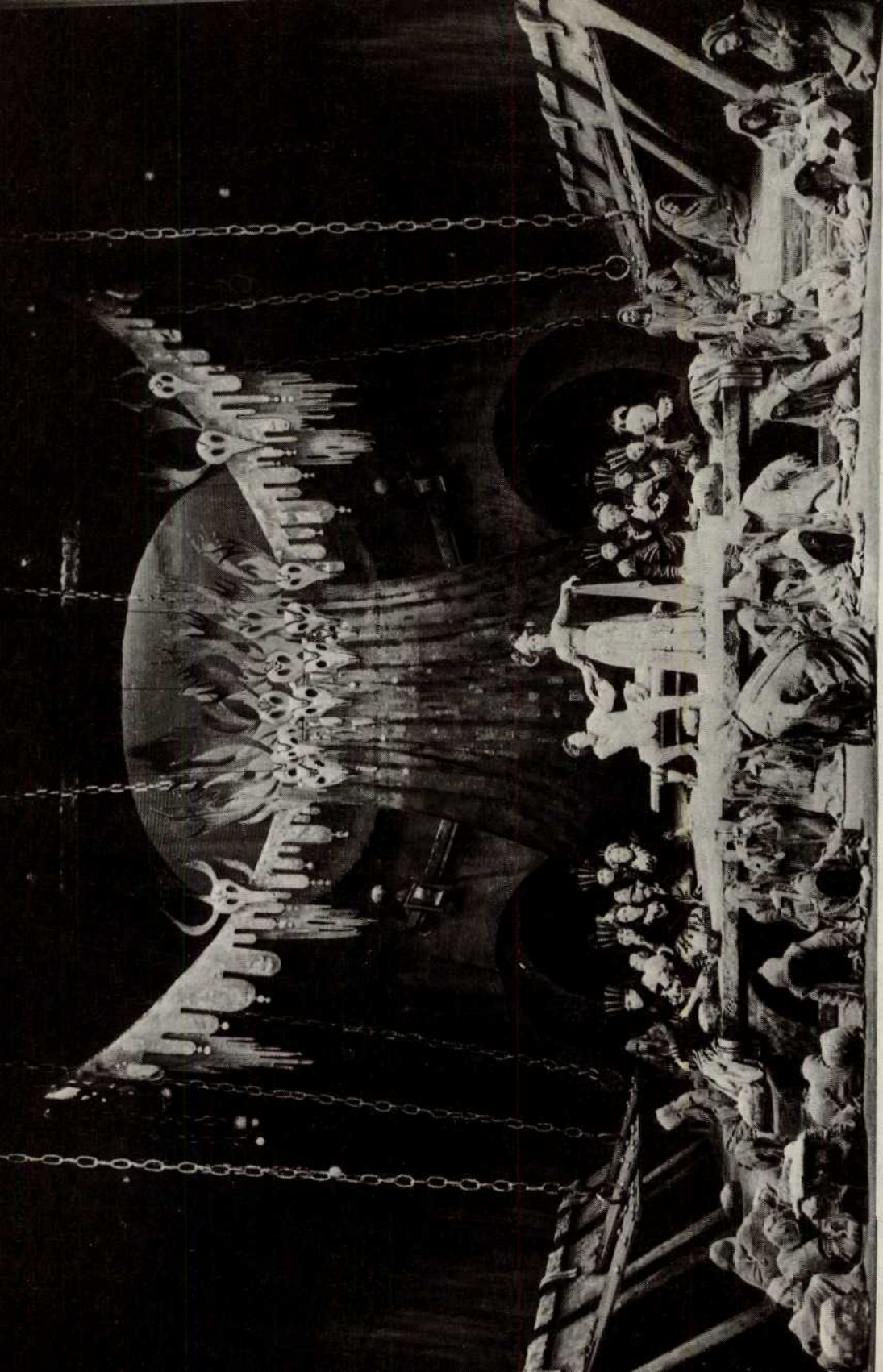
Lavastaja Arne Mikk on selleks ühtlustamiseks valinud üsna lihtsad vahendid. Järjekindlalt ja nimme on ta püüdnud ähmastada numbrite piirjooni sellega, et aaria ajal tulevad sisse järgmise stseeni tegelased, enamasti ilma sisulise põhjendusega. Laulja jääb sageli lavale nagu järjekorda oma aaria algust ootama (tegemist võib olla ka ebatäpsete sissetulemistega). Kahjuks ähmastub sellega ka kontrast aariates kehastunud hingeseisundite vahel, mis on teose väljendus-suutlikkuse põhialus. Paljud aariad on püütud «täis lavastada» aariasse mittepuutuva askeldamisega. Nii on üleaarne Ruggiero ja Bradamante suhtlemine Oberto I vaatuse aaria ajal või Alcina-Ruggiero arusaamatu tummstseen Morgana II vaatuse aarias. Ilmne maitseväärtus on Morgana ja Oronte «stseen padjakestega» III vaatuse algul, mis võiks hästi sobida mõnda rahvusromantilisse laulumängu. Groteskina mõjuvaid Bradamante II vaatuse kättemaksuaarias kaks korda kiretult üle lava jalutavad võluriigi sõdurid. Lausa inetu on Alcina ja Ruggiero armatsemine I vaatuse alguses, selline naturalism Händeliaegse vihjete-pilkude rafineeritud kunsti asemel mõjub eemaletõukavalt. Või peetakse nüüdisaegset publikut nii allakäinuks, et vaid amelemine suudab tema jaoks armuandungut märkida? Omal kohal on Ruggiero tinglik võitlus Alcina sõjaväega «Tiigriaaria» ajal, kahjuks ei suuda aga vaataja neid sõjamehi selleks ajaks enam tõsiselt võtta. Enamjaolt mõjub tegutsemine laval siiski mitte teise plaanina, vaid lavastusliku müra, mis segab keskendumast peamisele — aariale. See, mis pidi suurendama teose väljenduslikkust, hoopis vähendab seda.

Nüüd oleks ülekohtune märkimata

jätta mitut ilusat misantstseeni. Sisutäpne on pildivahetus aarias «Ah, ränk piin» (II v), mille bravuurse keskosa laulab Alcina kõrgel lavapodiumil oma sõjasalga keskel. Kohavahetus rambist podiumile ja tagasi toimub mitmes pikeemas aarias, mitte aga alati põhjendatult. Ka on koht podiumil laulja jaoks akustiliselt väga halb. Efektne on võlurni hävitamine (juhul kui tulevärk tööle hakkab) ja finaali. Teravmeelse lavatriki, Alcina kadumise oma «kestast», võiksid näitlejad paremini välja mängida — praegu koristatakse tühi kest lavalt sellise enesestmõistetavusega, et kuninganna hukku vaevalt märgata võib. Üks detail jääb finaalis arusaamatuks — kauni lavaseade keskpunktis, otse päikese taudal, troonib Melisso, visuaalselt ehk küll kõige sobivam sinna, aga sisuliselt üldse mitte.

Barokk on oma väljenduse põhikomponentides äärmiselt tinglik ja teatraalne. Ooperistruktuuri esmapilgul häiriv skemaatilisus peaks mõtestuma läbi lauljate loodud eredate karakterite ning sümboliheda, assotsiatiivse lavastuse. Selle poole on jõudumööda püüeldud, lavastaja ja kunstnik on otsinud huvitavaid detaile, mis laiendavad sisuruumi ja lisavad mõtteseoseid, jäänud aga poolele teele pidama. Mitu väärt kujundit kaotavad hooletu kohtlemise tagajärjel sisulise kaalu. Kõige enam on kahju laval ukerdavatest hallidest kogudest. Kes nad on? Teksti põhjal võluvangis rüütliid-seiklejad. Miks pole neis aga kübetki väärikust ei enne ega pärast vabastamist? Pigem on nad mõtestatud türanniku valitseja ikkes vaevleva rahvana ja peaksid sellisena kandma teose põhiideed. I vaatuse algul laulavad nad koos öukondlastega ülistuslaulu Alcina õnne ja vabaduseriigile. Täpsema kujutusviisi korral oleks loodud suurepärase eht-händellik ironiline stseen, see võimalus on siiski käest lastud. Kujund oleks tugev, kui temaga säästlikult ümber käidaks. Paraku lahjened ta vaatajate jaoks ära, sest liiga sageli jõuavad nad nende üle muiata ja kaasa tunda mitte niipalju kujutatud vangidele kui ooperikoori liikmetele. Selle motiivi kaudu on ooper lähendatud kangelas- või pääsmisoooperile. Selle sünnitas valgustusajastu, mille vaim polnud Händelilegi võõras, pärast







meistri surma. Baroki ajal vastas sellele lunastusoper, mis avaldas end sageli antiigi- või muinasjutu ainekstikus. Siit lähtuv sisuline dimensioon, mis Händeli juures pole küll enam enesestmõistetav, jääb kasutamata.

Paljud sümboliks väärtustatud detailid mõjuvad laval üsna kummaliselt. Melisso toob Ruggierole sõjarüü, see käib Melisso aaria ajal millegipärast käest kätte ja jääb pärast tükiks ajaks lavale vedelema. Võib küll mõista, miks Ruggiero toob II vaatuses Alcinale peegli, ent miks Alcina selle hiljem Obertole ulatab? Vist küll ainult selleks, et ta selle lavalt minema viiks. Teinegi kord on Oberto rekvisiidikandjaks tehtud — miks peab Ruggiero just temalt võlukilbi saama?

Lavakujunduse ülesanded on barokkooperis suuremad kui mis tahes teise stiili puhul<sup>2</sup>. Eriti peaks ta fantaasiast pulbitsema muidugi muinasjuttooperis, temast peaks lähtuma kogu lavastuse visuaalne külg. Misanstseen peaks siin toetama kunstnikutööd, mitte vastupidi, nagu tavaliselt. «Alcina» kujundus on väga ilus, puudu jääb aga nii visuaalsest kui ka semantilise aktiivsusest. Tehissuuts laval ja üks väike plahvatus operi lõpul ei suuda tänapäeva vaatajat kuigivõrd üllatada ega luua vajalikku müstilist atmosfääri. Muidugi, olgem ausad, «Estonia» lavatehnika ei kannata välja võrdlust barokiaegsega ning ranged tuletõrje-eeskirjad on võtnud pürotehnikutel leiva käest. Nii lavastus kui ka kujundus toovad «Alcina» meie ette lihtsalt muinasjutuna, andmata tegelaskujudetele ja situatsioonidele sügavamaid tähendusi ning laskmata tal saada selleks, mis barokkooper oli ja nüüdki olla võiks — kaasajateemaliseks allegooriaks.

Levinud võte, millega kõigjal maailmas barokkooperit vaatajale suupärasemaks tehakse, on rohkete kupüüride sissetoomine. Ägedaimadki teosetruuduse rüütlid on pidanud mõõnma, et muusikaline struktuur pole Händeli ooperites nii tugev kui oratooriumides ja üldiselt

sallitakse ooperistseenide lühendamist. Liiatigi arvestagem, mis toimus Händeli-aegses teatris: ooper oli meelelahutus, publik jalutas etenduse ajal ringi, jutles, einestas; tänapäeva vaataja ootab kahtlemata kontsentreeritumat etendust. Sagedasti lühendatakse ka pikka *da capo*-aariat, eriti kui selle keskosa on suhteliselt lühike ja pakub pikale korduvale põhiosale vaid tühist kontrasti. Sel puhul esitatakse vaid põhiosa, jättes ära keskosa ja *da capo*. Ja just siin on «Estonias» kohati liiale mindud. ABA-skeemis aaria on siiski Händeli operi struktuurne põhialus, meil kõlab lavastuse 23-st aariast praktiliselt lühendamata aga vaid 7, 14 aariat on tehtud üheosalisteks, mõnes seda ainsatki kärpides. Kolmeosalisi aariaid saavad laulda ainult Alcina (4), Ruggiero (3) ja Bradamante (2), seega on tegelikult vähendatud operi peategelaste arvu kolmele, kõik ülejäänud osad jäävad episoodilisteks. Eriti kahju on Oberto aariatest ja Bradamante III vaatuses aariast, mis lõpevad enne, kui neid õieti tähelegi paneb, lõhkudes niiviisi etenduse loomulikku rütmi. Siiski pole siin küsimus ainult üksi lavastaja või muusikalise juhi kontseptsioonis — nii mõnegi aaria puhul tekib kartus, et laulja ei suudaks seda lühendamata kujul lõpuni laulda.

Etenduse praegune vokaalne tase peaks tõsiselt mõtlema panema meie laulpedagooge. Näib, et lauljaid koolitatakse liialt kitsa amplituuda jaoks ning häälelt kergelt liikuvust nõudev barokiajastu laulutehnika on üks neist katsumustest, milleks enamik lauljaid valmis ei ole. Ühele lauljale ei oskaks ette heita pealiskaudset suhtumist oma ülesannesse — iga partii tagant kostab tõsist ettevalmistust. Hädad on nimelt koolilist laadi ja seotud muidugi ka vähese praktikaga selles stiilis. (Allakirjutanu pole kuulnud Voldemar Kuslapit ja kuulda-vasti õige tublisid Alo Ergmat ja Rauno Tagelit.) Grammatilises mõttes on partiid stiilsed ja kaunistatud toredate improvisatsiooniliste kadentsidega. Komistuskiviks saavad aga virtuoosset tehnikat nõudvad kiirliikumised ja passaažid, mis ühtedel sulavad kokku kohmakaks forsseeritud glissandoks, koloratuursopranid libisevad neist aga pealiskaudselt, vajaliku täpsuseta üle, jättes

<sup>2</sup> Vt selle kohta näiteks TMK 1986, nr 1, lk 96.





Ruggiero — Leili Tammel, Alcina — Margarita Voites.

nad fraasiliselt liigendamata, muusikaliselt väärtustamata.

Siiski on mitu väga meeldivat erandit. Tenorite hulgas paistab täpse ja puhta hääleandmisega silma debütant ooperilaval Mati Kõrts (siit ka soov kuulda Oberto aariaid pikemaina). Tehnilistest raskustest on üle Leelo Talvik, kes on loonud Bradamantena ka toreda karakteri. Kõlaliselt ei pääse ta siiski mitte alati vajalikult mõjule. Lavastuse suurim saavutus on aga Leili Tammeli Ruggiero. Arvan, et ta pakub tähelepanuväärse lahenduse kastroadiosade asendamise klassikalisele probleemile. «Estonias» on proovitud mõlemat levinumat väljapääsu — asendamist metsosopraniga või partii oktavi võrra madalamale transponeerimist bassile (kolmas, kõige riskantsem ja luksuslikum võimalus, kontratenori kasutamine, ei tule meil kõne alla). Võrdlus on huvitav. Metsosoprani puhul on pinged orkestri ja hääle vahel õigemad, aga ka mänguliselt mõjub Tammel paremini, isegi mehisemana kui lüürilisem ja passiivsem, Alcina võlujoust rohkem «ära tehtud» Tarmo Sild. Leili Tammel on

vokaalpartiist täiesti üle ja suudab Ruggiero karakteri varjundid mitte ainult välja mängida, vaid ka välja laulda. Kuulus «Verdi prati» («Haljad aasad») saab ooperi lüüriliseks kõrgpunktiks ja üks õhtu muusikalisi maiuspalu on ka III vaatuse «Tiigriaaria».

Raskeim ja vastutusrikkaim on nimi-tegelase, võluriigi kuninganna Alcina osa, mida dublandita täidab Margarita Voites. Seda rolli on võrreldud Mozarti Öökuningannaga, ta on aga hoopis mahukam ja keerulisema karakteriga. Alcina pole mitte ainult rafineeritud ja valelik naistürann, vaid hetketi ka lihtsalt naine. Lüüriline joon tulebki Voitese lahenduses eriliselt esile ja II vaatuse aaria «Ah, ränk piin» on ikka saanud üheks etenduse muusikaliseks kõrgpunktiks. Tema seitse aariat pole küll jäänud täispikkadeks, ent annavad siiski lauljannale päris tõsise koormuse, eriti I vaatuses. Paraku ei anna vokaalne teostus just dramaatilistes numbrites primadonna mõotu välja. Eriti «õhukeseks» jääb II vaatuse finaali, ooperi ainus *concitato*-stseen koos kuulsa aariaga «Ombre pallide», mis peaks olema teose dramaatiliseks kulminatsiooniks. Lõpuks hämmastab veel, et sellise klassi laulja ei suuda etendusest etendusse vältida häirivaid tekstieksimusi.

Kujunduselt ja seadelt pakuvad suuri mat silmailu balletinumbrid. «Alcina» on Händeli balletirikkamaid oopereid ja seda prantsuse (ballett-)ooperi eeskujul, kus tants oli sel ajal lavastuse orgaaniline osa ja mitte divertissement. Eritisena jäävad meelde tantsijate kaunilt ajastuse stiliseeritud kostüümid.

Muusikaliselt nii ergast ja huvitavat, tõeliselt head orkestrimängu nagu «Alcina» esietenduse ajal pole «Estonias» juhtunud varem kuulma. Oli tunda tavalisest põhjalikumast ettevalmistusest ja erilisest elevusest. Meie oludes pretseedentitu on kas või seegi, et akadeemiline kollektiiv esitab barokkmuusikat, tegemata pidevalt jämedaid noodilugemise vigu. (Kõlaga see pealegi komplimendi kohta ramedavõitu, ERSO näiteks pole selle tasemeni veel jõudnud.) See tähendab ka huvitavalt väljatöötatud fraasiliigendust kõlgis partiides, stiilseid kaunistusi, õhulist ja aktiivset mängumaneeri jne. Kõige selle eest tänu Paul Mägile!



Pillimeeste poolelt tahaksin eraldi ära märkida Ivo Sillamaa tundlikku ja fantaasiaküllast tšembalopartiid, mis ei toeta lauljat mitte üksnes harmooniaga, vaid lisab ka omalt poolt karakteri, ja mille aktiivne pulseerimine on orkestristki hästi kuulda. Kui orkestris miski segas, siis ehk mõni üksik sisutühjaks jäänud maneer, nagu pikendatud pausid I ja II vaatuse avamängudes.

Seda kurvem on tõdeda, et juba enne kümnendat etendust oli suur osa sellest ilust lagunenu. Ja loomulikult lendab nõrdinud kriitiku esimene kivi orkestriauku — laiskade ja mugavate muusikatükkitöölise hulka. Ent milles siiski asi? Miks see muusik ei mängi paremini? Ta ju näitas, et ta võib! Lehest oleme saanud lugeda välismaiste, ohtlikult teravakeelsete kriitikute lausa ülivõrdes kiitust meie ooperi muusikalise taseme kohta. Satun päris segadusse: kas olen mina nii provintsilikult piiratud, et ei märka seda taset? Või on jälle akustika süüdi? Sealt kostab aga sagedasti sellist praaki, mida ükski akustika ei varja! Vastus on lihtsam — enne külalisesinemisi antakse muusikutele võimalus teha teostega proove, reaetenduste (milline sõna!) puhul pole see kunagi kombeks olnud. Niisiis olid «Alcina» viimased proovid septembris, edasi on pakutud seda, mis meelde on jäänud või mida dirigent parajasti suudab välja pigistada. Uhelt poolt lõhnab selline tööviis publiku petmise järele, teisalt peaksid selle vastu aga võitlema muusikud ise — kuulaja süüdistab ju ikka ainult neid! Praegu neil lihtsalt puudub võimalus oma tööd korralikult ja südamega teha. Baroki muusikaline keel on sedavõrd spetsiifiline, et orkester, kes sellega esmakordselt (sellises situatsioonis) kokku puutub, ei suuda loomulikult proovidel saavutatud taset igal etendusel (1—2 korda kuus, teistel õhtutel muus stiilis muusika) taastada. Vahest oleks «Estoniaski» võimalik proovida tööviisi, mis maailma paljudes ooperimajades on tavaline — pärast prooviperioodi tihedalt etendusi, seejärel pikema vaheaja järel uued proovid ja uued etendused. Ehk oleks siis meilgi sagedamini võimalus oma ooperitrupi kõrget taset nautida!

Ja ometi, kogu kriitikale vaatamata, pole põhjust «Alcinat» aia taha arvata.



Morgana — Eve Tasa.

H. Saarne fotod

Niisama vähe kui oleks põhjust loota esimesest kokkupuutest nii kapriisse organismiga nagu barokkooperi kohe kõigiti väga head tulemust. Juba ainuüksi saadud kogemus on hindamatu, ning publiku suur huvi toeks, jääb soovida vaid peatset järge «Alcinale». Kindlasti enne, kui see kogemus mälu lahjeneb.





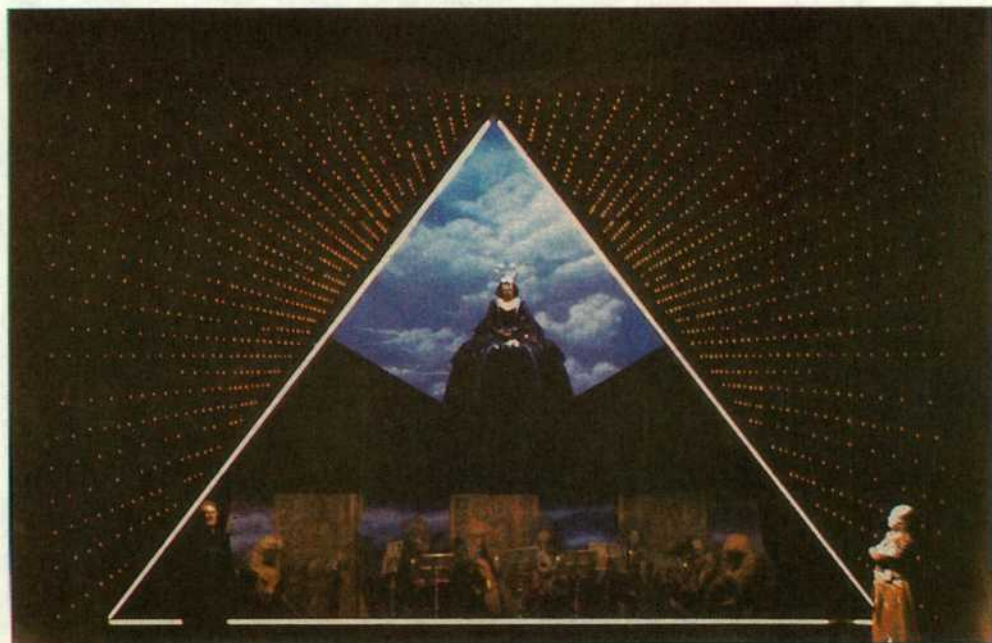
\* HÄNDELI-AASTA  
OOPERILAVAL  
L.K 96

*Stiseene Achim Freyeri kõmulisest lavavisioonist Händeli  
«Messiasese». Lääne-Berliin.*





*«Viini pidunädalatele» lavastas Federik Mirdita Händeli  
«Julius Caesari».*





# Laulikud laval

UNISTUSED JA TEGELIKKUS

SIRJE KIIN

•**KULDRANNAKE**». Esietendus Viljandi Draamateatris «Ugala» 23. 01. 1986. Autor: Nikolai Baturin, lavastaja: Väino Uiho, kunstnik: Ingrid Agur.

•**VALGE TEE KUTSE**». Esietendus ENSV Riiklikus Noorsooteatris 21. 12. 1985. Autor: Juhan Saar, lavastaja: Kaarel Kilvet, kunstnik: Hardi Volmer, muusikaline kujundaja: Olav Ehala.

*«Jäägu teistele alandlik jaatus,  
tahta võimatut on meie saatus.»*

*Betti Alver*

Maarjamaa pealinnas Tallinnas ja Mulgimaa pealinnas Viljandis etenduvad 1985/86. aasta eesti teatrihooaja kaks menukamat lavastust, mõlemad kandmas soovide siniranda kutsuvaid pealkirju: «Kuldrannake» ja «Valge tee kutse». Mõlemad põhinevad dokumentaalsel materjalil, andekate, värvikate, traagilise saatusega loojate-laulikute elulool, mõlemad on žanrilt dramatiseeritud «laulumängud». Mõlemad näidendid on meie kaasaegsete eesti kirjanike Nikolai Baturini ja Juhan Saare algupärandid, lavastajateks teatrikooli kursusekaaslased näitlejad-lavastajad-lauljad Väino Uiho ja Kaarel Kilvet. Kahe lavastuse kõrvuti vaatlust ei tingi aga mitte välised ühistunnused. Olulisem on sisuline sõnumisarnasus, kummagi lavastuse funktsioon tänases kultuuripildis, sealhulgas ka etenduste publikumenu sotsiaalpsühholoogiline taust. Neid aspekte tahaksingi eelkõige silmas pida.

## ÄRKAMISAEG KOIDAB JÄLLE SAKALAMAAL!

«Rahvuslik kirjandus võib olla rahvuslik eeskavalt ja rahvuslik olemuselt. Need mõisted võivad ühte langeda, kuid ei tarvitse seda iga kord mitte. Nad võivad pealtnäha koguni vastastikku vaenlikud olla.

Eeskavaline rahvuslik kirjandus on omane peamiselt noortele rahvastele. See peegeldab rahvuslikule teadvusele är-

kava rahva eneseleidmise ja ühtekuulvustunde avastamise meeleolu.

Säärased ärkamishetked võivad rahva olemistingimuste muutumise kohaselt korduda, rahvuslik ideoloogia uut värskendust otsida ja see omakorda kirjanduses kajastuda,» rääkis F. Tuglas kõnes «Rahvuslik kirjandus», mille ta pidas Eesti Kirjanduse Seltsi aastakoosolekul 29. IV 1934 ja Tallinna Töölisteatris 4. V 1934 (vt ajakiri «Eesti Kirjandus» 1934).

Meie esimene «eeskavaline» ehk programmiline ärkamisaegne kirjandus ja kultuur jääb saja aasta taha. On huvitav jälgida, kui massiliselt on ilmunud nüüd, taas 80. aastatel, teatrilavadele tolleaegseid kultuuritegelasi: meenutagem kõiki neid Jannseneid, Kreutzwalde, Koidulaid, Faehlmanne, Jakobsoni jt. ärkamisaegseid tegelasi, kelle kallal on viimastel aastatel tehtud tihedasti elustamiskatseid. Seni jäid need katsed rohkem kultuuriloolise väärtusega faktideks, püsisid teatraalide ja kirjandusimemete huviorbiidis, saamata laiemas kultuurikontekstis tõeliselt rahvalikeks ja rahvuslikeks sündmusteks. Aga asi on arenanud lootusrikkas tõusujoones. Kui V. Vahing ja M. Kõiv kirjutasid oma Faehlmanni-näidendi ja E. Hermaküla selle üle jõu käiva traktaadi «Vanemuises» kärbitult ära lavastas, siis oli see nagu esimene abstraktne ennustusmärk sellest, et ärkamisaeg muutub meie jaoks ka teatris sisuliselt aktuaalseks, et uus tundeline «ärkamishetk» võib olla lähedal. Nii soojalt võeti see kõike korraga süllehaarav mammutteos vastu (dramaturgiapreemia, publitseerimine, arvustused). Publiku laiad hulgad pelgasid ikka veel kuivust ja akademismi, lavale oodati mitte rahvusest filosoferivat, vaid lihast ja verest inimest rahva enda seest. Siis tuli Mati Undi Koidula—Kalda visioon Pärnus, Koidula Majamuuseumis, mis löikab tõepoolest sügavalt looja



ja rahva hinge. Kodumaa-armastus on juurde mitte niivõrd teadmine, kuivõrd tunne, ja Mati Unt oli esimene, kes seda teatris lõpuks ometi taipas. Tema Koidula ja Kallas elustuvad tõesti, omandavad psühholoogilise sügavuse, sest etendus toimub intiimses, kammerlikus vormis ja mõjub seda vahetumalt. Koidula ja Kalda rahvusliku kuulamise-kuulumatuse traagika ja inimlikult lähedaseks toodud erandlike saatustega loovinimeste elulood avarduvad vastu ootusi üldinimlikuks, puudutades nõnda igaüht, ükskõik mis rahvusest või kultuurist ta on. Aga Undi intiimteatris teostatud inimlikul ärkamisaja-nägemusel ei ole paraku juba väga piiratud vaatajaskonna tõttu (vaid mõnikümmed muuseumikülalist korraga) seda massilist, rahvalikku kultuurielujõudu, mis muusikas on olnud Veljo Tormisel või luules Hando Runnelil. See on jäänud valitud vaataja vaikseks, diskreetseks neljasilma-puudutuseks. Unustamatuks, kellele ta osaks on saanud, kuid selles ei ole laulupeotunde ühisust ega mastaapsust, mis üht korralikku ärkamisaega ikka on saatnud.

Uus «eneseleidmise ja ühtekuuluvustunde avastamise meeleolu» leiab jõulisema, hulgalist vaatajarahvast kaasa haarava teostuse mitte Pärnus, vaid taas Sakalamaal. Ajalugu justkui korduks: kui ajastustiliselt öelda, siis pidid Jannsen/Koidula Pärnus enne vaikselt tuld ärgitama, et see siis Sakala südames juba kõrgele ja kaugele loidaks. Oli ju laulik Ado Reinvald üks «Sakala» ägedamaid kaastöölisi ja Jakobsoni võitlusõpilasi. Kuigi Reinvald ei ole rahvusliku liikumise aja kõige kesksem kuju, on ta siiski olnud nii värvikas, dramaatilise saatusega looduslik anne, talupojast laulik «jumala armust», tõeline Eestimaa Burns, et paneb öieti imestama, miks teda varem pole märgatud: sedavõrd rikkalikult pakub tema elu- ja loomingulugu lüürilisi, naljakaid, traagilisi ja ülevaid stseene. Kui lugeda E. Priideli 1965. aastal avaldatud Reinvaldi monograafiat, siis see lausa kutsub lavastama või romaani kirjutama. Mainitud uurimus ongi olnud Nikolai Baturini näidendi peamisi allikaid. Puhtdramaturgilisest aspektist vaadatuna paistavad kirjandusloos märksa rasvasemalt trükitud

ärkamisaja tegelased Reinvaldiga võrreldes lausa krõbisevate kuivikutena.

Ado Reinvald (1847—1922) on olnud niisiis õnnelik leid. Kui enne «Kuldrannakest» üritati rahvusliku liikumise aega mõista selle vaimsete juhtide, nõo kindralstaabi silmade ja mõistuse läbi, siis nüüd minnakse liikuma rahva enda seest, mulgi talupoja mustas kuues. Koos temaga elame läbi ärkava rahva saatuse. Ometi polnud Reinvald päris tüüpiline tollane talupoeg, tal oli Lauliku kutsumus ja anne, tal oli oma Muus. Unustatud «Willandi Lauulik» tõuseb «Ugalas» Väino Uibo nägemuslikus lavastuses ja Peeter Jürgensi naiivjändrikult veenvas kehasustuses justkui fööniks unustusetuhas. Ilmus ju Reinvaldi viimane kogu «Valitud luuletusi» postuumselt 1924. aastal, niisiis rohkem kui 60 aastat tagasi. «Püünele seadija ja viisimeister» Väino Uibo paneb tundevärskelt kõlama mitu korda rohkem Reinvaldi laule, kui neid leidub näiteks Paul Rummo koostatud luuleantoloogias (12). Seni oli Reinvaldi lauludest viisistatud vaid mõni (A. Läte, «Kuldrannake», A. Kapp, «Palumine» jt), mõni oli aga muutunud rahvaviisil nii üldtuntuks («Mats alati on tubli mees»), et enamik tänaseid vaatajaid ei teagi enam, et sõnade autor on Ado Reinvald. Nii nagu me võõrastasime ja unustasime oma regivärsse enne Veljo Tormist, ärkamisaja laule enne Tõnu Kaljuste Kammerkooari ja uemat rahvalaulu enne Hando Runnelit, nii alahindasime ka «Noor-Eestist» saadik ärkamisaegset «romantilist, laenulist, isamaalilist, sentimentaalset» jne kirjandust. Pidi tulema loov isiksus, kes vabastaks meid sellest primitiivsuse kompleksist ja aktualiseeriks tänase originaalloomingu kaudu toonase inimese ja tema töö, mis ei pruugi olla sugugi vähem vaimne, vähem komplitseeritud kui meie praegused mured ja ideaalid.

Ajastut oli meile teatris ja koolis juba küllalt teadma õpetatud, oli vaja tunda inimest ajas ja igavikus. Seda on nii Mati Unt kui ka Nikolai Baturin suutnud. Mõlemad on purustanud laulike palgelt sinna ladestunud kipssurimaski; Unt on tõstnud Koidula alla tardunud pühapildi poosist, Baturin on tõstnud Reinvaldi üles häbelikust ajaloololmusest. Mõlemal laulikul on nüüd





elav hing sees ja nende saatuse omandab neis lavastustes nii rahvusliku kui ka üldinimliku tähenduse. Mõlema lauliku kaasaegne J. Kunder on öelnud: «Kuna Koidula oma lauludes täiesti süda on, on Reinvald enam nagu — kui ütelda lubatud, südame silm, kes kõik seda näeb, mis Koidula tunneb.» (E. Priidel, «Ado Reinvald», lk 90.) Reinvaldi luule on piltlik ja nägemuslik — ja samasugune on ka «Kuldrannake»: piltlik, nägemuslik, «kurb-ülev».

N. Baturin on näinud Reinvaldis küll rahvuslikku karakterit, tema tõusu ja langusega dramaatilises eluloos aga mitte ainult rahva saatust, vaid igas ajas ja riigis toimivat andeka looja traagilist psüühilist konflikti keskkonna ja eelkõige iseendaga (Burns, Koltsov, Kivi, Sevšenko jt). Väino Uibo lavastus võimendab Baturini pakutud üldistusvõimaluse. Uibo pole haaranud kinni kirjaniku musta kuue kinniskujundist ega ka mitte Reinvaldi tuntud «Musta kuue» laulust, vaid rõhutab finaalis võrdlust lossist

N. Baturini «Kuldrannake» «Ugalas» (lavastaja V. Uibo). Ado Reinvald — Peeter Jürgens.

väljaatud kuningas Leari ja ta tütre Cordeliaga. Pildid vahelduvad täpsete tunderütmidega, muusikalises kujunduses vaheldub *piano forte*'ga, lüüriline koomilisega, traagiline ülevaga. Just tänu sellele maitsekale vaheldusrikkusele muutub lavastus kunstiliselt mitmekihiliseks ja üldistusjõuliseks. Väga palju aitab majesteetliku ja meeldejääva üldmulje saamisele kaasa Ingrid Aguri suurejooneliste taevapiltidega lavakujundus.

«Kuldrannake» on nii näitekirjanik Baturini kui ka lavastaja Uibo senise loomingu silmapaistvaim, parim töö. Väino Uibol on see viies lavastus «Ugalas» («Laulan sõbraks öö ja päeva», «Paberlilled», «Suveõhtu valss», «Tee õnnelikku aeda»). Nikolai Baturin on kirjutanud viis näidendit, neist ühe, «Legend Charoni venest», tõi ta ise lavale TRA Draamateatris. Teised on varsti ilmumas «Eesti Raamatu» sarjas «Lugemis-



teater», sh ka «Ilissa», mis «Ugala» versioonis kannab pealkirja «Kuldrannake». Pean teatripoolset pealkirja muutmist õigeks, sümptomaatiliseks. Kuigi «Ilissa» Reinvaldi Tarvastu isatalu nimenä oleks Baturini argumentidele viidates jätkanud «Ukuaru» ja «Mikumärdi» talupojadramaturgia traditsiooni, on just õnnestunud lavastus see, mis kannab sõnumi ühe mulgi talu ussaiast kõrgemale, kasvatab inimese ja rahva saatuse üldistuseks, läbi aegade kestvaks igatsuseks soovide «kuldrannakese» järele.

J. Allik juhtis ühes usutluses tähelepanu sellele, et «kahel aastal jäi see nimetus (eelkavas: «Ilissa», laulumäng Ado Reinvaldi elust — S. K.) vähemasti teatrikonverentsil olijate huvi järgi ankeetküsitluse andmeil kindlalt viimasele kohale. Kuid praegu on «Kuldrannake» kõige nõutavam etendus» (vt «Tee Kommunismile» 27. III 1986). Võin vaid oletada, et tundmatu talunime ja unustatud laulikunime tekitatud eelhoiaku taga kammitsetes vaatajat ikka seesama regivärsivõristusega tembitud hirm kuivade, inimeseta ajalootundide ees, aga miks mitte ka ebateatraalsete, ebadramaati-

Esiteks selles, et etendus leiab aset just siin, Viljandis, Mulgimaa südames, teatri avarast jalutussaalist avaneb kaunis vaade kirikule ja linnale, kus Ado Reinvald pidas oma isamaavõitlust ja trotsis *Herrenkirche* «kirikuakkidega». Et näidendi tegelased räägivad lopsakat, värvikat mulgi murret (mis küll mõne näitleja suus vahel kaotsi või kirjakeeleks kipub, kuigi lavastuse sissemängimise jooksul on näitlejate keel, diktsioon, intonatsioon muutunud täpsemaks ja loodetavasti paraneb asi veelgi). Et näidend räägib konkreetsest Tarvastu mehest, talupojast ja laulikust, keda ennast, kelle koolmeistrist vendi ja tütreid veel mõnigi kohalik inimene mäletab. See on asja kohahõnguline, l o k a a l n e t a s a n d. Ent iga inimese isamaa algab kodukohast. See ruumilise kohaloleku tunne on oluline nii Viljandi kui ka Pärnu ärkamisaja-lavastustes. Sellega on vaatajale antud ruumiline konkreetsus, aeg ja inimene on toodud t ä n a s i i a. Vaataja ei jälgi laval toimuvat abstraktsest ajalis-ruumilisest kaugusest, distantsilt, ta on muudetud kaasosaliseks.

Teiseks «Kuldrannakese» tõmbejõu põhjuseks on asjaolu, et siin jutustatakse

Ado Reinvald — Peeter Jürgens, tütar Liisa — Vilma Luik.

E. Veliste fotod



«Kuldrannake». Ado Reinvald — Peeter Jürgens.

listest arutlustest kubisevate kultuurilooliste lugemistundide ees. (Õnn, et mõne ärksama, teatritööd tundva näitleja vastuhakkamisjulgus hoidis ära Tuglase juubeliks välja kuulutatud «Eesti Kirjameeste Seltsi» akadeemiliselt lavalt mahalugemise.)

Milles siis seisneb «Kuldrannakese» ligitõmbav teatraalsus, tema inimliku sõnumi tõmbejõud?



eelkõige Inimese Elu Lugu, rullub lahti lähedane inimlik t a s a n d, milleta kunsti vaevalt sünnib.

N. Baturin on luuletaja Ado Reinvaldi elu kujutanud üsna faktitruult ta isa surmast, Ado taluperemeheks saamisest 1868. aastal kuni talu oksjonihäärmis alla minekuni ja luuletaja isakodust lahkumiseni 1895. Kõrva hakkasid vaid üksikud väheolulised meelevaldsused, mis ajastutruus kavalehes on küll ilusasti välja vabandatud (vend Jaani surm, 100 kepihoopi jms). I vaatus on kantud ärkamisaja õhinast ja tuhinast, õhk on täis laule ja lootust, talu saab mõisalt päriks osta. Ado Reinvald oli tõepoolest Mulgimaa esimene peremees, kes talu mõisa käest endale ostis, mõistagi võlgade peale. Teine vaatus viib allakäigu aega, nii talus kui loomingus saabub kriis, mis lõpeb talust lahkumisega. Lavastus lõpeb aga pidulik-üleva «Põhjanaela» loomise stseeniga. Reinvald oli Tarvastust lahkudes alles 47-aastane täisjõus mees. Surmani oli jäänud 28 pikka aastat. Mis sai temast edasi? Sellest lavastus ei räägi — teadlikult. Sest mis järgnes, oli liiga kurb: «kolme valla sandina» sõpradelt, vallavalitsuselt ja lõpuks tsaarilt endaltki raha paludes, vaesuses ja viletsuses, meelegeitlikes katsetes end kalendritegemise ja salmideljuttude kirjutamisega ära elatada, olles elu teisel poolel loomingus iseenda epiگون. Kuid viinalähkrisse läksid need vähesedki toetused ja honorarid, mis ta sai. Kes ennast ise päästa ei suuda, seda ei suuda aidata ka «Sakala» korjandused ega luuletaja viimaseks, 70. juubeliks korraldatud liigutav tuluõhtu.

Lauliku elu teist poolt, tumedat agooniat lavastuses ega näidendis ei ole. «Kuldrannakese» sõnum ja paatos on teine. Autorit on huvitanud «Ado Reinvaldi elu sinilinnulend ja langus, selle omanäolise velpa värvilinnu l e n n u k a a r», mitte pikk hääbumine. Eten-duse finaalis kõnnib Peeter Jürgensi Ado Reinvald kirkastunud ilmel, otsekui liigest maisest koormast vabanenud, ja hakkab lausa maanteeserval, ainsal kaasavõetud pambul, raamatupakil, kirjutama uut laulu, mida ta enam hulk aega teha pole suutnud. Finaali paatoliik sisendusjõud on selge: kui ka kõik maine näib olevat võetud, siis inimese

vaim ja laul kestavad, elavad ometi edasi. Lavastus kannab tervikuna mõtet: kui traagiline ka ei oleks üksiku inimese (rahva) saatus, kui raske ja ületamatu ka ei tunduks minevik ja olevik, ikka tuleb lootusrikkalt vaadata üles, tähistaevasse — tulevikku. Ado ütleb finaalis: «Õndsad on õnnetuses ülenenud. Ja rahul olgu need, kel tee ees, ei selja taga. Lohutus on lootuse tütar.» See on täpselt tänase luule missioon — Viivi Luik: «Tahaks osata lohutust pääst», või Hando Runnel:

*Üks väga vana rahvas,  
kel muldne tarkus suus,  
meid teretas aegade tagant  
ja ütles, me olla uus,  
ja ütles, me olla elus,  
me päevad olla veel ees.  
Ning seda õnne kuuldes  
meil olid silmad vees.*

«Kuldrannake» kumab soovist sisendada «ränka rõõmu».

Vaatamata sellele kergitussoovile on etendus inimlikult aus, enesekriitiline, inimest ei klantsita üle. Säilib mõde — miski inimlik pole mulle võõras. Reinvaldi isiku veidrusi, vastuoksusi ja nõrkusi ei salata maha. Nii on ära markeeritud tema nurjunud kosimised ja val-laslapsed, samuti ajalooliselt täpne fakt, et Reinvald sai 1887. aastal Tartu võidu-peol kirjandusauhinna (kuigi mitte ainsana, vaid koos kolme autoriga: M. Veske, J. Tamm, P. Jakobson). Ent Reinvald ei saanud auhinda mitte ilusate isamaalaulude, vaid hoopis laulu eest «Leinamine keiser Aleksander II jä-rele». See, et ta pärgamisel ise tegelikult kohal ei viibinud, pole lavastuse kunstitõe seisukohalt enam oluline, tähtsam on ilusa irooniaga antud stseen, kus kõrgel pjedestaalil pilvedes seisev laulik taevast langevat pärja enesele pähe püüab. Olid ju koduarmastus ja naiivne tsaaritruudus Reinvaldi ajas, elus ja loomingus tõesti tihedasti läbi põimunud:

*Oh hõiska, hõiska, kodumaa!  
Auu «Aleksandril» lõpmata!  
Ta suured tüki, tugev raud  
Küll liimivad kõik riigi praud,  
Et waenlane ei sisse saa  
Meil kallist rahu rikuma,  
Mo armas kallis kodumaa.*

I vaatuse lõpustseenis on tähendusrikas dialoog Muusiga, näidendit läbiva mõttekujutusliku tegelasega, keda Eha Undo



esitab ainuvõimalikult nõtket ja karge ebamaisusega. Alt üles vaatav Muus tuletab pilvedes hõljuvale pärjatud lauliku meelde: «Kui Laulik on nii kõrgel, siis on tema Muus maas!» Ja vaatuse lõpetab kontrastne punane tulekahjuku ma — «Ilissa palap!»

Jämekoomikasse laskumata, psühholoogiliselt usutavalt on kujutatud Reinvaldi tihenevaid kõrtsiskäimisi ja selle sisemisi-välimisi põhjusi. Kõrtsi- ja kirikutseen on II osas dramaturgiliselt kandvamad, ehkki Reinvaldi usupõlgust näidatakse «Kuldrannakeses» lihtsustavalt ja ühesemalt, kui see tegelikult oli. Kirjutab ta ju «kirikuakkide» pilalaulude sekka pidevalt liigutavaid vaimulikke laule ja trükkis just neid ära koos oma paremate isamaalauludega («Wilandi Laulik» I jm). Kuid neisse usukahtlustesse süüvimine nõudnuks õigupoolest juba teist näidendit. Nendivad ju uurijadki, et ärkamisäagne isamaaleeride võitlus taandus lõpuks ikka usuküsimusele. Tänapäevale vaatata piisab lauliku mõistmiseks neist mõnest täpsest repliigist, mida Ado ütleb Jumalale oma tütre surma puhul ja mida ta ütleb kirikus.

Lauliku isikulugu on lavastuses sõna otseses mõttes kogu aeg esiplaanil, eeslaval, ärkamisaja võitlused ja sotsiaalne taust on antud teadlikult põgusalt, puutumisi, vaid mõne üksiku stseeni ja repliigiga, aga ometi tehakse nähtavaks see inimlik isamaavõitluse tuhin ja ühisasjade (ajalehtede, laulupidude, koolide jne) ajamise tuli, mis Reinvaldi elu ja laulu-loomingutki innustas, mõtestas ja lõpuks laostas. On tunnuslik, et lavale ei tooda Reinvaldi aja ideaale ja juhte (Koidulat, Kreutzwaldi, Jakobsoni), nemad on aukohal portreedena Eestimaa kaardil, mis katab kogu uue Ilissa talutoa seina. Selles ideaalide kehastamatuses tajun meeldivat respekti. Küll aga maadlevad ja väitlevad laval Reinvaldiga ta oponendid ja kaasvõitlejad J. Hurt, J. Kunder, A. Greinzstein, M. Veske jt, keda oleks võinud isegi vähem olla, aga see eest värvikama teksti ja meelde jäävama karakterjoonisega. Praegu jäävad nad kõik peaaegu nimetuteks taustsiluettideks. Ka L. Suburg (Külliki Tool) on kahes silmatorkavas tualetis sisse toodud vaid selleks, et ütleks paar kelmikat-

tunnustavat sõna Reinvaldi rahvavalgustusliku tegevuse kohta.

Ainult Reinvald avaneb meie ees sisemiselt, draama areneb tema seest. Nõnda on siis tegu õigupoolest psühholoogilise näidendiga, mitte ajastu panoraamiga, mis avaneb taamal nagu I. Aguri kaunid, mastaapsed taevad. N. Baturin kirjutab näidendi järelsõnas: «Ado Reinvald oma õevase kaasatormava loomusega, oma talupidaja lõomavaimuga sööstis sisse võitlusse nagu naiivne õilishing kunagi — ega saanud pidama, kuni oli virmaliste vastu veheldes oma parimad elu- ja loomingu jõud maha pannud. Või on loomevaimu languse põhjuseks see kaheldamatu isiksusega kaasuv pärssimatu psühhoenergia, mida ei suuda siduda ei looming, töö ega ühiskondlik tegevus. Ning siis need vabad agressiivsed jõud pöörduvad oma hävitava toimega isiksuse enese vastu? — Kusagil nende põhjuste hulgas või nende kompleksis peitub Ado Reinvaldi komistuskivi.» («Kuldrannakese» tekstiraamat, lk 130.) Nii areneb kogu näidendi konflikt inimese seest, mitte ei tulene tegelastevahelistest suhetest või vastuoludest keskkonnaga, ehkki needki on olemas. Sellest sügubem näidendisse puht-tegevuslikku staatilisust, mis nõuab osatäitjalt ja lavastajalt pingutust, et lõpptulemus mõjuks dünaamiliselt. Ja ta mõjub. «Ugala» lavatulemus võimendab ja tihendab Baturini mahukat näidenditekti (algvarianti tehtud kärped on Väino Uibol õnnestunud ja väldivad kordusi ning liigseid otsekujundeid). Lavastaja on maitsekalt tempeerinud meeleolusid, suuri ja kaugplaane, usaldanud allteksti jõudu. Reinvaldi rohked monoloogid kannab Peeter Jürgens välja jõuliselt, *pianot* võiks isegi rohkem kasutada.

Ärkamisaja programmisuses, kirglikus isamaaluses peitub iseendast oht sattuda kultuurikonjunktuurilusse, mida on ka juhtunud (nii sada aastat tagasi kui ka 1930. aastatel). Ega praegunegi kultuurisituatsioon sellest päris vaba ole. Teema ise peibutab, oht langeda sentimentalismi, imiteerimisse, kitši on siin eriti suur. «Kuldrannakese» laululaev loovib neist karidest küll ohtlikult lähedalt mööda, kuid tal läheb see õnneks. Maitsehukku ei tule, karge tundetoon säi-



lib ja kumab veel kaua pärast teatrist ja Viljandist lahkumist.

Lavastuse parimad hetked (kivilõhku-  
misstseen, laulu «Kuldrannake» sünd,  
lauliku pärgamine ja talu põlemine,  
finaal kerjusmuusa ja «Põhjanaelaga»  
jt) on visuaalselt meeldejäävuselt ja dü-  
naamiliselt tundetugevuselt kõrvutatava-  
vad Jaan Toominga «Põrgupõhja»-la-  
vastusega, ehkki mitte läbi kogu eten-  
duse. Reinvaldi-lavastuse traagika ei ole  
eksistentsiaalselt tumemaagiline, vaid  
hele. Etenduse põhitoon on helge, pehme,  
natuke naiivne ja naljakas lürism, mis  
kummagi vaatuse finaalis paisub «kurb-  
ülevaks» pateetikaks. Säilib õige tunde-  
line alatoon, mis ei lase «eeskavalist»  
isamaalust muutuda õõnsaks. V. Uibo  
lavastuse suurim voores ja arvatava  
publikumenu põhjus on selles, et kul-  
tuurisõnumi programmilisus on saanud  
olemusliku, tundmusliku, inimliku mõõt-  
me ja põhja. Kui Jürgensi Reinvald sei-  
sab jonnakalt, käed rinnal vaheliti, ke-  
set eeslava pikas mulgi kuues, suu trotsli-  
kult kinni pigistatud, naiivsed silmad pä-  
rani, siis on ta täpselt nagu Kersti Meri-  
laasi «lontmaaker»:

*Need metsaküla mehed on madalad  
ja seisavad, sääred rangis,  
silmad peas nagu sinijärved,  
aga hambad kõvasti tangis.*

Nii on tabatud olemuslikult rahvus-  
lik ja ühendatud see eeskavalisega.  
«Kuldrannakeses» langevad need mõis-  
ted õnnelikult ühte. Seda ei juhtu tihti ei  
kirjanduses ega teatris.

#### «EES ON KODUTEE»

«Valge tee kutse» viib meid teise aega  
ja teise ellu, pealtnäha, esialgu. Sest sü-  
venemisel näeme, et helilooja Raimond  
Valgre (1913—1949) lugu räägib samuti  
Laulikust, looja eluloost, tema sisemisest  
võitlusest ja hukust. Ka Valgre tegi oma  
laulude sõnad põhiliselt ise, oli samuti  
luuletaja: pisut kohmakas, lüüriline,  
tundeline, nii nagu Reinvald. Juhan Saa-  
re dokumentaaldraama aluseks on juba  
paarikümne aasta eest alustatud uuri-  
mine ja aktiivne huvi Valgre elu ja loo-  
minguloo vastu. Näidendi tekst põhineb  
1960. aastatel tehtud kaheosalisel raadio-  
saatel «Laulmas iga tund», mida on hil-  
jem leitud oluliste materjalidega täien-

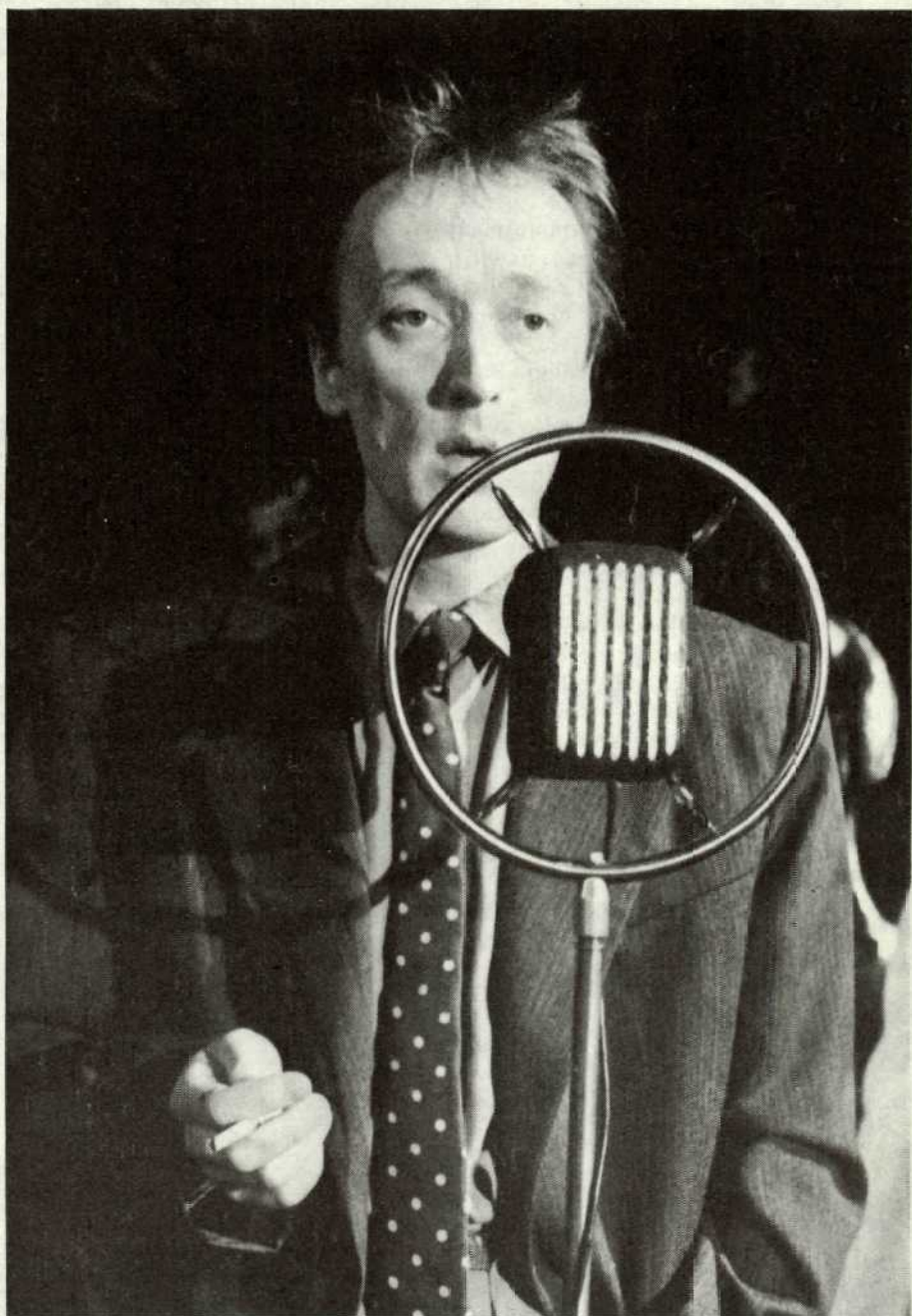
datud. Nimelt otsisid Mati Põldre ja Lem-  
bit Lauri Leningradist üles Valgre unis-  
tusteneiu Niina ja avastasid nõnda hulga  
Valgre kirju, mis moodustavad «Valge  
tee kutse» teksti sisuliselt kõige väärtus-  
likuma osa. Valgret ei tulnud puhastada  
unustusetolmusest, pigem vastupidi. Te-  
maga on olnud lugu nii nagu Koidulaga.  
Ta oli juba müüt enne Noorsooteatri la-  
vastust. Selle eest on hoolt kandnud  
Ü. Raudmäe muusikal «Muinaslugu  
muusikas» «Estonia» laval, Mati Põldre  
telefilm «Igavesti Teie», eelkõige aga  
Valgre enda igihaljad laulud. Juhan  
Saar—Kaarel Kilvet ja Sulev Luik Valg-  
rena on legendaarse säruga ümbritsetud  
kuju elustanud, muutnud ta inimlikuks,  
vältinud positivistlikust.

J. Saare dokumentaaldraama on üles  
ehitatud täpselt samuti kiirelt vaheldu-  
vate piltidena Valgre elust, kuid Rein-  
valdi-looga võrreldes on rohkem järe-  
vaateliisi tekste. See tähendab, et rohkem  
jutustatakse sellest, mis toimus, kui näi-  
datakse, kuidas see toimus — niisiis pole  
algmaterjal eriti lavaline.

Valgre elu kujutatakse noorusest kuni  
surmani. Ka siin on I vaatuses näida-  
tud ande tõusu ja II vaatuses tema lang-  
gust ja hukku. «Valge tee kutse» avab  
looja saatuse meie ees totaalset, lõpuni.  
Käsitlus on piinlikult dokumentaalne,  
vähimagi literatuurse väljamõeldiseta.  
Kui Baturini näidendis kergitas Muus  
lauliku maast lahti, puhus talle sisse  
lauluhinge, siis Valgre-etenduses kann-  
vad teist, kõrgemat plaani ainult tema  
laulud. Kontrast argise tekstidokumen-  
taalsuse ja laulude lürismi vahel on te-  
ravam. Valgre tõeline elulugu, sisemine  
elu avaldub just lauludes, isegi ta kir-  
jad ei räägi tundlikult siseelust kuigi  
palju, liiguvad rohkem väliseid seiku  
pidi.

«Valge tee kutse» kahe vaatuse kont-  
rast on samuti suurem, etendus ei ole  
stiililt ja kandvuselt nii ühtlane ja ter-  
viklik kui «Kuldrannake». Väga pikka  
aega Valgrest ainult räägitakse, ta ise  
käib vaid korra üle lava. Sulev Luik on  
niivõrd sugestiivne näitleja, et isegi te-  
ma kinos istuv selg ja ainus saali heide-  
tud pilk enne mahaistumist suudavad arg-  
gist dokumentaalstaatikast pingestada.  
Et I vaatuse kujutab just helilooja-lau-  
liku noorust, kujunemist, tõusu restora-





*J. Saare «Valge tee kutse» ENSV Riiklikus Noorsooteatris (lavastaja K. Kilvet). Raimond Valgre — Sulev Luik.*



ni pillimehest tuntud (rinde)laulikuks, siis oleks tugevama isiksusepildi loomiseks võinud lasta tal endal, st Sulev Luigel, Valgre lennukaart veenvamalt luua. I vaatuses ei ole tal selleks lihtsalt kuigi palju võimalust. Valgre avaneb sisemiselt alles II vaatuse kriisides, ängides, languses. Alles siis, kui ta on juba lõplikult lõhestatud unistuste ja tegelikkuse vastuolust, iseenda ja aja julmast traagikast. Kui I vaatuses domineerib sekundaarne, mälestuslik teadmine Valgrest, siis II vaatuses tunneb ta ära: siin avaneb ta hing.

Ei saa aga salata, et selles aeglases ja kaudses lähenemisviisis loojale, tema müüdile peitub oma võlu, pinge kasvab: millal ta tuleb? milline on ta ise, seesmiselt? Ja kui ta lõpuks tuleb, on see uhke, stiilne tulek. S. Luige 1930. aastate Valgres on suurt joont, peenust ja annet, nii vähe kui tal seda võimalust näidata ongi. Ent kas ei veni see ootus siiski liiga pikale? Küsimus kiusab just seepärast, et Valgre on ju loojatüübilt introvert, sissepoole pööratud inimene, väliselt passiivne, diskreetne, vaikne unistaja, habras ja kergesti haavatav. Just tema vajaks näidendis rohkem endaavamisruumi. Ado Reinvald oli täielik vastand: ekstravertne, jõuline, ennast pillav ürgne anne, kel paks nahk ja kelle mulgi

uhkust ei murdnud alandavad rahapalvekirjadki. Reinvaldi isiksus avaneb Baturini näidendis nii tegutsemises kui ka sisekõnedes ja lauludes. Luige Valgrele on jäetud märksa vähem teksti, vähem sisevaatlusi. On suuresti S. Luige seesmiselt kiirgava ja tundlikult täpse mängu teene, et ta nii napi dramaturgilise materjali pealt suudab luua psühholoogiliselt väga veenva, sügava inimese kuju. Kui Valgre ise elab kogu aeg mingis teises, kõrgemas maailmas, siis õe (Ene Järvis) ja venna (Paul Laasik) suhtumise ja teksti läbi lisatakse talle maine mõõde. Näitlejate suhe on huvitav, tabav segu hardast imetlusest ja väiklasest kadedusest, mida suure inimese maise mina mäletamistes nii tihti tunda on.

Ajataust on «Valge tee kutses» samuti taamal, antud edasi ilustamata, ausalt, täpsete detailidega lavakujunduses (H. Volmer) ja isegi kõrvalrollides (Rein Oja kelner kahes erinevas ajas jm). Lavastaja K. Kilvet on õnnestunult valinud tausta loomiseks filmikatkendeid, mis loovad täpse õhkkonna, annavad Valgre lauludelegi muusikalise konteks-

«Valge tee kutses». Raimond Valgre — Sulev Luik, Niina — Anu Lamp.

A. Saare fotod





ti. Nii Reinvaldi kui ka Valgre loos on autorid suutnud näha esiplaanil inimest, kusjuures põhikonflikt, mis pingestab mõlemaid lavastusi, on eelkõige inimese enda sees ja alles seejärel vastuolus oma ajaga. Mõlemad laulikud olid ju oma ajast ees, oma ajast üle, nad näevad kaugemale, nende igatsused ulatuvad kõrgemale — kuldrannakese ja valge tee kutsemi. Ja mõlemal on ühine saatus: allakäik, alkohol, murdumine. Mis oli Reinvaldi pärasine 28 aasta pikkune agoniagi muud kui luuletaja varjusurm? Valgre elu lõppes samuti vara, traagiliselt, surres oli ta 36-aastane.

Kuigi Valgre loos ei ole väljamõeldud tegelasi, on ometi ka Valgrel oma Muus — Niina, neiu, keda ta kohtab sõjakeerises, kellele ta kirjutab oma elu kõige liigutavamaid, ilusamaid kirju, kes kehastab tema jaoks vaimset, paremat, ilusamat elu. Anu Lamp mängib selle muusa (lavastaja tahtel?) tavaliseks itsitavaks sitskleidis vene tüdrukukuks, kelles näitleja püüdlustele vaatamata on raske ära tunda seda külgetõmbejõudu, igatsuste kutset, mis Valgret nii tugevasti elu lõpuni köitis. Ehk oleks just see tegelik elus kehastunud muusa pidanud Valgre-etenduses kehastamata jääma, nii nagu Baturini näidendis ei ole kehastatud Reinvaldi Koidula-ideaal (teatavasti

Reinvald isegi kosis Koidulat, kirjutas talle palju palavaid kirju). Ehk oleks võinud Sulev Luik ise lugeda Niina kirju oma hingestatud moel? Sest Niina kirjad räägivad ise enda eest. Nüüd osutub hoopis Valgre pärispaha, juhuse läbi saaduslik naine selleks, kellest kõneldakse, aga keda ei näidata. Eesmärk on küll vastupidine: tema puudumisega rõhutatakse ta ebaolulisust, juhuslikkust Valgre elus. Naistega on mõlemal laulikul palju ja keerulisi suhteid, armu-aheldade kujutamine ei ole aga kummaski etenduses peamine. Oluliseks tõuseb ikkagi looja suhe inspireerijaga, muusaga.

Kõrvutatav on ka Reinvaldi ja Valgre suhe, konflikt emaga. Ado Reinvaldi ema mängib Anu Vabamäe, Valgre ema Luule Komissarov. Esimene kõvasti maas, talus ja usus kinniolev perenaine, teine uhke, energiline linnaproua; mõlemad loovad jõulise, elus püsiva ja läbilööva naise maise tüübi. Laulikud armastasid oma ema, olid emale uhked. Mõlemale on emaga silmitsi olemine kõige valusam etteheitev hetk, kui elu juba liiga kaldu kipub. Ainult et Reinvaldi loos on see stseen dramaatiliselt elustunud, Valgre

«Valge tee kutse». Stseen lavastusest.

G. Vaidla foto





loos jääb konflikt dramatiseerimata. Sellest on kahju. Palju asju saame Valgre inimsuhetest teada liiga kaudselt, tagantjärele. Näitlejatele oleks autor võinud rohkem usaldavat mänguvõimalust anda. Mõistagi oleks see tähendanud fabuleeriva, literatuurse elemendi lisamist, mis oleks pidanud toimuma praeguse dokumentaalse autentsuse arvel. Viimasel on küll oma völu. Eriti publiku vanemale ja keskmisele põlvkonnale, kes Valgre laulude saatel ise on võidelnud või üles kasvanud.

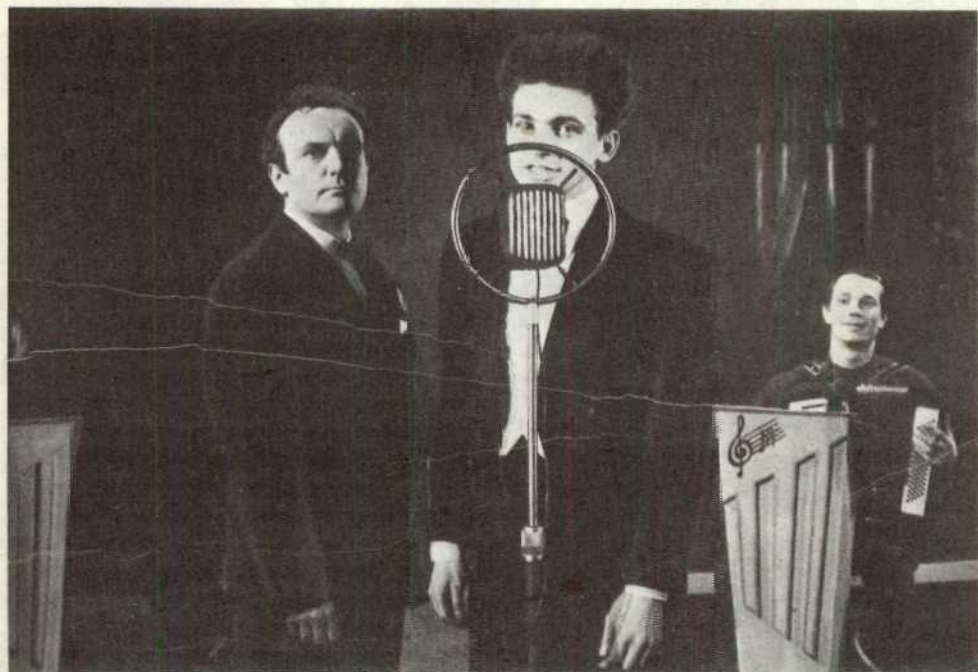
Valgre näidendi dokumentaalset tagantjärele teatamise staatikat elavdavad tugevasti lavastuse kontrastprintsiiibil üles ehitatud stseenid. Need on Uibo ja Kilveti käekirjas kohati üllatavalt sarnased. Kumbki on lavastanud teise tööd nägemata näiteks põhimõtteliselt kaks täiesti kattuvat tugevat stseeni. Uibo lavastuses on külapeostseen: lillepärjaga neiud tantsivad ja amüseerivad poistega. Peomeeleolu katkestab äkki murdunud valgus ja taeva taustale ilmuv kõrge tsaariametnik, kes kõuehäälel teatab: «Vo imja tsarja...» — sõjaväe-

teenistusest kõrvalehoidjatel tuleb rindele minna. Lavapilt tardub. Aegamisi sündiva tsaariaegse rivilaulu rütmis rivistuvad poisid ja marsivad ära. Tühjaks jäänud peoplatsil seisavad kurvad neiud. Kilveti lavastuses käib parasjagu Pärnu kuurordi tantsupidu, kui äkki kostab Levitani võimas hääle ning teatab Suure Isamaasõja algusest. Tardunud paaridest eralduvad noormehed ja lahkuvad üksihaaval. Tühja peosaali jäävad murelikud tüdrukud.

Kattumisi on veelgi: mõlemad etendused algavad surmaga (Reinvaldi isa surmaga ja Valgre surmast jutustamisega). Sisuliselt oluline tundub aga see, et mõlema lavastuse lõpustseenid on sarnased: õrnalt, otsekui lauliku seest algava siselauluga, mis paisub lõpuks sisendusjõuliseks ühislauluks. Kui hullude koor «Valge tee kutses» «Kungla rahvast» laulab, siis on see Valgre surma taustal traagiliselt rahvusirooniline, tragikoomiline, valus ja naljakas. «Eeskavalisest» pateetikast ollakse selles lavastuses kaugelt üle kasvanud. «Valge tee kutse» lõpeb pateetikata välises plaanis: lõpulauliks on jäetud diskreetne, looja vaimule vastav ja Sulev Luige õrnkarges esituses algav «Hääd ööd» (sama lauluga etendus ka algab), mis lõpuks paisub

*«Valge tee kutse». Kontsert pärast Tallinna vabastamist. Laulavad Andres Ots ja Jaak Johanson, akordionil Rein Oja.*

*A. Saare foto*





kõigi tegelaste ühiseks hüvastijätulau-  
luks. Niisamuti alustab «Kuldrannake-  
se» finaallaulu «Põhjanaan» (küll ainult  
lindilt) Toomas Uibo õrn poisihää, mis  
valjeneb ja kasvab koori julgeks *forteks*.  
Valgre loo lõpp on minoorsem, lüürili-  
sem, aga ometi sisemiselt programmi-  
line, ühte hoidma kutsuv:

*Hääd ööd, hääd ööd!  
Ees on kodutee.  
Hääd ööd, hääd ööd!  
Olgu kõigil meeldiv see  
ning meelde jäägu,  
et sõprus alati meid kokku toogu.*

Muide, huvitav fakt, et ka Reinvaldi  
«Willandi Lauliku» I andes on laul  
«Head ööd».

Kilveti «Valge tee kutse» program-  
milisus väljendub diskreetsemalt, aval-  
dub pigem alltekstis kui tekstis. Ent min-  
git põhimõttelist erinevust kahe inimli-  
kuks kujutatud looja legendis ei näe.  
«Kuldrannake» vallutab vaataja avatud,  
ehtsa talupoeglikult rind-lahti tundejõu-  
ga, «Valge tee kutse» lüüriline juhtme-  
loodia imbub salamisi verre ja jõuab sü-  
damesse.

Lavastuste rahvalikkuse garanteerib  
lisaks tugevale inimlikule saatusloole ja  
ausale ajastustaustale veel üks vägev  
tõmbejõud, see on m u s i k a. Kui usku-  
da K. Kase viimaseid andmeid eesti pub-  
liku kultuurihuvi kohta, siis oli huvi-  
de järjestus teatavasti niisugune: kino,  
muusika, kirjandus, teater (vt «Sirp ja  
Vasar» 4. IV 1986). Niisiis muusika teisel,  
teater viimasel kohal. Nii et lavastajate  
panus muusikale ja autorite panus lauli-  
kutele on tabanud kümnesse. Nii Väino  
Uibol kui ka Kaarel Kilvetil on lisaks  
teatriharidusele ja -kogemusele silma-  
paistev muusikaanne, mis kõnesolevates  
lavastustes on leidnud täiejõulise rak-  
kenduse (Kilvetil on küll abiks olnud ka  
Olav Ehala). «Kuldrannakese» lavastus  
valmis aastaga, «Valge tee kutse» tege-  
mine kestis ligi paar aastat. Mõlemad  
on suured, töömahukad lavastused.  
«Kuldrannakese» viisimeister Väino  
Uibo on teinud rahvalikud, meeldejää-  
vad meloodiad peaaegu kõigile Reinvaldi  
lauludele (v. a paar juba mainitud vii-  
sistatud laulu), samuti külalaehtsa kuju  
Karmoska-Jaska (Ülo Vihma) pilalaulu-  
dele, mille sõnad on loonud Nikolai Batu-  
rin ja mis seovad lavastuses piltide va-

hetusi ning kommenteerivad lopsaka  
naljaga toimuvaid sündmusi. Lisaks sel-  
lele on «Kuldrannakeses» kasutatud loit-  
se (Mikk Sarv) ja rahvaviise, lindistatud  
koorilaule, vene soldatilaulu jms, kokku  
üle 40 laulu. Etenduses mängib kaasa  
Viljandi noortekoor, nii et kuuleme ka  
elavat koorilaulu massistseenides ja la-  
dinakeelset (!) koraali luteri kirikus.  
Nii keeleliselt kui ka muusikaliselt on  
«Kuldrannake» väga mitmekesine ja  
vaheldusrikas lavastus.

Samad sõnad käivad ka «Valge tee  
kutse» kohta. Siin on rohkem elavat  
muusikat, musitseerimist, kuid see-eest  
on kasutatud juba olemasolevaid popu-  
laarseid laule ja meloodiaid. Domineerib  
muidugi Valgre ise oma lauludega, aga  
kuna esitus on elav, laulude keel ja esi-  
tajad vahelduvad, siis ei muutu lavastus  
monotoonseks kontsertettekandeks.  
Ajastutruudust ja õiget meeleolu loovad  
svingimeloodiad, laulud 1930. aastate fil-  
midest, Saksa okupatsiooni aega saadab  
saksakeelne «Blonde Alexandra», tantsi-  
takse tollaseid seltskonnatantse (liikumi-  
ne Mait Agu). Naljaul «Puujala Frits»  
täiendab küll pilti Valgrest kui mitme-  
kõlgsest muusikust, kuid stseeni jäme  
laadakoomika langeb ehk välja lavastu-  
se lüürilisest põhitoonist. «Valge tee kut-  
ses» kõlab kokku samuti mitukümmend  
laulu, mõned neist korduvalt. II vaatuse  
algus ongi lavastatud sõjajärgse aja  
kontserdi kerge paroodiana, Valgre lau-  
lud kõlavad ometi sealgi ehtsalt ja sii-  
ralt. Elava muusika rikkalikkuse ja laul-  
vate näitlejate rohkuse tõttu mõjub  
«Valge tee kutse» ise tervikuna nagu  
dramatiseeritud kontsert, ja ta jääski  
selleks, st muusika matak kõik muu en-  
da alla, kui poleks Sulev Luike.

Luige näitlejatöö tõstab muusikast ja  
ajastustaustast esile loova ja kannatava,  
igatseva ja piinleva inimese sisetraagika.  
Laulgi tuleb ta seest nagu sisekõne, inti-  
imne, katkemisohklikult värelev. Aga ei  
katke ometi. Rõõm on teada, et «Valge  
tee kutse» õnnestunud, meie estraadila-  
vaga võrreldes lausa haruldased lau-  
lud on ENSV Teatriühingul kavas plaas-  
tistada. Siis ei katke see laul tõesti.

J. Allik oli «Ugalasse» minnes seis-  
kohal, et nüüd asub «Ugala» lavastama  
jälle eelkõige draama-, st sõnalavastusi.  
«Kuldrannake» veenab, et toonane sei-



sukoht on võetud revideerimisele ja õigesti on tehtud. Muusika tõmbab publikut, ka teatrisse, ja miks mitte seda tõmmet teadlikult ära kasutada, kui trüpi ja lavastaja võimed seda välja kannavad. Noorsooteatris on muusika ja lauludega tükke kogu aeg tehtud, ometi ei tea varasemast nimetada ühtki, kus praeguse näitlejakoosseisu muusikalised võimed nii ulatuslikult, mitmekülgset ja menukalt ära oleksid rakendatud: laval on pidevalt terve orkester, peaaegu iga teine meesnäitleja on omapärane solist: Andres Ots, Kaarel Kilvet, Jaak Johanson, Sulev Luik, Tõnu Raadik (külalise-na) jt. Eriti tundlikuna jäi meelde Jaak Johanson ja Sulev Luige võluv duett lauludega «Ei suutnud oodata sa mind»/«Ma olen liig halb».

\* \* \*

Nii «Kuldrannake» kui ka «Valge tee kutse» on vabad pateetiliselt suletud isamaalusest, «eeskavalisest» piiratusest. Tegelaste rahvuslik koosseis on internatsionaalne, räägitakse ja lauldakse eesti, saksa, vene ja inglise keeles. Ometi haakuvad mõlema lauliku lood nii rahvusliku kui ka rahvaliku kultuurikontekstiga, jõuavad üldinimliku tõeseni. Rahvuslikkus ei seisne mitte ainult mulgi murdes või mulgi kuues, vaid loojate ja nende kaasaegsete saatuses, mitte ainult ärkamisaegsetes isamaalauludes ja sõduri igatsuslauludes kodumaa järele, Valgre Eestimaa linnadele loodud rahvalikes lauludes, vaid ka mõlema lauliku iseloomu nõrkuses ja ande jõus. Nii «Valge tee kutse» kui ka «Kuldrannakeses» osutub olemuslikult rahvuslik üldinimlikuks, isiklikust kannatusest ja igatsusest sündinud looming tõeliselt rahvalikuks kunstiks. Sellepärast seisavad need kaks lavastust meie tänases kultuuriteadvuses erilisel kohal ja sisendavad veenvalt üht: olgu aeg milline tahes, tiivustav või ahistav, julm või juubeldav, inimese võitlus iseenda ja ümbritsevaga on igavene, jääv. Meis endis peitub meie suurus ja viletsus. Meis endis on kuldrannakese ja valge tee kutse, mida järgides saame lähendada unistusi ja tegelikkust. Ado Reinvaldi isa lausub manalast: «Lampi piap oidma siändsen kõrgusen, kos temä valgustep.» Pigem laulikute kombel liiga kõrgel kui liiga madalal.

## Ons «Eesti Telefilmil» probleeme?

ETF-i PROBLEEMFILMIDEST  
MAJANDUSTEADLASE PILGUGA

IVAR RAIG

Esmases lähenduses võib probleemiks pidada mingi objekti tegeliku ja ideaalse (soovitava) seisundi erinevust. Seega peaks probleemifilmi autor probleemi püstitamiseks hästi tundma valitud objekti tegelikku seisundit ning omama efektkujutust selle objekti ideaalsest (või vähemalt normaalsest) seisundist. Kui aga ei taheta piirduda üksnes probleemi püstitamisega, peaks film sisaldama ka põhjendatud arvamusi ja ettepanekuid probleemi lahendamise teede kohta. Kõige parem aga oleks, kui probleemi lahendamine tugineks süsteemselt (kõikides vajalikes aspektides) läbitöötatud kontseptsioonil. Seega vist polegi hea (mõjusa) probleemifilmi tegemine kuigi lihtne.

Väga rangelt hinnates ei vastanud ükski käesoleva aasta märtsikuu ülevaatusel nähtud telefilm minu poolt heale probleemifilmile seatud nõuetele. Kui olla pisut leebem, jääb kaks head probleemifilmi: «Postulaat», mis käsitles vanaraua kasutamise seotud probleeme (stsenarist Rein Hanson, režissöör Toomas Tahvel), ja «Defitsiit», kus oli juttu tööjõu defitsiidist (stsenaristid Arno Kõörna, Herbert Metsa, Hagi Sein; režissöör Hagi Sein). Mõlemad filmid olid terava probleemiseadega ning püüdsid ka aktiivselt sekkuda selle lahendamisse. Tekib aga küsimus, kas probleemi on võimalik lahendada, kui pole tungitud meie ühiskonnas eksisteerivate ebakohtade sügavamate põhjusteni. Nagu pole võimalik võidelda tulekahjude või joomise vastu üksnes tulekahjusid kustutades ja jookikuid isoleerides, nii pole ka vanaraua ja teiste ressurside mõistliku kasutamise, kokkuhoiu ja ökonoomika probleeme võimalik lahendada ilma väärnähtuste tekkemehhanismi põhjalikult tundmata. Egas me alles nüüd defitsiidi ja raiskamisega kokku puutu. (Paljuve jaoks on praegune olukord juba normiks kujunenud.) Situatsiooni muutmine eeldab kardinaalseid muutusi kogu tootmissuhete süsteemis, eelkõige aga omanduse ja kaubalis-rahaliste suhete valdkonnas. Üksikute argilike ettepanekutega me üksnes venitame aega, lükkame probleemide tegeliku lahenduse määramatuks ajaks edasi.

«Postulaadi» teeb nauditavaks R. Hansoni vahetu ja kirglik osalemine probleemide esitamisel ja lahenduste pakkumisel, kuigi ettepanekute kaal jääb väikeseks ega veena vist kedagi paranemisvõimalustega, kuna filmis kõneleb peamiselt ainult ajakirjanik. Oma esinemisega R. Hanson meenutab J. Müüri filmide stiili



li; ilmselt see ongi praegu kõige paremaid resultaate andev probleemifilmide tegemise võte.

H. Metsa on samuti ise filmi keskseks kujuk, «Defitsiidi» tekst on sisutihe ja püsivalt emotsionaalne, ent see esitatakse loenguna, pigem konspekteerimiseks tudengitele kui kuulamiseks laiemale vaatajaskonnale. Lisaks on tekst filmis vaid minimaalselt seotud pildiga. Tööjõu defitsiidi probleeme saadab valdavalt monotoonne tehaseiljöö, kus on küll näidatud kaasaegsemat tehnikat ja tehnoloogiat, kuid inimene (konkreetne töötaja) ja temast johtuvad tööjõu probleemid ekraanile ei jõuagi. Oleks naiivne arvata, et esitatakse meetmete rakendamine (kui nad kõik isegi rakendatud saaksid) lahendaks meil tööjõu defitsiidi probleemid: saabuks tööjõu ja töökohade tasakaal. Autorid ilmselt ületähtsustavad majandusmehhanismi osa probleemidega lahenduste pakkumisel, täiesti kõrvale aga jäeti defitsiidi taastootmise sotsiaalsed mehhanismid, mis jätabki filmi elukaugeks, kammitsetuks vananenud tõekspidamistest, millede kandjateks autorid tegelikult ilmselt ei ole.

Suurem osa ülejäänud «Eesti Telefilm» 1985. aasta nn probleem- ja ülevaatefilme piirdusid peaaesjalikult olemasoleva situatsiooni kirjeldamisega ja (või) probleemile viitamisega. Esilekündivamaks neist võiks pidada Hagi Šeini filmi «Raudrohutee», mis südamlilikult ja põhjalikult käsitleb üksikute vanainimeste probleeme. Just see teebki filmi meeldivaks, et autor ei ole püüdnud välja pakkuda kindlaid retsepte. Ilmselt pole meil vanuritele veel piisavalt mõeldud ning vajalikud ja võimalikud on paljud erinevad lahendused — ka need, mis jäid filmist välja. Teema vajaks, et temaga edasi tegeldaks.

Voldemar Tombu — Toomas Massovi «Ma kuulen teie sosinat» käsitleb vaegkuuljate probleeme, aga rohkem pinnapealselt, taandades küsimuse kuuldeaparaatide ja õppimise täiustamisele. Ebaselgeks jääb filmi adressaat.

«Postulaat»



Palju esineb filmis tehnilist praaki ning lavastuslikkust.

Märt Müür filmiga «Eesmärgipuu» võttis endale ilmselt ülejõu käiva ülesande — analüüsida vabariigi agrotööstuskoondise juhtimise probleeme. Tulemus oli vastupidine. «Eesmärgipuu» oli vaadatuist kõige segasem ja eesmärgitum film. Eesmärgipuu ideed oli kasutatud kunstlikult. Grupp põllumajandusjuhte ja teadlasi oli toodud nelja kõleda eesmärgipuu kujutava seinatahveli vahele, kus nad koos filmi autoriga end võrdlemisi ebamugavalt tundsid ja rääkisid enamasti üksteisega seostamata juttu, millest ilmselt nii filmis osalejad kui ka spetsialistidest vaatajad piinlikkust tunnevad.

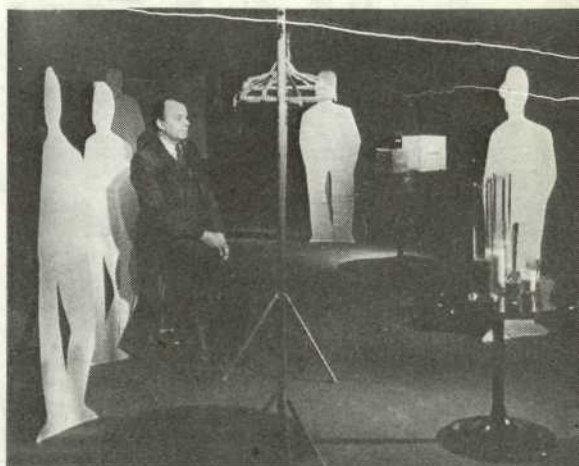
Ebaõnnestunuks tuleb pidada ka analoogiat: poolik õlimaal ja poolikud lahendused agrotööstuskompleksi juhtimisel. Kui maal saab kunstniku jaoks kunagi ikka lõplikult valmis, siis juhtimise täiustamisel ju lõppu ei saa olla. Ikka veel eksisteerib naiivne arusaam ideaalsest majanduse juhtimise mudelist. Tekib mulje, et M. Müür otsib võlukepikest, mis joonistaks välja agrotööstuskompleksi juhtimise ideaalse skeemi ja peataks aja, et siis seda staatilist skeemi igavesti kasutada. Tuleks juba nihkuda pseudoprobleemidelt põllumajanduse juhtimise tegelike probleemide lahendamisele.

Ants Paju filmile «Kahastöö», mis räägib mitme pere töövõtu tingimustest farmis, polegi nagu midagi ette heita, kuid millegi meeldivalt erilisega ta samuti meelde ei jää. Probleeme filmis ei tõstatata. Ei usu, et töövõtt loomakasvatuses kõikjal nii ladusalt edeneb.

Mart Siimanni—Raimi Tontsu «Kompuutrid laudas» on pigem reklaamfilm. Propageeritakse meie loomakasvatusteadlaste saavutusi.

Mihkel Tiksi—Illis Vetsi «Kuidas metsa hõikad...» on rohkem ilus loodusvaade kui metsa ülestöötamise probleeme käsitlev tõsielufilm. Stsenaristi teksti on niivõrd vähe, et tekib isegi

«Defitsiit».





kahtlus, kas muidu sõnakas M. Tiks ongi sfenaariumi autor või kuulub see au juba mõnele teksti kärprijale.

Kalju Saaberi—Toomas Tahveli «Sajandiring», mis on pühendatud Salme ja Sulevi külade 100. asutamisaastapäevale Kaukaasias, seati millegipärast samuti probleem- ja ülevaatefilmide nimistusse, ehkki tegemist oli kultuuriloolise kroonikaga.

«Eesti Telefilm» pakkus veel kaht maaleu sotsiaalseid probleeme käsitlevat filmi. Ike Volkovi—Indrek Kanguri «Alevimaastikud» pidi näitama alevielu sotsiaalseid probleeme läbi arhitektuuri. Film on üles ehitatud kontrastidele — eesti arhitektide saavutused maa-arhitektuuri valas vaheldusid pildikestega lagunevatest, hoolestusse jäetud majadest ja alevitest. Probleemi püstitusest filmis kaugemale aga ei jõutudki. Tegijaid huvitas ilmselt miski muu kui alevielu sotsiaalsed probleemid. Oleks ju võinud lubada teha spetsiaalne ülevaatefilm eesti arhitektide ja ehitajate parimatest töödest. Nüüd aga jõuab uuesti vaatajateni perspektiivitikus osutunud agrolinnaku idee ja autor nutab taga kunagist NSVL riiklikku preemiat. Sisulised maa-asutuse probleemid on aga kõrvale jäänud.

Ent Toomas Tahveli «Kodupaik» kuulub nende propagandafilmide hulka, mis tegelikult illustreerivad. Taheti näidata hoolitsust maatöötajate

«Kuidas metsa hõikad»

R. Tiikmaa fotod



eest Saadjärve kolhoosis, kuid näidati põllumajandusjuhtide heaolu majandi keskuses. Olles juhuslikult võrdlemisi hästi kursis Saadjärve kolhoosi töötajate eluga majandi äärealadel, ei julgeks ma seda filmi näidata kuskil kaugemal kui Saadjärve kolhoosi keskuses.

Ja veel üks kokkusattumus. Sattusin lugema T. Tahveli kirjutist «Mis teeb lainest laine» («Sirp ja Vasar», 14. III 1986). Autor, kritiseerides innukalt Eesti mängufilmi, nõuab uut vaimsust, uut

terviklikku konseptisiooni. Ent lubage küsida, kus on T. Tahveli enda uus nägemus jms? Lainetavad viljaväljad, idüll ja probleemitus viitavad pigem viiekümnendate aastate filmide tasemele. Või oli «Kodupaik», nii nagu mitmed teisedki vaadatud filmid, lihtsalt juhutöö, mis tõsisemat kriitikat polegi väärt? Siit edasi minnes tekkisid veel mõned mõtteseosed.

Majanduses püütakse hinnata tööd tootmise lõpptulemuste järgi, praagi ja raiskamise eest aga määratakse tasandusmaksed. Vähemalt pooled nähtud telefilmidest ei vääri nimetust probleemfilm, olgugi et nad on tehtud justkui selle sildi all. Riik eraldas raha ja vahendid, tagasiantu oli aga vaesevõitu. Tuleb välja, et ka filmimajanduses on efektiivsus äärmiselt madal. Senini on ka kehva filmi valmistegemine võrdlemisi tasuv. Madalakvaliteediliste filmide tootmise eest aga ei tohiks edaspidi üldse lavastusraha maksta. Võibolla siis hakkavad filmitegijad rohkem mõtlema sellele, kuidas paremaid, sotsiaalselt kandvamaid filme teha. Ja need, kellel midagi olulist öelda pole, filmitegijaks enam ei kipuks. Sellise olukorranägemiseks tuleb aga ilmselt põhjalikult ümber korraldada kogu filmimajanduse juhtimise süsteem ja majandusmehhanism.

«Eesti Telefilmil» järelikult probleeme on, kuigi ekraanil esialgu napilt.

3.—6. märtsini toimus Telemajas «Eesti Telefilmil» 1985. aasta toodangu ülevaatus. Mitme ala spetsialistidele demonstreeriti ühtekokku 34 filmi. «Eesti Telefilmil» toimetuse korraldas selle ürituse eesmärgiga saada aastatoodangust objektiivsemat koondmuljet. 7. märtsil oli programmi arutelu, kus nähtud hindasid majandusteadlane Ivar Raig (probleem- ning ülevaatefilmid), jurist Rein Lang (portree- ja populaarteaduslikud filmid), heliloojad Peeter Vähi ja Igor Garšnek (muusikafilmid). Üldhinnangu aastaprogrammile andsid filmiloolane Veste Paas ning režissöör Hagi Sein; viimane tutvustas «Eesti Telefilmil» töötajate hulgas läbiviidud ankeetküsitlust (studiolaste hinnangute kohaselt olid läinud aasta parimateks filmideks Lennart Mere «Kaleva hääl» ning Mati Põldre «Peadirigent», kõige ebaõnnestunumaks loeti Toomas Tahveli «Kodupaika» ja Mart Kadastiku «Aristet»). Studio juhtkonna poolt ütles arutelul lõppsõna peatoimetaja Endel Haasmaa, nentides, et kõrvalseisjate küllalt rangetestki hinnangutest on ilmselt kasu studio töö edasisele parendamisel.



## «Rahvamajast» ühes ajaloolise õiendiga

LAURI VAHTRE

**«RAHVAMAJA».** Stsenaristid **Andres Sööt** ja **Mart Taevere**, režissöör ja operaator **Andres Sööt**, helioperaator **Ülo Saar**. 444,6 m. «Tallinnfilm», 1985. Esilinastus: 10. märtsil 1986 kinos «Kosmos».

Alguses, kui neid ehitama hakati, olid nad seltsimajad. Hiljem nimetati nad ümber rahvamajadeks, veel hiljem kultuurimajadeks. Siis tuli aeg, mil kultuurimajades enamasti ainult tantsiti. Igatähes on meieaegse algkooli pingist kuulnud tõsimeelset arvamust: kultuur on see, kui tantsitakse.

Muidugi, tantsimine ei ole veel kultuur. Kuid see, kuidas külmal talvel ei jää kütmata saali pärast koori- või ansambliproov pidamata, vaid toimub lihtsalt mõni kilomeeter kaugemal, see on küll. Ehkki A. Söödi film «Rahvamaja» näikse pajatavat aina pisiasjadest (küttepuhunnikutest ööbikulauluni), jutustab ta minu arvates just kultuurist, mis teadagi pole ühe päeva nähtus, vaid ikka ja jälle ammutab oma jõudu traditsioonist, minevikust. Ka teised sama päeva festivaliprogrammis nähtud tööd käsitlesid enamasti seda teemat: «Aeg», «Lasnamäe», «Mängutoos Manilaiul» (M. Soosaar), «Heinaaeg» (E. Säde), «Mälu» (A. Sööt). Juba pealkirjad on tähendusrikkad — aja ja mälu pole kultuur käsitletavgi. «Rahvamajas» vaatab minevik meile vastu külakoolmeistrite ja teiste maa soolaks olnute fotodele püütud pilkudest. Olevik ja minevik, neid me tunneme igaüks erineval määral ja erinevat moodi.

Aga tulevik? Sööt ei peibuta vaatajat õhulossidega ega masenda ka kalmistumaastikega. Tulevikust on juttu justkui vaid riivamisi, isegi vihjamisi (NSVL Kultuuriministeeriumi esindaja lubadus nähtust Moskvast rääkida; unistusemailguline keskkütteootus), ent filmi kui terviku mõju koondub ikkagi küsimusse: kuidas edasi? Selge, et keskküte võib parandada vaid ühe (antud juhul Jõelähtme) rahvamaja olukorda ning vaevalt et filmist ja rahvamaja argipäevast komeedina läbilipsav ministeeriumimees võluriks osutub. Elu läheb esialgu edasi, vähemalt hommepäev midagi hullu ei juhtu. Üldse, tasapisi on asju siamaani aetud, ehk aetakse edaspidigi. Kui silmitseda küla kultuurielu tuge ja seljarootsu — segakoori —, näeb sealgi mõnd noort nägu. See pisut leevendab esialgset peetumust kulu- nud vastanduse üle (laisad, tarbijalikud, teksa-





pükstes noored *contra* särtsakad, särasilmsed, entusiastlikud ja paid rahvatantsu-laulu-mängu memmed ja taadid), mida on võimalik siiski ka teisiti võtta: kanneldajad on aegunud — ja noored pole süüdi, et kandlemäng enam midagi ei paku.

Ent vaadake kõigepealt tagasi. Seltsimajade ehitamine Eestis võttis laiemalt hoogu sajandivahetuse paiku (huvitunul oleks nende asjade kohta kasulik lugeda E. Karu artiklit kogumikust «Eesti külaelu arengujooni», toim. A. Viies, Tallinn, 1985). Tegemist oli kõigiti tähelepanuväärse nähtusega: möödunud sajandi jooksul toimunud suur väärtuste ümberhindamine ja lugematute metamorfooside ahelreaktsioon paigutas lausa ruumiliselt ümber ka kooskaimise ja suhtlemise: seniste kõrtside ja kirikute kõrvale ning asemele tõusid hoopis kaasaegsemad seltsimajad. Päris hea paarimees «Rahvamajale» on ses mõttes «Mälu», kus Villem Raam viib meid lausa käekõrval mineviku kultuurimajadesse — kirikutesse. Kirik ja seltsimaja on sarnasemad, kui olene harjunud arvama. Siiski, uue nähtusena olid sajandivahetuse seltsimajad oma olemuselt moodsad, seda enamasti ka välisuselt.

Viimane muidugi tänapäeval enam ei kehti: 1918. aastal ehitatud maja ei saa 1986. aastal olla ikka veel moodne. Iseasi on põhimõttelise otstarbekusega. Kahtlemata leidub tarku, kes arvavad, et mõne hingevaakuva rahvamaja (mõeldud nii hoonet ennast kui ka teda valdavate inimeste vaimsust) üle muretsemine on viljatu nostalgitsemine, lapsik tahtmine jääda jalgu ajaloorattale. Teisest küljest on aga selge, et inimeste tuju ärarikkumine on majanduslikult ebarentaabel (see on argument!) ja just nii on lugu, kui lihtsuse huvides mõni rahvamaja maha kantakse või isegi maha kistakse. 1984. aastal, kui töötasin Riiklikus Vabaõhumuuseumis, tõi mu rajoonilehtedes avaldatud üleskutse teatada omakandi vanadest seltsimajadest kümneid kirju, nende hulgas nii mõnegi ahastava palve: «Tulge appi, on viimane aeg, aidake säilitada meie oma kättega tehtud maja, olgu või mälestuseks!»

A. Söödi film puudutab seda muret (mida vana hoonega siis tõesti peale hakata?) midagi siiski otsesõnu deklareerimata. Jõelähtme rahvamaja ehitati 1918. aastal ja on käigus tänaseni, kusjuures ta ei ole kaugeltki ainus ega vanim omataoline. Tänaseks pole ta enam õigupoolest mitte vanamoodne (seda oli ta viiekümne aasta eest), vaid lausa muinsus — kui meenutada, et Rocca al Mare teeb eeltöid seda hoone tüüpi esindava ehitise eksponeerimiseks. Siit pole aga tarvis järeldada, nagu tuleks vanad rahvamajad muuseumideks kuulutada. Vähemalt Tallinna vanalinna puhul on seda tarkust kuulnud: linn on küll vaatamisväärsus, aga temas peab säilima elu elanike näol. Rahvamaja elanikeks on ekraanilt nähtud kanneldajad ja minupärast ka noored diskotajad. Ega rahvamaja hing, majahaldjas ja juhataja filmis ilmaasjata ütle: mujale ei taha, see maja on (kõigest hooli-

mata) parim ja armsaim. Aga eelkõige — remont! Niisiis pole tingimata tarvis uut paneelplaate.

Nii jõuamegi majade juurest tagasi inimesteni. Võib-olla režissöör seda rõhutabki, kui pealkirjastab oma filmi — «Rahvamaja», provotseerides mõtet: traktor ei künna kündjata, maja ei seisa püsti ilma kasutajata. Kasutajaid ju — ennae! — veel leidub. Sööt näitab meile murelikuvõitu piletitüüjat: kas ikka tuleb rahvast? Kodus on ju raadiod ja televiisorid, kutselisi koori ja teatritruppe võib jälgida Jõelähtmelt üsna kiviviske kaugusel tunduvas pealinnas... Esialgu näikse rahvast veel tulevat.

Tulevik?

Kes tuleviku kohta sõnab, on julge mees. Vanarahvas ütles: «Ega talv taeva jää!» aga näe, meie teame, et võib taeva jääda küll (ma mõtlen 70. aastate lumeta talvesid). Praeguse kohta arvan, et selline rahvamaja ja tema tegemised on meile kõigile siiski vajalikud, ning näen selle teadvustamises A. Söödi «Rahvamaja» missiooni, ehkki Sööt esitab küsimuse pigem niimoodi: «Kas ikka (nii) on vaja?», ja kindlasti lahkub mõnigi kinost risti vastupidise veendumusega. Mis sest, et paljudi võib paista koomiline (näiteks koori justkui pisut aegunud repertuaar või mees, kes filmis sätib ja sätib prožektori ette mingit tarvilikku plekkтору — kas panite tähele, sai ta lõpuks sellega hakkama?).

Lõpulause võib igaüks ise mõelda: puust, mis ei kasva juurteta, majast, mis ei seisa alusmüüritä. Midagi neis võrdlustes on.



## AUSTATUD LUGEJA!

«Teater. Muusika. Kino» toimetus kutsub teid omalt poolt kaasa aitama meie kinoelu hindamisel. (Paljudes maailma filmiajakirjades, näiteks «Sovetski Ekran», «Films and Filming», on lugejate aastahinnangute avaldamine kauaseks traditsiooniks.) Ajakirja lugejaskonna arvamus on küllap arvestatav kriitiline jõud, mis ilmselt edaspidi võiks mõjustada ka meie kinoelu, iseäranis filmilevipoliitikat.

Küsimused avaldame eelhääletuseks kolmel korral, pärast käesolevat veel septembri- ja detsembrikuu numbris; vastuseid ootame aastavahetusel, kui filmiaasta muljed lõplikult selgunud. Teie lahke abiga võiks lugejaküsitlus edaspidi muutuda iga-aastaseks.

Niisiis palume 1986. aastal Eesti NSV-s linastunud filmide hulgast nimetada:

1. Parim mängufilm
  - a) Eesti,
  - b) Nõukogude,
  - c) välismaine.
2. Parim režissöör (siin ja edaspidi peetagu silmas k ö i k i meie kinos linastunud filme.)
3. Parim naisnäitleja.
4. Parim meesnäitleja.
5. Parim debüüt režissöörina.
6. Parim debüüt näitlejana.
7. Parim uuesti linastunud vana film.
8. Filmiaasta suurim pettumus.
9. Filmiaasta halvim film.
10. Parim operaatoritöö.
11. Parim kunstnikutöö.
12. Parim helikujundus.
13. Parim muusika, parim laul.
14. Parim dokumentaalfilm.
15. Parim multifilm.



---

## Kaksteist hüvastijätuetüüdi tosinale

---



TALLINNA RIIKLIKU KONSERVATOORIUMI LAVAKUNSTIKATEEDRI 12. LEND MÄRTSIS 1986. Tagareas: ANNE TÜRNU, KATRIN KOHV, TONU PETERSON, PEETER TAMMEARU, PRIIT KÜNNAPAS. Keskkel: PIRET PÄÄR, LIINA TENNOSAAR, TOOMAS TAIMLA. Eesreas: PEETER OJA, TOOMAS VOLKMANN, AITA MÄGI. Pildilt puudub MARET PEEP.

K. Rannu foto

*See aeg on nüüd läbi. Ausalt. Kõik neli aastat.*

*Me ei tee enam koos etüüde, me ei mängi enam koos, me kohtume nüüd palju harvemini. Kaheteistkümnenda lennu kaksteist inimest. Kas ma tunnen puudust ühise aja järele, igatsen, tahan tagasi? Praegu? Tulevikus? Meid, tosinat Toompea kroonikut omas ajas?*

*Teen ühe subjektiivse ja kaootilise bilansi.*

*Aeg on läbi. Hüva. Mida see tähendaks? Et siamaani mängisime omavahel, nüüd saavad tulevasteks partneriteks kogunud näitlejad, meistridki ehk? Et hakkame aru scama — mis on teater, mis oli kool? Et nüüd muutub kultuuripildi kompamise võimalus — kellele suuremaks, kellele väiksemaks? Mida veel? Et sul on amet, millega teenid leiba? Ja see kõik vajab ajalikku ja ajakohast teadvustamist. Eks.*



Tahaks küsida.

Kuidas me muutusime? Kelleks me muutusime? Mida me kunagi tahtsime ja mida selleks tegime? Aina tahaks küsida. Aeg on suhteline. Ka teatrikoolis. Palju seda oli? Vähe? Parasjagu? Kas nüüdsest ennast uude ajarütmiga unustades kaob võimalus tajuda oma tegusid ja otsuseid väljaspool etaloonsust? Millised väärtused on protsessil, milles osaleme? Ja miks mitte ka laiemalt — ehk on igal elukutsel oma traagika? Milles seisneb raske aja rõõm? Need on küsimused kaheteistkümnenda sajandi erineva vastusega. Ja ma tean seda.

Usun, et mitu vastust on tuulega kaasa lennanud. Või pole küsimus tulnud õigel ajal. Sest ikka näed, et kui teatrit võetakse loodusnähtusena, mis alati olnud on ja mille vastu keegi ei saa, et teda pöörata; kui teatritegemise viimaseks sihiks peetakse üksnes uuslavastuse produtseerimist, mitte protsessi, mis näitlejaid koos hoiaks ja selleni viiks; kui jäetakse arvestamata asjaolu, et tänane mõodalaskmine võib olla homse ebaõnnestumise põhjuseks, ning lõpuks: kui näitlejates nähakse üksnes silmaomandajate kampa, kellega aeg-ajalt midagi peale hakata, siis läheb kaduma sisemine väärikustunne oma ameti ees, kaob kahtlemisvõime oma tegude suhtes ja ilmselt ka inimlik siirus. Mis jääb järele? Seeklite kolin? Ei tea.

Me oleme vaielnud palju ja kahelnud palju. Vahel ka viljakalt. Ning samavõrd oleme eneses talunud apaatsust, käegalöömist ja mõtteloidust.

Maret, kipsis jalaga võrgutasid Sa mu Vaska Pepelit sel erialaeksamil. Ma tean nüüd, mis tähendab eriolukord.

Kui tegu algab mõttest, siis peab õigeks teoks olema õige mõte ja õigeks tegutsemiseks õige mõtlemine. Vaid üht teise läbi kontrollides saame olla instrumendid ja operaatorid ühekorraga. See on mu meelest üks tingimusi olemaks näitleja. Samal ajal võib õige tegutsemise laval suunata õigele mõtlemisele, mehaanika võib käivituda vastupidiselt eespool öeldule. Lava paradoksid? Võib-olla küll.

Lika pisarad tulid Liina silmadest ja ma nägin äkki tehnikat.

Seda me oleme kogenud. Õige enesetunne ja tulemus. Taibanud, et ühe õige hetke väärtus laval võib ulatuda palju kaugemale ja kogemuse kaudu anda kunagi abi.

Toomas — siia maani minu kõige nõtkem partner. Veel nõtkem kui keegi teine. Ja detailimälu — ool!

Mida veel? Et teatrit võib teha nii- ja naamoodi, aga mitte kunagi nii, nagu ma seda ei teeks. Et «püha kunsti» (õige asi, puhaste kätega) ja «haltuura» vahe sõltub üksnes su enese suhtumistõsidusest ja väärikuse mõõdupuust. Nelja aasta jooksul kogesime, et lavapõrand muutub (pühaks) platvormiks seesmise valmisoleku tõttu, ainult jalgadepühkimise läbi ta selleks veel ei saa. Ja kehtib vana tõde — väline korra, segadus ja laiali olek segab lõppude lõpuks su kontsentratsiooni. Muutume mugavaks ka enese suhtes.

Peeter, kokku tapsid Sa mind laval üle viiekümne korra ja ma olen ikka veel elus. Kus on siin õiglus, vana rivaal?

Mugavus. Seda me armastame. (Kes viskaks esimese kivi selle väite pihta?) Ainult et mugavusel ja laiskusel on vahe. Mugavad töötingimused? Viljandis, ja Pärnus ehk — kuskil mujal ka veel, aga mitte Toompeal, kus pakane aknapragude vahelt sisse lõrises. Ometi algas just seal «miski», ühel hetkel vist külm tolm ei seganud ja nn kasukakontsentratsioon viimine teravdas meeli, ärgitas tegutsema.

Kuigi me virisesime.

Siis ka, kui piim hakkas kõrvade tagant kuivama. Tasapisi ja järjekindlalt. Ikka järjekindlalt. Mis oli tõukejõuks? Mõni nähtud etendus, tasemel erialatund (neid oli ju väga palju — Järvet koos kursusega improviseerimas!) või see kevad, kui ühed koolist läksid ja teised asemele tulid. Vastutus kasvas küll, aga mis on lubatud Jupiterile...



Antigone, ühel proovil pidin Sind juba hüüdma Piretiks,  
kui lavastaja katkestas ja rääkis,  
et rollielu ja erasuhted on erinevad.  
Ma tean nüüd, et Sa oled Piret.

*Kateeder muutus meie silmade all. Juhid vaheldusid — mida see amet  
võiks tähendada, ei saanudki vist selgeks. Iga päev olid veidike vanem, et  
leppida teadmiseaga — see ongi kõrgkool.*

*Aarne von Üksküla suvel 1985: «Miski liiv on rataste vahel ... Ei tea ...»  
Jumal, kuidas lõhnasid lilled Ivika aias tema sünnipäeval!*

*Ja ma usun, et ta saab lisaks olemasolevatele õppejõududele veel kolm Lon-  
donist, ühe Pariisist ja kaks Moskvast, mille vääriliseks ta kooli pidanud on!*

Liina Tennaasar — Liina Reiman  
Peeter Oja — Paul Pinna  
Toomas Taimla — Priit Põldroos  
Piret Päär — Ruts Bauman  
.....

*... Kirjalikud tööd eesti teatrijaloo kohta. Kõigest! Mis põnev elamus  
lugeda niimoodi nimesid. Aga teater ei alga nimese kõrvutamise, ei lõpe  
ka. Nii on palju tehtud. Võrreldud näitlejaid, seatud üliõpilaste diplomi-  
lavastusi vastamisi professionaalse teatri tasemega. Kuidas siis tase on?  
Millega me üldse võrdleme? Arstiteaduskonnas ei lase teise kursuse üli-  
õpilast keegi haiget opereerima. Diplomitöö teemale ei mõelda kuskil nii  
varc. Teise kursuse näitleja mängib aga julgelt rahva ees — tema koormus  
ja hõive võib neljandaks aastaks kasvada juba päris suureks. Ons vastutus  
erinev? Vastutus oma ameti ees.*

Priit, oma koolivõõra mõttelaadi juures  
käisid Sa ka siis Kaarupi pool tunnis,  
kui keegi meist seda enam ei viitsinud.

*Sest siingi võivad professionaalne teater ja pedagoogiline kateeder  
minna erinevat teed. Ja diplomilavastuste valik ja nende põhjendatus jääb  
viimasel ajal äha enam juhuse ja hetkeolukorra otsustada. On kummaline,  
aga pedagoogiline kateeder näikse püüdevat just tõsisema repertuaari suu-  
nas: erialakatkendid on suurelt jaolt «psühholoogilised pähkliid»: dialoog,  
partneri kuulamine (st temalt võtmine, partnerile pühendumine), ülesande  
täitmine ja nappide kogemuste varjamine kuulub just siia. Professionaalne  
teatriadministratsioon, ka professionaalsed vaatajad (seegi on nii) ootavad  
üliõpilastelt rohkem tulevärki, sädelevat noorusoptimismi ja meelilahuta-  
vat kergust. Muidugi on siin olemas väga häid erandeid, näited on käega  
katsuda, aga see suhe võiks rohkem tasakaalus olla. Sest ...*

*... seda lõbusat teatrit on vahest veelgi raskem teha. Lisaks veel lõpu-  
tult mängida. Laval «hullamise» vahele peab näitleja ju ära mahutama ka  
«oma psühholoogia, maailmavalu ja ponnistused muuta paremaks seda il-  
ma». Ilma targutamata, aga kes viitsib kunagi need vahekorrad kokku  
võtta? Ja kes kirjutaks parajas tonaalsuses näidendi lavakunstikateedritele?*

Me oleme ikka tahtnud midagi koos kirjutada, Tõnu.  
Teeme siis nii, et Sinu poolt tekst, minu poolt paber ja pliiats.

*Siit saavad alguse teisedki hädad. Koormatus. Hõive. Kvaliteet on koolis  
alati tähtsam olnud, aga töökoormus, kogemused maksavad ka midagi.  
Kahju on üliõpilastest, kel erialaeksamil pole suurt midagi ette näidata.  
Kahju. Sest koolis on võimalik tööd teha. Ja tööd saada. Teatris võib  
olla teisiti, aga tõsiselt võtta ei saa «kohvikunäitlejatki». Ja teda uskuda.*

Toomas, Su silmade skaala — nii tuhmid,  
nii erksad ja tundlikud. Vahel nägin neis Arlekiini silmi.

*Diplomilavastuste puhul töötab teine mehaanika. Kallis kursusekaaslane,  
Sina kirjutasid kord, et peaosasse pannakse inimene, kellega pole vaja eriti  
tööd teha, kes veab igal juhul rahuldavalt välja, aga see on lõpuks ikkagi  
66 kool. Ei tahagi kellelegi teha hinnalisandit, nii võib see ju olla. Ainult*



et tore ja loomulik oleks, kui lavastajal tekiks r a s k u s i peaosalise määramisega — tase oleks ühtlaselt kõrge ja võrdne.

Anne, me pole ikka veel kõiki piike murdnud  
ja ma tean, et see on hea. Väga hea.

Meie õpetajad on erinevad. Erinevad taotlustelt, erinevad pedagoogidena. Aga nad valdavad oma ametit. Nende armastus oma töö vastu võib olla suurem, kui me seda ettegi kujutame. Me õppisime Ühskülalt «Lika» proovide ajal neid hetki, mil laval hakkab mängima teine plaan. Reaalsena. Ja Petersoni proovides muutus arusaadavaks, et atmosfääri tajumine on täiesti ainult temale teada olevate vahendite abil laialivalgunud kursust koos hoida ja ootamatult tõsta meid endi ning õppejõudude silmis. Suurele lavale viis meid Normet. Tema tehtud «Mees on mees» andis e s i m e s e d kogemused prožektoriteatris. Ja mu tolle aja päevaraamat kubiseb üleskirjutustest. Kaarup kateedris on kui Ernesaks laulupeol. Ja need, kes tulevad tema järel.

Me istusime Orro pool kodus. See ei olnud erialatund. Ei pidanudki olema. Ta kuidagi muutus selleks. Mulle tundus nii. Kuigi me istusime mugavatel diivanitel ja lobisesime. Salaarmastus pehmete diivanite vastu?

Aita, ma ei tea, mis jääb rohkem meelde,  
kas see tühjus, kui Su imelist naeru  
vahepeal kuulda polnud,  
või see täidetud, kui ta Toompea helisema pani.

Kateedri ajaloost tuleb välja, et intensiivsema siseelu ja konkreetsema struktuuriga lendudest tulevad ka intensiivsemad ja konkreetsemad näitlejad. Harjumuseks saanud sisemine konkurents iseenda ja teistega toob tulu ka hiljem. Võib ju öelda, et avalikkusele ei tähenda kursusesisesed suhted suurt midagi. Oluline on, et hiljem tuleks näitleja. Individuaalsus. Aga koolis tulevad ühtede järel teised. Vanematelt õpitakse. Ja esimesed peavad oskama näha viimaseid ning viimased tahtma õppida esimestelt. Individuaalsus ei kao. Kui ta on olemas, siis saab ta ainult avarduda. Ja kui ta ei taha ilmned kolektiivis ning selle suhetes, siis on ta individualism. Seda ei saa unustada.

Kati, ühele varakevadisele etendusele tahtsin Sulle tuua roosi.  
Tahtsin kinkida rahva ees,  
et niimoodi sellele nagu suuremat tähendust anda.  
Sellel etendusel olid Sa haige ja ei mänginud...  
Millal on roosid jälle hinnas?

Töövalmiduse, tehatahtmise konkurentsiiga pole meil eriti vedanud. Rohkem on pakutud, kui tehtud. Ja oma võimalusi ära kasutatud. Eksperimenterinudki oleme rohkem sõnas kui teos. Teatrimedhed ütlevad — ainult tegu maksab. Kas pole siis õige tegu? Või pole me teoks valmis? Ettevaatlikult, umbusuga oleme küll ligi läinud. See võib kuuluda töömeetodisse, v õ i b saavutada kvaliteedi. Aga enesesüstlikkust (mida meil kuhjaga) ei saa sellesse kvaliteeti kahjuks sisse komponeerida. Seepärast on ettevaatlikkus teatri puhul kahe teraga mõök. Aga kahtlus peab jääma. Muidu ei saagi.

Kunstikahtlusest võib kergesti areneda kunstiskepsis. Sest tipud ja vead on liiga tihti kõrvuti ja kohutavas kontrastis. Äkki see teebki ettevaatlikuks t e g u d e suhtes? Halastust, halastust... Kõik, kes tunnistavad endid õppima, on poolel teel...

Lootuses, et nii lõpetame,  
kursusekaaslane

veebruar/märts 1986.

PEETER TAMMEARU

P. S. Kui kirjutamise lõpetasin, istusid peaaegu juhuslikult minu toas üheksa noorema kursuse poissi. «Realism», «grotesk», «Hamlet», «läbielamiskunst», «energeetiline laetus», «lavaruum», «suureksmängimise laad», «aeg ei nõua seda», «kool on kool, ega me ei pea praegu etendusi välja tooma» — kõik vaidlesid, igahel oli oma arvamused. Nad uskusi, kahtlesid, olid optimistid, olid pessimistid. Aeg korrigeerib. Ja loodetavasti tegudena.



## Eesti Kinoliidu VI kongress

Eesti Kinoliidu VI kongress toimus 21.—22. märtsini Eesti NSV Ülemnõukogu istungisaalis Toompeal. Kongressil võeti kokku möödunud viie aasta töö tulemused ning kavandati otsused Kinoliidu tegevuse edasiseks suunamiseks.

Kongressi avas Eesti Kinoliidu juhatuse esimene sekretär Kaljo Kiisk. Mälestati kongressidevahelisel perioodil lahkunud kolleege; õnnitleti Leida Laiust, Rein Maranit, Priit Pärna ja Mark Soosaart vastsete aunimetuste puhul. Tööpresiidiumi valimise järel luges EKP Keskkomitee kultuuri-osakonna juhataja Kalev Tammistu ette EKP Keskkomitee läkituse kongressist osavõtjatele.

Esimesel kongressipäeval kuulati EKL-i juhatuse esimese sekretäri Kaljo Kiisa ettekannet, milles ta tõstis esile saavutusi kõigis filmiliikides ning ka mitmeid pahandavaid puudusi (iseäranis meie mängufilmides). K. Kiisk esitas kaks küsimust, mis nõuavad kiiret lahendust. Esiteks, kuidas teha lõpp puudulikule kinematograafilisele kirjaoskusele ja teiseks, kuidas võidelda keskpärasuse vastu. Olulisena toonitas kõneleja veel mitmeid probleeme: stuudiokompleksi edasist väljaehitamist, järelkasvu pidevuse tagamist jne (lähemalt vt «Sirp ja Vasar» 28. III 1986). Kinoliidu revisjonikomisjoni aseesimees Ants Looman luges ette revisjonikomisjoni aruande.

Sõnavõttudega esinesid Rein Maran, Mark Soosaar, Tatjana Elmanovitš, Rein Elvak, Arvo Iho, Raimond Feldt, Toomas Tahvel, Ago Ruus, Arvo Valton, Jaak Järvine, Enn Säde, Enn Siimer, Peedu Ojamaa, Aleksandr Zguridi, Korina Tsereteli.

22. märtsi töökoosolekul valiti Kinoliidu uus juhatuse, millesse kuulub 23 liiget: Tatjana Elmanovitš, Arvo Iho, Rein Karemäe, Tõnu Kark, Tõnis Kask, Kaljo Kiisk, Toivo Kuzmin, Leida Laius, Rein Maran, Tiit Mesila, Arvo Nuut, Mati Põldre, Priit Pärn, Rein Raamat, Mihkel Ratas, Enn Rekkor, Ago Ruus, Jaan Ruus, Peeter Simm, Mark Soosaar, Enn Säde, Andres Sööt, Arvo Valton.

Arutati läbi Eesti Kinoliidu VI kongressi otsuse projekt. Valiti delegaadid NSV Liidu Kinoliidu kongressile. Eesti Kinoliidu juhatuse esimesel pleenumil valiti juhatuse esimeseks sekretäriks tagasi Kaljo Kiisk, vastutavaks sekretäriks taas Rein Karemäe; ühiskondlikeks sekretärideks Peeter Simm, Mati Põldre, Enn Rekkor, Rein Maran ja Tiit Mesila.

Avaldame neli sõnavõttu ja EKL-i VI kongressi otsuse.

Paljud sihtmärgid on jäänud paigale, mitmed varasemad endistviisi kohustused (näit töö noortega, koostöö teiste loominguliste liitudega, videoparatuuri muretsemine jm). Toome seepärast võrdluseks ära ka eelmise kongressi otsuse konkreetsed punktid.





## REIN MARAN, režissöör-operaator

Alustan oma sõnavõttu asjadest, millel esimesel pilgul ei paista midagi ühist olevat filmiloominguga.

Teatavasti on Nõukogude Liidu Teaduste Akadeemia arvutuskeskuses loodud matemaatiline mudel Maa biosfääri kui terviku uurimiseks. Tegelikult on see terve matemaatiliste mudelite süsteem, mis võimaldab keerukate kompuuterarvutuste abil inimkonnal enam-vähem realistlikult vaadata tulevikku ja hinnata oma tänaste ettevõtmiste tagajärgi.

Mõned aastad tagasi tehti selle abil kliimatiliste tingimuste muutumise analüüs võimaliku tuumakonflikti puhul. Vastus oli täiesti ühemõtteline ja kohutav: aasta tuumaöö, mille jooksul keskmine temperatuuri langus 40—50 kraadi ja sellele järgnev kestav jääaeg ei jäta mingit lootust kõrgemate loomade, sealhulgas inimese ellujäämiseks. Teadus tõestas inimkonnale, et tuumakonflikt võrdub enesetapuga.

Niisugune üha täienev ülekerukas biosfääri matemaatiline mudel on nähtavasti suurim, milleni loov inimõte on teaduse valdas siiani küündinud. Teadus on jõudmas nii kaugemale, et suudab inimkonnale kätte näidata selle piiri, millest kaugemale elu ja keskkonna mõjutamises ei tohi minna, ja kuidas organiseerida oma majandus- ja elutegevust, et nad kooskõlastaksid meie elukeskkonna, planeet Maa biosfääri seaduspärasustega.

Samal ajal aga esitab akadeemik Moissejev, biosfääri matemaatilise mudeli üks juhte, omamoodi retoorilise küsimuse: teadus võib anda küll hoiatusi, soovitusi, kuid kus on garantii, et inimesed oma praktilises tegevuses arvestaksid seda hoiatust? Kuidas saavutada, et teaduse häält kuulaksid tõepoolest kõik?

See sõltub kõigepealt ühiskonna kvaliteedist ja kultuurist, iga tema üksiku liikme kvaliteedist ja kultuurist.

Ja siin on meil, filmitegijatel, üsna palju teha — nii mängu- kui ka dokumantaal-, eriti aga populaarteadusliku filmi alal. Seisab ju viimane teadusele kõige lähemal.

Asja veidi lihtsustades jaotan ma kõik meie filmid, sõltumata žanrist, jämedalt kahte lehte. Inimsõbralikeks, mis otsivad ise ja aitavad vaatajat leida inimlikke väärtusi, ja inimvaenulikeks filmideks, mis madaldavad, juhmistavad vaatajat.

Arvan, et meil on küllaltki filme, mida võib arvata sellesse esimesse ossa. Iga niisuguse filmi sünni võtad vastu kui pidupäeva.

Näiteks mängufilmidest Leida Laiuse ja Arvo Iho «Naerata omati», Kaljo Klisa «Nipernaadi», Peeter Simmi «Ideaalmaastik». Dokumantaalfilmidest enamik Andres Söödi, Mark Soosaare, Peep Puksi filme, Jüri Müüri ja Enn Säde põllumehedfilmid, Arvo Iho ja Peeter Simmi dokumantaalfilmid. Kõike ei jõua siin nimetada.

Populaarteaduslikest filmidest. Jälle Jüri Müüri—Enn Säde põllumajandusteemalised filmid, Lennart Mere «Kaleva hääled» ja tema varasemad etnograafilis-kultuuriloolised filmid.

Meie dokumantaal- ja ka populaarteaduslike filme on palju kiidetud ning küllap õigusega. Ent ometi on põhjust rahutuseks. Esiteks, enamik neist meistritest, kes praegu ilma teevad, on kas keskealised või üle selle. Neid iseloomustab tugeva koolioskusega liitunud loomepotentsiaal, mis on kristalliseerunud autorifilmiks. Järekasvu neile ei ole peaaegu märgata. Isegi kui praegu kohe midagi otsustavat ette võtta, ootab ikkagi dokumantaal- ja populaarteaduslikku filmi aastaid kestev loominguiline möön.

Veel häirib progresseeruv dokumantaal- ja populaarteaduslike filmide kriteeriumide hägustumine. Nimetaksin seda tinglikult filmide «telesaadestumiseks». Vajalik, mõnikord lausa valuline teema realiseerub lõpututeks rääkivateks peadeks ja figurideks, peamiseks muutub tekst, mida räägitakse. Pilt on vaid jutu katteks. Niisugusel filmil ei ole aga telesaatele omast aktuaalsust, toimuva vahendituse, samahetkelisuse taju — kõike seda, mis õigustab teleanformatsiooni mõningast üheülbalisust. Niisugune telesaadet imiteeriv film muutub paratamatult teleprogrammiks lihtsalt liigseks. Eluõiguse suudab säilitada vaid selline film, millele on omane kujundlikkus, asjade, nähtuste, sündmuste mõtestamine — üldistamine ja mis kõige tähtsam — inimkvaliteedi otsing.

Paiguti tundub mulle, et oleme telekraanilt tuleva laadiga niivõrd harjunud, et ei suuda kohe isegi märgata kinoekraanil toimunud asendumist. Niimoodi aga devalveerub dokumantaalfilm.



Lubage mul jagada mõningaid mõtteid seoses populaarteadusliku ja loodusfilmiga. Loodusfilmi all mõtlen ma avastusfilmi puutumatumust loodusest. Mul on võimalus teha mõnevõrra üldistusi, mis ulatuvad üle Eesti NSV piiride. Kaks korda on Tallinsas koos käinud kineastid, kes on pühendunud nn metsiku looduse filmimisele. Oleme vaadanud üksteise filme, vaagind oma probleeme ja Eesti üsna nõudlik loodusfilmivaataja on teleri vahendusel rännanud Kasahstani mägedes ja kõrbetes, Põhja-Uuralis, tundrates, Põhja-Jäämere kallastel, vetesügavustes jne. Ja kõikjal on ta võinud üksikasjaliselt jälgida loomade elu. Tõepoolest, loodusfilm on ja jääb nähtavasti pikaks ajaks ainukeseks võimaluseks osa saada kõige erinevamatest eluvormidest meie maal. Sellisena on ta alati haarav, kõitev vaatamäng, unikaalne ja mitte vananev. Tal on oma suur, järjest laienev vaatajaskond.

Kuid see on ainult pool loodusfilmi funktsioonist. Iga teadusel põhinev loodusfilm on seejuures kõige paremas mõttes populaarteaduslik. Sõltumata sellest, kas film on jääkarudest, kaheksajalgadest, huntidest, kärplastest, juhib ta vaatajat teaduslikule maailmatunnetusele, elu ökoloogilisele mõistmisele, st otsib koos vaatajaga kõigepealt inimese kvaliteeti. Arvan, et see on loodusfilmi põhifunktsioon.

Reaalne olukord on praegu säärane: loodusfilmi tellija ja tarbija kogu Nõukogude Liidus on televisioon, sõltumata sellest, kas seda tellimust täidavad telefilmid või kinostuudiod. Suures kinoelus loodusfilmi jaoks kohta ei ole. See aeg, kus Kiievi Populaarteaduslike Filmide Studios loodi maailma kuulsad, nüüd juba klassikasse kuuluvad filmid «Kas loomad mõtleavad» jt, on juba kauge minevik. Muide, olen sügavalt veendunud, et kui kellelgi jätkuks tänapäeval tahtmist ja initsiatiivi panna mõnigi neist uuesti ekraanile, oleks tulemuseks jälle täissaalid ja järjekorrad kassaluukide taga — kasutegur nii majanduslik kui ka sisuline. Niisugust filmi vaadanud inimene tuleb vaatesaalist välja veidi teistsugusena.

Kuidas aga saada vaatajat saali, kui film annab tõsimeelselt informatsiooni mingist isegi väga olulisest teaduslikust tööst või saavutusest? Teaduskeskkonna visuaalne miljöö üldjuhul pilku ei püüa. Ja siis läheb mängu reeglipärane teadustöö illustreeriv atribuutika: mõõteriistad, kolvid, arvutid, pöörlevad kettad; kui sellest puudu jääb, siis kirev multiplikatsioonijada, ja kõike selgitav tekst. Korralik, hästi kirjutatud ja illustreeritud artikkel populaarteaduslikus ajakirjas töötaks ikkagi suurema kasuteguriga. Sest seal on aega põhjalikumalt selgitada asja olemust, kui ka kohe aru ei saa, on võimalik uuesti loetu juurde tagasi pöörduda.

Tõsi, meil väljakujunenud praktika järgi ei peagi populaarteaduslik film vaatajat enda poole võitma, sest ta lisandub sundpalana mingile teisele filmile või tolmub niisama kusagil filmihoidlas.

Võib-olla olekski populaarteaduslikul filmil, võib-olla ka dokumentaalfilmil mõtet orienteeruda teleekraanile? Kui film on huvitav, on tal ligikaudu sada miljonit vaatajat üle Nõukogude Liidu.

Või teine tee. Orienteeruda iseseisvana suurele ekraanile, kas täismetraažilisena või siis täisseanssi täitvate lühifilmide kassetina. Pileti hind peaks olema võrdne mängufilmi hinnaga, mitte aga juba ette alaväärtustav, nagu praegune 10 kopikat, mis paneb iga kino niisuguse õnnetuse vastu sõdima. Selline süsteem esitaks tegijatele muidugi hoopis teistsuguseid nõudeid. Tegija peaks otsima kontakti vaatajaga, peaks tundma õppima ja õpetama, õppima koos temaga.

Olen kindel, et loodusfilm võiks niisugusele katsele julgelt vastu minna ja tuleks sellest võitjana välja.

Loodusfilmil on palju ainult temale omaiseid probleeme. Kuid ta on nii väike osa filmikunstist, et oleks lausa patt meie täiskogu aega selle peale raisata. Arvan, et need probleemid tuleb lahendada töö korras.

Ja veel üks mulje viimaselt filmifestiivalilt Viljandis. Me vaatasime tuntud-teatud filme nüüdisaegses kunstitemplis. Nad muutusid kuidagi hoopis mõjuvamaks, vaatamata ebarahuldavale helile. Peas mölgub siiani mõte, miks ikkagi pole ühtegi kino, kus oleks võimalik väärtfilmi vaadata mugavas saalis, ilma üleriieteta, olgu kas või kaks korda kallima hinnaga. Huvitav, kui üks film linastuks paralleelselt tavakinos ja sellises kunstitemplis, kumba külastataks rohkem?

Ja veel paar soovunemat.

Et oleks võimalik luua tingimused, kus «keskmise astme spetsialist» muutuks tööpoolest elutuks ja tähendaks ühe või teise eriala asjatundjat — mõtlen selle all kõigepealt operaatori ja režissööri assistente. Et selle koha peale ei saaks kohe täieõiguslikuna astuda mitte midagi teadev ega oskav ning tegelikult mitte millegi eest vastutav inimene.

Et tegijaid eest, tagant ja ülalt piiravad eeskirjad ning sätted jõuaksid ükskord ajaga sammu.

Et tegija vastu tõuseks usaldus koos sellega kaasneva vastutusega.





**TOOMAS TAHVEL, režissöör**

Tulin siia ajaloolisse kõnepulti selleks, et rääkida veidi usaldusest, sellest nii defitsiitsetest mõistest...

Film valmib teatavasti läbi valu ja vaevade. Ent kui võtteplatsil on režissöörile antud õigus kukena kireda, siis filminduse üldpildis jääb režissöör tühipaljaks etturiks, kergete ja raskete vigureit tõugata-tallata.

Tõeline amokijooks algab filmi n-ö «maha-müümise etapil». Režissöör tormab filmikarpidega mööda koridore, tänavaid, linnu. Instantne on palju ja igaüks neist puüab oma nõudmistest olla nagu «aamen» kirikus (ikka selleks, et oma olemasolu ja oma palka õigustada), mistõttu, nagu ütleb Jaan Kross «Keisri hullus», «kõik subjektiivselt aus objektivse autuse sisse ära upub».

Kust saab asi alguse?

Teatavasti sõlmitakse nii filmi- kui ka telestudios režissööriga filmi tegemise kohta leping. Niinimetatud «типовой договор» — tüüpleping. Tekib kohe küsimus, miks just tüüpleping? Kas sellest ei saagi alguse tüüp-film ja tüüp-režissöör?

«Eesti Telefilmi» lepingu 2. punkti üks alapunkte ütleb: «Režissööri kohustustesse kuulub televisiooni nõudmise korral kõikide vajalike paranduste ja täienduste sisseviimine telefilmi (telelavastusse)». Filmistuudio lepingus on sisuliselt sama punkt, sõnastatud ainult veidi pehmemalt: «... studio soovitus- te korral viia filmi sisse parandused ja täiendused.»

Kui režissöör niisugusele lepingule alla kirjutab, pole ta enam filmi autor, sest tal puuduvad algelisemadki autoriõigused. Vähe sellest, kui ükskõik missuguse instantsi ükskõik missugune esindaja ütleb näiteks, et kaader päikeseloojanguga tuleb asendada kaadri- ga päikesetõusust, siis režissöör on lepingu kohaselt selleks kohustatud. Kui kellelegi tundub, et episoodis on vareste kraaksumist

palju, siis tuleb režissööril kraaksumist vähendada. Ja kui keegi arvab, et mornide nägudega filmist tuleb teha lõbusate nägudega film, siis režissöör seda ka teeb... Režissöör pole enam looja, vaid liaraluja: see ribitükk, palun, teile, peatoimetaja, see fileetükk aga teile, lugupeetud esimees, aga need kõige pehmemad, kõige värskemad, kõige taisemad tükid, kõrgete ja kaugete ülemuste meelega. Niiviisi, lõputult jagades ja jaotades, välja võttes ja asendades, sisse toppides ja hajutades, jäävad ka kõige originaalsematest loojakavatsusest järele vaid kondid ja koodiotsad.

See instantside kadalipp võiks aga ära jääda, kui toimiks kaks iseenesest lihtsat põhimõtet:

1) kui režissööri ei usaldata, siis pole tarvis talle ka filmi teha anda;

2) kui aga režissöörile on film juba teha antud, tuleb teda ka usaldada, aga mitte vehkida tema nina all «ümbertegijate sugu-haru sõjatantsu» (V. Panso väljend).

Ja veel. Miks peame meie, kõikide liiduvabariikide kõikide stuudioide režissööride, toimetajate ja administraatorite delegatsioonid käima nii tihti oma poolvalmis filme Üleliidulise Kinokomitee stsenaariumide toimetuskolleegiumis küll näitamas, küll ülenäitamas või lihtsalt konsulteerimas? Miks raiskame riigi raha, miks koormame niigi ülekoormatud transporti, miks raiskame kõige väärtuslikumat — tööaega? Igal liiduvabariigil on NSV Liidu Riiklikus Kinokomitees oma kuraator. Kas see kuraator ei saaks kureerida kohapeal? Tuleb teha ainult üht — seda, millest seoses NLKP XXVII kongressiga nii palju juttu: panna vastutaja lõpuks ometi ka vastutama!

Lõpetuseks kolm ettepanekut:

1. Valida üleliidulise kinokongressi delegatsiooni koosseisu kirjanik Aimée Beekman, et ta esineks seal sõnavõtuga, mille aluseks oleks tema vastus «Sirbi ja «Vasara» filmi-ankeedile.\*

2. Loominguline liit pole liit, kui ta ei kaitse loojate loomingulisi huve. Teen ettepaneku moodustada Eesti Kinoliidu juurde loovtöötajatest ja kindlasti juristidest koosnev komisjon, mis aitaks kaitsta filmiloojate loomulikke autoriõigusi, sest režissöör on üks, aga «üks üks on null» (V. Majakovski).

3. Kutsun siit kõrgelt tribüünilt teid kõiki taastama XX sajandi viimasel veerandil ka kinematograafias loometöö leninlikud normid, mis meie riigi rajaja sõnastas sajandi esimesel veerandil. Muidu jäämegi kõnetoolidesse üleskutseid esitama!

*Avaldatud lühendatult*

\* Vt «Sirp ja Vasar» 7 III 1986.





ENN SÄDE, helioperaator, režissöör

Mul on kolm muret, millest tahaksin siinkohal kõnelda. Esiteks. Olgu postulaat: kui film on kunst, siis kino peaks olema kunsti tempel. Kas ta on seda? Ei, ma ei tahaks siin rääkida kinode arvukusest või vähesusest 1000 elaniku kohta, isegi mitte sellest, et tervetes linnaosades pole tänini kinosid.

Jutt on olemasolevatest. Külalastavus langeb — normaalne! Televisioon ja videobuumi algus, mille me juba oleme maha maganud, võtavad oma osa. Aga tehkem silmad lahti ja vaadake meie keskmisi kinosid, eriti Tallinnast eemal. «Teater algab garderoobist»; kinos garderoobi pole, pole kunagi olnud, pole ette nähtudki, kui mitte lugeda omaaegset «Gloriat», nüüdsed Vene Draamateatrit. Paukuvad ukSED ja klapptoolid, liiga kitsad reavahed ja väljapääsud, kehv ventilatsioon, puudulik reklaam, harvad sanitaarremondid — milleski sarnane räpase transiitraudteejaamaga, kus — oo püha lihtsameelsus! — publikut filmikunstist läbi sõidutatakse. Kas pole külalastajate keskmine vanus kahtlaselt noorenenud mitte ainult filmidest lähtudes (detektiiv- ja seiklusfilmid), vaid nimelt säärase kõleda, ebakoduse, liiga külma või liiga palava, liiga ebamugavate toolidega jne kunstitempli väljanägemisest johtuvalt? Pangem käsi südamele, lugupeetud keskmine põlvkond siin saalis — millal teist keegi käis viimati kinos, näiteks «Pioneeris»? Täiesti käest ära on aga enamik klubilisi kinosid (muidugi, ka siin on meeldivaid erandeid — Viru kolhoosi uus klubi näiteks). See, et maja kütmata, on reegel; aknaid pimendada pole saadud, toolid katki, ekraan määrduanud, räbalduanud — kõhe küll, aga just nii näeb välja 60—70% tavalistest maakinodest. Mis vägi peaks sellisesse kohta vedama päevatööst väsinud, aga kultuurilibleme maamehe, kui seal just «Viimne reliikvia» ei jookse... «Kõikidest kunstidest kõige tähtsam...» ja nii edasi.

Nüüd peamine, mille nimel öeldud kõik eelnev. Kui film on audiovisuaalne fenomen, on elementaarne, et kinos (siis ka klubis jm) taasesitatakse need mõlemad komponendid — heli ja pilt — niisama autentselt, kui autorid nad filmilindile konserveerisid. See, mis tegelikult toimub, ei allu kainele hinnangule. Kui välja arvata mõned Tallinna kinod («Sõprus» jättis väga hea mulje!), on filmide näitamise tehniline tase masendav. Pildiga on lihtsam — ta kas paistab või ei paista, on fookuses või ei ole, pime või hele — hinnangud on konkreetsemad isegi lihtvaataja jaoks. Mis helisse puutub, siis tundub, et kino oleks võinudki tummaks jääda, poleks olnud vaataja ees piinlik. Kui aga me ka edaspidi helifilme teha tahame (nüüdeks juba 60 aastat), tuleb midagi väga põhjalikku ette võtta, et asi korda saaks. Mul on olnud juhus näidata oma eestikeelset filmi klubis, kus ma ei saanud aru, mis keeles on film, muudest nüanssidest rääkimata. Kõige tragikoomilisem oli kord ühe muusikalise mängufilmi esilinastus külaklubis: laval ekraani taga püüdis puruksestud valjuhääldi anda oma parimat, lava eesärel kiiskasid filmijärgse disko ootel välismaised superliitiseadmed.

Hinge teeb haigeks, kui näed, et filmi demonstreerimine on madaldatud laadapalagani tasemele. Kohatu oleks siin sisse raiduda lahtisest uksest ja võrrelda situatsiooni teiste kunstiliikidega. Kujutage ette raamatut, millest iga teine rida puudub, või orkestrit, kus pole pooli mängijaid ja ülejäänutelgi valed noodid ees.

Usutavasti on kõik siin viibivad filmitegijad üle elanud ängistavaid solvanguhetki, kui oma teos säärases kvaliteedis heatahtliku vaataja ette paisatakse. Minul on olnud siis tunne, et sülitatakse näkku, ei aita kingitud lillekimpki. Antagu andeks mu lihtsamelne mõte, aga teinekord on tunne, et filmiloojad lõpetavad oma loomingu helisaalis kokkusalvestusel. Nii me petame vaid iseennast ja oma tundmatuid vaatajaid. Kas me tahame või ei taha, aga hinnang meie loomingule antakse just säärases klubis, kinos, rahvamajas, kus meie teoste rafineeritud hingeliigutuste nüansid, värvid ja helid lõmipekstud vasktorudest läbi lastakse ja meie loomingule mälestuste mälestusena räbalateks kistakse. Karjuda tahaks.

Ma tean muidugi ametkondlikest barjääridest: osa kinoseadmeid allub kinovõrgule, osa ametiühingule, osa on majandite endi omad. Ma kutsun selleks seatud ametnikke üles tööle hakkama (isegi mitte uut moodi) ja kiirelt päästma, mis päästa annab. On ju selleks olemas diagnostikaautod ja spetsbrigadid, saaks ju taas välja õpetada kinomehaanikuid ka ise reguleerima seadmeid, mis —



tean! — on vanad ja kehvad (mitte igasse saali ei saa sättida Tšehhoslovakkia projektoreid). Mina ja usutavasti kõik mu kolleegid oleme nõus oma oskuste ja jõuga aitama, kus vaja.

Nüüd teine mure. Aastaid oleme Kinoliidus vahelduva hooga rääkinud programmikindest ja väärtfilmikindost vms, eestikeelne suupärane termingi veel puudub. Et säärane kino vajalik on, peaks olema ilmselge. Mujal maailmas on need suure populaarsuse võitnud, teistes liiduvabariikides jalad alla saanud. Meil Tallinnas polevat ruume ja vajadustki säärase järele, olevat kahtlane, vastati kunagi Kinokomiteest. Et kinosid vähe, teame kõik, needki hädas oma finantsplaani täitmise karusselliga.

Ma pakun siinkohal teistsugust lahendust, tösi, ametkondlike barjääride kaitsjaile ohtlikku. Näiteks Tallinna keskkinnas, umbes 500-meetrises raadises on 10—15 elitsaali, neis vähemalt pooltes kinoseadmed sees (Ametiühingute Maja, projekteerijate majad, Poliitharidusmaja, ETKVL-i saal, Peapostkontori saal, veidi kaugemal, Mustamäel — Juhtivate Töötajate ja Spetsialistide Kvalifikatsiooni Tõstmise Instituudi saal) ja tõenäoliselt veel mitmed, mida ma ei tea. Kas on väga keeruline Kinofikatsiooni Valitsusel ja koondisel «Eesti Filmifond» käsi sirutada ja pakuda koostööd? Siin pole mahti kõnelda detailidest — piletite hinnad peavad olema kallimad, seansse ehk vaid ühel öhtul, töötaksid garderoob ja baar —, aga et see on võimalik kõikide asjaosaliste heal tahtmisel — selles olen ma hüsteeriline optimist. Suured saalid seisavad praktiliselt tühjana — paneme nad rahvast teenima.

Ja lõpuks kolmas, minu jaoks kõige põnevam probleem. Kas suudab meie piisavalt tohletanud ja arhailine filmimajandus teha järeldusi tänaseks küpsenud ülivajalikest organisatsioonilistest muudatustest või piirdume me ka seekord nende muudatuste «emotsionaalse» toetusega? Põhiküsimus: kes hakkab läbi viima reforme filmimajanduses? Kas tulevad tööpoolest asjalikud, täpsed, ajakohased eeskirjad või tuleb uute eeskirjade imitatsioon? Kas peame jääma ootama või mitte? Siiani kehtivad majanduslikud ja organisatsioonilised teesid on formuleeritud juba enne sõda, kõik järgmised täiendused olid suunatud vaid ettekirjutuste tugevdamiseks ja stabiliseerimiseks, väga harva nende dünaamiliseks arendamiseks. Meid juhib usumatult suur hulk inimesi, kes produtseerivad jätkuvalt filmimajandussiseseid eeskirju, seletusi, täiendusi, piiranguid — ja filmindus ise on kaotamas oma majanduslikku ja loomingulist eneseteadvust, vastutustunnet, manööverdamisvabadust, paindlikku taktikat ja strateegiat.

Kuni me liigume kaubalis-rahaliste suhete süsteemis, on rumal, lausa kuritegelik sellest süsteemist mitte välja teha, nagu ei huvituks me rahast üldse. Siin oli juba juttu operaatorite palkade ja honoraride, st lavastusrahade absoluutsest ebalooilisusest. Täpselt sama on kehtiv helioperaatorite suhtes. Tulles mängufilmilt kroonikasse, kaotab helimees 30 rubla kuus, tehes täpselt sama, sisuliselt keerulisematki tööd. Dokumentaalfilmide helioperaatorite lavastusrahadest on siin üldse piinlik rääkida, need on niivõrd sümboolsed. Dokumentalistidest helioperaatorite kogu töö seisab entusiasmil, aga fanatismi ei saa olla elunormiks. Ja veel. Uuemad eeskirjad lubavad teatavat kutsekaaslust. Kui aga operaator teeb oma filmi ka režissöörina (pange tähele — mõlemal kohal sajaprotsendilise koormusega, kui nii saab öelda), saab ta vaid ühe mehe palga ja vastava suhtarvuga lavastusraha. Veel narrim on lugu siis, kui režissöör on helioperaator, sel juhul jääb ta ühest lavastusrahast üldse ilma, sest eeskirjad pole sellist sümbioosi ette näinud.

Kehtivad majandusdogmad on nii jäigad, et dokumentalistikas näiteks pole ühtainustki stiimulit teha filmi kiiremini (kukud palgalt) või odavamalt (preemiat pole olemas).

Mulle tundub, et uut moodi mõtlemise risttultes seistes tuleb meil endil õlg alla panna. Mis oleks, kui Eesti Kinoliidus moodustada pädevatest meestest-naistest ajutrust, nime tagem seda kas või filmimajanduse reformikomiteeks, kes töötaks välja tegelike filmiloojate ettepanekud meie majanduse totaalseks reorganiseerimiseks, või nagu 1985. aasta aprillipleenumil öeldi — «revolutsioonilisteks niheteks». Sinna võiksid kuuluda konsultantidena näiteks «Mainori» mehed ning teadlased Juhtivate Töötajate ja Spetsialistide Kvalifikatsiooni Tõstmise Instituudist jm.

Vastasel juhul jääb praegu kehtiv filmimajandusmehhanism ennast ise praavitama: et see heaga ei lõpe, on möödunud reformid tõestanud.





## AGO RUUS, operaator

Kongressi eel tulid oma sektsioonis kokku filmi- ja helioperaatorid, et kõnelda probleemidest, mis kõige enam takistavad loometööd. Nii mõnedki eeskirjad on juba ammu vananenud ja muutunud normaalset tööd pidurdavaks. Seekord ei tule jutuks puuduv moodne võtmetechnika, valgustusaparatuur ega ikka veel lubamatult madala kvaliteediga toorfilm. Need probleemid on ja jäävad päevakorra üleliiduliselt. Sektsioonis kõne all olnud küsimused võib viina kahe üldistava pealkirja alla, millest esimene oleks «Inimene» ja teine «Organisatsioon».

Esiteks: inimene.

Viimasel ajal on kasvanud tähelepanu just inimese vastu. On kõneldud vajadusest psühholoogiliseks ümberhäälestamiseks kõigil tasanditel: nii planeerijate, juhtijate kui ka tegelike töötajate hulgas. Julgelt ja otsustavalt tuleb ületada mõtlemise inertsus ja luua roheline tee kvalifitseeritud mobiilsele filmitootmisprotsessile.

1. Missugune on selles filmioperaatori osa? 1978. aasta eeskirjade järgi tarifitseeritakse filmioperaatorid: mängufilmi operaator-lavastaja ja mängufilmi operaator, populaarteatudliku ja õppefilmi operaator ning kroonika- ja dokumentaalfilmi operaator. Eeskujuks on võetud suured keskestuudiod, kus vastava hindega spetsialist teeb alati oma tööd. Teisisi on aga olukord nn kombineeritud studios nagu «Tallinnfilm». Täna filmib operaator dokumentaalfilmi, homme seisavad tal ees populaarteatudliku või õppefilmi võtted. Ta teeb neid tasemel, mida lubab tema kvalifikatsioon. Tegijad ise ei näe siin erilist vahet, ja igal juhul pole vahe järsult piiritletav. Üldised üleliidulised tarifitseerimiseeskirjad näevad aga ette märgatava vahe operaatori töötasus. Veelgi suurem vahe ilmneb lavastustasu väljamaksmisel (1967. aasta eeskirjade järgi), mis on populaarteatud-

liku filmi puhul ligi kaks korda väiksem kui dokumentaalfilmi operaatoril. Ometi teevad neid filme samad autorid samades tingimustes. Sektsioon teeb asjaomastele instantsidele ettepaneku taotleda meie kombineeritud studio oludes populaarteatudliku ja õppefilmi operaatori ning dokumentaalfilmi operaatori asemele üks ühine — filmioperaator; samuti võrdsustada lavastustasu, st maksta ka populaarteatudliku filmi puhul dokumentaalfilmi tariifide järgi.

2. Mängufilm. Nn teine lüli.

Oleme sellest probleemist rääkinud ja räägime arvatavasti ka edaspidi. Filmi ei tee režissöör, operaator, kunstnik, direktor, filmi teeb meeskond, kuhu kuulub hulk inimesi, kes kõik peavad tundma oma ülesandeid ja armastama oma tööd ning kinematograafiat. Paraku moodustub filmigrupi nn teine lüli tihti ajutistest töötajatest. Studio peaks alustama kindla plaani järgi ka selle teise lüli spetsialistide ettevalmistamist. Kinokomitee, filmistuudio ja kinoliit peaksid ühiselt leidma need hoovad, mis paneksid osalised huvituma tulemustest. Näeme selleks võimalust, kui muuta ametikohad elukutseks. Operaatori assistent kui elukutse, režissööri assistent kui elukutse, helioperaatori assistent kui elukutse. Loomulikult näeb vastav elukutse ette oma kvalifikatsiooni, mida saab tõsta kursuste, tööstaaži, osaletud filmivõtete arvu alusel. Eelkõige aga eeldab kvalifitseeritud töö sellele kohast tasu. Praegu, kui III kategooria operaatori töötasu on 90 rubla ja I kategooria operaatori assistendi töötasu 120 rubla (kroonika- ja dokumentaalfilmidel), ei saagi nõuda nende ametikohtade täitjatelt tõsist pingutust. Tuleb austada nende noorte entusiasmi, kes seda tööd teevad, aga ei saa pidada õigeks kõigi assistentide peaaegu kohustuslikku edasiõppimisele suunamist selleks, et kategooriat tõsta. Me kaotame perspektiivika assistentide ja jätkame järjekordselt «teise lüli» juttu. Viimasel ajal on filmigrupis lubatud mitmeid ülesandeid täita kutsekaasluse korras, sealhulgas operaatori assistentidel. Kuid ka siin pole kõik paigas. Kroonikafilmi operaatoril on lubatud põhitöö kõrval teha kutsekaasluse korras fotograafi tööd, aga operaatori assistentil mitte. Ometi jääb just assistentidel (eeldusel, et ta on kõrge kvalifikatsiooniga) sündmusvõtte juures pildistamiseks aega, mis sündmust filmival operaatoril endal puudub. Kroonikafilmi operaatoril pole kutsekaasluse korras lubatud teha muud tööd. Ometi peab just kroonika- ja dokumentaalfilmide operaator väga tihti täitma kõige erinevamaid ülesandeid: olema endale assistentiks, valgustajaks, administraatoriks jne. Need küsimused tuleb vastavates instantsides asjalikult läbi vaadata. Inimene peab saama tasu selle eest,



mida ta tegelikult teeb, ja kutsekaaslus on tee töövormile, kus inimene teeb paljut. Selline töö aitab kokku hoida tähtsaimas — inimressurssides.

Teiseks: organisatsioon.

### 1. Kooskõlastatus.

Viimastel aastatel on filmistuudios toimunud mitu tehnilist uuendust. On muretsetud mainekas sünkroonkaamera «Arriflex» ja ajakohane optikakomplekt selle juurde, helitsehh on saanud juurde uusi seadmeid, valminud on esimene järk uuest stuudio-kompleksist — paviljon. Kohe kerkib küsimus, kas stuudio personali ettevalmistus on kooskõlas uue tehnikaga? Ajakohane võtteaparatuur vajab ajakohast teenindamist, sobivaid transpordivahendeid; moodne aparatuur vajab ekspeditsioonil ajakohaseid hoiurumeid jne. Tundub, et siin pole kaugelki kõik korras. Tagasihoidlikult öelduna teeb murelikuks praegune olukord «Tallinnfilmi» ülesvõtte-tehnika tsehhis. Meie esmaste ja kõige tähtsamate riistade — kaamerate, optika jm üle puudub peremehelik hoolditsus. Tsehhis ei ole kõrge kvalifikatsiooniga meistreid, üksnes õpipoiste tarkukusele me aga loota ei saa. Siinse töö tehnoloogia tundmist (loomulikult mõtlen spetsiifilist filmitööd) ei pea nõudma võtteplatsi operaator, see peab olema kõigile iseenesest selge. Paraku tuleb operaatoril filmigrupis väga tihti raisata oma energiat ja närve nende kitsaskohtade lahendamiseks.

### 2. Materjal.

Toorfilmi limiidid vähenevad aasta-aastalt, hõbedat jääb aina vähemaks. Teiselt poolt on aga filmitegemisse lisandunud uut tööstiili. Järjest rohkem kasutatakse võtteplatsil improvisatsiooni, duublite asemel filmitakse variante. Sellises olukorras on filmitööd hakanud takistama normatiivid, mis näevad ette, et kogu filmitavast materjalist (jutt on mängufilmist) võib lubada kopeerida positiivkujutist ainult 75 % filmitud negatiivist. Seletuseks: filmides erinevaid duubleid, võib kopeerida ainult ühe neist — õnnestunuma. Mis saab aga siis, kui režissöör ei filmi duubleid? Ettenähtud korra järgi peavad operaator ja režissöör (kokkuleppeliselt) välja maksma ülekulu. Väljapääs on absurdne: mõnest improvisatsioonikaadrist tuleb filmida kohustuslik duubel, et filmilindi kulu oleks vastavuses ettekirjutustega. Tuleks astuda samme, et vältida sellisest olukorrast ja lubada ametlikult töödelda kogu filmitud negatiiv positiiviks.

### 3. Transport.

Esialgul näib kummaline, kuid lähemal vaatlusel selgub, miks operaatorid oma sektioonis arutavad transpordiküsimusi. 1985. aasta lõpul tulnud NSV Liidu Kinokomitee käskkiri näeb üksikasjalikult ette sõiduautode kasutamise eeskirja. Filmigrupi mobiilsust ei saa luua ilma kiirete ja vastu-

pidavate transpordivahenditeta. Seda enam olukorras, kus me ühtainsat moodsat kaamerat omades kasutame teda ühe astronoomilise päeva jooksul kolme filmi võtetel; siin aitaksid meid välja ajakohased sõidukid. Kuid juba aastaid ei ole «Tallinnfilmile» eraldatud vajalikul hulgal sõiduautosid ja mikrobusse. Väljapääs, ajutine, kuid erandolukorras ainuke, oleks see, kui filmigrupi töötajad, sealhulgas operaatorid, võiksid tööülesannete täitmiseks kasutada isiklikku autot koos bensiinikulude korvamise ja vajamineva tehnilise hooldusega stuudio poolt. Kokkuvõttes on ka tööjõus, autojuhti sellisel juhul ei vajata. Aga takistuseks näib olevat ENSV Ministrite Nõukogu 1962. aasta otsus, milles on öeldud: isikliku sõiduauto kasutamisel hüvitatakse sõidukulud arvestusega 1,5 kopikat kilomeeter, kuid mitte üle samade punktide vahelise bussisõidu minimaalse maksumuse. Linnasisesed sõidud komandeeringu sihtpunktis hüvitamisele ei kuulu.

### 4. Bensiin.

Mõned arvud «Tallinnfilmi» majandus-teenistuse tehtud analüüsist, aluseks kroonika- ja dokumentaalfilmigruppide transpordivahendite kasutamine. Selline filmigrupp koosneb tavaliselt kahest-kolmest inimesest, kuid kohaste sõidukite puudumisel ollakse sunnitud kasutama suuri Tšernigovi tehase autobusse, mis veoauto alusel ümberehitatuna on ebapraktilised suure vibratsiooni tõttu, halva soojendatuse tõttu sõitudeks talveajal ning samuti suure bensiinikulu pärast.

Dokumentaalfilm «Mitme kandiga Üun» sisaldab ühes ekraaniminutis 120 liitrit bensiini. Dokumentaalfilm «Lumest lumeni» — 140 liitrit. Ringvaate «Nõukogude Eesti» üks ekraaniminut sisaldab 50 liitrit bensiini. Dokumentaalfilmis kõigub see näitaja 50—150 liitriini.

Käesoleval aastal vähendati meile eraldatavat bensiini 10 tonni, s.o umbes 14 ringvaate «Nõukogude Eesti» transpordivajaduse võrra. Kui film «Kodukotus» võtetel oleksime saanud kasutada Tšernigovi busside asemel mikrobusse «Latvija», oleks kokku hoitud 630 liitrit bensiini. Kokkuvõttes oleks veelgi suurem, kui mikrobusi puudumisel oleks võimalus erandolukorras kasutada isiklikku sõiduautot.

NLKP XXVII kongressil vastuvõetud «Põhisuundades» on öeldud, et 75%—80% täiendavast kütusevajadusest tuleb katta kütuse ökonomia arvel. Probleem on terav. Arvatavasti peame meie kõik — loomingulised töötajad, insener-tehniline personal, administratsiooni esindajad — üheskoos otsima uusi teid meie filmitootmise paindlikuks arendamiseks.

*Avaldatud lühendatult*



## EESTI KINOLIIDU V KONGRESSI OTSUS

1. Tunnistada Eesti Kinematografistide Liidu juhatuse tegevus aruandeperioodil rahuldavaks. 2. Eesti kinematografistid peavad oma tegevuse suunama NLKP XXVI kongressil seatud ajalooliste ülesannete elluviimisele. EKL-i tähtsaimaks ülesandeks on meie filmikunsti ideelis-kunstilise taseme tõstmine, tema mõjujõu suurendamine ideoloogilises võitluses. Tuleb ka edaspidi toetada ja ärgitada andekaid loovisiksusi ja nende võimeid maksimaalselt rakendada. EKL-il on vaja sagedamini ja otsustavamalt kasutada oma õigust filmitootmise organisatsiooni loomingukselt mõjutada.

3. Kongress peab vajalikuks välja töötada eesti nõukogude filmikunsti arenguperspektiivid. Kongress on seisukohal, et on vaja koostada teaduslikult põhjendatud kompleksne filmikunsti edasiarendamise sihtprogramm, mis selgitaks objektiivseid arengutingimusi, käsitleks loomingu ja tootmisbaasi vahetunde, stuudiote materiaal-tehnilise baasi väljaehitamise võimalusi ning loomingu- ja tehnilise järeelkasvu probleeme. Selleks soovib kongress EKL-i juhatusele moodustada vastav komisjon, kes kannaks oma tegevusest EKL-i juhatusele alates 1. jaanuarist 1982. a perioodiliselt ette.

4. Kongress peab EKL-i töös vajalikuks sidemete edasist arendamist teiste loomingukselise liitudega. Eesti kirjanikkonna ja eesti kineastide koostöö probleemide käsitleks tuleb kokku kutsuda eraldi EKL-i juhatuse laiendatud pleenum.

5. Kongress märgib, et meie filmikriitika ja filmiteadus on vaja tõsta uuele tasemele, mida nõutakse NLKP KK otsuses kirjanduse- ja kunstkriitikast. Kongress soovib juhatusel võtta filmikriitika ja -teoria sektsiooni töö juhendamise oma kontrolli ja hoolde alla.

6. Eriti oluliseks peab kongress loomingukselise järeelkasvu küsimust, mille põhjalikuks käsitlemiseks on otstarbekas kokku kutsuda EKL-i juhatuse laiendatud pleenum, arutamaks NLKP KK otsuse «Tööst loomingukselise noorsooga» tähtsust.

7. Teha ettepanek viia Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedrisse sisse filmiõpetus. Nõusoleku korral EKL-i juhatusel tagada õppeprogrammide esitamine ja kindlustatus õppejõududega.

8. Valmistada hoolikamalt ette meie vabariigi sisseastujaid Üleliidulise Kinematograafiainstituuti, taotlede ühtlasi Eesti NSV-le eraldatud kohtade liimidist kinnipidamist.

9. On vaja tõsta filmiõpetuse sisulist taset koolides. Olukorra analüüsiks moodustada EKL-il oma komisjon kooskõlas Haridusministeeriumiga filmiõpetuse tõhustamiseks. EKL-i juhatuse volitatud esindajal astuda samas küsimuses ühendusse Tallinna Pedagoogilise Instituudiga ja Eesti Televisiooniga («Telekool»).

10. Eriti tähtsaks ja perspektiivseks pidada filmiamatöörismi levikut koolides ja koolinoorte osatähtsust kogu meie vabariigi filmiamatöörismis. Osutada ka edaspidi harrastusfilmide tegijatele loomingukselise ja konsultatiivset abi.

11. Pidada vajalikuks ametkondadevahelise keskastme filmikaadri regulaarse ettevalmistamise korraldamist ning stuudiotest töötava loomingukselise ja tehnilise personali kvalifikatsiooni tõstmise kursuse organiseerimist.

12. Koordineerida meie stuudiote vahel loomingukselise ja tehnilise kaadri kasutamist, aga samuti stuudiote plaanide koostamist.

13. Stuudiote paindlikuma majandamise huvides esitada taotlus NSV Liidu Kinokomiteele laialdasemaks kutsekaasuse rakendamiseks.

14. Tagada asjalikkus ja sihipärasus eesti kinematograafia majanduslike aluste ja tehnilise baasi edasiarendamiseks. Stuudiote tootmistehnilise strateegia väljatöötamisel pidada endamistõistetavaks lähtumist loomingukseliste vajadustest.

Pidada vajalikuks rakendada edaspidi tehnilisel varustamisel täielikult kollegiaalsuse printsiipi stuudio loomingukseliste ja tehniliste töötajate osavõtul, mis tagaks otstarbekohase ja õige planeerimise ja välistaks suvalisuse.

15. Pidada hädavajalikuks filmistuudiote varustamist kompleksse ajakohase seadmestikuga, sealhulgas portatiivsete müravabade importkaameratega sünkroonvõteteks ning helitehnikaga.

16. Kongress peab vajalikuks luua ametkondadevaheline komisjon stuudiote materiaal-tehnilise baasi puuduste selgitamiseks ning nüüdisaegse võtteaparatuuri, heli- ja valgustusseadmete rahvusvahelise turuga tutvumiseks ja põhjendatud perspektiivplaani koostamiseks, milles kajastuks esma- ja teisejärguliste vajaduste jaotamine; on tarvilik, et komisjoni koosseisu kutsutaks ka loomingukselisi töötajaid ning Eesti NSV Teaduste Akadeemia ja Tallinna Polütehnilise Instituudi vastava ettevalmistusega eriteadlased.

17. Pidada õigeaks mängufilmide tootmise laiendamist studios «Tallinnfilm».

18. Tõsta vabariigi valitsuse ja direktiivorganite ees üles küsimus meie filmide ja filmiallikmaterjalide hoidmisest, säilitamisest ja kasutamisest, teha ettepanek rahvusliku filmikogu kui institutsiooni, kui meie filmikultuuri arendamise ühe aineline aluse moodustamiseks. Organiseerida filmikogu juurde ka kino, mis tutvustaks ja propageeriks filmikunsti.

19. Hoolitseda edaspidi hoopis intensiivsemalt selle eest, et olulised eesti kultuuriloomingukselise kultuuritegelased, nende loomingukselise, tähtsamad näited, kontserdid, teatrilavastused jne) leiaksid regulaarselt süvendatud jäädvustamist filmi- või videolindile ning kindlustada nende säilitamine loodavas rahvuslikus filmikogus.

20. Varustada Kinomaja kaasaegse videotehnikaga ja 16-mm filmi kahelt lindilt näitamise aparatuuriga.

21. Soovitada Eesti Televisiooni teise järgu ehitamisel silmas pidada 16-mm filmi ja videofilmide edasist kasutuselevõttu.

22. Soovitada Eesti Televisioonil võtta kavva regulaarne saatesari, kus tutvustatakse eesti filmikunsti ajalugu, olukorda ja probleeme; regulaarselt korraldada eesti filmide korduslinastusi kinodes, klubides.

23. Korrastada töö EKL-i aktiiviga, töötada välja selle töö juhtpõhimõtted.

24. Kongress kohustab EKL-i juhatust ja sekretariaati astuma mõjuvaid samme loomingukseliste töötajate ja teiste spetsialistide varustamiseks elamisvõimalustega, eriti noorte korteriprobleemi lahendamiseks.

25. Kohustada EKL-i juhatust analüüsima kõiki kongressil tehtud kriitilisi märkusi ja ettepanekuid ja arvestama neid oma edaspidises töös.



## EESTI KINOLIIDU VI KONGRESSI OTSUS

Ära kuulanud ja läbi arutanud Eesti Kinoliidu juhatuse ettekande ning sõnavõttud, VI kongress otsustab:

1. Tunnistada EKL-i juhatuse töö rahuldavaks.

2. Suunata eesti filmiloojate tegevus NLKP XXVII kongressil ja EKP XIX kongressil seatud ülesannete elluviimisele.

3. Eesti Kinoliidu tegevuse tähtsamaks eesmärgiks on kaasa aidata meie filmikunsti edasiarendamisele ning filmide ideelise ja kunstilise taseme tõstmisele.

4. Suurendada EKL-i loominguliste seksioonide osatähtsust kaadri ideelisel ja professionaalsel kasvatamisel.

5. Pidada eriti oluliseks ja kutsuda kokku EKL-i juhatuse laiendatud pleenum loomingulise järeelkasvu küsimuste arutamiseks. Tösta noorteseksiooni osatähtsust EKL-i tegevuses. Anda seksioonile organisatorset ja materiaalet abi.

6. Parandada noorte ettevalmistust suunamiseks ÜRKI-sse ja kõrgematele režii- ja stsenaaristikakursustele. Taotleda stipendiume väljaspool meie vabariiki filmierialasid õppivatele noortele ja võimalusi noote suunamiseks sotsialismimaade filmikoolidesse.

7. Korraldada EKL-i juhatuse laiendatud pleenum mängufilmide ja filmidramaturgia küsimuste arutamiseks.

Luu EKL-i juurde pidevalt tegutsev dramaturgiaseminar.

8. Taotleda ENSV Ministrite Nõukogult ja ENSV TA Presiidiumilt täiendavate koosseisude ja vahendite eraldamist filmiteaduse arendamiseks.

Pöörduda ENSV TA Ajaloo Instituudi poole ettepanekuga alustada eesti filmikunsti ajaloo koostamist. Pöörduda ENSV Kirjastuskomitee poole ettepanekuga alustada filmialaste kogumike regulaarset väljaandmist.

9. Pöörduda ENSV Kõrgharidus- ja Keskerihariduse Ministeeriumi poole ettepanekuga laiendada filmikunsti aluste õpetamist vabariigi kõrgkoolides.

10. Pidada vajalikuks filmiamatöörismi levikut koolides. Toetada filmiamatööride ühingu loomist.

11. Stuudiote tehnilise varustamise küsimused lahendada kollegiaalselt loominguliste ja tehniliste töötajate osavõtul.

12. Jäädvustada pidevalt ja õigeaegselt meie vabariigi partei-, riigi-, majandus-, teadus- ja kultuuritegelasi ning -sündmusi filmi ja videolindile.

13. Luua komisjon selgitamiseks filmiarhiivinduse olukorda vabariigis.

14. Pöörduda ENSV Tele-Raadiokomitee poole ettepanekuga tutvustada regulaarselt filmiklassikat, uuemaid filme, paremaid Eesti mängu-, dokumentaal- ja multifilme.

15. Pöörduda ENSV Kinokomitee poole ettepanekuga luua väärtfilmide esinduskino Tallinnas ja taotleda selle lülitamist NSV Liidu Riikliku Filmistuudio kinode süsteemi.

16. Pöörduda ENSV Kinokomitee poole ettepanekuga võtta tarvitusele abinõud filmide demonstreerimise märgatavaks parandamiseks kinodes.

17. Taotleda ENSV Ministrite Nõukogult valutat poolprofessionaalse videosüsteemi muretsemiseks Kinoliidule. Asutada EKL-i video- ja fonoteek.

18. Parandada EKL-i raamatukogu varustamist võõrkeeltes ilmuva erialase tippkirjandusega.

19. Pidevalt kontrollida EKL-i liikmete kindlustatust tööga.

20. Kohustada EKL-i juhatust analüüsima kõiki kongressil tehtud kriitilisi märkusi ja ettepanekuid.

Eesti Kinoliidu VI kongress kinnitab EKP Keskkomiteele, et vabariigi filmiloojad rakendavad kogu jõu, et täita NLKP XXVII kongressi ja EKP XIX kongressi otsused.



Tartu, 1907. aasta. Aasta nagu aasta ikka. Oma ajastu murede ja rõõmudega.

Eesti rahvuslikule muusikale tõi see esimese tõsise kaotuse: 1. juunil suri esimene professionaal, Johannes Kappel, ja meie perioodika avas esmakordselt oma trükimustased leinaraamid muusikale (vt «Postimees» 2. VI 1907). Kunileidi surma ajal veel selliseid kombeid polnud.

Kuid sünde oli siiski enam.

Tartu muusikaelu rikastasid siis veel R. Tobias ja A. Läte, aeg-ajalt teisedki noored, enamikus peterburglased. Tärkava kodanluse erakonnasiblimistele vaatamata suutsid nad mõndagi korda saata — ka need, kes oma koolihariduse mujalt koju töid...

«Vanemuise» uus maja oli eelmisel aastal valminud ja nii näiteseltskonna kui ka muusikaosakonna tegevus võttis üha enam hoogu. Ka tookord kummitas kultuurielus alkoholikurat. Ajalehtedes ja seltside juhatustes oli sellest palju juttu. «Vanemuise» puhvetist heideti alkohol välja («Elu» 1907, nr 50).

Tänu uuele majale tõsteti taas peavakorrale ka ooperite lavastamine, mis pärast ammuseid katsetusi oli unarusse jäänud. Ainult et siis meil veel omal oopereid ei olnud; vähe oli ka lavaljaid ja pillimehi, tantsijatest rääkimata.

Et need puudujääke peita, ilmus ajalehtedes aeg-ajalt nii kurtvaid kui ka ooperižanrit halvustavaid artikleid, kuni selleni, et nii ooper kui ka ballett üldse olevat muutunud terves maailmas kergekaaluliseks ja moraallilagedaks («Postimees» 10. II 1907). Oli ju uus «Vanemuise» näitejuht Karl Menning põhimõtteline muusikalavastuste vastane.

Kuid aeg surus peale. Uus «Vanemuine» ja vana «Bürgermusse» hakkasid juba siis tasapisi konkureerima ooperi vallas, reklaamides külalistruppe. Nii kanti 4. veebruaril 1907 «Bürgermusse» laval

A. Rubinsteini ooper «Deemon» «... Shigaeva juhatusel ette. Solistidest olivad iseäranis hääd Keiserliku operi lauljad Smirnov Dämoni ja Slatine Tamara osas. Koor oli nõrgapoolne ja kaasmäng klaveril kahandas ettekande mõju» («Postimees» 6. II 1907). Edasi ilmuvad «Postimehes» märtsi alguspäevadele «Vanemuisesse» planeeritud «Padaemanda», «Aida» ja «Carmeni» kontsertetenduste reklaamid, taas Peterburi ooperilauljate esituses ja F. Medvedjevi juhatusel. Ja pisut hiljem kuulutab ka A. Läte: «Orkestri harjutus saab operi etenduste pärast esmaspäeval [s. o 19. märtsil — A. H.] kell 5 p. l. olema.» («Postimees» 17. III 1907) A. Läte juhatas tol ajal «Vanemuise» muusikaosakonda, st nii koori kui ka väikest orkestrit. Tookord valmistuti «Deemoni», «Sevilla habemeajaja» ja «Halka» esitusteks «Vanemuise» laval — taas külalistega.

Nii oli siis ooperipisik vallutamas eesti teatrilava, esialgu võõrkeelsena ja kontsertetendustena, kuid siiski nakatavalt. Nii oli üsna loomulik, et noorte eestlaste peas võisid küpseda julgemadki mõtted...

Rahvusliku ooperi arenguloos ongi 1907. aastal, õigemini hooajal 1907/08 murranguline tähtsus, asjaolu, mida meie senine kirjasõnaline muusikalugu on suutnud päris korralikult maha vaikida.

Paradoks?! Siiski mitte. Need sündid olid enam kui vaevalised ja seltskondlik-erakondlikud hammasrattad pöörlesid juba tookord täie hooga. Nii võiks siis järgnevat võtta ka kui kunagiste asjaosaliste kibedate kogemuste kadalippu, mis «läbinuhelduil» säilitas üsna tõrksa hoiaku peaaegu et elu lõpuni. Neist asjust lihtsalt hoiduti hiljem rääkimast. Kuid aeg on mõneski asjaosalises ka mälulünki tekitanud, mida meie kohus on taas täita. Juttu tuleb esmakordselt,



kuid «tormilisest» eestikeelse suurooperi lavastamisest Tartu «Bürgermusses».

Fakt ise oli ju omaaegse ajakirjanduse kaudu tuttav. Käesolevaid ridu ajendas aga kirjutama minu valdusse jõudnud ja seni avaldamata Adalbert Virkhausi (1880—1961) käsikirjaline artikkel, mis võiks mõnelegi toonasele seigale selgituseks olla. Artikkel on 11 lehekülge pikk ja kirjutatud mälestustena; dateeritud 12. I 1948, seega tänaste päevade ja kunagiste sündmuste pooltel teel. Artikli kasutamise eest võlgnen tänu Roman Toile. Lisan veel, et kõik käesolevas artiklis toodavad kuupäevad on antud vana kalendri järgi.

A. Virkhausi kirjutis kannab pealkirja «Esimese eestikeelse suurooperi lavastamine». Algul ta märgib tunnustavalt kõiki varasemaid sellealaseid kat-

seid (sh A. Wiera lavastatud laulumängu «Udumäe kuningas» erakordset edu ja nn *spiel*-ooperite «Preciosa...» ning «Joosep Egiptuses» esitusi «Vanemuises») ning lisab: ««Vanemuise» uue teatrihoone ehitamine 1905—1906. a. tõi... muusikaliste suurlavastuste küsimuse päevakorrale — nähtavasti esmakordselt...»

Tõepoolest. Enne «Vanemuise» uue hoone avamist 1906. aasta augustis me mingeid tõsisemaid mõtteavaldusi selles suunas ei leia, küll aga vastupidist, millest eespool juba juttu oli. A. Virkhaus jätkab: «Minu väidet, et suurooperi lavastamiseks tarvisminevad jõud võivad siiski üle õõ esile kerkida, ei peetud uskomisväärseks.

Kathend Adalbert Virkhausi käsikirjast.

1905 a. sügisel asudes konservatooriumi õpilasena Leipzigi kontsertis seal Vella Grünbergi Tallinnast, keda tundsin juba kodumaal, kui edurikas kontsertlauljanna. Tema oli tulnud Leipzigi, et end laulu alal koiendada. Kuuldes minu soovustest ooperi lavastamise asjus oli ta kohe nõus «maasa lööma.» Seega olin enesele mõttekaaslane leidnud, ning nüüd näis juba, nagu oleks niogu ooperilavastamise idee ligemale ning isegi nähtsadaarasse raugusse ni hõõunud. Nüüd oli tarvis esmasjooksu väljavalida sobiv ooper, mille tegelaskond ning tegevustik oleks olnud enam-vähem roosirohale meie äärmiselt piiratud väljawaadete ja ning võimalustega nii nähti muusikalistes kui ka lavatehnilistes küsimustes.

Otsustasime pöörduda kõigepealt asjatundjate ning autoriteetide isikute poole. Dr. Grünbergi nõuandjana oli tema lauluõpetaja, kes oli vanemat aega kohalikus ooperis juhtiva jõuna tegew olnud, venna mina seadisin saanud oma õpetaja professor Arthur Ninkise'i poole, kes tol ajal peale Leipzigi konservatooriumi dirigentide klassi juhataja kohuste ka veel kohalikus ooperi direktori ning peadirigendi ülesandeid täitis.

Viibides 1906. aastal suvepuhkust vetva konservatooriumi õpilasena Tartus, külastasin sageli ka uut «Vanemuise» teatrihoonet, mille ehitus oli lõpule jõudmas... Esitasin... oma «kinnisidee» suurooperi lavastamise asjus ning — leidsin esmakordselt pooldamist...»

Isegi Jaan Tõnisson (oli «Vanemuise» hoone ehituskomisjoni esimees ning hiljemgi seltsi juhatuses selle revisjonikomisjoni esimehena mõjukas) olevat algusest olnud toetaval seisukohal, kuigi muud allikad peale Virkhausi artikli sellele ei viita. Mingi moraalne toetus pidi aga olema, et Virkhaus nii suurde 79



ettevõtmise peaaegu et ainuisikuliselt sukeldus:

«... hakkasin nüüd päris kavakindlalt suurooperi lavastamise mõtet aren-dama.»

Pinna sondeerimisele Tartus järgne-sid arupidamised Leipzigis. A. Virkhaus: «Oma aja kuulsaim dirigent prof. Arthur Nikisch... kuulates, et olen eestlane, muutus... väga lahkeks ning jutukaks, pärised andmeid vene tsaarivalitsusele alluva väikese eesti rahva hariduslise ning kultuurilise arenemise kohta... meenutades... elamusi, mis temale kontserdireisidel Tartus ja Tallinnas osaks saanud.<sup>1</sup> [— — —] Ooperi valiku asjus ning asjaolusid põhjalikult ära kuulates soovitas ta C. Kreutzeri roman-tilise ooperiga «Õömaja Granadas» al-gust teha, kui peaaegu ainsa ooperiga, mis meie oludele ning käepärast oleva-tele jõududele kohane.

[— — —] Kokkusaatusmum oli otse üllatav: lauluõpetaja oli soovitanud [E. Grünbergile. — A. H.] esimese oope-rina võtta — C. Kreutzeri «Õömaja Gra-nadas».

Seega oli ooperi valik otsustatud... Ooperi klaverikoondise muretsemine ei teinud raskusi, kuna see oli müügil igas muusikakaupluses hinnaga 2 marka. Esialgselt näis aga raske olevat orkestri-notide muretsemine... Jäi üle üks või-malus, nimelt mahakirjutamine origi-naalpartituurist selle hoiukohas Petersi raamatu- ning noodikogus. See oli mää-ratu suur töö ning kestis kolm kuud päev päeva kõrval raamatukogu lahtioleku tundidel...

Suvevaheajaks kodumaale sõites või-sin seega kogu ooperi materjali kaasa võtta. Jäi üle ainult ooperi teksti tõlki-mine, millise töö sooritas juba kodumaal A. Jürgenstein, nii et ooperi õppimine võis õige pea alata, kuna olin vahepeal juba kirjateel tegelastega kokkuleppele jõudnud.»

Nagu hiljem selgus, käis kogu see suur eeltöö siiski «oraste peale». Kind-laid kokkuleppeid «Vanemuisega» pol-nud ja seda, et juba pärast esimesi konk-reetseid läbirääkimisi A. Virkhausi ja K. Menningu vahel 1907. aasta südasuvel

asi konfliktini läks, kinnitavad nii tolle-aegsed ajalehed kui ka Virkhausi artik-kel. Kuigi «Vanemuise»-poolne põhjen-dus äraütlemiseks, tingitud kogu ette-võtte oletatavast suurest maksumusest, ei ole lõpuni päris soliidne, oli see ajastu keerulisi taustu silmas pidades siiski mingiks argumentatsiooniks. «Vanemuise» arvestuses läinuks lavastus maksma 1000—1200 rubla (vt «Elu» 19. IX 1907); A. Virkhaus mainib oma artiklis, et temalt nõutud eelnevalt 500—600 rubla sis-semaksu.

Kuid halvem oli see, et konfliktile K. Menninguga järgnes peagi konflikt ka «Vanemuise» seltsi esimehe H. Kop-peliga ja õige pea veel ajalehe «Elu» toi-metajaga (A. Virkhaus mainib küll «Postimehe» toimetajat, aga teatavasti suleti see ajaleht 5. juulist kindralkuberneri otsusega), mida A. Virkhaus tagantjä-rele iseloomustas nii: «Mis nüüd järgnes, see polnud küll auks kummalegi poolele», ja et seda saatis äge «sõnavahetus, mille vahele kõlasid ägedad rusikahoovid nii ühelt kui teiselt poolt lauda...». Kas va-hekordade sedavõrd puntrasseminek oli vältimatu või mitte, on tagantjärele ras-ke otsustada. Fakt on aga see, et koostöö-lootused «Vanemuisega» luhtusid üsna ettevõtte algstaadiumis.

Kuna ooperi proovid olid juba alanud eraalgatuslikus korras, ei saanud nii lihtsalt sellest ka loobuda. «Otsustasin tegutseda päris iseseisvalt, paludes ainult esialgselt rahalist toetust onult, kuna olin selles kindel, et ooperi lavasta-mine end tasub. Onu oli minu ettepane-kuga nõus... Seda võimaldas temale hästitöötav... äri... Barklai platsi lä-heduses»<sup>2</sup>.

Et aga saali ja lava oli ikkagi vaja, jäigi Virkhausil üle vaid pöördumine «Bürgermusse» poole, mis aga veelgi val-as oli tulle. Esiteks oli «Bürgermusse» ikkagi kohaliku saksa seltskonna resi-dents, kuigi siin tuli ette eestikeelseidki lavatükke. Teiseks oli siin endale vanuigi rakendust leidnud A. Wiera, kes uue «Vanemuise» hoone valmides sealt eema-le tõrjuti. Ja lõpuks polnud ooperiette-võtte korraldajad ka ise lõpuni soliidsed,

<sup>2</sup> Jutt on E. A. Virkhausi põllutööriistade ja -väe-tiste poest Tartus Peterburi uulitsas nr 42, mis tol ajal reklaamis agaralt oma kaup: «Soovitan tuntu häädukes ja vastutan rammuolluste tar-vilise rohkuse eest» («Postimees» 27. IV 1907).

<sup>1</sup> A. Nikisch ja tema kuulus *Gewandhaus*-orkester esinesid Tartus ja Tallinnas 1899. aastal tööpoolest suure eduga.



kui nad ühe ajalehekuulutuse lõpus õrritavalt ära trükkisid: «Ülejääk Vanemuise hääks» («Elu» 1907, 25. IX). See oli juba liig. Vastulööki tuligi pea sama lehe veergudelt (19. IX 1907): «Mis see on kui mitte hirvitav mõnitamine ja ülb määngimine avaliku häätegemisega.»

A. Wieral ei olnud selle ooperilooga mingit pistmist. Küll aga Aleksander Lätzel, kes oma «Vanemuise» muusikasakonna koori oli ettevõttesse lubanud ja arvatavatele raskustele vaatamata ka asja lõpuni viis. (Kaasa löi ka Miina Härma koor.) Orkestri oli Virkhaus komplekteerinud siit-sealt, peamiselt linnaorkestri mängijaist, aga ka «Vanemuisest» — ühtekokku 25 meest. Solistid olid kõik «sõltumatud»; näitejuhiks oli Jõgevalt pärit üliõpilane Jürmann.<sup>3</sup>

Kokkulepe saadi «Bürgermusse» juhtkonnaga A. Virkhausi sõnul «... väga soodsatel tingimustel, nii et proovid võisid takistamatult jätkuda nii hästi «Bürgermusse» saalis kui ka näitelaval».

A. Virkhaus mainib edasi, et proove häirisid nüüd «igapäevased mõnitavad kirjutised, millised aeg-ajalt kippusid välja arenema päris ehtsateks sõimuar tikliteks». Siin autor väheke liialdab. Kriitikat ja kahtlusi ajakirjanduses tõepoolest esines, kuid lausa sõimuks seda küll ei nimetaks. Teravama tooni võtsid kirjutised vahetult enne esietendust. Nii kirjutati artiklis «Sekeldused «Vanemuise» ümber» («Elu» 19. IX 1907): «See oli ju tükk aega tagasi, kui ma seda juttu esimest korda kuulsin. Üks tuttav teadis rääkida, kuidas «Vanemuine» kadeduse pärast herra Virkhausile oma ruumisid on keelanud, selleks tähtsaks sündmuseks Eesti kunsti elus, kadeduse pärast, sest oma kildkond midagi niisugust torredat ära ei jõudvat teha. See olla seda häbemamat, et herra Virkhausil juba suuri kulusid olla olnud...» Pärast «Vanemuisest» järelepärimist saanud kirjutise autor «K» aga teise pildi: «Sääl kuulsin mina siis natukene teisiti kõlavat seletust, mille pääjoon see oli, et eestseisus nii suurt rahalist vastutust, ühe võrdlemisi väikese tähtsusega etenduse

eest seltsi pääle ei julge panna, igatahes mitte niisugustel tingimustel, mis tema enda näiteseltskonna tööd nädalate kaua takistavat.

Mis «Vanemuise» näitlejate osavõtmisse puutub, siis ei ole seltsil õigust neid keelata ei käskida, niipalju kui asi nende vaba aja tarvitamisse puutub, kuid oma tööd, mille eest nad seltsi käest palka saavad, ei tohi nad tegemata jätta.

See otsus oli herra Virkhausile koosolekul teada antud, mille peale kirjallikult vastus on tulnud, et herra Virkhaus «läbirääkimised eestseisusega lõpetab...» Meie peame üleüldsust puudutavaid nähtusi avalikult ja ausasti seletama kui parandust tahame saada, mitte salaja keelt pekstes ja unistades ja vanadele naestele mehepükstes pahvatamise voli andes.»

Järgmisel päeval poleemika jätkub. Siin taunitakse Wiera väljatõrjumist «Vanemuisest», kuid tuuakse positiivse näitena saali andmist noortele muusikutele (T. Lemba, P. Brehm) ja lisatakse: «Nende ridade kirjutaja peab tunnistama, et tema ooperi etenduse mõttest üsna vaimustatud on. Häämelega oleks ta ka näinud, et «Oömaja Granadas» ennem «Vanemuises» kui «Bürgermusses» oleks ette kantud...» Kuid samal ajal leiab autor: «Ooperis «Oömaja» ei ole esiteks midagi iseäranis Eesti rahvuslikku. Teiseks on tervel etendusel juhuslik laad... Ooperi jaoks pole veel orkestrit, ei kunstnikka, ei ka veel publikumi... Teine asi oleks, kui meil ühe Eesti algupäralise ooperiga tegemist oleks. Sääl peaks siis küll kõik teha katsuma, mis võimalik, et rahvas näha saaks, mis tema oma vaimuilmast sigineb. Suurte kuludega ettevõtete arvel ooperit toime panna, millel teist enam järele ei tule, millel järjekindlat ettevõtmise loomu seltsi töö eeskavas ei ole — see tarvitus on igatahes praegustel oludel küsitav, kuigi tema etendajate auusate kunstipüüete kohta üleüldse kahtlust ei või olla.» («Elu» 20. IX 1907.)

Poleemikasse sekkus ka J.[uhan] L.[uiga], kellelt on mõlemat poolt manitsev artikkel: «Tülitsetakse juba võidupärja pärast... Kõige paremaks kilbiks päälekaäimiste vastu on: täidesaadetud ettevõtted «Vanemuise» enese poolt. «Oömaja Granadas» varjud kaovad varsti: inimesed saavad ju ajaga targemaks.» («Elu» 21. IX 1907.)

<sup>3</sup> Nähtavasti on jutt 1905. a Tartu ülikooli õigus-teaduskonda immatrikuleeritud Elmar Jürmannist.



Manitsused ja süüdistused jätkuvad: «... kuidas asja ettevõtjad isikliku tuju ja omatahte kihutusel niikaugale on läinud, et nemad oma püüete eest töötades võimalikuks on arvanud ooperietenduse pärast Eesti ringkondades asjata hõõrumisi sünnitada, mis meie kunstipüüdeid mitte edendavad, vaid jõudusid lahutades nõrgendavad.

Seejuures ei taheta kunstnikkude vastu, kes ilma sisemisi vastuolusid aima-mata ooperi etendusest osa võtta on lubanud, ühiskonnas mitte vaenulikke põnevust sünnitada. Sest nemad on oma jõude ainult kunsti teenistusse panna tahtnud.» («Elu» 22. IX 1907.)

A. Virkhausi käskkirjast: «Juhtus sa-geli, et enne proovi algust, mõni koori-lauljate hulgast tuli minu juurde, «Postimees» (st «Elu» — A. H.) näppude vahel, pisarad silmis ning pakkus mulle järjekorset söimuartiklit lugeda, nõudes, et peaksin ometi ... reageerima ning paraja vastuse kirjutama. Keeldusin ka-tegooriliselt ning palusin kõiki tegelasi rahulikuks jääda, soovitades «Postimehe» (st «Elu» — A. H.) lugemisest ajuti-selt loobuda. Igasugustest kavatseta-vatest «vastukirjutustest» palusin kõige kindlamal kujul loobuda.

[ — — — ] Nähes, et tegelaskond end ... häirida ei lase, tuli «vastasrind» algupärasele mõttele — kokkulepet so-bitada. Sarnaselt väljakujunenud täbara seisukorra lahendamiseks kutsuti meid ühel heal päeval «Vanemuisesse» «lepi-tuskoosolekule».

[ — — — ] Koosolek, milline pidi too-ma lepitust ... muutus aga kohe alguses tormiliseks ... Kõige ägedam oli aga temperamentne Tinn-Fellinsky. Nagu pealinna elanik kunagi, käis ta toliaegse moe nõuete järele ikka pikahõlmalises visiitkuues ... Järsku hõljusid need oivalised hõlmad laua kohal, sest Tinn-Fel-linsky sooritas hüpet üla laua «vaenla-se» poolele ... »

Nüüd peaks küll pilt kogu toliaegsest situatsioonist päris selge olema. Kuid kõige selle mõju kohe-kohe etendatava ooperi käekäigule jääb ikkagi vaid ku-jutlustesse. Etendus toimus pühapäeval, 23. septembril 1907. aastal «Bürgermus-ses»: «Muusikajuht hr. kapellmeister A. H. Virkhaus. Päätegelased: ooperi-laulja neiu Ella Grünberg Tallinnast

(sopran), solist hra. A. Strutzkin<sup>4</sup> Tal-linnast (tenor), hra [J.] Tinn-Fellinsky Peterburi konservatooriumist (bariton), hra J. Välbe Riiast (bass), hra [M.] Pehka Riia muusikakoolist (bass), hra [W.] Tammann Tartust (bass).» Sellist tege-laskonda kuulutas ajaleht oma reklaa-mileheküljel («Elu» 20. IX 1907).

A. Virkhausi käskkirjast: «Kõigest hoolimata moodus ooperi ettekannes, mis toimus oktoobris 1907. a. (autor arvestab aega uue kalendri järgi — A. H.) ... suu-re hooga ning rahva elaval osavõtul kõi-giti rahuldavalt. Enne etenduse algust tuli tegelaskonnal siiski ärevusküllane hetk läbi elada, kui selgus, et «Posti-mees» (st «Elu» — A. H.) oli arvustajana kohale saanud mitte kellegi muu kui — Rudolf Tobiase. Tobias oli nimelt arvus-tajana tol ajal väga kardedud, kuna ta tabavalt oskas iga vähimatki puudust esile tuua, ilma et selle juures halastust oleks tundnud ... Etendus toimus püha-päeva õhtul ... järgmine number ilmus alles teisipäeva hommikul. Sama päeva õhtul oli ta mul käes (Tobiase arvustus ilmus siiski kolmapäevases lehes — A. H.). [ — — — ] Ma ei suutnud esitsa oma silmi uskuda, sest paljukardetud arvustus osutus igas suhtes kiitvaks ning isegi ülistavaks.»

Siingi Virkhaus liialdab. Selguse mõt-tes lisagem väljavõtteid ka Tobiase arvustusest:

«Kui muud liha ei ole, siis on kala ka ju liha ...; nii siis võisime pühapäeval vähemalt operit Eesti keeles kuulda saada. Vast oli ta ka parem, et «Üömaja Granadas» mitte «Vanemuises» ei antud, ühe sellevõrd läbi ja lõhki naiv-saksa töö ei oleks õiguse järele asetki Eesti Vanemuises; teine asi Bürgermus-ses, kus kõik ümbrus juba selletaoline on (Stammtisch, Biergemütlichkeit etc).

Küll ei hakka meie uskuma, et meie tulevane helikunst igavesti saksa «kam-merjungferiks» jääb, kellel «froua» va-nad ärakantud, saksa lõhnaga siidräba-

<sup>4</sup> A. Strutzkin siiski seekord ooperis ei laulnud. Ta ise avaldas ka sellekohas teate: «Teenistuse takis-tuste pärast ei saanud ma ... «Üömaja Granadas» kaasa laulda et pidin Tartust ... päale esimest proovi lahkuma. Et aga ... teada ei antud ... , et minu asemel keegi teine laulab, ... arvan ma ... kohuseks ... siin kohal õiendada. Aupaklikult. A. Strutzkin. Tallinnas 27. sept. 1907. a.» («Elu» 28. IX 1907).



lad ikka hääd küll veel on, — kuid enam negatiivilises mõttes võime hra. Wirkhausi ettevõtet ainult hääks kiita: saab ju sellega publikumis huvitus operi kohta üleüldse, kui ka igatsus parema järele, meie oma rahva operi järele õhutatud. Ja selleks on just Kreutzeri omajagu kuulus ooper nagu loodud.

Veel enam: saime ju selle läbi mõne noore värske muusikalise jõuuga tuttavaks, nii et edaspidi teame, kust võtta. Sääb esiteks hra Wirkhaus ise, vana auväärt pillide papa võsu, kes ennast meile kui teatri kapellmeister «par excellence» esitles.

Meile tundmata põhjustel olivad etenused liig ligida aja pääle äramääratud, nii et õppimiseks võimata vähe aega jäi, mille all just pääosade kandjad halastamatult kannatada saivad. Publikumi vastu oli see igatahes suur hoolimatus, selleläbi kaotas ta võimaluse, solistisid nende täies võimuses tundma õppida; nimelt just pääosakandjat hra. Tinni (Peterb. konservatooriumist), kellele nähtavasti mahe ilus tenoraalbariton on. Iseäranis II aktis avaldas hra. Tinn kaudis muusikalist maitset.

Jõudu kunstiõppimiseks! ehk läheb nüüd mõnigi meesterahvas ja teeb nõndasamuti. Prl. Grünbergile (Leipz. kons.) on loodus ka ilusa materjali kaasa andnud: suur diapason, kõlav metall, sulavus, ja hää jagu teatriverd, kõik kokku lasevad meid temast tulevikus mõndagi loota. Teise järgu osadest ja inszenereimisest kõneleme ehk tuleval korral... — Siis veel: suurearvuline publikum, käte plagin, isegi kolm ekspressi taimede riigist... R. Tobias.» («Elu» 26. IX 1907.)

Järgmisel pühapäeval korraldati etendust kaks korda, päeval ja õhtul. Kuid nähtavasti ei õnnestunud A. Wirkhausil omapoolseid «lõomamehi» lõpuni vaigistada. Tartu raamatukaupmees F. D. Liblik, kes ooperikooris kaasa tegi, seipitas enne teistkordset etendust vastulöögi ja pakkus seda «Elu» toimetusele. Kuna viimane keeldus seda avaldamast, pöördus Liblik nüüd konkureeriva ajalehe poole. Seal see siis ilmuski ning löi taas kõik kired lõkkele.

«Et mineval nädalal «Elus» pea iga päev ooperi... kohta pilkavaid kirjeldusi ilmus, küll tuttava «K» (linnas

laialt tuntud «Lärmi Karla») kui ka teiste poolt... , siis olgu... selgituseks:

1) «Elus» avaldatud kulude eelarve 1000—1200 rbl ei ole mitte ooperi ettevõtjate poolt ooperi etenduste kohta kokku seatud vaid tuntud «L. K.» kuulujutu luiskajate ehk ka ooperi vastu võitlejate sünnitus. Ooperi ettevõtjate eelarve on sellest ebasünnitusest ligi poole vähem.

2) Vanemuise saali ei ole lihtsalt mingil tingimusel ooperi etendamiseks lubatud, ei Vanemuise ega ka ettevõtjate eneste kulukandmisel, mille tõenduseks ooperi vastu võitlemise kirjelduse sisu ja taktika kui ka «Elu» juhtkirjas avaldatud teatus on, et Vanemuise saali põhjusemõttelikult kellelegi pühapäeviti välja ei üürita — (küll aga mõnele petisele taskukunstnikule ja Vene seltskondadele), tööpäevadel aga ei saavat sarnast suuremat ettevõtet korda saata, sest 40—50 inimese kordaseadmine etenduseks 3—4 tundi aega nõuab, mida aga meie töötajatel tegelastel ei ole raisata... Ooperi tegelaste nimel. F. D. Liblik.» («Isamaa» 28. IX 1907.)

See artikkel oli liiast ja ooperitegelased isegi polnud asjade sellise käsitlusega päri. Seepärast ilmuski samas peagi õiendus: «Meie ei ole hr. Liblikule mingit seletust andma volitanud. Ooperi tegelased.» (Järgneb üksteist nime, kelle hulgas aga Wirkhaus puudub.) («Isamaa» 1. X 1907.)

Ooperi teistkordsest esitusest leiame ajalehtedest kaks arvustust. Esimene kiidab lakooniliselt: ««Õomaja Granadas» kanti eila «Bürgermusses» teist korda ette. Saal oli pea viimase kohani vaatajaid täis. Etendamine oli hääl, iseäranis päätegelaste osades. Preili Grünbergile kingiti tore lillekimp.» («Isamaa» 1. X 1907.)

R. Tobiase teine arvustus on aga juba märksa kriitilisem: «Eilane päev tõi meile kaks korda järgemööda Kreutzeri «Õomaja». — Õhtusest etendusest paistis välja, et juhatuse proovitegemist läinud nädalal mitte tarvilikuks ei arvanud: «Küll ta ikka läheb, ega see siis kellegi «Tannhäuser» või «Salome» ei ole; kasulikult tarvitame aega, kui mõne tubli kirjatüki ajalehes kirjutame.» — Noh, selleks oleks ka pärast aega küll olnud, seekord oleksin aga kirjutajale nõu and-



nud enne ise oma jumaldatud Kreutzeri eest «müts maha» võtta; käige saksaga parem ümber. Oli üleüldse väsimust märgata; hra. Virkhaus peaks ometi nüüd oma «Pappenheimereid» tundma, ja ära nägema, et nendest kahte etendust ühel päeval nõuda ei saa. Isegi taktikepil ripus nagu tina küljes: «jahimehe» romanz läks päris sörkides, ballad ja «õhtukellad» venisivad gummi kombel. Hra. Virkhaus, kui ainus repetitor, oleks juba algusest saadik solistidele traditsioonilised normaltempod pidanud kätte õpetama; temast, kui Lepizigi konservatooriumi kasvandikust võime ka nõuda, et ta «Nachtlager» paremini tunneks, kui näiteks hra. Tinn, kes Vene koolis käib.

[ — — — ] Hra. Välbe oli omast tänu-likust osast (röövel Basco) aru saanud, näitas seda ka omas mimikas, mis karvad püsti ajas. Herral Blaubrükil maksaks ehk ka oma häält muusikakooli se-papajasse viia.... Natuke ajaloolist tähtsust on igatahes selles katses... R. Tobias. » («Elu», 1. X 1907.)

Selle R. Tobiasi viimase lause mõttega tuleks küll nõustuda. Seepärast lisagem juba nimetatutele veel etendustel osale-nuid, keda on õnnestunud välja selgita-da: M. Uik, J. Jõesaar, K. Kiis, A. Kuu-sik, P. Kurg, W. Tärna, J. Klaus, A. Par-vei.

Küll aga manitsevad valvsusele A. Virkhausi enda järeldused kogu loost:

«Kogu eelkirjeldatud ooperilool oli ka oma järelmäng, mis, nagu juba öeldud, minu isiku suhtes kaunis suurt tähtsust omas. Nimelt oli minu majandusline olukord vahepeal muutunud sedavõrd raskeks, et õpingute jätkamine Leipzigi konservatooriumis tuli küsimusmärgi alla paigutada, kuna selleks otstarbeks korjatud summad olid lõpukorral. Ooperi ettekande õnnestumise korral lootsin ku-sagilt laenu saada õppetöö jätkamiseks ning lõpuleviimiseks. Nüüd näis see loo-tus täituvat, sest olin kiitva arvustuse (? — A. H.) osaliseks saanud, milline as-jaolu pidi laenu hankimise juures otsus-tavat osa mängima.»

Nagu ta kirjutab, õnnestunudki raha laenamine (küll üsna mitmendal katsel) ja õpingudki võisid jätkuda. Kuid lausa kiitvaid arvustusi, nagu nägime, ta oope-riettevõtte tookord siiski ei teeninud.

84 Liialdatud tundub ka Virkhausi väide,

nagu lahkunuks R. Tobias Tartust (ja üldse kodumaalt) just tookordse ooperi-skandaali pärast ja selle kaudu tekkinud vastuolude teravnemise tõttu Tartu selts-konnas. Küllap olid Tobiasel selleks siiski sügavamad põhjused. Kuid faktiks jääb nii teoks tehtud Tobiasi Saksamaa-le sõit kui ka A. Lätte haigestumine. Juba oktoobris asus viimase asemele «Vanemuise» muusikaosakonda juhata-ma S. Lindpere Peterburist. A. Läte on igatahes 1908. aasta jaanuaris juba San Remos *m-me* Paula Roberti pansionis, kust ta 5. veebruaril 1908 saadab koju kirja: «Viibin neljandat nädalat siin Dr. Koppe ravitsemisel. Uni on selle aja sees vähe paremaks läinud; muidu para-nemine ei taha hästi edasi minna. Terve ihu on ikka veel tinaraske.» («Elu» 1. III 1908.) Küllap oli tal seal ka piisavalt aega äsjase ooperidraama üle järele mõel-da, ka neid mürke ihust välja ajada.

Kuid nagu teame, astus järgmisel aastal ka «Estonia» oma esimese sammu muusikateatrina — ja taas Kreutzeri ooperiga «Õömaja Granadas» (mitmed asjaosalisedki samad). Selle sündmuse käsitlemisel on aga meie muusikalugu märksa heldekäelisem olnud. Nüüd siis teame, millist kolgataateed see teos meieni jõudis, nii Tartusse kui ka Tallinnasse. Siiski võime veel lisada, et ka esimene eesti ooper, A. Lemba «Lembitu tütar», oli selleks ajaks juba loodud ja tuli vaid mõned kuud pärast eespool kirjeldatud draamat avalikkuse ette — millest aga hargnes juba uus draama.



**VANEMAJD TEGEVNÄITLLEJAJD  
EESTI TEATRITRUPPIDES**

**Olli Ungvere — 80**



Fotoülevõte Tallinna Draamateatri päevilt 1939. aastal.

Olli Ungvere debüteeris näitlejana 1931. aastal «Vanemuises», õppides samal ajal Tartu Kõrgemas Muusikakoolis laulu erialal, lühemat aega oli ta näitlejaks Viljandi «Ugalas», aastail 1937—1948 juhtivaid naisnäitlejaid Tallinna Draamateatris. 1948. aastast mängib Olli Ungvere Pärnu teatri laval — siin tõuseb tema viimaste aastate loomingus esile Taali osa O. Kooli näidendis «Musta kassi öösel ei näe». (lav I. Normet).



«See pilt on tehtud umbes 1929. a Võõpsu alevi tuletõrjeseltsi näiteringis: mängisime seal operette ja naljamänge. Juhendajaks oli meil Elmar Luhats, kes ka ise kaasa mängis, klaverisatjaks Made Mägi, praegu klaveriprofessor USA-s. Mina olen keskel valge kübaraga, teised on alevi fotograaf, kaupmees, tohter, raamatukoguhoidja, õpetaja ja alevi sekretär.»

E. Vilde «Pisuhänd» «Ugalas», mille 1935. aastal lavastas Alfred Mering. Sander — Juhan Jürgo, Matilde — Helle Raa, Vestmann — Aleksander Mälton, Laura — Olli Ungvere, Piibeleht — Alfred Mering.





W. Shakespeare'i «Kuningas Lear» Tallinna Draamateatris 1945. aastal (lavastaja Leo Kalmet). Lear — Johannes Kaljola, Kent — Valdeko Ratassepp, Cordelia — Olli Ungvere.

Draamateatri näitlejad Tallinna taastamisel 1947. aastal: Lisl Lindau, Voldemar Alev, Linda Tubin, Olli Ungvere, Lilli Laoniidu-Aluoja, Maimu Orgusaar-Martin ja Aili Engelberg.



N. Pogodini «Kremlis kellas» Draamateatris 1947. aastal (lavastaja Priit Põldroos). Lenin — Priit Põldroos, Minia — Olli Ungvere, Stjopka — Salme Reek, Naine — Lo Tui, Tšudnov — Ado Hõimre.

Näitlejanna praegu viimaseks rolliks on ema Mouret telelavastuses «Mamouret» (autor Jean Sarment, lavastaja Eero Spruit).



## Kultuuriministeriumis

15. jaanuaril kuulati kolleegiumil V. Kingissepa nim TRA Draamateatri ja RAT «Vanemuise» tööd NLKP XXVII kongressiks ettevalmistamisel. Märjiti, et mõlemad teatrid on oma ülesandeid võtnud tõsiselt. Tähelepanu pööramine repertuaarile aga ei tohi olla ajutine. Teatrid peavad töötama perspektiivsemalt.

29. jaanuaril olid kõne all teatrite külalised väljaspool Eestit. 1985. aastal andsid 6 teatrit väljaspool meie vabariiki 250 etendust, mida külastas NSV Liidu piires 138 400 vaatajat. Välismaal käis 2 teatrit, kes andsid kokku 24 etendust. Erakordselt õnnestunuks võib pidada «Estonia» külalisesinemisi Moskva Suure Teatri laval. Edukalt kulgesid «Estonia» Rootsi- ja «Vanemuise» Tšehhoslovakkia-külaskäik. Mõlemad tutvustasid välisvaatajale ka eesti algupärandeid — V. Tormise «Eesti ballade» ja O. Antoni «Laudalüürikat».

Eesti teatrikuultuuri tema erinevates vormides tutvustasid «Vanemuine» Leningradis, «Ugala» Riias, Vene Draamateater Murmanskis ja Petrozavodskis. Noorsoolavastuste üleliidulisel festivalil Thblisis esines meie Nukuteater I. Trulli näidendiga «Imeline imik». Kuid külalised etendused töid välja ka nõrku kohti. Nii ei kujunenud pealiskaudse ettevalmistustöö ja halva juhtimise tõttu Noorsooteatri etendused Vilniuses kuigi edukaks.

5. veebruaril vaadati Kultuuriministeriumi kolleegiumi ja Kultuuriala Töötajate Ametiühingu Eesti Vabariikliku Komitee presiidiumi 1985. aasta 19. juuni šeflusalase otsuse täitmist. Leiti, et šeflustoosse on viimasel ajal hakatud suhtuma tõsisemalt. Nii näiteks on Noorsooteatri partnerid praegu Haapsalu rajoon, Harju rajooni Lauristini-nim kolhoos, tootmiskoondis «Leibur», Muraste Lastekodu, 40. kutsekeskkool Kosel. Vene Draamateatri šeflusto on

koondatud tööstusettevõtetesse ja sõjaväeasadesse. Väga palju tegeldakse agitbrigaadide juhendamiselega.

26. märtsil olid kolleegiumi laiendatud koosoleku päevakorras Eesti NSV kultuuriasutuste ülesanded NLKP XXVII kongressi otsuste elluviimisel.

Kõigepealt märjiti teatritenduste ja kontsertide sisu ja kunstilise taseme paranemist, külastajate arvukuse suurenemist. Õnnestumisteks olid A. Mišarini «Seoses üleminekuga teisele tööle» Draamateatris, M. Satrovi «Nii me võidame» Noorsooteatris, M. Tiksi «Vana Toomas» «Ugalas» ja V. Udami «Vastutus» kolmes meie vabariigi teatris. Sündmuseks kujunes sümfooniliste uudisteoste kontsert, samuti «Estonia» kontsert, mis oli pühendatud kongressile. Kuid ometi jätab veel soovida algupärase dramaturgia tase. Ebapiisav on klassika, eriti vene klassika osatähtsuse sõnalavastuste repertuaaris. Lääne dramaturgiast on jõudnud lavale väheväärtuslikke meelelahutuslikke näidendeid. Nii «Estonia» kui ka «Vanemuise» muusikarepertuaar kannatab ühekülguse all. NLKP XXVII kongressi otsuste elluviimise põhiürituste plaan aastaks 1986—1990 kohustati ministeriumi kõigil kultuuriüksuste juhtidel välja töötada 8. aprilliks 1986.

## Kinokomitees

16. jaanuari istungil arutas kolleegium kaadritööd «Tallinnfilmis». Et tootmise planeerimisel esineb tihti juhuslikkust, on ka loovtöötajate hoiatus juhuslik. Siit tuleneb vajadus parandada stsenaariumide ettevalmistamist. Tõsisemat tähelepanu tuleb pöörata loomingulise kaadri järeelkasvule ja keskastme töötajate haridustaseme tõstmisele.

27. jaanuari istungil oli päevakorras Tallinna kinodes Nõukogude filmidega tehtav töö. Vaatamata olukorra mõningale paranemisele, ei ole Tallinnas saa-

vutatud vajalikku külastatavust. On vaja parandada kinode meetoodilist juhendamist ja töhustada reklaami. Kinod peavad aktiveerima koostööd asutuste ja ettevõtete. Tehti kokkuvõteted kinovõrgu sotsialistlikust võistlusest 1985. a IV kvartalis. Võiitajaks tunnustati Rapla Rajooni Kinovõrk ja Sillamäe kino «Rodina», märjiti ka Hiiumaa ja Põlva rajooni kinovõrkude ning Võru kino «Noorus» head tööd.

13. veebruaril oli kõne all filmifondi seisukord. Negatiivse tendentsina märjiti filmikoopiate arvu vähenemist ühe nimetuskohta. Halvenenud on mängufilmide tehniline tase. Filmifondi suuruse, jaotamise ja paiknemise reguleerimisel tuleb Filmilainutuse ja Reklaami Valitsusel süstemaatilist analüüsida fondi ekspluatatsioonilisi ja majanduslikke võimalusi. Töötajate seas tehtavast kasvustööd andis aru Tallinna Kinomehaanika Eksperimentaaltehaase direktor T. Tomson.

27. veebruari istungil vaatas kolleegium läbi «Tallinnfilm» multifilmide 1987. aasta plaaniprojekti ja kiitis selle põhimõtteliselt heaks. Laste ja noorukite kinoteeninduse võistlusülevaatuses kokkuvõtte tegemisel tunnustati parimaks kinod «Võit» (Põlva), «Kaja» (Tallinn) ja «Oktoober» (Haapsalu). Parimad kooli kinod olid «Pobeda» (Tallinna 48. keskkool) ja «Saluut» (Tiksi 8-kl kool). K. Kiisk informeeris kolleegiumi liikmeid Eesti Kinoliidu VI kongressi ettevalmistamisest. 13. märtsil oli kolleegiumi laiendatud istung, kus analüüsiti «Tallinnfilm» mängufilmide ideelis-kunstilist taset ja meetmeid selle tõstmiseks. Filmitootmise peatoimetaja R. Karemäe ettekandes ja sõnavõttes toodi negatiivsete faktoritena esile filmiloojate vähesus, vajaliku tasemega stsenaariumide nappus, juhtimisraskused, studio materiaaltehnilise baasi mahajäämus. Samas märjiti ka asja tundliku, analüüsiva filmikriitika puudumist (K. Kiisk, T. Lokk). Kolleegium kinnitas



asjakohase abinõude plaani. Istungist võtsid osa EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja K. Tammistu ja NSVL Kinokomitee mängufilmide stsenariumide peatoimetuse kolleegiumi peatoimetaja asetäitja V. Kuznetsova.

20. märtsil oli vaatluse all Harju ja Haapsalu rajooni kinovõrkudes filmide vahendusel tehtav alkoholismivastane propaganda. Alkoholismivastaste filmide linastuste arv on Harju rajoonis kasvanud 3, Haapsalu rajoonis 4 korda, filme on vaadatud vastavalt 35,7 ja 44,7% nende rajoonide elanikest. Tunda annab asjakohaste filmide nappus. Parandamist vajab kinovõrkude koostöö mejandite, ettevõtete ja koolidega. Samas vaeti allasutuste finants- ja majandustegevuse 1985. a tulemusi. Aasta plaaniülesannete ja sotsialistlike kohustuste täitmise kõrval märgiti mittetootlike kulude suurenemist ja ikka veel esinevaid ülennormatiivseid varusid.

31. märtsil arutas kolleegium koos Kultuuriala Töötajate Ametiühingu Eesti Vabariikliku Komitee presiidiumiga kollektiivlepingute, töökaitsekokkulepete ja töötingimuste parandamise kompleksplaani täitmist. Allasutuste juhtide ja ametiühingukomiteede tähelepanu juhiti vajadusele hoida kollektiivlepingute ja töökaitsekokkulepete täitmine pideva kontrolli all. Arutusel oli ka plaaniülesannete ja sotsialistlike kohustuste täitmine Kohtla-Järve Kinovõrgus. Vaadati läbi «Tallinnfilm» 1987. a dokumentaal-filmide temaatilise plaani projekt.

## Heliloojate Liidus

Teisipäevastel töökoosolekutel kuulati uudisloomingut. Jaanuarikuus tulid ettekandele Joh. Tamvergi «Andante cantabile» viiulile ja klaverile; A. Männiku Serenaad nr 2 flöödile, harfile ja tsellole; V. Kella 4 lastelaulu; H. Rosenvaldi Sümfoonia keelpillidele; J. Räätsa Klaverisonaat nr 9; U. Sisaski 7 muusikalist momenti klaverile; H. Otsa Tromboonikvartett ja A. Põldmäe Sonaat metsasarvele ja klaverile.

Veebruaris: H. Hindpere laulusükkel «Laulud rahulikust

maast» (O. Roots, H. Karmo); K. Singi 2 laulu tsüklist «Surma ja sünni laulud» (F. García Lorca); V. Kella «Pühvliasta stiilia» puhkpillidele ja kahele klaverile; O. Sau Trompetisonaat; U. Sisaski 3 pala «Tähistaeva tsüklist» klaverile; E. Jalajase Teema variatsioonidega klarnetile ja klaverile; E. Mägi Intermeedium metsasarvele ja klaverile, «Vahtralt valgõpilve pääle» (rahvaluule) naiskoorile; «Vana kannel» klaverile; E. Kapi soololaulude tsükkel «Ei suutnud unustada sind».

Märtsis: E.-S. Tüüri Keelpillikvartett, H. Elleri «Eleegia» keelpilliorkestrile ja harfile; L. Veevo Klaverisonatiin; Joh. Tamvergi Viuliduo; K. Singi «Karje ja vaikus» (F. García Lorca); R. Kangro—A. Valkone—«Tuuru tubasümfoonia». Muusikateaduse sektsiooni koosolek toimus 11. märtsil.

## Kinoliidus

24.—28. jaanuarini viibis Kölnis UNICA komitee istungil Eesti Kinoliidu juhatuse sekretär, «UNICA '86» president R. Karemäe.

3. märtsil olid juhataste koosolekul vaatluse all ettevalmistused Eesti Kinoliidu VI kongressiks ja III Nõukogude Eesti filmifestivaliks. V. Mesila esitas juhatastele revisjonikomisjoni aruande ja tõstatas noorte edasiõppimise küsimuse.

4. märtsil oli Leningradi Kinomajas P. Urbala filmiõhtu telemängufilmiga «Võõra nime all».

17. märtsil juhataste koosolekul andis K. Kiisk ülevaate kongressil esitatavast ettekandest. R. Karemäe rääkis «UNICA '86» ettevalmistamisest Tallinnas. Kriitika osaliseks sai III Nõukogude Eesti filmifestivali avamine ja lõpetamine, samuti festivali dokumentaal-filmide puudulik reklaam. Kinnitati 1985. a kriitikapreemiad. Komisjon (O. Orav, M. Põldre, A. Valton) määras 1985. aasta filmialaste tööde eest preemiad järgmistele autoritele: T. Elmanovitšile artikli «Mark Soosaarest» eest (TMK nr 11), A. Ihole vestluse eest rubriigis «Vastab» (TMK nr 6), L. Kirdile Eesti Raadio keskkõõprogrammis tehtud saatesarja «Filmilabürint» eest, M. Peilile artikli «Mälu» eest (SV nr 25), V. Ruusile

artiklite «Teisenemised Abdrasitovi—Mindadze aegruumis» ja «V. Zeleznikovi—R. Bökovi «Hernehirmutus» kahehäälese koolikoori esituses» (TMK nr-d 2, 10). Märgiti ära P. Urbala 1985. a lõpul alustatud TV saatesari «Filmikanal».

## Teatriühingus

16. jaanuaril kinnitas ETÜ juhatus sektsioonide ettepanekud teatrikunsti aastapremiate komisjonile.

17. jaanuaril avati A. H. Tammsaare Majamuuseumis TRA Draamateatri butafoori Aksel Vallaste näitus.

25. jaanuaril etendus «Luiked järve» kutsekoolide õpilastele. Balletilavastuse valmimisest rääkisid T. Randviir ja J. Zigrurs.

25. jaanuaril toimus kriitikute ühissõit Leningradi Väikese Draamateatri etendusele «Vennad ja õed».

27. jaanuaril peeti V. Panso pärandi uurimise ja vastuvõtmise komisjoni töökosolek tema kodumajas Kivimäel.

11. veebruaril peeti ETÜ orkestrisektsiooni kokkutulek Paides, oma šeffide, Paide TREV-i juures. Võisteldi autode järarajastõidus ja suusatamises.

13. veebruaril tutvus ETÜ juhatus vabariikliku sõjaväešefluskomisjoni tööga (esimees O. Lund).

5. märtsil oli ETÜ kriitikasektsiooni laendatud koosolek teemal «Massikultuur. Tendentsid ja suundumised».

6. märtsil leidis aset balletisektsiooni sõit Leningradi, Prantsuse balletitrupi etendustele.

3.—7. märtsini toimusid Tallinnas VTO lavakõnelaboratooriumi õppused (juhendaja prof. A. Petrova).

13.—16. märtsini korraldati Tartus RAT «Vanemuises» jumesusalane seminar (juhendaja S. Kromanova).

13. märtsil oli ETÜ juhatuses Lauteri-, Otsa- ja Põldroosinimeliste preemiate ning ETÜ preemiale teatrite poolt esitatud kandidaatide kinnitamine (vt TMK järgmisest numbrist preemiate kroonikast).

16. märtsil kohtus Paide TREV-i töötajatega J. Järvet. Pikendati šefluskolepingut 5 aastaks. Tehti teatavaks TREV-i preemiad S. Orusaarele, P. Mägil, M. Uffer-tile.



17. märtsil etendus näitlejatele F. Tuglase juubeli puhul I. Normeti kompositsioon «Tuglase elu» tema majamuuseumis Tallinnas (esitasid T. Kriisa, A. Ild).

20. märtsil avati teatrikunstnike tööde näitus Tallinna Matkamajas.

21. märtsil toimus teatrikriitikutete ja üliõpilaste sõit Riiga sealse noorsooteatri etendusele «Homme algas sõda» (lav A. Sapiro).

22.—28. märtsini korraldati ENSV Riikliku Nukuteatri lavastuste ülevaatus ja arutelu meie ja külaliskriitikutega (N. Nekrõlova, V. Valhovski).

26. märtsil anti Tallinna Raekoja pidulikult kätte vabariiklikud aastapreemiad ja ETÜ preemiad.

TRA Draamateatri väikeses saalis esitas oma kava Odessa Näitlejate maja.

27. märtsil lõppes järjekordne kutseharidussüsteemi esteetikaolümpiaad, selgusid teatrikirjandite võistluse võitjad. Kohtuti M. Mikiveriga.

31. märtsil toimus taas teatri veteranide kokkutulek.

## In publico

### ESIETENDUSED TEATRITES

1. jaanuar — G. Rjabkin, «Selles tüdrukus midagi on». RAT «Vanemuine» (Lavastaja R. Adlas, kunstnik L. Pihlak.)

1. jaanuar — muusikaline lasteetendus «Mängime Maršakki». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja M. Lurje, kunstnik M. Kuurme.)

2. jaanuar — V. Koržets, «Näärila ja Nürula». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja A. Käis, kunstnik Tiit Tepandi.)

2. jaanuar — E. Petiška, «Kuidas Mutionu endale uued püksid sai». «Ugala». (Lavastaja K. Raid, kunstnik ERKI üliõpilane S. Merima.)

2. jaanuar — P.-E. Rummo, «Kes on kess». «Vanalinna Stúdio» õppestüdio. (Lavastaja R. Baskin, kunstnik M. Vannas.)

12. jaanuar — L. Bernstein — A. Laurents, «West Side'i lugu». Rakvere Teater. (Lavastaja Ü. Vilimaa, kunstnik R. Vanhanen.)

23. jaanuar — N. Baturin, «Kuld-rannake». «Ugala». (Lavastaja V. Uibo, kunstnik I. Agur.)

25. jaanuar — C. Boothe, «Naised». TRA Draamateater. (Lavastaja R. Trass, kunstnikud R. Vanhanen, A. Unt ja S. Uusbek.)

26. jaanuar — K. Capek, «R.U.R.». RAT «Vanemuine». (Lavastaja J. Tooming, kunstnik E. Ounapuu.)

30. jaanuar — V. Udam, «Vastutus». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja N. Seiko, kunstnik Tiit Tepandi.)

8. veebruar — V. Udam, «Vastutus». RAT «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik E. Kittus.)

13. veebruar — T. Aasmäe, «Väikesed imed». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja T. Aasmäe, kunstnik J. Kass.)

16. veebruar — A. Abdullin, «Peremees». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm.)

18. veebruar — M. Karusoo — K. Saukas, «Uka-uka». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja M. Karusoo, kunstnik ERKI üliõpilane M. Ahas.)

25. veebruar — T. Raadik, NLKP XXVII kongressile pühendatud muusikalise-temaatiline kompositsioon «Elame veel». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja T. Raadik, kunstnik R. Lauks.)

28. veebruar — M. Satrov, «Nii me võidame». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastajad K. Komissarov ja J. Allik, kunstnik J. Vaus.)

1. märts — R. Burns; A. Nedzvedski, «Lõbusad kerjused». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja A. Tsukerman, kunstnik M. Kuurme.)

2. märts — E. Vetemaa, «Tuul Oliümposelt tuhka tõi». TRA Draamateater. (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik ERKI üliõpilane V. Fomitšev.)

6. märts — K. Süvalep, «Väga tõsine lugu». RAT «Vanemuine». (Lavastaja L. Eelmäe, kunstnik E. Kittus.)

7. märts — O. Luts, «Raha» («Pärijad» & «Onu paremad päevad»). «Vanalinna Stúdio». (Lavastaja M. Unt, kunstnik P. Torga.)

22. märts — E. De Filippo «Filumena Marturano». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastajad V. Rummo ja L. Rummo, kunstnik G. Sander.)

27. märts — A. H. Tammsaare — A.-E. Kerge «Aeg tulla, aeg minna». RAT «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik L. Pihlak.)

27. märts — G. Rjabkin, «Õõ kupees». Rakvere Teater. (Lavastaja R. Lehespalu, kunstnik R. Vanhanen.)

30. märts — A. Reinla, «Kodubiline». «Ugala». (Lavastaja V. Uibo, kunstnik Krista Toola.)

### ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

25. jaanuar — V. Tormis, «8 revolutsioonilist laulu» ja «8 tuntud laulu». Esitaja Filharmonia Kammerkoor, T. Kaljuste.

20. veebruar — R. Eespere, Mediteerium solistidele, laste- ja segakoorile ning sümfooniaorkestrile. Esitajad ERSO, ETV ja Raadio segakoor, «Ellerhein», solistid Veera Taleš ja Mati Kõrts, dirigent P. Lilje.

28. veebruar — V. Tormis, «Ütles Lembitu»; E. Mägi, «Lelian» (F. Tuglas). Esitaja Filharmonia Kammerkoor, T. Kaljuste.

8. märts — K. Sink, vokaaltsükkel «Sünni ja surma laulu» (F. Garcia Lorca). Esitajad L. Tammal ja kammeransambel koosseisus: J. Oun, S. Saulus, H. Mätlik, A. Kaasik.

8. märts — B. Parsadanjan, Retsitatiiv viiulile ja kitarrile hispaania teemadel. Esitajad M. Kärmas ja H. Mätlik.

13. märts — A. Põldmäe, Pidu-lik avamäng; R. Rannap, Sümfoonia; E. Tamberg, «Leivakan- taat» (L. Tungal) metsosopranile, segakoorile ja sümfooniaorkestrile (solist L. Tammal, kaasteg- gev Filharmonia Kammer- koor); J. Rääts, Kontsert kahele klaverile (solistid K. Randalu ja R. Rannap); R. Kangro, Süm- foonia. Esitaja ERSO, P. Lilje.

14. märts — Jüri Tamverk, Sonatino alla burlesca. Esitajad N. Sakkos ja T. Peaske.

17. märts — H. Hindpere, vo- kaaltsükkel «Laulud rahulikust maast» (O. Roots ja H. Karmo). Esitajad V. Puura ja autor.

21. märts — J. Rääts, valik «Reisivihikust». K. Randalu.

### ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

#### Dokumentaalfilmid

29. jaanuar — «Helin». (Stse- narist ja režissöör P. Puks, ope- raatorid A. Vilu, N. Sarubin, A. Ruus, M. Ratas, P. Ülevain ja R. Pruul, helioperaatorid T. Elme ja J. Kartušin, helilooja R. Eespere.) Kinos «Kosmos».



3. veebruar — «Merevaigumaa — Baltikum». (Stsenarist K. Bakši, režissöör S. Skolnikov, operaator V. Skolnikov, helioperaator R. Sabsay, helikujundaja J. Sarv.) Kinos «Kosmos».

10. märts — «Aren». (Stsenarist ja režissöör V. Anderson, operaator A. Vilu, helioperaator S. Pruul.) Kinos «Kosmos».

10. märts — «Rahvamaja». (Stsenaristid M. Taevere ja A. Sööt, režissöör ja operaator A. Sööt, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Kosmos».

17. märts — «Künnimehe väsimus». (Stsenaristid ja režissöörid J. Müür ja E. Säde, operaatorid P. Ülevain, A. Vilu ja N. Sarubin, helioperaator E. Säde.) NB! Esmakordselt avalikult kinoseansil kinos «Kosmos», ehkki linastus ka II Nõukogude Eesti filmifestivali programmis 1983. aastal.

#### Multifilmid

26. jaanuar — «Nõutud saar». (Stsenaristid, režissöörid ja kunstnik-lavastajad R. Unt ja H. Volmer, operaator T. Talivee, nukujuhid A. Mänd, T. Sahkai ja M. Bamberg, helilooja L. Sumera, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Pioneer».

30. jaanuar — «Kerjus». (Stsenarist, režissöör ja kunstnik-lavastaja R. Raamat, kunstnik E. Mänd, operaatorid J. Põldma ja A. Iho, helilooja L. Sumera, helioperaator H. Eller.) Kinos «Pioneer».

30. jaanuar — «Ramsese vembud». (Stsenarist ja režissöör H. Ernits, operaator A. Ilves, kunstnikud E. Valter ja E. Tamberg, helilooja O. Ehala, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Pioneer».

10. märts — «Vägev vähk ja ahne naine». (Stsenaristid A. Ahi ja J. Tammsaar, režissöör A. Ahi, operaator T. Talivee, kunstnik J. Tammsaar, helilooja V. Tormis, helioperaator Ü. Saar.) Kinos «Pioneer».

#### Mängufilmid

20. jaanuar — «Naerata ometi». (Stsenarist M. Septunova, lavastaja L. Laius, kaaslavastaja ja operaator A. Iho, kunstnik T. Virve, helilooja L. Sumera, muusikud L. Saarsalu ja T. Paulus, helioperaatorid E. Säde ja O. Alp, Osades M. Järv, H. Toompere, T. Tallermaa, K. Tamleht, K. Aaving, E.-H. Kuusk, S. Sissak, J. Kalmus, H. Kuningas, M. Lill, E. Hermaküla jt.) Kinos

«Sõprus». NB! Toimetus vabandab eksituse pärast esilinastuskuupäevas, mis on trükitud TMK aprillinumbris lk 32.

12. veebruar — «Bande». (Stsenarist N. Ivanov, režissöör A. Kruusement, operaator J. Silart, kunstnik T. Hörak, heliloojad A. Valkonen ja R. Kangro, helioperaator R. Schönberg, Osades T. Kark, A. Üksküla, R. Malmsten, O. Eskola, N. Zvaigzne, R. Rätsepp, T. Aav, E. Kraam, K. Mikhelson jt.) Kinos «Sõprus».

10. märts — «Savoy ball». (Stsenarist ja režissöör A.-E. Kerge, operaator A. Jepsin, kunstnik L. Pihlak, helioperaatorid K. Müür, M. Otsa ja T. Elme, Osades E. Kull, A. Üksküla, M. Talvik, J. Krjukov, Ü. Kaljuste, Ü. Ulla, E. Pärn, T. Kattai, T. Lepp, T. Lilleorg, A.-E. Kerge, U. Kibuspuu.) Kinos «Sõprus».

#### ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

##### Mängufilmid

1. jaanuar — «Kahe kodu ballaad». (Stsenarist Kalju Saaber, režissöör Ago-Endrik Kerge, operaator Jüri Suurevälja, kunstnik Liina Pihlak, helilooja Tõnu Naissoo, muusikaline kujundus Viive Ernesaks, Osades: Elle Kull, Ago-Endrik Kerge, Jüri Krjukov, Aare Laanemets, Helje Soosalu, Egon Nuter, Vilja Kruusement jt.)

##### Dokumentaal- ja olukirjeldusfilmid

1. jaanuar — «Väike-Õismäe — rõngaslinn». (Stsenarist Mart Port, režissöör ja operaator Mati Põldre, helioperaator Rein Urm.)

5. jaanuar — «Morni mehe monoloogid». (Stsenarist ja režissöör Peet Peters, operaator Peeter Ülevain, helioperaator Henn Eller.)

16. jaanuar — «Kompuutrid laudas». (Stsenarist Mart Siimann, režissöör ja operaator Raimi Tonts, helioperaator Mati Schönberg.)

1. veebruar — «Postulaat». (Stsenarist ja reporter Rein Hanson, režissöör Toomas Tahvel, operaator Enn Putnik, helioperaator Indrek Parmas.)

25. veebruar — «Kogu rahva pidu». (Stsenaristid Jüri Tallinn ja Toomas Lepp, režissöörid Jüri

Tallinn ja Toomas Lepp, operaatorid Anton Mutt, Toomas Massov, Illis Vets, helioperaator Peeter Roos.)

2. märts — «Olete Te õnnelik, Ita Ever?» (Stsenarist ja režissöör Mikk Mikiver, operaator Aleksander Razumov, helioperaator Vambola Vällik.)

##### Kontserfilmid ja -programm

1. jaanuar — «Õnneseen». (Stsenarist Eve Viilup, režissöör Karin Nurm, operaator Vallo Kepp, kunstnik Sirje Tooma, helioperaator Mari Otsa.)

1. veebruar — «Parafraas». (Režissöör ja operaator Kristjan Svirgaden, helioperaator Karl Kardna.)

16. veebruar — «Peadirigent». (Stsenarist ja režissöör-operaator Mati Põldre, operaator Anton Mutt, kunstnik Hillar Parkja, helioperaatorid Rein Urm ja Karl Kardna.)

24. veebruar — «Fr. Schubert. Trio (Nokturn)». (Režissöör Heini Drui, operaator Edvard Oja, kunstnik Hillar Parkja, helioperaator Jüri Sandre.)

28. veebruar — «Viienda veerandi lauld». (Režissöör Kaido Kuusik, operaator Aleksander Razumov, kunstnikud Hillar Parkja ja Kersti Voogre, helioperaator Jüri Sandre.)

8. märts — «Laulab Marju Länik». (Stsenarist ja režissöör Toomas Lepp, operaator Illis Vets, kunstnik Arvi Siplane, helioperaator Peeter Roos.)

#### ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

1. jaanuar — «Kivipoeg». Kuuldemäng vietnami muinasjutust. Seade autor O. Prints. (Režissöör A. Relve, helirežissöör A. Lauri, muusikaline kujundaja J. Ojakäär.)

2. jaanuar — «Mõruste lugu». K. Suuroja kuuldemäng. (Režissöör T. Lään, helirežissöör M. Puust, muusikaline kujundaja V. Rand.)

15. veebruar — «Aatemed». A. Lille kuuldemäng. (Režissöör H. Saarm, helirežissöör A. Lauri.)

27. veebruar — «Nemad surid, meie elame». B. Viidingu dokumentaalkuuldemäng. (Režissöör H. Saarm, helirežissöör K. Valdma, muusikaline kujundaja J. Ojakäär.)

2. märts — «Illimari lood». Kuuldemäng F. Tuglase romaanist «Väike Illimar». Seade



autor ja režissöör G. Kilgas. (Helirežissöör M. Puust, muusika ja muusikaline kujundus T. Kõrvitsalt.)  
22. märts — «Hea laul». H. Rammo kuuldemäng. (Režissöör K. Toom, helirežissöör M. Puust, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)

## ESIETENDUSED TELETEATRIS

1. jaanuar — J. Svarts, «Lumekuninganna». (Lavastajad V. Koppel ja I. Eensalu, kunstnik T. Übi, helilooja T. Naissoo, laulutekste autor O. Arder.)  
7. veebruar — J. Sarment, «Mamouré». (Lavastaja E. Spriit, režissöör J. Pihlak, kunstnik L. Pihlak, helilooja A. Matiesen.)  
28. veebruar — «Tuglase elu», televisioonile seadnud ja lavastanud I. Normet. (Kunstnik L. Pihlak, muusika ja esitus T. Rein.)

## TEATRI- JA MUUSIKAMUUSEUMIS

9. jaanuaril esitas ENSV Vene Draamateatri näitleja S. Blüher A. Särevi Kortermuuseumis I. Severjanini luulest koostatud kava «Minu kevade silrel».

4. veebruaril oli pianist Eugen Kelderi mälestusõhtu. Vestlust juhtis I. Randalu.

18. veebruaril oli A. Särevi Kortermuuseumis mälestusõhtu «20 aastat Eesti NSV Riikliku Noorsooteatri asutamise». Vestlesid E. Laks, A. Tulvi, R. Allabert, V. Möistlik, M. Metsur, T. Tamm, A. Tuuling, V. Markus.

11. märtsil kohtusid A. Särevi Kortermuuseumis Tallinna Pedagoogilise Instituudi teatri ringi liikmed NSV Liidu rahvakunstniku Anu Kaaluga.

19. märtsil oli Tõnu Aava huumoriõhtu. Akordionil mängis H. Rebane.

Avati uued näitused «Anna Raudkats 100», «Elsa Avesson 75», «Villem Reiman 80».

## KINOMAJAS

4. jaanuaril toimus ülevabariigiline noorte filmipäev, kus vaadati T. Aru filmi J. Arrakust, M. Soosaare filme «Lasnamäe», «Viimane rahu», A. Söödi «Exegi monumentumit», H. Drui filmi «Elu vanas linnas», L. Lailuse — A. Iho mängufilmi «Naera-

ta ometi». Ettekannetega esinesid «Tallinnfilmi» peatoimetaja E. Siimer, loodusteadlane P. Ernits, majandusteadlane H. Aasmäe. Noorte küsimustele vastas T. Aru.

9. jaanuaril oli operaatorite sektsiooni filmiõhtu teemal «Eesti tõsised tõsielufilmid», mis oli täidetud filmimaterjalidega filmitegijatest endast. Eksponeeritud oli suur fotonäitus, mis hõlmas veerand sajandi pikkust ajavahemikku ja kus oli väljas fotosid stuudio filmigruppide kõigilt fotograafidelt, samuti P. Toominga, A. Iho, P. Ülevainu ja T. Talivee fotod.  
16. jaanuaril toimus filmiõhtu «Ehitus ja aeg», kus I. Volkov puudutas oma sõnavõtu arhitektuuri ja keskkonna suhteid, arhitektieetika probleeme. Sõna võtsid M. Meelak ja M. Soosaar. Vaadati 1920.—1930. aastate filme Eiffeli tornist, New Yorgi ehitamisest, M. Soosaare «Lasnamäe» ja «Viimast rahu», A. Söödi «Exegi monumentumit», M. Põldre filmi «Väike-Õismäe — rõngaslinn».

23. jaanuaril oli «Tallinnfilmi» mängufilmi «Naerata ometi» läbivaatus.

27. jaanuaril kohtusid noored multifilmitegijad Eesti NSV Kultuuriministeriumi noorte dramaturgide seminarist osavõtjatega. Vaatluse all olid noorte multifilmitrežissööride tööd.

31. jaanuaril toimus Läti telefilmide õhtu ja kohtumine režissööri-operaatori A. Feldmani ning stsenaaristi A. Redovičiga.

6. veebruaril oli «Tallinnfilmi» mängufilmi «Bande» läbivaatus.

13. veebruaril oli filmiõhtu «Mäed ja mehed». Vaadati P. Petersi (P. Väinastu) alpinismiteemalisi dokumentaalfilme aastatest 1967—1985.

14. veebruaril toimus Tallinna Teadlaste Maja õhtu, kus anti hinnang «Tallinnfilmi» 1985. a dokumentaalfilmidele (esimene sellealaoline üritus leidis aset möödunud aastal). 1985. a parimaks dokumentaalfilmiks tunnistati P. Puksi täismetraaziline film «Helin» viimasest üldlaulupeost, autorile anti üle Teadlaste Maja aumedal.

18. ja 20. veebruaril toimus «Eesti Telefilmi» ja «Tallinnfilmi» 1985. a dokumentaalfilmide valikprogrammide läbivaatus ja arutelu. Filme analüüsis ajakirja «Iskusstvo Kino» osakonnajuhataja J. Stišova.

27. veebruaril esines loengusarjas «Huvitavad loengud» filosoofiakandidaat Ü. Kaevats teemal «TTR majandusliku ja sotsiaalse arengu kiirendamisel».  
6. märtsil vaadati ja analüüsi «Tallinnfilmi» 1985. a multifilme, analüüsijaks «Sojuzmultfilmi» režissöör A. Hrzanovski. Sõna võtsid J. Ruus, J. Lõhmus, R. Ruus, K. Kivi.

13. märtsil toimus režissöör K. Kivi loominguõhtu, kavas olid nukufilmid «Paberileht», «Pagar ja korstnapühkija», «Sõlm», «Tähemõrsja», «Klaaskillumäng».

18.—20. märtsini viidi läbi ENSV TA Ajaloo Instituudi ja Eesti Kinoliidu teoreetilise konverentsi teemal «Autorifilm. Tänapäevaprobleemide autorikäsitus Nõukogude Eesti filmikunstis NLKP XXVII kongressi otsuste valguses». Vaatluse all olid A. Iho, M. Põldre, P. Simmi, M. Soosaare, E. Säde, A. Söödi, Ü. Tambeki, P. Toominga dokumentaalfilmid, R. Marani loodusfilmid, P. Pärna ja R. Raamatu joonisfilmid. Ettekanne teemal esinesid kunstiteaduse kandidaat T. Elmanovitš, filmiteadlane V. Paas, kirjandusteadlane M. Lotman, kunstiteaduse kandidaat K. Tsereteli (Gruusia), filmikriitik A. Klockin (Läti).

27. märtsil oli operaatorite sektsiooni seminar «Uusi tehnilisi võimalusi operaatori loometöök». Teemal «Filmivõttetehnika täna ja tulevikus. Videotehnika» esines NSVL Filmi- ja Fotokunsti Teadusliku Uurimise Instituudi filmivõttetehnika laborijuhataja A. Nisski.

29. ja 30. märtsil toimusid järjekordsed noorte filmipäevad, kus vaadati VGIK-i üliõpilasfilme, kohtuti VGIK-is õppivate eesti üliõpilastega, kuulati filosoofiakandidaadi Ü. Vooglaiu, kirjandusteadlaste M. Lotmani ja P. Toropi ning filmikriitiku J. Ruusi loenguid, vaadati J. Pääsukese, K. Märskä, A. Söödi, E. Tuganovi, H. Parsi, R. Raamatu jt filme. Vesteldi noortega, kes tahavad minna õppima filmikõrgkoolidesse, arutati iseseisvalt filmitegemise võimalusi.



ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮНЬ 1986

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

## ТЕАТР

### Диалог (25)

Главный режиссер Пярнуского драматического театра им. Л. Койдула Инго Нормет и дипломантка отделения журналистики ТГУ Эне Паавер беседуют об опросе зрителей пярнуского театра, в ходе которого были опрошены мнения о спектаклях «Черного кота ночью не видно» О. Кооля и «Птицы» Д. дю Морье. Выявленные в ходе опроса ожидания зрителей и оценки пярнускому театру находятся в основном в соответствии с репертуарными и творческими планами театра, однако можно отметить ориентацию зрителей на репертуар более развлекательного характера. Театру не следовало бы слишком поспешно реагировать на такие ожидания. В ходе беседы делается попытка проанализировать причины расхождений в оценках зрителей и критики.

### С. КИЙН — Песенники на сцене (46)

Литературный критик С. Кийн рассматривает две постановки, имеющие несколько общих черт — «Берег золотой мечты» Н. Батурина /режиссер В. Уйбо/ в «Угала» и «Зов белой дороги» Ю. Саара /режиссер К. Кильвет/ в Государственном молодежном театре ЭССР. Постановки рассказывают о двух эстонских песенниках, выдвинувшихся в разные периоды нашей национальной культуры, в чьих жизненных судьбах проявляются характерные черты своего времени. Главным действующим лицом «Берега золотой мечты» является поэт времен эстонского национального движения Адо Рейнвальд /1847—1922/, «Зов белой дороги» повествует о популярном композиторе 1930—1940 годов Раймонде Валгре /1913—1949/. Удача обеих постановок поддерживается честным и понимающим подходом к этим певцам своего времени.

### П. ТАММЕАРУ — Двенадцать прощальных этюдов дюжине (64)

В своем эссе Пеэтер Таммеару, дипломант 12 выпуска кафедры сценического искусства Таллинской государственной консерватории размышляет о школе, о том, как менялся их курс на пути актерского становления, об ответственности и готовности актера в театре и на сцене.

### Одна из старейших работающих актрис на эстонской сцене (85)

17 июня отмечает свой 80-летний юбилей старейшая актриса Пярнуского драматического театра, заслуженная артистка Эстонской ССР Олли Унгвере. Редакция публикует по этому случаю страничку с фотографиями ролей многих лет О. Унгвере.

## МУЗЫКА

### Отвечает АРВО РАТАССЕП (5)

В конце марта состоялся II съезд Хорового общества Эстонской ССР, о проблемах которого как заместитель председателя правления хорового общества говорит профессор А. Ратасеп. На вопрос: «Как бы Вы охарактеризовали хорошего хорового дирижера?» — А. Ратасеп отвечает: «Кто всем исполнителям, в том числе и хоровым дирижерам относится фраза: «Будь горячим или холодным, но не прохладным!» А. Ратасеп говорит и об отчем доме своего детства, где любил музыку, о своей учебе, сначала в ТПИ и затем в консерватории, о своих первых хорах /«Руно»/, работе с Таллинским камерным хором и, разумеется, о своей работе на кафедре хорового дирижирования консерватории, о мужском и женском хорах Академии наук, о своих сочинениях музыку. Беседу вела И. Раннап.

### Соавтор. Концертмейстер ВИЛЬМА МАЛЛЕНЕ (33)

Вильма Маллене, преподаватель кафедры камерного ансамбля Таллинской государственной консерватории, начала практическую работу концертмейстера уже до окончания Таллинской консерватории в 1954 году. После окончания консерватории В. Маллене работала концертмейстером почти во всех классах специальности, кроме тромбона и контрабаса, аккомпанировала в период их учебы таким известным певцам как А. Каал, К. Конрад, Т. Майсте и др. С 1967 года В. Маллене работает преподавателем консерватории. О работе концертмейстера и проблемах, связанных с обучением этой работе, и говорится в статье. Интервьюировала А. Унт.

### Т. СИИТАН — Опера барокко на эстонской сцене (38)

24. 08. 1985 в театре «Эстония» состоялась премьера оперы Генделя «Альцина», что является первым обращением эстонского музыкального театра к творчеству этого композитора. Автор, правда, отмечает, что в 1680 году в Таллине, якобы, играли оперу барокко — «Нерона» И. В. Медера. Рецензент считает музыкальную сторону постановки интересной и живой /дирижер П. Мяги/, хотя уже к десятому представлению именно в этой части появились признаки распада. Оперу поставил А. Микк, сценография У. Карбиса.

### А. ХИРВЕСОО — Оперный скандал в университетском городе (78)

В статье идет речь о постановке в Тарту в 1907 г. в помещениях «Бюргермуссе» оперы Г. Крейцера «Ночлег в Гренаде», события, которому в нашей музыкальной культуре до сих пор уделялось мало внимания. Толчком к написанию статьи явилась попавшая в руки автора рукописная статья Адальберта Виркхауза /1880—1961/, которая написана как воспоминание в 1948 году и делает попытку внести ясность в смутную историю первой постановки оперы.



## КИНО

Э. СИЙМЕР — Первая колонка (3)

**И. РАЙГ** — Разве у «Эстонского телефильма» есть проблемы? (58)

Молодой ученый-экономист И. Райг дает оценку созданным в 1985 г. на студии «Эстонский телефильм» проблемным и обзорным фильмам. Рассматривая картины с весьма критической точки зрения, рецензент выдляет несколько наиболее удачных работ, в итоге же отмечает, что проблемные фильмы «Эстонского телефильма» часто лишь слегка затрагивают поставленную проблему или же оказываются только рекламными. Представляется, что у студии самой больше проблем, чем в ее фильмах.

**Л. ВАХТРЕ** — «О народном доме» вместе с исторической справкой (61)

Краткая рецензия на документальный фильм «Народный дом» /сценаристы М. Таевере и А. Сёэт, режиссер и оператор А. Сёэт, звукооператор Ю. Саар; «Таллинфильм», 1985/. Рецензент, историк по профессии, рассматривая фильм, коротко останавливается и на истории народных домов в Эстонии и находит, что фильм А. Сёэта поднимает вопрос о том, какую роль должен играть сельский дом культуры в сегодняшней культурной панораме /фильм рассказывает, в частности, об Иыеляхтмеском доме культуры/.

**VI съезд Союза кинематографистов Эстонии (68)**

Краткий обзор работы VI съезда Союза кинематографистов Эстонской ССР, который состоялся 21—22 марта. После обзора следует подборка выступлений на съезде: режиссера-оператора

Р. Марана, режиссера Т. Тахвеля, оператора А. Рууса и режиссера-звукооператора Э. Сяде и приводятся решения съезда /параллельно с решениями предыдущего, V съезда 1981 года/.

## РАЗНОЕ

**Сокровищница мысли: Я. РУУС — Собственный мир критика (10)**

**В. ГОБРО** — Камень в стоячую воду. Публикация разных лет (11)

Три статьи кинокритика В. Тобро /1936—1975/: «Камень в стоячую воду /об эстонской документалистике, 1966/, «Безвинные и виновные виноватые» /рецензия на художественный фильм Кальё Кийска «Безумие», 1969/ и «Парадоксы Андре Базена» /о киноконцепции французского кинотеоретика, 1972/.

**Лучший критик — умерший? (22)**

В июне 1986 года театральному критику и кинокритику Валдеко Тобро /1936—1975/ исполнилось бы 50 лет. Критик, которого при жизни считали опаснейшим и спорнейшим, стал впоследствии почти мифом, тем, чье отсутствие в сегодняшней театральной картине вызывает сожаление. Редакция попросила на мгновение задуматься о Тобро эстонским режиссерам, о чьих работах им больше всего написано: Э. Хермакюла, К. Кильвет, К. Райд, К. Комиссаров, Р. Трасс и М. Мкивер.

**Хроника (37)**

**П. КУУСК** — Год Генделя на оперной сцене (96)

В рубрике идет речь о постановках опер и ораторий Генделя на ведущих оперных сценах мира.

---

Адрес редакции:

Эстонская ССР,  
200090 Таллин, п/я 51

---



THEATRE. MUSIC. CINEMA. JUNE 1986  
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY  
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS  
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.S.

## THEATRE

### Dialogue (25)

Ingo Normet, chief producer and director of the Pärnu L. Koidula Drama Theatre and Ene Paaver, last-year-student of the journalist department of the Tartu State University talk about audience research in the course of which those people who had seen O. Kool's *Black Cats Are Invisible at Night* and D. du Maurier's *Birds* were questioned. The evaluations and expectations of the spectators drawn on the basis of the questionnaire corresponded in principle to the repertoire and plans established by the theatre, but the spectators' orientation to a more entertaining repertoire could be observed. The theatre should not meet these expectations too readily. In the course of the conversation an attempt is made to analyse the reasons for the difference in the spectators' and critics' opinions.

### S. KIIN. Bards on the stage (46)

Literary critic S. Kiin discusses two productions which have some features in common — N. Baturin's *The Golden Shore* (directed by V. Uibo) in the Ugala Theatre and J. Saar's *The Call of the White Road* (directed by K. Kilvet) in the Estonian State Youth Theatre. Both of the productions concern bards who emerged in different periods of Estonian cultural history and whose fates reflect traits characteristic of their ages. In *The Golden Shore* the protagonist is Ado Reinvald (1847—1922), poet from the period of the nationalist movement and *The Call of the White Road* tells us the story of Raimond Valgre (1913—1949), a popular composer in the thirties and forties. The success of both productions relies on an honest and humane approach to these bards of their times.

### P. TAMMEARU. Twelve farewell etudes to the dozen (64)

In his essay Peeter Tammearu, last-year-student of the twelfth class of graduates at the Drama Department of the Tallinn State Conservatoire discusses the school life, the changes that have taken place in his fellowstudents as they prepare to take up acting careers, the responsibility and readiness of an actor in the theatre and on the stage.

### The oldest practising actors on Estonian stages (85)

On 17th June Olli Ungvere, an old-time actress at the Pärnu Theatre, Merited Artist of the ESSR celebrates her 80th birthday. On this occasion the journal will publish a pictorial history of her roles in the theatre.

## MUSIC

### ARVO RATASSEPP answers (5)

At the end of March the Estonian Choral Union held its 2nd Congress. Professor A. Ratassepp, Deputy Chairman of the Management of the Choral Union talks about problems in connection with this. When asked, «How do you characterize a good conductor?» A. Ratassepp replied, «The same is true about all interpreters of music, among them conductors of choirs: be hot or cool, but never lukewarm!» A. Ratassepp recollects his music-loving childhood home, his studies first in the Tallinn Polytechnical Institute, then in the Conservatoire, his first choirs (the Runo), his work with the Tallinn Chamber Choir and — last but not least — he discusses his work in the Department of Choral Conducting in the Conservatoire, the Male and Female Voice Choirs of the Academy of Sciences, his attempts at composition. Interviewer — I. Rannap.

### Coauthor. Concertmaster VILMA MALLENE (33)

Vilma Mallene who teaches in the Concertmaster Class of the Tallinn Conservatoire started practical work as concertmaster already before graduating from the Tallinn Conservatoire in 1954. After graduation V. Mallene worked as concertmaster in almost all speciality classes, except trombone and double bass; accompanied such now distinguished singers as A. Kaal, K. Konrad, I. Kuusk, T. Maiste, etc. during their academic years. Since 1967 V. Mallene is a teacher in the Conservatoire. The work of the concertmaster and the problems of how to teach it — that is what the article is about. Interviewer — A. Unt.

### T. SIITAN. The Baroque opera on the Estonian stage (38)

24 Aug. 1985 Handel's opera *Alcina* had its premiere in the State Academic Estonia Theatre which is the first encounter of the Estonian music theatre with Handel's theatrical production. The author does not fail to mention that in 1680 a Baroque opera was staged in Tallinn — J. Meder's *Nero*. As to the musical side of the performance the reviewer thinks that it is stimulating (conductor — P. Mägi), although by the tenth performance it showed signs of decline. The opera was produced by A. Mikk, designed by U. Kärbis.

### A. HIRVESOO. An opera scandal in the university town (78)

The article refers to the production of C. Kreutzer's opera *The Night-Camp in Granada* in the Bürgermuse hall in Tartu, 1907; the event has attracted little notice in the treatments of our music history so far. The reason for writing this article was that the author obtained a writing by Adalbert Virkhaus (1880—1961) in manuscript which was put down as a recollection in 1948 and which tried to shed light on a rather obscure story of how the opera was first produced.



## CINEMA

### E. SIIMER. The leading article (3)

#### I. RAIG. Has Estonian Telefilm got problems? (58)

A young economist gives his views on the so-called problem and review films released in the Estonian Telefilm Studio in 1985. In a rather critical treatment the reviewer singles out a couple of more successful films, but his conclusion is that the problem films produced by the Estonian Telefilm studio touch lightly the problems set in these films or turn out to be mere commercials. There seem to be more problems in the studio than in its films.

#### L. VAHTRE. On community centres together with some historical corrections (61)

A brief review of the documentary *A Community Centre* (script by M. Taevere and A. Sööt, director and photographer A. Sööt, sound engineer Ü. Saar, the Tallinnfilm Studio, 1985). The reviewer, a historian by profession, discussing the film, has a brief look at the historical development of community centres in Estonia and his opinion is that A. Sööt's film raises a question what part a community centre ought to play on today's cultural scene (the film portrays a particular community centre — that at Jõelähtme).

#### 6th Congress of the Estonian Filmmakers' Union (68)

A brief account of the 6th Congress held by the Estonian Filmmakers' Union 21—22 March. This is followed by a pick of congressional speeches: from R. MARAN, director and cameraman, director T. TAHVEL, cameraman A. RUUS and E. SADE,

director and sound engineer, and by the resolutions drawn by the Congress (beside the resolutions adopted by the previous 5th Congress in 1981).

## MISCELLANEOUS

#### The treasury of thought: J. RUUS. The critic's private world (10)

#### V. TOBRO. A stone thrown into stagnant water. Writings from different periods (11)

3 film reviews by Estonian film critic V. Tobro (1936—1975): "A Stone Thrown into Stagnant Water" (on Estonian documentaries, 1966), "Inculpable and Culpable Culprits" (review of director Kaljo Kiisk's feature *Madness*, 1969), and "The Paradoxes of André Bazin (on film conception of the French film theorist, 1972).

#### The best critic is the dead critic? (22)

In June 1986 Valdeko Tobro (1936—1975), theatre and film critic would have been 50. In his lifetime he was the most feared and most controversial critic, later V. Tobro became almost legendary, name of a critic whose absence on our theatrical scene today is much to be regretted. We have asked some Estonian stage directors to give some thought to V. Tobro who most often reviewed their productions (the directors: E. Hermaküla, K. Kilvet, K. Raid, K. Komissarov, R. Trass and M. Mikiver).

#### Chronicle (87)

#### P. KUUSK. The Year of Handel on operatic stages (96)

The art page gives information about the productions of Handel's operas and oratorios on the world's leading stages.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladamisele antud 16. 04. 1986. Trükkimisele antud 19. 05. 1986.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,0. MB-05524. Tellimuse nr. 1549. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 87-a. Trükiarv 15 500. Sdano в набор 16. 04. 1986. Подписано к печати 19. 05. 1986. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,0. Заказ 1549. MB-05524.

---

«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. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.



1985. aasta oli muusikamaailmas erakordne oma suurjuubelitega, nii suurejooneliselt kummardusi Euroopa muusika kahele hiiglasele polnud ei sajand ega pool tagasi. Bachi ja Händeli 300. sünniaasta pidustustesse oli haaratud ka mitmeid maid väljastpoolt Euroopat, kus pool sajandit varem millegi niisugusega vaevalt toime oleks tulnud.

Georg Friedrich Händelile pühendatud muusikasündmuste loetelu võiks alustada imponentse faktiga Göteborgist: 5. I 1985 toimus siin Euroopa muusika aasta avakontsert, kavas Händeli «Messias». «Skandinavia-Hallis» laulis kaheksa tuhande kuulaja ees ligi kolme tuhande liikmeline koor, milles osales lauljaid umbes sajast koorist kõigilt Põhjamaadelt ja Inglismaalt, dirigeeris silmapaistvamaid Händeli spetsialiste Charles Farncombe Londonist, sealse Händeli-nim ooperiühingu austajaid ja kunstiline juht. Juubeliaasta aegu oli Farncombe'i kavades 18 Händeli oratooriumi (peamiselt ingliskeelsed) Londonis, aasta algupool oli ta kutsunud mitmele poole Euroopasse juhatama helilooja 29 ooperit ja oratooriumi: «Julius Caesarit» ja «Xerxest» Karlsruhes, «Rinaldot» Milanos, «Sauli» Kopenhaagenis ja Pariisis, «Juudas Maccabäust» Helsingis jne. Kaks päeva pärast «Messiasit» Göteborgis tuli Londoni St Johni katedraalis haruldusena ettekandele Händeli inglise ood «L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato» Euroopa Ringhäälingute Liidu (EBU) ülekandega paljudesse maadesse. Alles nüüd leiti ooperi «Rodrigo» retsitatiivid ja selle terviklik maailmaesiettekanne leidis aset Farncombe'i käe all Londonis.

Händeli-aasta omapärase uudisena selgus, et üsna mitmel pool esitati ta oratooriume ooperiteatrites ja kostüümidega, oopereid aga vastupidi — kontsertettekandes. Nii lavastas Achim Freyer «Messias» Lääne-Berliini ooperiteatris, «Sauli» etendati Salzburgi suvefestivalil, «Simsonit» Londoni Kuninglikus Ooperis ja Bostonis, «Sunnant» Freiburgis (kõik need on oratooriumid!) jne. Händeli ooperite renessans Euroopas on olnud seotud eelkõige «Julius Caesariga», mis oli ka esimeseks Händeli-lavastuseks Moskva Suures Teatris, ning alles möödunud hooajal esimese Händeli teosena New Yorgi *Metropolitan Opera*'s. Juubeli puhul kõlas New Yorgi kuulsas *Carnegie Hall*'is kontsertettekandes mitu Händeli ooperit. Bostonis mängiti esmakordselt «Teseod», jälle Sarah Caldwelli juhatusel nagu «Simsonitki». «Caesar» on laval olnud ka Milanos *La Scala*'s, nüüd valis *La Scala* aga tähtpäevaks «Alcina» kontsertettekande («Alcina» lavastati esmakordselt Nõukogude Liidus «Estonias»), Rooma Ooperi tõi lavale «Caesari», Viini pidunädalail oli «Caesar» aukohal Federik Mirdita uuslavastuses. «Alcina» uuslavastus Berliini Riigiooperis valmis aga nimeka tenori Peter Schreieri dirigeerimisel. Naabruses, Koomilises Ooperis, tuld juubeliks välja ooperiga «Giustino» Harry Kupferi lavastuses, lisagem Kupferilt ka menukas «Belsazar» Hamburgi Riigiooperis.

Utlatuslikumaina kulgesid mõistagi traditsioonilised Händeli-festivalid Göttingenis (Saksamaa LV) ja Halles (Saksa DV). Viimane tõi seekord oma üritused suvelt talvele, veebruaril, Händeli sünnipäeva lähedale. Huvitavamate külaliste hulgas Halles oli «North Opera» Inglismaalt Leedsist «Tamerlaniga», Halle oma trupp viis ühe hinatuma, «Floridante» uuslavastuse, pärast ka «Praha kevadele». Esimesed Euroopa muusika aastale pühendatud kontserdid andis Ühendriikides Händeli kavadega Leipzigi *Gewandhaus*-orkestri peadirigent Kurt Masur («New Yorgi Filharmoonikute» ja Bostoni sümfooniaorkestriga), kel on sealsete nimekate orkestritega pikemaajalised lepingud. Saksa DV dirigendid juhatasid Händelit ka Jaapanis — üks neist, Olaf Koch, tõi seal esmakordselt kuulajate ette «Messias» Tokyo Muusikakolledži koori ja orkestriga ju alles 1983. aastal. Tallinnas sai sündmuseks kantaadi «Alexander-Fest» esitus Peeter Lilje käe all. Ja Viini suvekontsertide sarigi avati juubeliaastal «Alexander-Fest'iga» Leopold Hageri juhatusel, esitajaiks Praha filharmoonia koor ja «Viini Sümfooniakud». Siin nimetatud on vaid killuke kõigest, mis tehti teoks 300 aastat pärast Händeli sündimist.



Stseen «Pasticcio», Pariisi  
Operi värskel  
kunstilisel juhi  
Jean-Louis Martinoty koostatud  
ning lavastatud  
hommage'ist Händeli  
delile, millega  
alustati Händeli  
pidustusi. Karlsruhe.





