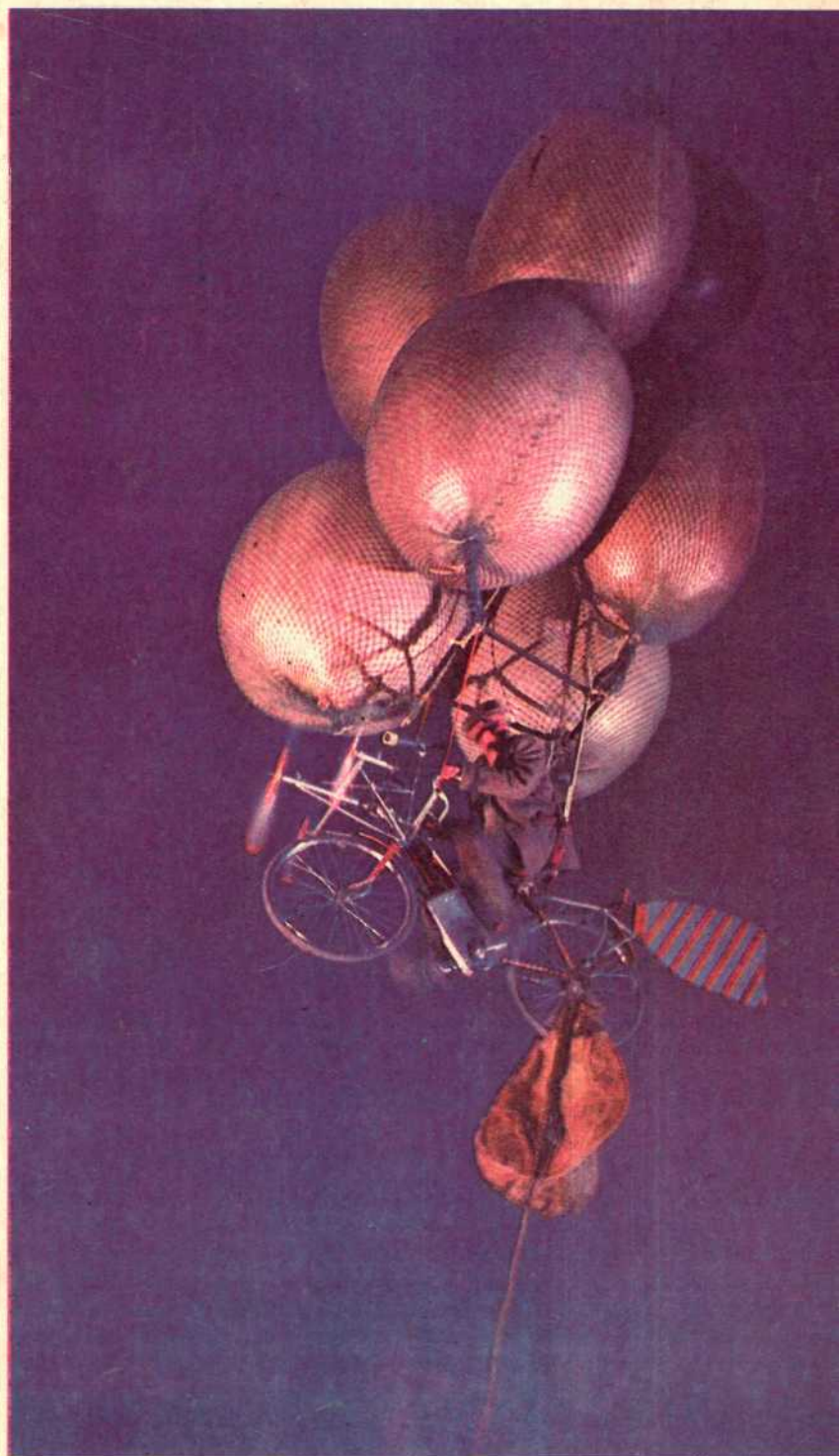


ENSY Kultuuri-
ministeeriumi.
ENSY Riikliku
Kinomitee.
ENSY Heliloojate
Liidu.
Eesti Kinoliidu ja
ENSY Teatriühingu
ajakiri



5

/1983

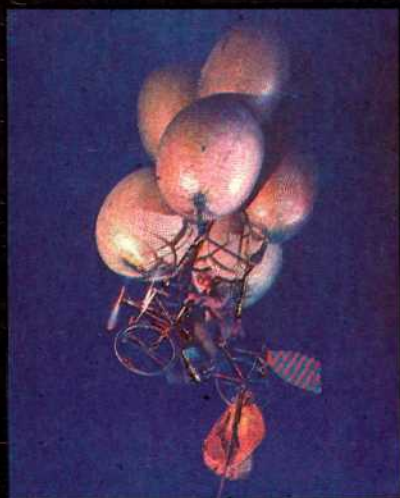
5 / 1983

mai

II aastakäik

Esikaanel kaader filmist «Arabella, mereröövli tütar» (lavastaja P. Simrn, kunstnikud H. Halla, P. Vaher), V. Menduneni foto

Tagakaanel hetk «Nipernaadi» filmimiselt (lavastaja X. Küsk, operaator J. Sillart), J. Toomsöö foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

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

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel. 666—162

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel. 445—468

Teatriosakond

Reet Neimar, tel. 445-468

Muusikaosakond

Mare Pöldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109

Publitsistikaosakond

Sirje Endre, tel. 445-468

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 449-558

Korrektorid

Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel. 432-981

Fotokorrespondent

Armult Reinsalu, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER

Einar Kraut – Vallo Raun	DIALOG (<i>Raadioteatri päeva probleemid</i>)	30
Aleksander Minkin	ANATOLI EFROS (<i>lavastajaportree rubriigis «Kes?»</i>)	40
Enn Siimer	«PÄIKE NÄKKU» MOSKVAS JA TALLINNAS ÜLDISEMATE PROBLEEMIDE TAUSTAL	46
Mihkel Tiks	KUIDAS MOISTA «NAISKONDA»? (<i>S. Zlotnikovi näidend «Vanalinna Studios»</i>)	53
Kulno Süvalep	TASUB SÜVENEDA! (<i>kogumikust «Epp Kaidu kaasaegsete mälestustes»</i>)	64
Lembit Rimmelgas	HASEK JA SVEJK LAVAL JA LINAL	83
Mati Unt	TEATRIMEHE LAHKUMISE PUHUI (<i>in memoriam A. Kurtna</i>)	88
Proomet Torga	ON ÜKS MURE	90

MUUSIKA

	VASTAB EUGEN KAPP	2
Urve Lippus	PYTHAGORASE JÜNGRITE KOKKUTULEK (<i>üleliiduline muusikateoreetiline seminar Tallinnas</i>)	19
Hannes Voolmaa	SONULKIRJELDAMATU KIRJELDAMISE POOLE (<i>interjuu soome muusikasemiootiku Eero Tarastiga</i>)	25
Kristel Pappel	VEEL ÜKS «CARMEN»? (<i>G. Bizet «Carmen» RAT «Estonias»</i>)	57
Peeter Tooma	«VANAD LAULUD» KIRJANIKE MAJAS (<i>P. Pedajase lauluõhtust</i>)	62
Johannes Jürisson	JOOSEP KAPIST JA SUURE-JAANI MUUSIKUIST	77

KINO

Mark Soosaar, Maris Balbat, Jüri Määr, Teet Kallas, Peeter Simm, Arvo Valton	EESTI MÄNGUFILM TÄNA JA HOMME (<i>ringkäsitus</i>)	9
Tarmo Teder	LUUMA PÜÜDEV «LUIGELUUM» (<i>S. Keeduse dokumentaalfilmist</i>)	59
Toivo Kreek	MIDA TE TEATE HEREFORDIST? (<i>J. Guteva-Sillarti dokumentaalfilmist «Tere, hereford»</i>)	60
	VARASEMAID EESTI SPORDIFILME. (<i>V. Paas, E. Piisang ja A. Eljari vestlusringis</i>)	71

Ike Volkov	PEET AREN TEATRIS	96
------------	-------------------	----

Missugused on teie esimesed mälestused muusikalisest kodust?

Usna lapsepõlvest, Astrahhani-kodust, on mul meeles, et meie isa Artur Kapp leidis ikka vahel aega meid kõiki, kolme last, klaveri juurde kutsuda ja seal meile improviseerida, kuidas kägu kukub, ööbik laulab, kuidas elevant astub, lõvi mõirgab. Isa mängis sageli ka midagi muud, näiteks «Sõdurite koori» Gounod' «Faustist», Vanja laulu Glinka «Ivan Sussaninist», vahel mõnd osa Beethoveni sonaatidest. Esimene eesti rahvalaul, mida isalt kuulsime, oli «Vares, vaga linnukene». Kui olin umbes viiene, kinkis isa mulle suupilli, aasta hiljem sain aga juba väikese lõõtspilli omanikuks. Mäletan siiani üht paadisõitu Volgal, kus mul oli varuks päris palju lugusid, ka «Vares, vaga linnukene» alati põhirepertuaaris.

Juba enne seda, kui ise sain Astrahhani Muusikakooli õpilaseks, istusin sageli tundide viisi nendel eksamitel, mille komisjonis oli mu isa. Tema kolleegid olid imestanud, kui palju mul jätkus kannatust ja huvi seal toimuvat kuulata ja vaadata. Istusin vaikselt ja nii oli mul alaline luba isaga kaasa tulla. Vaid ükskord, kui isa oli eksamineeritavalt mitu korda vastust saamata küsinud, mis intervall on *si-fa* ja siis vastupidi *fa-si*, olin mina kannatuse katkedes *si-fa*-le nagu riimiks vahele hõiganud «чeныxa». Range eksamikomisjon puhkes naerma.

Mul on tänaseni meeles, kuidas ja mida õpilased laulsid erialaeksamitel, mis toimusid sageli saalis, kuidas sealsamas esinesid viuldajad, pianistid, tšellistid. Õpilaste hulgas oli tollal ka täiskasvanuid, arvan, et õpperepertuaar lähenes enam meie praeguse konservatooriumi omale.

Nii et muusikuks õppijate tööga olite juba varakult tuttav, ning samuti muusikakooli saaliga, kus hiljem ka ise õpilasena esinesite?

Muidugi. Kooli saal kõitis meie pere lapsi aga veel ühel viisil. Mäletan, et läksime sageli kahekesi, õeke Elisabeth minu käekõrval (ta on minust kaks aastat noorem), sellesse avarasse parkettpõrandaga ruumi. Seadsin õe istuma selili mahapandud toolile ja sõidutasin teda, nagu jaksasin, mööda põrandat edasi-tagasi. Tundsin ise sellest sõidust küllap veel suuremat lõbu kui õde.

On teil mälestusi isa kohtumistest tollal Astrahhani külasthanud nimekate muusikutega?

Vaid isa jutustuse põhjal. Isa on hiljemgi ikka rääkinud, kui väga teda oli üllatanud pedaali kasutamine Aleksandr Skrjabinini mängus — see olnud nii peen, klaverihelid ujunud nagu õhus. Kord ühes seltskonnas viibides palunud Fjodor Šaljapin minu isa teda klaveril saata. Isa meenutas, missuguse erilise tundelise traagilisusega laulnud Šaljapin Schubertit ja Mussorgskit ning Massenet' «Eleegiat».

Kas mäletate oma esimest esinemist?

Kaheksa-aastasena võeti mind vastu kooli klaveriklassi. Minu õpetajaks sai kooli inspektress Anna Vepritskaja. Umbes aasta pärast astusin üles ühel õpilasohtul Tšaikovski «Vana prantsuse laulukese» ja Schumanni «Tinasõdurite marsiga». Tulin saali sisse üsna arglikult, nägin siis esimeses reas õpetajate hulgas oma isa, kes noogutas mulle julgustavalt, nagu öeldes: «Hakka peale!». Mängisin palad veatult ega teinud



Eugen Kapp 1983. aasta märtsis.
A. Ilo foto

ka õpetajale häbi. Anna Vepritskaja oli väga hea pianist ning ranhe, aga heatahtlik pedagoog. Minu klaveripalu aitas mõnigi kord lihvida ka isa, harjutasime vahel tund aega järjest, nii et väsisin, isa aga oli järjekindel. Teooriat õppisin veidi klaveritunnis ja isa abiga kodus.

Mida eluks vajalikku õppisite veel Astrahhani-päevil?

Klaveriõpingud kestsid paar aastat, siis katkes õppetöö revolutsiooni- ja kodusõja-aastateks. Muusikakoolist sai sõjaväehaigla. Ema oli meid viinud sõja eest kodulinnast 150 km eemale Palašovkasse. Seal mail veetsime mina ja mu vend Konstantin ligi kolm suve karjastena; mina olin suurema osa ajast ühe saksa kolonisti perekonnas. See oli minu iseseisvumise ja mehistumise aeg. Õppisin kiiresti ära saksa keele, sest mu karjapõlvekaaslasteks oli saksa poiss Fritz. Karjas oli mul lambaid, kolm lehma ja üks suur pull, vahel ka kaamel. Kaamel oli peaaegu alati tööl, vaid mõnel korral sain temaga õhtul tallu tagasi sõita. Talvel Palašovkas sain kasutada üht tahvelklaverit, lõõts aga oli mul karjapäevadel alati truult kaasas.

Ühel reisil Astrahhani isa juurde sattusin ühte vagunisse sõduritega. Ruumi oli vähe ja olin päris nurka surutud. Siis märgati aga minu lõõtspilli ja paluti mängida. Mängisin kõike, mida oskasin, lõpuks ka «Internatsionaali» (sedagi sõdurite palvel), ning tõusin nüüd tähelepanu ja hoolitsuse keskpunkti. Nägin, missugune sõnuleletamatult suur võlujõud on muusikal.

Astrahhani «Arkaadia» pargis mängis suviti puhkpilliorkester, korraldati loteriisid sõjas kannatanute abistamiseks. Käisime õe ja vennaga pargis muusikat kuulamas, minu meelest mängis orkester ilusasti. Park oli suur ja hästi korrastatud. Varem sõitsime suviti ikka perega laeval ema vanemate juurde Saraatovi lähedale Dubovkasse. Seal õppisin Volgas ka ujuma. Dubovkas oli jõekallas kõrge, loodus väga ilus nagu kogu laevatee ulatuseski.

Artur Kapp viibis suviti ikka ka Eestis. Kas mäletate oma esimest Eestis käiku?

Isa käis sünnimaal suviti peaaegu igal aastal. Meie esimesest koos käimisest (olin siis umbes 5—6-aastane) on säilinud isegi üks foto. Siiski on sellest reisist kõige rohkem meelde jäänud üks Suure-Jaani kits, unustasin end teda liiga lähedalt imetlema ning kits pani sarvedega mulle kõva piraka. (Astrahhani kesklinnas elades polnud mul vist juhus olnud niisuguse loomaga kohtuda.)

Esimesed muljed Eestist 1920. aastatel?

Teatavasti sõitsime 1920. aastal Astrahhanist (läbi Moskva) Eestisse koos õega, aga vanemateta, koos insener Müürisepa perekonnaga. Jamburgis pandi meile rõugeid, mina minestasin, õel läks paremini. Algul viibisime Tallinnas vaid paar päeva, linnas tundus olevat imetlusväärset palju rohelist. Sõitsime kohe Suure-Jaani, kus viibisime 1921. aasta veebruarini. Suure-Jaanis valmistati meid ette gümnaasiumi astumiseks, need kuud, mil suhtlesin onupoegade Villemi ja Harryga, olid mulle aga ka esimeseks tõeliseks eesti keele praktikaks. Ja veel Villem, kuigi tollal alles 7-aastane, otsis meile mängimiseks välja aina uusi eesti koorinoote: K. A. Hermann, F. Saebelmann, J. Kappel, Miina Härma. Pärast uurisin mitmeid neist ka üksinda — need hakkasid mulle väga meeldima, eriti «Isamaa ilu hoieldes» («Isamaa mälestus») ning mõned Miina Härma lüürilised laulud. Nende laulude koloriit oli kuidagi teistsugune, kui sellel muusikal, mida olin seni Astrahhanis kuulnud...

Helged suvemälestused on pärit ikka Eestimaa südamest Suure-Jaanist: jalgsimatkad Lembituga seotud ajaloolistesse paikadesse onupoeg

Villemi vaimustavate jutustuste saatel, jalgrattamatk Viljandi lossimägedesse, Bornhöhe «Tasuja» mitmekordsed lugemised, muusikapeod Suure-Jaanis, kus vahel ka mina esinesin klaveripaladega ja kus nägin kohtumas eesti muusika tuntud tegelasi — Mart Saart, Hans Kappi, Samuel Lindperet jt.

Ning väga on meelde jäänud jalgrattasõit Villemiga Mart Saare koju Hüpasaarde. Jõudsimise kohale õhtul. Juba söögilauas arenes põnev vestlus. Villem andis Saarele teema, muidu vaikne ja rahulik helilooja improviseeris klaveril väga temperamentselt, vaimustavalt umbes pool tundi. Mina igatahes ei julgenud talle siis ühtki oma teost ette mängida. Ööbimise sääskedega võideldes Saare kodu lakas. Teisel päeval sõime kõvasti ja jõime piima ning sõitsime tagasi.

Siis sai teist Tallinna Konservatooriumi õpilane?

Konservatooriumi astumiseks valmistas mind ette mu kasuema Gert-rud Ruckteschell-Kapp, kes oli lõpetanud klaveri erialal Peterburi Konservatooriumi. Sisseastumiskatse toimus «Estonia» teatri fuajees, komisjoni eesistuja oli Mihkel Lüdigi. Mängisin kava enda arvates rahuldavalt, siis küsis Lüdigi minu käest, kas ma improviseerida ka oskan. Ütlesin, et proovin. Improviseerisin *sol*-minooris. Lüdigi lausus pärast: «Miks nii kurvas toonis?» Ei osanud midagi vastata. Mind võeti vastu ja jäingi algul õppima Gertrud Kapi klassi. Kui kasuema koht konservatooriumis paari aasta pärast koondati, sai minust prof. Peeter Ramuli õpilane, tema surma järel astusin aga prof. Theodor Lemba klassi. Mäletan, et viimase teosena tema klassis mängisin eksamil Skrjabini Klaverikontserti *fis*-moll. Klaveriklassi ma ei lõpetanud, sest mind oli niivõrd haaranud kompositsioon ja mõnda aega olin seda juba paralleelselt õppinud isa juures.

Professor Ramulil oli suur autoriteet õpilaste hulgas, mindki kõitsid tema suured teadmised muusikateaduse ja -teooria vallas, klaverimängus pööras ta kõige rohkem tähelepanu pedaali kasutamisele, ise aga tavaliselt midagi ette ei mänginud. (Minu meelest olid ka ta sõrmed siis juba jämedad ja mänguks raskepärased.) Theodor Lemba mängis aga ikka ette (oli ta ju meie silmapaistvaima tehnikaga pianist) öeldes: «Minu arvates peaks seda mängima nii...»

Kompositsioon oli teid juba hõivanud ja vaimustanud, aga teatavasti oli seal ka üks mõru kogemus?

Teisel harmoonia eksamil prof. August Topmani juures tuli kirjutada kursuse lõpetamiseks prelüüd. Mu loominguline tuhin oli nii peatumatu, et kirjutasin eksamitöö viieleheküljelise (!), ja veel tempos *Adagio*. Eksamipäeva õhtul kuulsin isa, kes oli samuti eksamikomisjonis, ütlevat kasuemale: «Eugen kirjutas eksamil terve pika *Adagio* lühikese prelüüdi asemel...» Järgmisel päeval läksin tööle järele, selle all ilutses mu isa käega pandud suur rasvane «2». Isa ütles: «*Adagio Adagio*ks, aga kvindid on hirmsad» (töös leiti terve rida paralleelkvinte). Õppejõud halastasid mu peale ja palusid luba eksamit paari nädala pärast uuesti sooritada. Siis sunnisin end loomingulist lendu ka teoreetiliselt hoolsamini kontrollima.

Rõõmustavamaid hetki konservatooriumi päevilt?

Lõpuaktusel, selle kontserdil, kanti avalikult ette kaks osa minu Triost *es*-moll, see toimus minu sünnipäeva paiku, maikuu lõpul 1931. aastal. Teos võeti hästi vastu, seda tunnustasid mitmed meie nimekad muusikud. Näiteks võttis suur autoriteet tšelloprofessor R. Bööcke Trio oma kammeransambliklassi repertuaari. Lõpukontserdi järel tuli mind õnnit-



Esimesel sõjajärgsel laulupeol 1947. a. Vasakult: G. Podelski, E. Kapp, J. Siimon ja M. Lüdig.

lema Olav Roots (ta lõpetas samal kevadel klaveri eriala), just siis saime headeks tuttavateks ning meie loominguline koostöö kestis aastaid tema dirigendiks oleku aegu.

Mida mäletate oma esimestest loomingukatsetustest?

Esimene teos (vaid 24 takti pikk) sündis onupoja Harry Kapi surma puhul. See oli «Leinamarss» *do*-minooris. Olin surmast masendatud, palusin isalt luba Suure-Jaani matustele minna. Kaasas leinapärg, tulin Olustveres rongilt, oli pime. Ei teatud, et tulen, ja hobusega polnud kedagi vastas. Sammusin siis jalgsi läbi kunagiste Lembitu metsade. Järgmisel päeval mängisin «Leinamarssi» Suure-Jaani orelil (käisin enne veel harjutamas ja orelikäsitsemist proovimas). Ilmselt on isegi varem kirja pandud mu «Hällilaul» klaverile. Kahjuks pole kumbagi nooti säilinud. «Hällilaulu» olen ka ise esitanud kitsamas ringis, avalikel õpilasõhtutel mängisin mitmeid kordi aga oma kolmandat teost, isa teemale kirjutatud Variatsioon. Isa oli kirjutanud mulle kord kohapeal, laua ääres, ühe prelüüdikese, mis sai kümne variatsiooni teemaks. Eriti keerukas tehniliselt tuli Skertso, aga suutsin selle ka ise ära mängida (olin siis prof. Ramuli õpilane). Ühel kontserdiproovil tuli minu juurde viuldaja Rudolf Milli, ütles, eriti seda Skertsot silmas pidades: «Sul on ju niisugune tehnika, et võid võistelda juba Artur Lembaga.»

Kuigi olin ise ju rohkem pianist, sobis mu loominguhuvi enam viiuliga. Võib-olla soodustas seda ka mu sõprus viuldaja Evald Turganiga — tema oli mu viiulipalade esiettekanjaks. 1927. aastast pärit Nokturn viiulile ja klaverile on mu esimeseks trükitud teoseks.

6 Konservatooriumi ajast on pärit ka kolmekordne fuuga orelile, kirju-

tatud kontrapunktiõpingute aegu. Seda mängis hiljem avalikult prof. August Topman, teost tunneb ja on esitanud ka prof. Hugo Lepnurm.

Nimetada tuleb muidugi ka mu esimest orkestriteost, konservatooriumi lõputööna valminud sümfoonilist poemi «Tasuja», mida ju Raimund Kullgi oma esinemistel Poolas ja Ungaris ette kandnud.

Missugusel viisil juhendas oma õpilasi kompositsioonitunnis prof. Artur Kapp?

Kõigepealt: kunagi ei pannud ta kätt õpilase töö külge — ei parandanud üht või teist kohta n.-õ. nootide kaupa. Ta vaid selgitas, küll vormi seisukohalt, küll temaatilisest küljest, mis võiks antud juhul olla otstarbekam, loogilisem ja mõjusam. Niisiis võib teatud uhkustundega öelda, et mu Trios *es-moll*, mida rõõmustavalt praegugi mängitakse, pole mu isa parandanud ühtki nooti.

Olete olnud oma isa nii mõnegi teose sünni tunnistaja, temalt ikka ja aina eeskuju ning õhutust saanud?

Eeskätt mäletan tema loominguilisi suvesid Liivamäel. Seal töötas isa oma Esimese sümfoonia kallas. Ta tõusis alati hommikul kell 6, istus vaikselt ja komponeeris, kui oli soojem hommik, isegi õues. Pärast kella üheksat oli ta aga juba töölaua taga, olles vahepeal ka meid, lapsi, üles äratanud. Äratamist saatis alati omapärane lause: «Tõuske üles, tõuske üles, Abraham juba künnab!» Hommikusöögi järel töötas ta umbes kuni poole üheni. Siis järgnes jalutuskäik metsas kuni lõunani. Pärast lõunat ta aga enam kunagi muusikat ei kirjutanud. Olen minagi isalt selle kombe pärinud, komponeerides samuti hommikuti (kui need on konservatooriumitundidest vabad) kuni kella üheni. Isa komponeeris peamiselt suviti, ja mulle tundub, siis läks see tal üsna libedasti. Ta peaaegu ei tarvitanud instrumenti, kuigi Liivamäel oli ka väike harmoonium.

Artur Kapp on teie muusikuteed mõjustanud ka oma sisuka dirigenditegevusega. Juba lapsena saite istuda orkestriproovidel isa läheduses, ka etendustel. Kas olete ise samuti orkestri ees seisnud?

Isa tundis väga hästi muusikaliteratuuri, oli ta ju juhatanud paljudel sümfooniakontsertidel, kõiki Astrahhanis korraldatud ooperietendusi, palju kordi sain, eriti «Estonia» päevil, näha üht ja sama ooperit järjest ning mu lemmiktükiks sai Gounod' «Faust». Missugune kool tulevasele ooperiheliloojale! Katkendeid «Faustist», eriti Mefisto partiist, esitasin ka ise klaveri saatel kodusesmas ringis.

Isale väärilist dirigenti pole minust saanud, kuigi olen oma teoseid ise juhatanud. Kolmekümnendatel aastatel juhatasin suvemuusikakontsertidel Pärnus sealset orkestrit. Mäletan «Tasuja» ettekannet ühe jaaniõhtu aegu. Ühel teisel suvel juhatasin «Nelja temperamenti tantsurütmis». Pärnus sai üsna populaarseks ka minu «Väike valss» flöödile orkestri saatel, kus solistpartiit mängis mu hea kaaslane Evald Brauer. (Seda pala pole nüüd kaua mängitud.)

Agas veel varem, kahel viimasel gümnaasiumiaastal Tallinnas oli mul isegi oma, umbes 20-liikmeline orkester. Andsime paar-kolm kontserti aastas, proove tegime paar korda kuus enne esinemisi. Sümfoniettorkestri kontsertmeistriks oli Evald Turgan. Puuduvaid pille orkestris asendas klaver ja selle taga istus mu õde Elisabeth, kes lõpetas hiljem pianistina Tallinna Konservatooriumi. Gümnaasiumi direktor Grigori Barhov mängis kontrabassi, tema poeg tšellot. Mäletan, missuguse üllatusega kuulati meie orkestrilt näiteks Mozarti avamängu ooperile «Titus», samuti Tšaikovski «Sõnadeta laulu» jm. Vahel esinesime kirjanduslik-muusikalistel õhtutel vene teatris ooperikatkenditega (näit. Rimski-Korsakovi ooperist «Muinasjutt tsaar Saltanist»).

Kuidas tuli teie juurde meie sajandi muusika?

Artur Kapp mängis kompositsioonitunnis palju ette, tutvustas ja analüüsis Beethoveni sonaate, Tšaikovski, Brahmsi sümfooniaid. Uurimisobjektiks oli ikka nende teoste vormiline teostus. Minu enda huvi oli tollal suunatud aga kaasaegsemale muusikale. Põnevusega ootasin uusi teoseid Heino Ellerilt. Viibisin alati nendel kontsertidel, mida ta ise juhatas, uurisin iseseisvalt tema töid, eriti klaveripalu. Need tööd olid väga omanäolised. Õe kaudu tutvavaks Prokofjevi sonaatidega, Raveli paladega, Debussy prelüüdidega jne. Ka Prokofjevit ennast olen Tallinnas kuulnud, ta esinemine oli väga huvipakkuv, hiilgav menu oli marsil ooperist «Armastus kolme apelsini vastu».

Läinud aastal töite J. Smuuli mälestuspäevaks esiettekandele meeskooripoeemi oreli saatel «Aeg suur ja karm», Heliloojate Liidus kõlasid Kolm pala fagotile ja klaverile. 1982. aasta märtsis ulatasite dirigent Kirill Raudsepale oma kuuenda ooperi partituuri, Variatsioonid ukraina teemal keelpilliorkestrile kõlasid märtsis üleliidulisel nõukogude muusika festivalil...

Tõepoolest, tahtmine muusikat kirjutada on minus veel väga suur. Allegooriline muinasjuttooper «Enneolematu ime», mis täiesti erineb minu senistest ooperitest, on välja tulemas «Estonias». (Muusikalises osas läheneb see ooper mõneti siiski «Rembrandtile».) Enne esietendust pole uuest ooperist aga mõtet pikemalt kõnelda. Valmis on Sonaat-fantaasia klaverile, mille esiettekandjaks saab Aleksandra Juozapénaité-Eesmaa. Polnud ma ju seni veel klaverisonaati kirjutanud. Mare Teearule andsin üle minu paljude jalutuskäikude ja looduses viibimise muljete põhjal sündinud fantaasia sooloviilule pealkirjaga «Rästa laul päikesele». 1982. aasta laste ja noorsoo muusikanädalal mängis Aet Ratasseppe nii suurepäraselt minu Noortekontserti viiulile ja orkestrile, et tekkis idee kirjutada noortekontsert ka klaverile orkestri saatel.

Valmis on veel uus koorisari pealkirjaga «Külakontsert» eesti rahvalaulude alusel (ka sõnad on rahvaluulest). Teos koosneb viiest osast: «Hea laulik» segakoorile, «Hällilaul» naiskoorile metsosopraniga, «Kari minul mängib» samuti naiskoorile solistiga, «Hiidlase kosjalugu» meeskoorile bassisolistiga ning lõpetuseks segakoorilaul «Rehepeks». «Külakontserti» õpib praegu küll Eesti Televisiooni ja Raadio segakoor, mõeldud on see aga eeskätt meie taidluskooridele. Ehk leiavad viimased minu uuest teosest loomingulist innustust, sest meie heliloojad kirjutavad praegu oma koorioopused rohkem meie tippkoore silmas pidades. «Külakontsert» läheb muuseas külakapelli saatel ja seda peaks lauldama rahvariities. Võib-olla sünnib teosele aja jooksul ka sümfooniaorkestri saade. Tahaks teha veel teise orkestrisüüdi muusikast balletile «Kalevi-poeg», sinna kuuluks muu hulgas ka Proloogi leinamarsimuusika, mis lavastusest seni välja jäänud. Mõnegi eespool nimetatud uue teose esietekanne saab ehk teoks käesoleva aasta maikuus.

Kust võib üldse pärit olla tung kogu elu iga päev muusikat kirjutada?

Isa kõneles, et esimestel päevadel pärast sündimist olevat ma väga palju karjunud. Ei teatud, mispärast, ja mis minuga peale hakata. Kutsumud arst, kes öelnud, et lapsel on kõhuvalud. Selle peale mu emapoolne vanaema Beate Kristianovna, kelle lemmiklaps ma olnud ka pärastpoole, toonud ja jootnud mulle aasta jooksul kitsepiima. Ning mina olin piima joomise järel alati rahulikuks jäänud.

Nii et jonnakus muusikat luua on pärit kitsepiimast... kogu eluks.

Usutlenud PRIIT KUUSK

Eesti mängufilm täna ja homme

RINGKÜSITLUS

Mai lõpul kokku tulev Eesti Kinoliidu pleenum on olnud ajendiks, miks toimetus on pöördunud kineastide poole. Seekord esitasime 28 filmiinimesele küsimuse, mis pealkirjas. Alljärgnevalt avaldame saabunud vastused.

MARK SOOSAAR, režissöör, operaator, stsenaarist

Alustuseks pakun väikese majandusliku arvestuse. Romaani, sümfonia, maalisarja, mängufilmi omahinnast. Nagu näete — suurvormi omahinnast. Oletame, et vabakutseline kirjanik, helilooja või kunstnik vajab teose loomiseks ühe aasta ja tema keskmine kuupalk on kolmsada rubla. Siis koguneb otsest tööraha kolm ja pool tuhat rubla. Lisame materjalide hinna. Grafomaanil kulub paberi ja tindi peale sadakond rubla, professionaalil veidi vähem. Kunstnikule peame arvestama pool tuhat lõuendite, raamide, värvide jaoks. Planeerime eelarvesse tuhat rubla ettenägemata kulusid — autori ootamatu haigestumine, sõit muljete kogumiseks Helesinistesse mägedesse... Maksimaalselt viie tuhande rubla eest on teos paberil või lõuendil olemas. Looja on saavutanud oma eesmärgi — tema teos on valmis, see eksisteerib objektiivselt, hakkab elama oma iseseisvat elu. Selles elus valitseb julm ja õiglane valikuprintsiip: trüki, paljundusse pääsevad parimad, originaalsemad, jõulisemad.

Filmiga on kahjuks sootuks teised lood. Teda pole olemas enne, kui ilmutusmasinad kerivad välja esimese koopia. Täismetraažilise mängufilmi koopiani jõudmiseks kulub normatiivselt samuti aasta, omahinnad algavad aga kolmesajast tuhandest rublast. Kellel vabakutselistest kõrvetaks selline summa taskus? Ja kui keegi meist leiakski neljapäeva öösel rahapaja, siis abi sellest oleks napilt — professionaalseks tööks vajalikke kaameraid, filmilinti ja muud varustust meil eraisikutele ei müüda, ka mitte Tarkovskile ega Ioselianile. Et kogu kutseline filmitöö Nõukogude Liidus toimub üksnes riiklike, plaanimajanduse rangelt fondeeritud vahenditega, siis iga alustatud film peab ka ekraanile jõudma. Nii tuleb filmijuhtidel veel kõvasti pead murda, kuidas siin kunstiprotsessi elujõus hoida. Loomeprotsess ilma konkurentsita, valikuta on tiivadeta lind. Valikuks peab olema valmis rohkem teoseid kui edasi pääseb, peab olema, mille hulgast valida. Nagu eespool toodud rahalugemine näitas, ei ole filmikunstis autorite vabal initsiatiivil rajanev ületootmine mõeldav. Riiklikel dotatsioonidel põhinevad stsenaariumide konkursid (üks järjekordne just praegu käimas) on küll vajalikuks abivahendiks, ent ei kujune allakirjutanu arvates siiski piisavalt toimivaks valikumehanismiks. Miks aga mitte sisemisi reserve kasutada ja töö efektiivsust suurendades, kui kogu maa praegu nii püüab, proovida toota üleplaaniisi filme?

Kas üheks võtmeks ei võiks mitte saada ka filmivaatajate põhjalikum diferentseerimine, repertuaarikinode võrgu loomine, mis võimaldaks vältida nn. «paljumiljonilist auditooriumi», üht filmitootmissüsteemi kõige demagoogilisemat müstifikatsiooni? Kui palju kordi olen nii Tallinnas kui ka Moskvas kuulnud filmide üleandmisel toimetajaid oma isiklikku arvamust motiveerimas «paljumiljonilise auditooriumi» maitsega. 1981. aasta kevadel aplodeeris Kremli Suures Palees kogu NSVL kinokongress Kaljo Kiisale, kes ütles otse välja, et seda kurikuulsat auditooriumi

lihtsalt pole olemas. On mehed ja naised, on lapsed ja vanakesed, on rõõmsad ja kurvad, on tõsised ja kergemeelsed, on haritud ja... Ja kõigile neile on vaja igasuguseid filme luua! Kas aga meie filmijuhtidel jätkub kodanikujuust, et riskida novaatorlike stsenaariumide töösseandmisega? Või meie vastuolulise tänapäeva pakilisemaid probleeme kunstiliselt üldistama rutata? Ja klassikamaterjalil inimhinge ürgvõitlust tõe, ilu ja armastuse eest kujutama kippuda? Praegu märgid nende suundumiste osas puuduvad. Pigem kisub meelelahutus- ja seiklusfilmide, massikultuuri kanti. On see objektiivne paratamatus? Mingil määral küll. Sest mida rohkem instantse kunstiloome kohal, seda tugevam tsentripetaaljõud keskpärasuse poole. Seda rohkem subjekte instantsides, kes oma subjektiivse arvamusega kunstitööd püüavad kallutada üldkehita, üldvastuvõetava, üldmaitselisuse suunas. Kuni olemegi situatsioonis, et «Tallinnfilmi» plaanis pole järgnevateks aastateks Tammsaare, Tuglase, Smuuli, Krossi, Undi, Traadi, Beekmanite teoseid. Täna, 9. märtsil 1983. aastal puudub stuudiol mängufilmide plaan ja stsenaariumid 1984. ja kõikideks järgnevateks aastateks. Reaalne oht ripub, et käesoleval aastal ei tee stuudio valmis kolme mängufilmi: 1983. aastal «plaani korrigeeriti» kolmelt mängufilmilt kahele, meie ühiku üleliidulises plaanis teeb ära mõni teine liiduvabariik.

Režissöörid tunnevad end äärmiselt ebakindlalt, sest puudub garantii edaspidi tööd saada. Järgmist etappi pole raske ennustada — need meie hulgast, kel midagi öelda oleks, püüavad seda teha teiste vahenditega, s. t. lahkuvad mängufilmi juurest. Jäävad need, kes ei häbene spekulleerida konjunktuursete teemadega.

Siin-seal olen kuulnud häáli, et küll kord tulevad noored andekad mehed ja teevad häid filme. Ei tule. Anarhia pole plaanimajanduse ema. Emaks on tark ja peen juhtimine. Kunstiprotsessi sisemiste seaduspärasuste põhjalik tundmine. Oskus prognoosida homseid horisonte. Võime vääriliselt hinnata viljastavaid seoseid sõsarkunstidega, maailmakultuuriga ja mis peamine — eluga. Olengi visandanud «Tallinnfilmi» olematu kunstilise juhi parameetrid. Tõepoolest — igal rajooniteatrilgi on peanäitejuht, ent meie rahvuslikul filmistuudiol (mis sisuliselt on kombineatstuudio nagu «Vanemuine» on seda teatrina), mille filme vaatavad mitut värvi rahvad igas ilmasopis, sellel armsal väikesel stuudiol puudub kunstiline juht ja juhtimine. Puudub järjepidev hool uute annete leidmiseks, nende koolitamiseks, mis samuti peaks olema kunstilise juhi esmane mure. Meie töös otsustab kaader ju kõik, mis kaadrisse jääb...

Edasimõtlemiseks aga kordan juba püsti aetud küsimust: kuidas jaksaksime ära hoida valikuprintsiibi nõrgenemist filmitootmisprotsessis? Bioloogid on ammu hoiatanud, missugune oht valitseb inimest, kui tal õnnestub kord looduslik valik likvideerida. Võtkem seda hoiatust tõsiselt!

MARIS BALBAT, kriitik

Kuidaspidi ka vaagida eesti filmi vahepealseid õnnestumisi ja sellele järgnenud mitmeid ebaõnnestumisi, viivad paljud niidid siiski stsenaariumide juurde. Muidugi mitte ainult sinna, sest nii mõnegi abitu filmi stsenaaristiks on režissöör ise — seega seostub probleem ikkagi ka režissuuriga, selle professionaalsusega. Hea režissööri mõistesse kuulub ka otsustavus mitte teha filmi halva stsenaariumi järgi, olgu too või ta enda kirjutatud (NB! Tasu stsenaariumide eest on liiga kõrge! See on tõsine ja sisuline probleem). Häiriv on ning filmikultuuri vähesele küpsusele osutab see, kui vähe me endale asjade tegelikust seisust aru anname. Üleliidulises ajakirjanduses siamaani kõmisev kumu eesti filmikunsti «uuest lainest» põhineb ju tegelikult kahele filmil: «Tuulte pesal» ja «Ideaalmaastikul» (poolhäbelikult mainitakse mõnikord lisaks «Metskannikesi» või «31. osakonna hukku» või veel mõnda). Kuid nende kahe paljuräägitud filmiga üheaegselt ja kohe nende järel tulid filmid

nagu «Nukitsamees», «Pihlakavärvad», «Karge meri», «Corrida», «Slaager», mida ühe filmikunsti aktivasse, seda enam «uut lainet» esindama, on juba raske panna. (Muide, nimetatuist kolme stsenaaristiks on filmi režissöör ise, kahel on režissöör kaasstsenaaristiks). Tüüpiline on ka, et mõnedes kinoringkondades ei tekitanud paanikat mitte filmide taseme langus, vaid kriitilised retsensioonid nende filmide kohta.

Kahest «uue laine» filmist. Kinematograafiliselt heal tasemel «Tuulte pesal», mille puhul kriitikas on räägitud saagast, müütilisest universumist ja rahvuslikkusest, puudub suures osas just viimane — see tuleneb kõigepealt internatsionaalse päritoluga stsenaariumist. Ka kumab siit (algsest: stsenaariumist) läbi liiga tuttavate leedulike skeemide piirjooni. «Ideaalmaastik» ei ole kindlasti skemaatiline. See on ta suuri ja ebatavalisi voorusi. Ning üldse on film omapärane ja hea, väärides suuresti superlatiive, mis ta kohta ringluses on lastud. Kuigi, omad nõrkused on temalgi, üheks neist filmi autorite ebalev suhtumine peategelasesse (siit ka kangelase vastandlikke interpreteerimisi teiste vabariikide filmikriitikas). Muide, kummagi filmi puhul ei olnud režissöör ise stsenaaristiks, kuigi ma ei kahtle, et neil mõlemil oli suur osa stsenaariumi vormimisel selliseks, et tulemuseks olid just niisugused filmid nagu olid. Mõlemad filmid olid senisega võrreldes sammuks edasi, luues uusi perspektiive kogu meie filmikunstile. Teistest noorte meeste filmidest oleks näiteks «Jõulud Vigalas» võinud olla parem film, kui ta režissööril oleks olnud rohkem kogemusi või soont või jõudu ja aega tööks näitlejatega. Kuid ka režissööri enda kirjutatud stsenaarium ei tundu olevat küllalt tugev — kuigi ta nõrkuseks pole skemaatilisus. Ma ei taha öelda, et režissöör ei peaks olema kaasstsenaaristiks ning aitama stsenaariumi vormida oma nägemise järgi. Kuid tulemused näitavad, et tugev dramaturg asja juures tuleb alati kasuks. Meie menukaima (ja mitte ainult menukaima) filmi «Viimne reliikvia» stsenaaristiks on Arvo Valton. «Tallinnfilmile» ja Kaljo Kiisale loorbereid toonud «Surma hinda küsi surnutelt» stsenaariumi kirjutab Mati Unt: Neulandi «Corrida» ootamatu ebaõnnestumine pärast «Tuulte pesa» on ilmselt suuresti põhjustatud just hägusast käsikirjast (autoriks režissöör). Peeter Simmi uues filmis «Arabella, mereröövli tütar» (stsenaarist on režissöör) sisaldub palju kõrgel tasemel kinematograafilist atraktiivsust, kuid puudub «Ideaalmaastikule» omane ootamatu tuulepuhanguline värskus; eriti aga oleks võinud tugevam olla dramaturgia.

On ilmne, et suur hulk meie režissööre valdab tänaseks filmikeelt, mitmed suudavad vajalikul määral töötada näitlejaga, mõnel on originaalset mõtlemist; see aga, mida me praegu eeskätt vajame, on mõttekad, sisukad, dramaturgiliselt tugevad stsenaariumid. Loosung «Tehke tänapäevainelisi filme!» on hea, kuid abstraktsena mitte päästev retsept («Corrida», «Pihlakavärvad», «Slaager» on tänapäevainelised). Võib-olla oleks huvitav näha mõnd meie noort režissööri lavastamas meie kirjandusklassikat? Või ekraniseerimas Mati Undi, Mari Saadi, Enn Vetemaa, Mats Traadi jutustusi või romaane? On pisut ebaselge, miks seda senini pole toimunud. Mujalt tulnud, muust rahvusest, meie olusid mitte tundva stsenaaristi tõesse jääb ikka mingi «pseudo» — kui püüame siis väita, et toimuv leiab aset Eestis.

Jõupingutuste tugevdamine stsenaariumide muretsemisel, mõnedest halvadest «traditsioonidest» vabanemine sellel teel, studio toimetuse tark ja otsustav stsenaariumipoliitika võiksid olla üheks oluliseks eelduseks olukorra loomisel, et me edaspidi ei peaks hakkama silmi maha lööma, kui mujal ikka ja jälle räägitakse eesti uuest ja väga heast filmikunstist.

Eesti mängufilm täna ja homme?

Aga eile?

Pole tulevikku minevikuta ja enne ikka (võimaluse korral) anamnees, siis diagnoos ja prognoos. Ja retseptid, kui vaja.

Eile mitte seepärast, et kuulun ise vanemasse põlvkonda ja siis oli lumi valgem ja häised kaunimad. Ei. Vaid sellepärast, et tänane mängufilm pole mingi imelaps, kes nii kui sündis, kohe kõndis ja isa kuub oli selga paras... Seda esiteks. Teiseks: meie filmikriitika (ja mitte ainult!) kipub tavaliselt üksipulgi ära lammutama ük s i k u i d filme, püüdmatagi näha üldist, näha tendentse, näha p r o t s e s s i — ja mis peaasi — üldse märkamata uue õrnrohelist algeid ka ebaõnnestunud filmi hallil foonil.

Kasutan jälle kord juhist, et ka siinkohal visata kivike meie lugupeetud filmikriitika kapsaaeda. (Tunnistan, mulle meeldib seda teha.)

Sedakorda küsimuse näol: kas ei tundu, et O. Neuland ja «Corrida» on muutumas mingiks poksikotiks, mida hea julge taguda, kuna on teada, et vastuhakku ei tule, sest et tegijad juba puhteetilistel põhjustel oma teoste kaitseks mingil juhul välja ei astu? Hea küll, mulle see film ka ei meeldi. Aga see on eelkõige minu subjektiivne arvamus — ja kas see annab mulle õiguse otsida (ja leida) filmist ainult negatiivset? Arvan, et ei. Seda enam, et näen filmis endiselt andekat Neulandit, keda seekord tabas mõningane ebaõnnestumine — põhjustel, millest tuleb pisut juttu allpool. Ja — kas pole antipaatiatunded selle filmi vastu teatud määral tingitud neist ettevaatamatutest, pisut pretensioonikatest avaldustest, mida tegi režissöör filmi tegemise eel ja selle käigus? Hoopiski mitte niipalju filmist endast?

Ja — äkki polegi tegemist poksikotiga, võib-olla on see kõik vaid varjupoks, võitlus e t t e k u j u t a t a v a vastasega, millest sootuks kerge võitjana välja tulla?

Eespool öeldut võiks vist paluda kohaldada ka «Slaagri» pihta ilmunud kriitika kohta.

Ent mingem edasi, et jõuda tänaste tõsiküsimuste juurde.

Kaldun arvama, et tänane mängufilm algas kusagil K. Kiisa «Surma hinna» kandis. (Iseasi, et selle juured omakorda «Hullumeelsuses» jne.)

Siis tulid O. Neulandi «Tuulte pesa» ja P. Simmi «Ideaalmaastik». Ja — *nota bene!* — P. Urbila (millegipärast teenimatult märkamatuks jäänud) Euroopa tašemel telefilm «31. osakonna hukk».

Ruum ei luba siinkohal argumenteeritult analüüsida nende filmide õnnestumise (ja ka nendes esinevate puuduste) juuri ja põhjusi. Võtku heatahtlik lugeja väidet nende filmide õnnestumisest esialgu kas või ainult minu subjektiivse arvamusena — kui vaja, olen edaspidi valmis ka argumenteerima. Ent võtkem seda kui fakti, millega jõuame tänasesse.

Täna — madal(am) seis? Küllap vist. Ent loojate-tegijate (eelkõige režissuuri) poole pealt ei tee see mind üldsegi mitte rahutuks. Tegemist on kõige tavalisema ja üldlevinud teise filmi sündroomiga. Õnnestunud debüüdile järgneb üldjuhul mingi tagasilöök. Mitmel põhjusel. Nimetagem siinkohal vaid peamist ja inimlikult kõige arusaadavat: esmaedu tõusulainel tekkinud liigset enesekindlust, mille varal minnakse siis teist filmi tegema mõnikord lausa mütsiga lüües ja vasaku jalaga. Nüüd võib näida, et jääb vaid ära oodata, mis saab edasi: kas jätkub noortel meestel meelegendust, tahtejõudu ja eelkõige e n e s e k r i i t i l i s t meelt, tulemaks välja sellest ülraskest (tean seda oma kogemustest!) psühholoogilisest situatsioonist. Liigse masenduseta, aga ka liigse trotsita. Kerge see ei ole. Seepärast küsiksini: kas võivad ikka kõik asjaomased instantsid ja isikud (kolleegid kõigepealt!) jääda tegevusetult ootama tulemust? Vist ei. Tuletaksin meelde: Eestis on TA akadeemikuid mitu korda rohkem kui on tegevrežissööre eesti mängufilmis (ei midagi halba akadeemikuist!). See ei tähenda, et filmirežissööre tuleks kanda nagu s... a pilpa peal (akadeemikuid ka ei kanta), ent individuaalset

lähennemist neile, nende röömudele, aga kõigepealt probleemidele ja muredele kriitikute ja eelkõige administratsiooni poolt peaks küll tükk maad rohkem olema, kui on praegu.

Eesti filmi areng pole siiani olnud ega saa ka edaspidi olema ainult sirges tõusujoones kulgev, tagasilangusteta protsess. Sellisena tuleb teda võtta, aga sellega tingimusteta leppida ei tule ega tohi. Ja selle leppimatuse, esimeseks väljenduseks peab olema: rohkem tööd! Kõigepealt noortele. Ei saa ainult tööga õndsaks, ei tule ainult tööst ka armastus, aga ainult töös kasvab meisterlikkus. Käsi südamele: kas on tehtud kõik võimalik selleks, et seda tööd oleks rohkem? Minu arvates kaugeltki mitte. Võib-olla koguni vastupidi.

Võidakse küsida — kas pole uppujate päästmine endiselt ikka uppujate eneste asi? Osalt muidugi on. Ennekõike peab ise tahtma, siis... Kuid selle isetahtmisega polegi nii lihtne, selle tahtmise teel on palju tõkkeid: inimlikke, eetilisi, organisatsioonilisi, administratiivseid. Administratiivsete tõkete kõrvaldamine (ja enamgi: tõkete asemele trampliinide paigutamine!) on muidugi administratsiooni esmaülesanne — kui üldse tahtakse rääkida eesti filmikunsti arengust. (Eespool öeldu ei välista loojate survet administratsioonile — kui vaja.)

Ülejäanus vajame kõigepealt meeskonnavaimu, mis viimasel ajal kahjuks kadumas, ja see teebki kõige rohkem ärevaks. Jällegi võidakse küsida, kust seda vaimu võtta, kui teda pole. Ja mis see «meeskonnavaim» siis on? Ta oli. Vahepeal. Iseenesest lihtsalt oli. Mida see tähendas? Tähendas — olla kollegiaalne, võida paljuski toetuda kolleegide abile ja mõistmisele, õppida nii oma kui ka teiste õnnestumisest ja ebaõnnestumisest, mõjutada ja end mõjutada lasta. Julgen väita, et vahepeal see nii toimuski. Poleks vist küll tänast Kiiska ja «Nipernaadit» ilma nooremate kolleegideta. Ning vastupidi. Ja üldse praegust eesti filmi loojate vastastikuste mõjutusteta — väljendugu see siis kas või ainult rivaliteedis, kuni see jääb ühe meeskonna liikmete vaheliseks terveks rivaliteediks.

Mis teha? Minu praegune arvamus — alustada mingi režissööride organisatsiooni loomisest. Mitte formaalse (jumal hoidku meid selle eest!), vaid sisulise. Ning eeldatavasti Eesti Kinoliidu egiidi all, sest administratiivinstantsid ei taha ju täiesti arusaadavalt põhjustel võtta enda kaela veel üht nuhtlust. Ning siit minna edasi — võib-olla kuni vastavate õigustega (ja vastutusega!) kunstilise juhi või pearežissööri ametikoha loomiseni stuudiote juures. Muidugi, võib-olla osutub see ülearuseks — aga praegu tundub see vajalikuna, sest juba liiga palju asju aetakse isiklike ambitsioonide ja vastastikuste pretensioonide tasemel, lõppresultaadi kahjuks ja just režissuuri naha peal.

Kordan aabitsatõde: filmikunst on protsess, mis põhineb loojate ja tootjate, loomingulise ja administratiiv-organisatsioonilise poole dialektilisel vastuolul. Need pooled aga peavad olema enam-vähem tasakaalus. Dünaamilises. Praegu see nii pole.

Ma ei hakka pilduma kive administratsiooni kapsaaeda — mitte kartusest, et nad tagasi lendavad. Tehkem enne oma aed korda. Küll aga puudutaksin (veel kord ja ikka jälle!) üht valusat punkti paljudest. See on tehniline baas, võtetehnika, lavastusvahendid, helitehnika — üldse kõik see, mida küberneetikud nimetaksid sõnaga — riistvara. Kriitikutel on õigus, kui nad süüdistavad Eesti filmi selles, et sealt paistab liiga palju tegijate higest läikivat selga ja ekraanilt kandub saali dekoratsioonide liimvärvi lõhna. Usutagu mind: see ei tulene meie oskamatusest, vaid lihtsalt tehniliste vahendite puudumisest. Filmirežissuur pole kerge töö. Materjali vastupanu on suur. Võrdleksin seda skulptuuri raumisega graniiti. Ent rumal on see skulptor, kes manab materjali kõvadust. Töötage kipsis ja savis. Küll aga võib asjalikult kritiseerida meislite-haamrite kvaliteeti. Ja seda ma siinkohal ka teen ning teen edaspidigi, kuni asi ei parane, sest kehv tehnika on juba ammu ja juba lubamatult palju hakanud mõjutama meie filmide ideelis-kunstilist taset negatiivses suunas.

Niipaljukest siis anamneesist ja diagnoosist (kaugeltki mitte kõik!). 13

Prognoos? Optimistlik. Seda enam, et polegi ju õieti tegemist mingi haigusega, kerge nohu vaid tollesama «teise filmi sündroomi» näol, millest ülesaamiseks vahest erilisi retseptegi ei vajata. Seda enam, et ma neid anda ei oska — ja küsin endalt, on's see üldse võimalik? Panakeiat ju pole olemas. Ehk kui — siis on need organismi enda sisemised reservid. Need jah, need tuleb mobiliseerida küll, ja kui keegi oskab ning suudab meid selles aidata, siis olgu ta tänatud!

TEET KALLAS, stsenaarist

Kus suitsu, seal tuld. Ehk — millest räägitakse, see on tavaliselt ka olemas. Tõsi küll, pärast sõda ning veel 15 aastat, kõneldi enamasti fanfaarsetes toonides Eesti kunstilistest filmidest, aga formaalseltki võttes polnud mitmed kõnealused üldse Eesti filmid, ka polnud enamikul neist suurt midagi kunstiga pistmist. Nii nooruke on meie mängufilmi tegelik ajalugu, et toonased jumal-teab-millest-rääkimised veel tänini veidike kummitavad, olemasoleva vastu umbusku tekitavad.

Nii nooruke, nii pikuke. Eesti mängufilmide nimekiri ei tohiks parajalt peenes kirjas ikka veel täita enam kui veeru entsüklopeedialehel. Ei tea küll pead anda, aga minu meelest pole ka kõige produktiivsem aasta toonud üle nelja-viie mängufilmi «Tallinnfilmi» ja «Eesti Telefili» peale kokku. Paradoksaalne, ent kas selle kõige kiuste või just selle kõige tõttu on meie mängufilmi ümber tekkinud kaunis tihe spetsiifilise (või spetsiifilist matkiva) kriitika aura. On filmikriitika, on muudki. Meil on oma elusad klassikud ja sama elusad autsaidid. Tosina režissööri ja poole tosina operaatori loomingu najal oleme juba jõudnud koduse masohhismiga hakata oma rasvas praadima.

Omamoodi vaimustav, omamoodi kohutav (aga tegelikult vist lihtsalt infantiilne) tendents suhtumises oma taassündinud mängufilmi: me ootame, ei, me lausa nõuame, et kõik kolm filmi aastas oleksid vähemalt maailmatasemelised. Kui mitte enamgi. Mis saab mul mõne kriitiku noorusliku maksimalismi vastu olla. Halvem, kui too massikommunikatsioonil abil väärmuljet levitab. Kordan ehnast ja kordan teisi, kui ütlen, et tõelisesse maailmaklassi tõusevad üldjuhul üksikud filmid väga suurte stuudiote kümnete või koguni sadade filmide seast aastas: siingi leidub eredaid erandeid («Paljas saar»). Just seetõttu tuleb eredaks erandiks NSV Liidu tasandil, aga ka laiemas maailmas lugeda filmide «Surma hinda küsi surnutelt», «Tuulte pesa» ja «Ideaalmaastik» suurt edu. Ja loomulikult ei kavatse ma selle jutu läbi väita, nagu tohiks meie mängufilmile eeldada ainult keskpärasust või pretensioonitust. Ometi ei maksa reaalsust päriselt unustada. Eesti kirjandus, mille professionaalses olemasolus me ei kahtle juba üle sajandi, kirjandus, mis suudab välja anda umbes 20 proosateost ja teist sama palju luulevihikuid aastas, mingi kogus lasteraamatuid lisaks, on seni maailmatasemel silmas pidades sünnitanud vaid ühe Tammsaare, kelle tähendusest ka teised midagi aimavad, paraku vist vähem, kui see meile meeldiks.

Meie kirjanduskriitikat võib laias laastus ehk süüdistada loiduses, mõnel harval puhul ka liigses komplimentaarsuses, ammu aega aga mitte ebareaalses infantiilsuses. Selle võrdlusega tahaksin ainult öelda, et mul pole tahtmist kaasa minna eksalteeritud mänguga, mida meie filmikunsti ühed või teised ilmingud on viimase tosina aasta jooksul tekitanud. Ma ei saa seetõttu ka tõsiselt võtta katastroofimekilisi arutlusi suurele tõusule järgnenud suurest mõönast. Kas või sel lihtsal põhjusel, et mitmed üldistuskõlblike lineteoste autorid on tegelikult ühe, maksimumaalselt aga kahe filmiga maha saanud. Räägin ennekõike režissööridest, keda terminimais üleliiduline press on paigutanud ühise nimetaja alla — «Eesti filmi uus laine». Jah, tõesti, staažikate režissööride kõrvale on kerkinud jõuline ja paljutootav rühm noori — Neuland, Simm, Soosaar, Urbla, Kuik, Tammet ja ehk veel mõned teised. Inimesed, kel on tahtmist midagi ära teha ja seda võimalikult hästi teha. Mõnigi kord paljude tuntud ja tundmata asjaolude kiuste. Mitte ainult esimesed kõlavad

laureaadiitlid pole kõige selle kinnituseks. Aga konkreetsemalt vaadeldes märkame peagi, et see «uus laine» kujutab endast tegelikult midagi üsna kirevat, närvilist, ebaühtlast. See võib isegi häirida, minule aga annab usku loodetavasse süvenemisse, eripalgelisusesse. Kirevuse ja närvilisuse taga on mitu ja mitu eri temperamenti, eri maailmapilti. Ja veel — Eesti filmid on lakanud enamasti igavad olemast. Igavus, see andetuse ja kehva käsitöö sohilaps, oli ju liigagi pikki aastaid meie rahvuskinematograafia pähe pakutud produktsiooni firmamärk. Jäägu mulle pealegi teadmata tagamaad, valud ja vaevad, mille läbi meie film on lahti saanud või saamas diletantismist, odavast didaktikast, kõigest muust kunstikaugest risust, igatahes tunnen mõnegi Eesti filmi puhul meeldivat kiusatust tarvitada sõna «andekas». Veel hiljaaegu võisime mängufilmist rääkides seda teha ainult ühes seoses, nimelt operaatoritööst rääkides, ja kui konkreetne olla, siis ennekõike Jüri Sillarti puhul. Nüüd ei pea me seda sõna liiga ülepakkuvaks ka meie režissuurist rääkides.

Meie laiuskraadidel ei tähenda talendist kõnelemine just laitmatut maitset, ometigi tahaksin järgnevas seoses meenutada üldtuntud sõnu andest kui rahva ühisvarast. Mis liigutava lihtsusega oskas seda kunagi serveerida Lunatšarski — «Talenti tuleb hoida». (Kas ei öelnud ta seda Jesseniin puhul? Igatahes olid teised, palju kurjemad ajad.) Kui rääkida meie mängufilmi homsest päevast, ei tohiks neidki lihtsaid tödesid päriselt unustada. Kõrvalseisjana (paaril puhul ka natuke kaaskannatajana) pean avaldama tõsist imetlust mõnegi režissööri inimliku meelegi kohta tema ogalisel teel, alates abstraktsest soovist filmi teha kui hetkeni, mil ta tohib ütelda: «Kaamera! Läks!» Ja sealt edasi — kuni esilinastuseni. Tean, tean, et võrdlus kirjanikega, kes töötavad filmimeestega võrreldes suurte üksiklastena asustamata saarel, mõjub kohatult, aga tean ka seda, et mõnigi meist annaks alla, kui tal tuleks enne raamatu kirjutamist läbida säärane hulk kadalippe kõikvõimalike kolleegiumide (nimetame neid siis nõnda!) tasandil. Veidi teades, rohkem aimates kino kui spetsiifilise nähtuse, õhulise loomingu ja keerulise ning kalli tootmise sümbioosi mõningaid paratamatusi ja sõltuvusi, tahaksin ometi loota, et vähemalt paar-kolm vaheastet ses pikas enesetöestusahelas jääksid olemata. Pean koormavaks ja liigseks, et inimene, kes on saanud enamasti vastava hariduse, kes on juba oma annet ja taset tõestada suutnud, peab kulutama tarbetult palju energiat ilmse demagoogia, ilmse möödarääkimise, mõnikord ka ilmse rumaluse murdmiseks. Ehk lühemalt — ka filmikunstnik peaks väärima teiste kunstnikega võrdset usaldust.

See jutt, kardan, jääb küll rohkem tundlemiste valdkonda. Homsesse vaadates loodan muudki — lausa sisulisi asju. Konkreetset: juba loetletud, aga ka mitmele väärikale vanema põlve režissöörile mõeldes, nende tehtud tööd teades ja tulevikuplaanidest kuuldes panen ikka imeks, et jah, ühekülsuse all need inimesed küll ei kannata. Taas tuttavama kirjanduspildi juurde tulles julgen väita, et meie kirjanike seas pole küll kuigi palju neid autoreid, kes võiksid võrdset kindlalt ja hästi kirjutada näiteks ajaloolisi romaane, kriminulle, ulmelugusid, armastusjutte, groteske, operetilibretosid, komöödiad, olukirjeldusi, käsitleda maa- ja linnateemat võrdse asjatundlikkusega. Meie režissöörid ei näi kartvat säärasest universaalsusest tulenevaid raskusi. Paraku ei räägi see asjaolu siiski nende loomupärasest mitmekülsusest, see räägib reaalsest situatsioonist ehk stsenaariumidest. «Tallinnfilmi» portfellist näiteks.

Tahtmata liiga alahinnata mõnegi kutselise filmikirjaniku väljastulnud abi (mõnikord on sellest tulu, teinekord tüli), on ometi päevselge, et tõeliselt rahvuslikust filmikunstist võime täiesti siiralt rääkida alles siis, kui saame rääkida ka professionaalsest stsenaristide kaadrist. Loodan, et ma pole mingi petliku enesekindluse kütkes, mille põhjuseks paar filmikogemust, kui oletan — vaatamata kõigele, mis kirjanike ja näiteks «Tallinnfilmi» vahel on juhtunud (või ka edaspidi juhtub), kaasa arvatud arusaamatused, solvumised, pettumused, lepingukatkestamised, on koostöö rahvusliku filmikunstiga siiski võimalik. Minu meelest tuleb selle eeltingimuseks võtta kirjanikuloomusele võorastav asjaolu, et filmi

autor on eelkõige režissöör, mis sellest, et tiitrites seisab stsenaaristi nimi tavaliselt kõige ees. Rääkisin siin usaldusest — mis muud, nähtavasti pole paljude kinole kirjutava kirjaniku jaoks režissööri usaldada. (Seda enam, et hetkel ei paista meie filmi alal tegutsevat ühtki südame-tunnistusega haltuurameest!) Režissöör on paraku see ainus, kes näeb või vähemalt peab oskama näha lõppresultaati. Jutud filmispetsiifikast on tihtilugu tüütud kuulata, aga mis parata, see spetsiifika on olemas! (Nagu on olemas näiteks teatrispetsiifika.) Seda tuleb kas niisama uskuda või võtta vaevaks ning asuda stsenaariumi kirjutama. Seejärel teist, kolmandat... Iga korraga hakkad rohkem aimama, et jah, olemas on ta tõesti. Aga sama asja tahaksin pahupidiselt väita ka mõnele režissöörile, kes ei pea vaevaks ainuiskuliselt stsenaariume kirjutada. Mis parata, ka kirjandusel, kirjutamisel üldse on oma spetsiifika olemas, ja kui režissöör seda muidu ei usu, siis veenavad dialoogid teda selles varem või hiljem. Dialoogid on kirjaoskuse parajaks proovikiviks...

Loomulikult ei oska ma nüüd paugupealt ühtki küllalt kavalat retsepti välja pakkuda, kuidas rahvusliku stsenaaristika olemasolu võimalikult pakiliselt endastmõistetavuseks muuta. Aga nii see olema peaks. Kogu lugupidamises B. Nušići, S. Lemi, J. Semjonovi, vendade Strugatskite, aga ka A. Bortšagovski, G. Kanovičiuuse ja I. Fridbergase vastu on siiski veidi raske neid nimesid liiga enesestmõistetavalt seostada meie rahvus-kultuuriga.

Ma ei oska ennustada, kui võrd suudab uus võttepaviljon kvalitatiivseid ja kvantitatiivseid küsimusi hoobilt lahendada. Aga mäletan, veel paari aasta eest oli juttu perspektiivist 7—8 filmi tootmiseks aastas. Ja see lahendaks mõndagi. See tekitaks muuseas soodsama pinna ka filmi-kirjanduse järjepidevuseks. See vähendaks närvilisi situatsioone tootmisse mineva filmi ja selle autorite ümber. Annaks režissööridele võimaluse rahulikumaks süüvimiseks oma teemasse — nii otseses kui ka üldisemas tähenduses. Jääks võimalus eksperimendiks ja riskiks.

7—8 filmi aastas muudaks ilmselt ka kodumaise kriitika hoiakut, muudaks suhtumist mõnesse vähem kaalukasse žanrisse, näiteks ei annaks üks muusikafilm põhjust ahastamiseks autorite maitsekerguse üle, laseks asju võtta nendena, millena nad tehtud. Ja annaks ehk ka põhjust üldistustele, mis ei pea tuginema ainult hetkeimpulssidele. Sõnaga, tekiks tegelik süsteem, tegelik järjepidevus, tegelik traditsioon, kunsti toimimiseks nii tarvilik element.

PEETER SIMM, režissöör

Vaatamata igasuguste turuhindade kõikumisele, on lõuend ja värvid ikka märksa odavamad kui film ja nende abil tehtu ei oma ka niisugust levikut kui filmikunst (mida peetakse pealegi ideoloogia eesliinil asuvaks kunstiliigiks). Filmimees peab ilmselt leppima ka sellega, et tal tuleb pistmist majandusajadega. Film tähendab rahakulu ja selles mõttes sarnaneb ta niisuguse poolkunstiga nagu arhitektuur. Isegi monumentaal-skulptuur on selle kandi pealt rohkem omaette kunst, sest teda ei pea tosinas instantsis ära kinnitama nagu filmi (neist iga instants võib filmitegemise peatada, aga ainult temast ei piisa, et teda lubada; lubada võivad teda vaid kõik koos). Pean siiski inimese jaoks, kes praegusel ajal võtab filmi teha, stuudio ja meie Kinokomitee autoriteeti ja pädevust piisavaks, et filmi üle otsustada ja seda tegijaile usaldada. Usun, et päris haltuurat ei hakkaks meie meestest keegi tegema. Kodanikutunne ja elementaarne ausus on meil olemas. Ja need on väga tähtsad omadused, mida me ei tohiks, jumala pärast, lasta kaotsi minna. Ja veel: meil pole kadedust ja omavahelist jagelemist. Tõsi, mõned filmiloojad saavad sõltuvalt oma iseloomust, sagedamini kokku ja suhtlevad omavahel rohkem. Aga meil ei ole sellist kiuslikku atmosfääri, nagu mõnes teises kohas on olnud kuulda või isegi näha.

Ent leidub küllaltki palju inimesi, keda peaksime märksa rohkem
16 aitama. Pean silmas kinematograafiainstituudist tulnud noori, kellest

mitmed pole meil saanud aastate kaupa tööd. See on tingitud tootmis-
korralduse keerulisusest. Ilmselt pole instituudi lõpetaja siiski nii osav
orienteeruma kõigis neis tootmisorganisatsiooni labürintides, ta vajab
abi. Omal ajal, kui meie tulime, aitas meid väga Veronika Bobossova,
kes oli meile nagu lasteaiakasvataja.

Režissöör võibki kaduda stuudio koridoridesse kõrgete uste taha. Ja
kaob väga andekaid inimesi, tootmisprotsess ja filmitegemise n.-ö. inse-
nerlikkus võivad inimese matta. Meil pole olemas näiteks 18-aastaste
kino, aga nendel on oma mõttemaailm. Mind on koolitatud, algul füüsi-
kat ja pärast filmi õpetatud, aga pole võimatu, et olen seetõttu jälle
kusagilt nirumaks jäänud, ja see käib ka kõigi teiste kohta, sest et
sama palju kui oleme julgemaks saanud, oleme ka aremaks ja vanemaks
jäänud. Ma arvan, et näiteks 14—15-aastate poiste kamp võib teha
täiesti fantastilise filmi, mis räägib keeles, mida me ei oska isegi ette
kujutada.

Rutiinse tootmise pooldajad muidugi riski ei armasta. See on alati
nii olnud ja loota, et selles suhtes kunagi midagi muutub, pole mingi-
sugust alust. Isegi väga andekas kunstiteos (ma ei räägi geniaalsetest,
mis lähevad täiesti uut teed) saab sündida ainult risti vastu igasugus-
tele asjaoludele. Paratamatu on, et nii kaua, kui inimene elab ja oma
põhilistest inimeseksolemise funktsioonidest loobunud ei ole, toimub see
asi just niimoodi. Kas pole see väga sarnane teadusliku tunnetusprot-
sessiga? Lugesin M. Faraday'lt: «Mitte midagi ei ole veidram ja eba-
tõenäolisem kui tõde ja mitte midagi ei ole sellest ka parem.» Tavaliselt
on tõde eksperimentaatori jaoks kõige kibedam, aga tal on see väärtus,
et ta on tõde. Faraday ütles oli mõeldud nüüd küll füüsika kohta,
aga ilmselt sobib ta ka kunsti puhul: tõde on ikka see kõige kõitvam.
Me oleme nüüd ka selgusele jõudnud, et ta ei pruugi seejuures olla
kõige ilusam.

Filmi ei tehta üksinda. On küll palju lavastajaid, kes on valmis viimse
juuksekarvani võitlema nüansi või detaili pärast, kuid minu jaoks, ma
ei taha oma vaadet küll kellelegi peale suruda, on kõik need inimesed,
kes filmi teevad, selle täielikud kaasautorid. Nii näitlejad, operaator,
kunstnik, helilooja — kõik. Et näitleja hakkaks end niiviisi ülal pidama,
nagu ma olen õhtul selili lamades välja mõelnud, see tõenäosus on äär-
miselt väike. Leian, et režissööri võimekuse üks näitajaid on see, kuidas
ta oskab kõiki asjaolusid filmi nimel kasutada, isegi neid, mis objek-
tiivselt on puudused. Ja lavastuslikult keerulise filmi juures nõrga toot-
misbaasi, nõrga dekoratsioonitsehhi, nõrga ettevalmistuse, nõrga kaa-
meraoptika, ühesõnaga, nõrga tehnilise baasi korral tuleb kõik need
nõrkused siduda millekski muuks kui olemasolev nõrkuste ja alanduste
ahel. Sest siniani oli nii, et režissöör paugutab vajaduse korral ust ja
ütleb: ma ei filmi! Nüüd öeldakse: ära filmi! Ongi parem! Praegu ongi
kõige nõrgem see meie asjaajamise värk, niinimetatud materaal-tehni-
line baas, sellest on ka juttu olnud. Pääaegu kõigis teistes punktides
leiab ikka mingi õigustuse ja ka plusspoole. Mulle tundub, et filmi-
tegemise atmosfäär laiemalt ei ole praegu mitte eriti halb. Oleme üle
saanud sellisest parastavast suhtumisest Eesti filmisse, mis oli 1960.
aastate keskpaigani või isegi lõpuni totaalne.

Nii et kinotegija peab leppima sellega, et tal tuleb tegelda nii kunsti-
majandus- kui ka tootmisasjadega. Nagu rauapulikale tuleb seda filmi
teha, ja nagu rauapulika tegemisel pole ikka seda õiget rauda, pole
seda õiget kuumust, pulikas tuleb lühem või pikem ja mitte niisugune
nagu ta peaks tulema. Nii ka filmi puhul. Aga filmitegija peab leppima
sellegagi, et kinotegemine on avalik asi. Kui sa juba julged oma tööd
näidata ekraanil, mille ees istuvad inimesed, võib igaüks ka öelda, mis
ta tahab, iseasi, kas ta nüüd kirjutama peab ja kas peab leht seda ka
avaldama, aga öelda võib ta oma arvamusel küll, ka filmitegijatele näkku,
selles pole midagi hirmsat. Film on laadakunst.

On terve hulk probleeme, mis on seisnud eesti nõukogude filmikunsti ees praktiliselt algusest saadik. Aja jooksul on need veidike teisenenud, ent põhiliselt siiski samaks jäänud. Ajapikku muutuvus kultuurisituatsioonis on nendest ikka ja jälle räägitud. On räägitud kainelt, realistlikult, ent ka ideaale ja sihte silme ette seades, on räägitud lihtsalt kui ka kõrgstiilis. On esitatud suurejoonelisi programme ning leitud teid igapäevaste puuduste parandamiseks — seda sõnades igatahes.

Jah, kõik on tegelikult ammuilma selge, kõigest on aru saadud, väikesed koolkondadevahelised vaidlused ei ole tumestanud üldist teadmist sellest, mida oleks tarvis teha.

Ainult et tegudes ei ole kuigi palju muutunud.

Ja nii on kriitika pidevalt kõnelnud eesti filmikunsti kriisist (kuigi sellise mõiste tarvitamine eeldab ka paremate aegade olemasolu selle kunsti ajaloos). Aga filme tehakse aina edasi. Tekib kiusatus filmitootjate tsunfti võrrelda mõne tehasega, mis võiks ammu hingusel olla, sest tema mõttetut toodangut ei ole kellelegi tarvis, aga tema tiksud edasi, plaan on peal, sooritatakse pisikesi tööalaseid kangelastegusid; varustatakse ja varastatakse, kõik on samuti nagu teistes vabrikutes. Isegi see ei tee muret, kuhu toodang panna, selle korraldab ära plaanikomitee.

Kunst saab sündida vaid siis, kui tal on vabadus ka mitte sündida. Tihti on filmistuudio ainsaks mureks see, et ühik tuleb täita, muidu võetakse see ära, antakse teisele stuudiale, kus tegijad on paremad majandajad ning räägivad vähem armastusest.

Ometi ilma armastuseta, armastuseta ja vabaduseta mingisugune kunst tekkida ei saa. On ka kunstnikke vahel küünikuteks peetud, ent kui tegemist on tõelise kunstiga, siis küünilisus on näiline või valu varjamise vahend küünilise maailma eest.

Ühikuid võib täita ka ilma armastuseta, isegi ilma erilise vabaduseta, aga asjale vähegi kaugemalt vaadates küsid: milleks?

Selleks, et filmitootmise plaani täita või kergeusklike kinokülastajate käest nende kopikaid välja meelitada ei tasuks küll nii tülika asjaga nagu filmikunst tegelema hakata, nii olesklejatele kui ka elukunstnikele leidub palju mugavamaid alasid.

Me kõik oskame nuriseda tingimuste üle, ent oleme enamasti võimetud neid muutama. Kes suudab muuta, see ju ei nurise. Ei jäägi siis muud üle kui tõdeda seda nii tuntud klassikalist asja, et takistustest võib üle aidata vaid suur armastus. Pühendumine kunstile, mis püüab mööda loovida karidest, kuigi see nii tihti ei õnnestu.

Seda armastust ja pühendumist ju tegelikult ekspuuteerivad niinimetatud tootjad. Majanduses on kõik ammuilma pea peale pöördunud: inimese teenrist on ta muutunud peremeheks ning isegi suured humanistid ei häbene rääkida sellest, kuidas inimene on majandusele allutatud. Nii oleks ühele kirjastajale täiesti korrektne mõtlemisviis: plaani pandi juurde, nüüd peavad kirjanikud hakkama rohkem kirjutama. See on kõigil asjaosalistel ammu meelet läinud, et kirjastus on loodud üksipäinis selleks, et kirjanike teoseid trükki toimetada.

Paraku on nii armastus kui ka vabadus tänaseni veel plaanidest läbi laskmata, filmitootmine aga küll. Järelikult on täiesti seaduspäraseks tehtud, et tõelise kunsti kõrval (enamasti aga asemel) peab sündima haltuura, konjunktuur- ja kommertsfilmindus. Need aga omakorda tapavad armastuse, ilusad hingepuhangud rakendatakse mujal, kus veidi teise- mad võimalused.

Tänaseks juba seitse aastat on Keele ja Kirjanduse Instituudi arvutuslingvistika sektoris tasapisi muusikateadusega tegeldud. Mitmete subjektiivsete tegurite ja objektiivsete kokkusattumiste kõrval on selle sümbioosi taga kahtlemata asjaolu, et viimase kümne aasta jooksul on muusikateaduses kõige laiemas mastaabis tunda tugevaid moodsa keeleteaduse mõjusid. Meie teemade valikul on otsustavad olnud sektori filoloogide viljeldavad uurimissuunad — eksperimentaalfoneetika, mille aparatuuri ja meetodeid kasutades on väike samm muusikaliste nähtuste psühhoakustilisele kirjeldamisele, ning keele automaatne analüüs, mille baasil ka muusikalise teksti kallale asumine lihtsam, kui tühjalt kohalt alustades. Aastail 1976—1977 püüdsime nii end kui teisi asjahuvilisi üksteise tööde ja «lingvistilise musikoloogia» muude ilmingutega kurssi viia «Muusika analüüsi seminari» kaudu, mida mõned osavõtjad ehk mäletavad (meie institutsioon kandis tollal veel KKI eksperimentaalfoneetika labori nime). Möödunud aasta lõpul sai sektori korraldatud järjekordne üleliiduline sümposium aga peaaegu tervenisti muusikaga seotud probleemidele pühendatud. See toimus 22.—24. novembrini, teemaks «Lingvistilise ja muusikalise andmetöötluse ühisaspekte». Otse kokkutuleku eel tuli ka trükist nime poolest teeside kogumik «Common aspects of processing of linguistic and musical data» (toim. Jaan Ross, ENSV TA, Tallinn, 1982). Keele—muusika paralleeli rõhutamisega pealkirjas ei tahetud siiski piirata temaatikat, sisuliselt haaras programm üldse muusikateooria uuemaid ja interdistsiplinaarsemaid suundi reaalteaduslikest (psühhoakustika) spekulatiivseimateni (semiootika). Et muusika ja keele, muusikateose ja kirjandusteose kirjeldamiseks sageli samu meetodeid kasutatakse, on mõistetav — mõlemad on ajas kulgevad inimsuhtlemise nähtused, mõlemal on tegemist helilaine ja kuulmismeelega. Tähtsam sõna pealkirjas on *processing* ehk töötlemine ehk a n a l ü ü s.

Meenutaksin siin, et numbrite ja arvutamise kasutamine muusikateoorias pole mingi meie sajandi modernistlik leiutus, vaid tagasi viidav Pythagorase ja veelgi vanemate õpetusteni. Ning Boethius, muusikute autoriteet läbi keskaja, jagas muusika kolmeks tasandiks: *musica mundana* (maailma harmoonia, Pythagorase universumi harmoonia seadused, millele alluvad nii planeedid, arvud kui ka helid), *musica humana* (hinge ja keha harmoonia) ja *musica instrumentalis* (tegelik muusika); viimane omakorda sisaldas nii *musica theoretica* (spekulatiivne) kui *practica* (aktiivne). Ei tasu vist lisada, et *theoretica* oli kõrgem kui *practica*, sest arutleda võis vaid haritud vaim, laulda aga iga kooripoiss. Teoreetiliste traktaatide ja tegelike kompositsioonide vahekord on tänini keeruline asi, traktaatide olemasolu aga ilmselt muusikakultuurile vajalik — mitte ainult kristliku Euroopa skolastikud, vaid ka Hiina, India ja Araabia vana maailma filosoofid raiskasid millegipärast aega muusikateoreetilistele targutustele. Seda kõike sissejuhatuseks vaid seepärast, et Eestimaal tähendas muusikateooria üsna hiljutise ajani solfedžo-

harmonia-polüfoonia-vormi koolikursusi, et see mõtlemise valdkond nõuab meil veel rehabiliteerimist ja kultiveerimist.

Sümposioon planeeriti nii, et ettekannete lugemiseks aega ei antud. Iga istungi juhataja pidi juhtima oma teema ettekannete arutelu, eeldades, et kogumiku põhjal on kuulajad materjaliga mingil määral tuttavad, või siis jutustama pikemalt oma töödest. Eesistujaiks olid palutud erinevate valdkondadega tegelevad huvitavamad ja autoriteetsemad osavõtjad. Saalis istudes oli tunda, et kuulatakse aktiivselt, päris arutlust siiski ei tekkinud. Võimalik, kuid pole kindel, kas kogumiku varasem ilmumine oleks sõnavõtte juurde toonud — publiku tervikuna oli väga kirju (psühholoogid, akustikud, lingvistid, matemaatikud, semiootikud ja lõpuks ka muusikateadlased). Üksteise ainevallast teati vahest vähe, et põgusa tutvuse järel kohe sõna sekka öelda. Rääkimist lihtsalt rääkimise pärast, nagu seda muusikateaduslikel kokkutulekutel tihti tundide kaupa kuulata tuleb, surusid aga juhatajad otsustavalt maha.

Sümposioonile kutsuti ka mõned külalised välismaalt, kuus neist saatsid oma ettekande, tulla said kahjuks ainult kaks — A. J. M. Houtsma (Holland) ja E. Tarasti (Soome). Mõlemad tutvustasid oma töid kahe tunniajalise loenguga.

Edasi siis juba töödest endast, artiklitest ja ettekannetest, alustades teemaderingi looduslähedasimast otsast. Üks ettekanne oli kuulmisfüsioloogiast — Leningradi Pavlovi instituudi teadlased J. Altman, S. Vaitulevitš ja L. Kotelenko kirjeldasid kuulmissüsteemi ühe osa, mediaalse põlvkeha üksikute närvirakkude reaktsiooni (möödetud katseloomade ajju viidud elektroodidelt) rütmilistele ja ruumis liikuvatele signaalidele. Psühhiaatri vaatepunktist analüüsisid muusika taju Z. Šošina ja J. Iltšenko Tbilisist, kes demonstreerisid hulka pilte, mida nende patsiendid olid joonistanud muusikat kuulates. Nad väitsid, et skisofreenikutel tekib joonistamise läbi eneseväljendamistarve, nende spontaansed joonistused on spetsiifiliselt organiseeritud ning peegeldavad haiguse erinevaid staadiume. Millist muusikat nad kasutasid ja kuidas pildid muusikaga seotud, ei saanud nende kiirest kommentaarist aru. Ruumiakustikat käsitlesid R. Plompi (Holland) lühikesed teesid, milles kõrvutati kõne muutuvaid parameetreid (spektri muutuste, segmentide vaheldumise sagedused) hääle levimiskeskkonna parameetritega ja nenditi, et kõne on vaid siis arusaadav, kui need on vastavuses.

Suurema teemadekontsentri moodustasid psühhoakustikaalased tööd. A.-R. Tereping Eesti Raadiost uuris faasinihke taju neil inimestel, kes esmastel katsetel näisid seda mitte märkavat, samuti oli ta välja selgitanud, et muusikute seas leidub selliseid inimesi märksa vähem kui juhuliku publiku hulgas. Ajalised nihked signaalis on pealtnäha lihtsaim süsteem, mis võimaldab kuulajail heli tajuda ruumiliselt, hääleallikaid lokaliseerida, seetõttu on niisugune anomaalia psühhoakustikuile huvitav nähtus, pealekauba kaasaegse raadiotehnika arendamisel praktilise rakendusega uurimissuund. Kolm külalist olid Moskvast TA Psühholoogia Instituudist. A. Beljajeva analüüsis, kuidas inimesed märkavad ja väljendavad sõnadega erinevusi helisignaali kvaliteedis, J. Zabrodin ja V. Nossulenko — muusika reprodutseerimise kvaliteedis. Mõlemad uurimused olid ette võetud heliaparatuuri projekteerivate inseneride tellimusel. Rohkem lähenes muusikateaduse vallale V. Kamenski (Moskva) ja J. Rossi (Tallinn, KKI) ettekanne, kus teatud andmetöötlusmeetodi (mitmemõõtmeline skaleerimine; konkreetseid programmid oli kirjutanud V. Kamenski) abil analüüsiti ühe konsonantsi tajumist uuriva katse tulemusi. Konsonantsuse mõiste on harmooniaõpetuse üks nurgakivi, samas aga erinevad konsonantsi tunnused nii muusikateooria kui ka akustika poolelt vaadelduna eri aegadel ja eri autoritel. J. Ross oli sünteesinud

arvutis komplekshelisid, mille üksikud komponendid on omavahel mitmesugustes konsonantsuse/dissonantsuse vahelkordades, ja lasknud neid siis muusikaüliõpilastel paariviisi hinnata.

Nii psühhoakustikute kui ka kogu sümposiooni keskseks kujukaks sai endine Massachusettsi Tehnoloogiainstituudi, nüüdne Eindhoveni ülikooli muusikalise akustika professor A. J. M. Houtsma, kes pidas kaks loengut helikõrguse tajumisest. Populaarsuse põhjuseks oli muu hulgas ka pisiasi, et pika pedagoogistaaziga esinejana oskas ta rääkida üldarusaadavalt, seda isegi neile, kel inglise keelega muidu raskusi. Probleem oli mõlemas ettekandes üks: missugustest helisignaalistest (komplekshelidest) sünteesib inimese taju ühe konkreetse kõrgusega heli. Esimese eksperimendi kirjeldus ja põhjalik tulemuste analüüs trükiti kogumikus. Teises katses esitati katsealustele helipaare, mille ülemhelide arvu ja asetust pidevalt muudeti. Katsealused pidid vastama, milliseid kõrgusi ja mitut heli nad kuulevad (kuulati kõrvaklappidega, kord mõlema kõrvaga kogu signaali, kord ühe kõrvaga ühte, teise kõrvaga teist komponenti; helid olid sünteesitud ilma pillispetsiifilise alguse ja lõputa). Katseandmed olid veel töötlemisjärgus ning seetõttu kuulsime lühiülevaadet ka töötlemise ja interpreteerimise probleemidest. Sissejuhatuseks lõbustati kuulajaid aga ühe Bachi koraali erinevate «interpretsatsioonidega» — vastavalt erinevatele konsonantsikäsitlustele oli muudetud kord vertikaalset, kord horisontaalset ja lõpuks mõlemat helirida, nii et tuttav muusika kõlas veidralt «venitatuna».

Mingil määral jäi eraldi seisvaks L. Frydeni, J. Sundbergi ja A. Askenfelti (Rootsi) ettekanne, mis jõudis trükki õnneks täielikult kujul. Selle praktilise väärtuse kas psühhoakustikale või interpretsatsioonikunstile võib panna kahtluse alla, kuid tegemist on vaimuka ja elegantse teostatud mänguga modelleerida interpreedi tegevust (peamiselt väikeste artikulatsioonidetailide, ühe reegli kaudu ka intoneerimise vallas). Nii Sundberg kui ka Askenfelt on juba formaalse muusikateooria ajalukku läinud (esimene rootsi lastelaulude generatiivsete reeglite loomisega, teine ühe automaatse noodistussüsteemi autorina). Teatud mõttes haakus lingvistika poolelt selle tööga TRÜ tehisintellektualase töögrupi liikmete M. Koidu, T. Roosmaa ja M. Saluveere ettekanne. Nemat kirjeldasid katset panna arvuti «mõistma» loomulikus keeles kirjutatud kindlateemalist teksti, luues selleks süsteemid üksikute sõnade tähendusväljadest ja nende seostest.

Teine suur teemaring, mis haaras nii keele-, kirjandus- kui ka muusikalaseid ettekandeid, oli seotud statistikaga, täpsemalt — kunstiteose iga laadi struktuurielementide kokkulugemisega ning sellelaadsete andmete tõlgendamisega. R. R Emmeli ja M. R Emmeli ettekandes oli arvatud nelja vene operi vokaalmeloodiaties helikõrguste jaotusköver, samuti erinevate meloodiakontuuride osatähtsus. Neid statistilisi andmeid on mitmete keelte (sealhulgas ka vene keele) kohta foneetikakirjandusest leida (eesti kõnest on neid arvanud M. R Emmel ise) ja see võimaldab hinnata meloodia «kõnelähedust» (muusikakirjanduses sage, kuid umbmäärane metafoor), samuti oopereid omavahel võrrelda. A. Klotinš ja V. Detlovs Riias arvutasid nii vanemates kui ka uemates läti rahvalauludes iga helirea astme ja iga intervalli esinemissageduse, lisaks arvestades ka seda, milliste intervallidega mingile astmele minnakse ja sealt lahkutakse. Tulemuste kaudu iseloomustasid nad viiside laadilist ehitust. Loogiline, kuid siiski tasub märkida, et nende tulemused sarnanevad üldjoontes J. Sarve ja selle kirjutise autori andmetega eesti regiviiside kohta. U. Lippuse ja M. R Emmeli (Tallinn, KKI) töös püüti formaalsete vahenditega segmenteerida meloodiaid, mis ei järgi klassikalist motiiv-fraas-lause ehitust (häälepartiit Machaut' Missast, 14. saj.), 21

ajendiks see, et enamik muusika formaalseid segmenteerijaid tegeleb tekstidega, mis *a priori*'ga hästi osadeks jaotuvad. Segmenteerimisel võeti aluseks oletus, et sageli tervikuna korduvaid meloodiasegmente on helilooja ka tervikuna mõelnud. Tulemused iseloomustavad igati materjali paigutust teoses, konstituendi lõplik formaalne määramine jäi aga aja-puudusel teoreetiliseks ideeks, arvutis realiseerimata. Lähme siin praegu mööda J. Ginzburgi ja S. Sepeljova töödest vaid põhjusel, et nad tegelevad statistikaga vastavalt keeles ja luules, puudutamata muusikat.

Selle teema keskne probleem oli aga sagedussõnastik ja Zipf-Mandelbroti seadus, mis ühendasid M. Arapovi, J. Krõlovi — M. Jakubovskaja, S. Murumetsa, M. Valk-Falki ja R. Zaripovi ettekandeid, lisaks veel plaaniväliseid M. Boroda pikemat ja J. Orlovi lühemat sõnavõttu. Sagedussõnastikke on tehtud nii keelte kui ka kirjandusteoste ja kirjanike kohta. See tähendab loendit, missugused sõnad missugusel hulgal esinevad, nende korrastamist esinemissageduste järgi ning tulemuste (sageduste jaotuskõverate) kirjeldamist matemaatiliste vahenditega. Keelte sagedussõnastikel on mitmesuguseid praktilisi rakendusi — kas või näiteks keeleõpetuses sõnavara valik, igasugused tehnilised keelekasutusega seotud süsteemid jne. Kirjandusteoste puhul on see töö tavaliselt seotud stiilianalüüsiga ja sealt siis ka muusikateadusse üle toodud. Kel asja vastu lähem huvi, sellel võiks soovitada tutvuda TRÜ kogumikega «Tõid keelestatistika alalt». Võib-olla R. Zaripov (Moskva) jõudis intonatsioonide sagedusloendi ideeni juhuslikult (sissejuhatatuses reklaamib ta end muusikateoreetiliseks esmaavastajaks). Võiks märkida, et selline repertuaaride võrdlemise idee sarnaneb väga meie muusikateadlase A. Rohlini tööde põhimõtetega, viimaseid on aga vene keeles tutvustatud vähe (kui üldse) ja vaevalt oli Zaripov neist kuulnud. Tema artikli põhiosa on pühendatud protseduuri kirjeldamisele, kuidas kaks meloodiasegmenti samaseks tunnistatakse.

Teised nimetatud autorid aga kohtusid ja alustasid oma diskussiooni juba 1980. aasta sügisesel arvutuslingvistika sümposiumil. Vähemalt selle ringkonna jaoks sai asi alguse J. Orlovi (Tbilisi) töödest, kus seostatakse kirjandusliku teksti terviklikkus sellise sõnade sagedusjaotusega, mida kirjeldab Zipf-Mandelbroti seadus. G. Zipf ja B. Mandelbrot on nimed kvantitatiivse lingvistika ajaloost, nimetatud seadus aga kujutab endast valemit, mis väljendab seost sõna sageduse ja tema koha vahel sagedusjärjestuses. Kriitikat põhjustasid peamiselt kaks seisukohta: 1) kui tervikliku teksti sagedussõnastikku iseloomustab Zipfi jaotus, siis võib teksti mingi osa analüüsi alusel ennustada terviku kvantitatiivseid parameetreid, 2) tekst, mida iseloomustab vastav sõnade sagedusjaotus, on ka tervik. M. Boroda (samuti Tbilisist), Orlovi muusikateadlasest mõttekaaslane, on kandnud samad ideed üle muusikaanalüüsi. Et aga muusikas pole kindlaid «sõnu», lõi ta meloodiate segmenteerimiseks formaalsed reeglid, mis eraldavad just umbes sõna mahus segmendid. Neid reegleid tasub uurida, sealt leiab mõndagi teravmeelset (vt. kogumik «Symposium: computational linguistics and related topics», Tallinn 1980, lk. 22—26). Arvatavasti pole need küll päris universaalsed, kuid nendegi abil meloodiaid analüüsides võiks peale sagedusjaotuste mõnda muud veel teada saada. Asjase sümposiumi kogumikus esitas M. Arapov (Moskva) mudeli formaalse teksti genereerimiseks, mille sõnade sagedused vastaksid Zipf-Mandelbroti seadusele, ja näitas, et genereerimisprotsess on lõputu, kuid Zipfi jaotus kehtib selle igal momendil. J. Krõlov (Leninigrad), vastava istungi juhataja, ründas oma sõnavõtus peamiselt Zipfi jüngreid, peale selle kutsus aga üldse üles tekstistatistiliste uurimuste planeerimisel enne arvuti kallale asumist põhjalikult mõtlema, mida andmetest teada saada tahetakse. Formalismide kaudu näitas ta, et

küllalt pikas tekstis on tõenäoline nii Zipfi kui ka mõnede teiste statistiliste jaotuste kehtimine. Sellisel keerulisel mõistel nagu kunstiteose terviklikkus ei pruugi nendega aga erilist sidet olla — tema katse järgi andnud sellise jaotuse ka teksti täiesti mehaaniline liigendamise lõikudeks k-st k-ni. Edasi arutas J. Krölov, et pikkade kirjandusteoste sõnasõnalt arvutisse viimine on nii suur töö, et pole mõtet teha seda ainult ühe ülesande lahendamiseks. See arutus ühtis ka tema ja M. Jakubovskaja artikli teemaga, milles pakuti ideid andmete organiseerimiseks ja uurimisprobleemide valikuks. Teises ühisartiklis toodi esile mitmeid erinevaid võimalusi keeleelementide sagedusjaotuste kirjeldamiseks. M. Valk-Falki (Tallinn, TRK) töö, meloodiasegmentide sagedusjaotuste võrdlemine «Anna Magdaleena Bachi noodivihiku» *urtext'i* hindamiseks, kujunes praktiliseks näiteks, kuidas Orlovi-Boroda platvormilt lähtudes osutuvad analüüsi tulemused hoopiski nende kriitikute teoreetiliste mudelitega sobivaiks (autor ise seda järeldust küll ei tee). Arvutatud on kaheintervalliliste intonatsioonide (s. t. mehaaniliste segmentide, mitte muusikalise teksti mõtestatud osiste) jaotus puhtal Bachi tekstil, siis Bachil 1/3 võrra segatuna tema kaasaegsete tekstidega ja lõpuks segatuna samas moodus nüüdismuusikaga. Köverad erinesid vaid väikestelt detailidelt, kuigi viimasel juhul oli tekst terviklikkuse aspektist absurdne. S. Murnetsa tööd ajendas ilmselt mõlema sümposiumi kogumike (ta oli nende inglise keele redigeerija ja osaliselt ka tõlkija) ettevalmistamisel tekkinud veendumus, et sagedusloenditega osatakse liialt vähe ette võtta. Kuna ta ise tegeleb murdesõnastike geograafilise klassifitseerimisega, pakkus ta vastavaid töötlemisprintsippe ka muusikateoste segmentide või motiivloendite interpreteerimiseks.

E. Tarasti pidas kaks pikka loengut muusikasemiootikast; kogumikus on mõlemad üsna täielikult trükitud. Esinemised peeti välja kõrgel ja abstraktsel tasandil, kust tegeliku muusikaanalüüsini veel ilmatu tükk maad. Nii jäi ka vastuseta allakirjutanu jaoks muusikasemiootika võtmeküsimus: kuidas ikkagi muusikas, kus kujunditel (mõnede eranditega) pole üldkehtivaid tähendusi, käsitletakse märgi mõistet? Seda lahendamata ollakse sunnitud pirduma üldise filosoferimisega muusikalise kommunikatsiooniprotsessi ümber või siis transliteerima teiste kunstide pinnal tekkinud teooriaid (iseloomulik, et näidetena esineb siis sageli Wagneri jms. kirjandusliku või piltliku programmiga muusika). Huvitav, et Tarasti toetus olulisel määral B. Assafjevi teosele «Muusikaline vorm kui protsess» (avald. ingl. k. 1976), rõhutades oma transformatsioonireeglites just muusika kulgu ajas. Samuti hindas ta kõrgelt Assafjevi intonatsioonikäsitluse nüanssi, et intonatsioon on noodid pluss veel midagi elavat ja muutuvat — Tarasti seostas selle prantsuse semiootiku Greimase modaalsuste teooriaga (*modalité* — siin: väljenduslaad). Nõukogude muusikateadlastele on Assafjev koolis õpitud ja hiljem paljukorratud klassik, kuid õigluse huvides tuleks märkida, et ka lääne kirjandusse ilmus protsessuaalsuse idee siiski enne 1976. aastat, näiteks 1970 ilmunud ja laialt tuntud üsna traditsioonilises muusikalise vormi käsitluses soovitab Jan LaRue asendada üldse sõna «vorm» muusikast rääkimisel sõnaga «areng» («growth»). Tarasti mõtetele lähedasi või analoogilisi arutlusi, küll teise terminoloogiaga, tunnema ka nõukogude muusikasemiootikutelt (näit. Aranovskilt). Kahju, et neist polnud sümposiumil kedagi.

L. Priimägi (Tartü) rääkis muusikaanalüüsi printsipiide rakendatavusest luulele. Meelde jäi kahe vormitüübi — *Lied* ja *Durchführung* (ehk teemadena meloodia-teema ja motiiv-teema) — vastandamine, väideti, et analoogilist nähtust võib ka luules leida. Sellisel globaalsel tasemel kui Priimägi oma teesides võib muidugi tuua võrdluse, et nii keeles kui ka muusikas on oma alfabeet/sõnastik ja sellel vastav grammatika. 23

Nende nähtuste konkreetsel otsimisel muusikas on nii mõnigi analüüti naeruks tehtud. Priimägi küll alt ei läinud, jättis vaid oma teeside esimesed punktid kommenteerimata, peatudes põhjalikumalt muusika ja eriti luule leksikaalsete üksuste omadusel tekitada assotsiatsioonide ridu.

Päris fantaasiarikaste ettekannetega esines V. Petrov Moskvast. Kuigi tema tööde taust on täppisteaduslik, läheneb ideestik vanaaegsetele universumi harmoonia teooriatele. Vähemalt sel sümposionil paistis, et talle on tähtis ilus ja sümmeetriline mõttekujund, kuidas see aga analüüsitava kunstiteose või elu tegelikkusega klapi, pole enam nii oluline. N. Seremetjeva — V. Petrovi ühisettekandes ajaga seotud assotsiatsioonide tsükllisest organisatsioonist luuletuste süvastruktuuris oli selliseks keskseks kujundiks ring, V. Petrovi enda üleüldises maailmatajumise mudelis maagiline arv kolm. Tegelikult mulle meeldib vaimukas teoreetiline spekulatsioon ja kus mujal kui kunstiteadustes võiks selle koht olla. Petrovi puhul häiris, et ta end selles stiilis või žanris vabaks ei lasknud. Väites, et teised tajumudelid on piiratud, väites end toetuvat psühholingvistiliste katsete jms. andmetele, ei toonud ta viiteid, mis oleksid ta jutu tõsiteadusliku taustaga sidunud. Kui juba klaaspärlimängu juurde asuda, siis peaks see ka vormi poolest olema kaunit läbi viidud. Mitte nii, et tegelikult mängitakse, aga püütakse säilitada asjaliku tööüraja nägu. Kerge sellelaadne rahuldatus jäi kogu sellest midu väga pingelisest ja huvitavast koostumisest.

Sõnulkirjeldamatu kirjeldamise poole

INTERVJUU EERO TARASTIGA



Eero Tarasti (paremal) ja Hannes Voolma

Meie kaasaegne teadusmaastik on üpris vaheldusrikas. Alles suhteliselt hiljuti (kogu teadusajaloo ulatuses) mõisteti teaduslikku maailmapilti täiesti homogeensena. See «ühe ainuõige kontseptsiooni» probleem on asendumas erinevate kontseptsioonide omavahelise suhtestamise ja ühe kontseptsiooni «keelest» teise «tõlkimise» probleemiga.

Erinevad kõrvu eksisteerivad mõisteaparaadid muudavadki tänapäeva teaduse üldpildi küllalt kirjuks. Loetletagu kas või muusikateaduse uuemaid lähtekohti ja käsitusviise: akustika, psühhoakustika, muusikapsühholoogia, muusikaline teraapia, muusikasotsioloogia, muusikastatistika jne... Iga nimetuse taga on spetsiaalne mõisteaparaat. Praktika sõeluda jääb, millised neist on üldistusvõimelisemad, lubavad kaugemale ulatuvaid abstraktsioone ja evivad suuremat utilitaarset väärtust.

Humanitaarteaduses arenevad juba sajandi algusest saadik strukturalistlikud suunad. Kõigi nende lätteks on strukturalism keeleteaduses, kuigi leidub teisigi eelkäijaid. Keeleteaduses omakorda tuleb ikka ja jälle viidata ühele suurkujule, prantsuse filoloogile Ferdinand de Saussure'ile. Tema klassikalised mõtted panid aluse uurimisobjektilt kõige laiahaardelisemaks arenenud strukturalismivormile — *semiootikale*. Nagu ütleb juba nimetus, on semiootika keskseks mõisteks «märk» (kr. *semeion*), vaadeldakse igasuguse suhtlemise, sealhulgas kogu inimkultuuri märgilist olemust. Muide, semiootika mõisteaparaat on praegu ainus interdistsiplinaarne paradigma, mille lähteteaduseks on filoloogia.

Olgu ülalräägitud sissejuhatuseks vestlusele inimesega, kelle teaduslik eriala on üsna erakordne ka maailma ulatuses — muusikasemiootika.

* * *

Kuidas tutvustaksite end lugejatele?

Eero Tarasti: Erialainimestele oma töö kaudu muidugi. Alates 1979. aastast tegutsen kunstikasvatuse professorina Jyväskylä ülikoolis. Kõige omasemaks alaks pean siiski muusikateadust, mida õpetan ühtlasi dotsendina Helsingi ülikoolis, haarates ka muusikasemiootikat. Peale selle olen Soome Semiootika Seltsi esimees selle loomisest alates, seega juba üle kolme aasta.

Kas semiootika on Soomes tõesti nii populaarne ja viljeldav, et leidub küllaldane pinnas teaduslikule seltsile?

Viimastel aastatel on Soomes toimunud semiootika alal märgatav edasimineku. Enam ei tarvitse kirjutada ajalehtedesse artikleid pealkirjaga «Mis on semiootika?». Enam-vähem kõik teavad selle tähendust üldjoontes — seegi on juba midagi! — ja nüüd saab asuda semiootilist analüüsi ja teooriaid tööpoolest edasi arendama. Soome Akadeemia korraldas kaheaastase uurimisprojekti teemal «Soome kultuuri semiootika», millest parajasti käsil kokkuvõtete tegemine. Püüame selles analüüsida soome kultuuri omapära ka tuntud semiootikute A. J. Greimase ja J. Lotmani meetoditega. Meie semiootikaselts on minu teada ainus Põhjamaades ja hõlmab umbes 70 liiget, kes esindavad mitmeid uurimisalasid — on lingviste, kirjandusteadlasi, folkloriste, sotsiolooge, muusika- ja kunsti- teadlasi, filosoofe... Oleme korraldanud juba kaks sümposiumi ja peame kolmanda eeloleval suvel Jyväskyläs. Hea meelega vahetaksime seal mõtteid ka uurijatega Eestist.

Missugune võiks olla see praktiline igapäeva-alade ring, kus semiootikal oleks oma sõna öelda?

Usun, et tulevik annab sellele teadusele üha tähtsamaid ülesandeid. Charles Morris on pidanud semiootikat eriti demokraatlikuks teaduseks, kuna arvab, et õppides tundma märkide seadusi vabaneb inimene nende võimu alt. Seepärast on ta soovitanud semiootika õpetamist ka koolides. Emantsipatoorseid funktsiooni omistavad semiootikale ka prantsuse strukturealistid, näiteks Foucault. Peale selle on pühtteoreetilisel, pealtnäha keerulise ja ebaselge mõisteteaparaadiga opereerival semiootilisel analüüsil samuti praktiline tähendus — näiteks kunstide uurimise alal võib see viia endisest sügavamale nägemusele kogu kunstilisest kommunikatsioonist ja tuua kasu sellealasele pedagoogilisele tegevusele.

Millist kohta saaks pakkuda semiootikale inimese üldise maailmapildi kujunemises?

Minu meelest võib semiootika olla vahetus suhtes nii inimese maailmapildi moodustumise kui ka selle uurimise ja kirjeldamisega. Ehk on tõesti olemas omamoodi *homo semioticus*, kes näeb kogu tegelikkust märkide ja märgiprotsessidena. Seda uskus ameerika filosoof Charles S. Peirce, kelle meelest *man is a signe*. Sellest räägiti ka Ameerika Semiootika Seltsi viimasel aastakoosolekul Buffalos moodunud aasta oktoobris, kus tuntud teadlane Thomas A. Sebeok võttis vaatluse alla semiootika ja kosmoloogia suhted ning semiootika rolli meie tänapäeva loodusteaduslikus maailmapildis. Muide, väga haaravaid vaatekohti semiootilise maailmapildi põhjendamiseks avaneb ka kirjanduses. Herman Hesse romaanis «Klaaspärilmäng» esineb semiootika omamoodi universaalteadusena.

Uurimuslikult poolelt on minu meelest kütkestavamaid lähenemisi viise maailmapildi semiootilisel analüüsil J. Lotmani kultuuriteooria. Imepärase arusaamisega ütleb ta, et iga kultuur vajab eksisteerimiseks teatud kaost, mittekultuuri, ja et lääne tsivilisatsioon, vallutanud kõik geograa-

filised kolkad, siirdus inimese sisertumise ja leiutas freudistliku «alateadvuse» (siin siis mittekultuuri funktsioonis). Ühtsust inimpsüühika teadvustamata osa kui «sisemise» ja kultuuri kui «välise» vahel on muu hulgas ka üks Tarkovski filmide teemasid.

Kanada muusikasemiootik J.-J. Nattiez alustab oma raamatut «Muusikasemiootika alused» tõdemusega, et semiootikat (kui ühtset teadust) pole olemas, on semiootikad.

Nattiez'l on õigus: semiootikud on võimatult vastuolütsev rahvas. Näiteks on täiesti oma lähenemisviis Greimase koolkonnal Pariisis, samuti ameerika semiootikutel, kes tunnustavad pühaks Peirce'i nime. Peirce'i kontseptsiooni arvatuid märgikategooriaid peavad prantslased aga jällegi hirmus ebaökonomiseks. Maailma semiootikute hulgas pole üksmeelt isegi selles, mis on märk, seda tõdeti juba 1979. aastal Viini maailmakongressil. Kuid kõrvalt vaadates usun, et semiootikutel on palju ühist: põhiline lähenemisviis, asetumine nähtuste suhtes. Semiootika on võimas üritus arendada välja metakeel, mida mõistaksid kõik maailma uurijad ja millega võiks kirjeldada kõiki kultuurinähtusi kommunikatsioonina — nagu ütles Claude Lévi-Strauss.

Tuleb meelde ütles J. Lotmani loengult TRÜ-s: «Semiootika õpetab austust uurimisainese vastu.» Semiootik ei kiirusta nähtust lahti lammutama ja uut moodi, «paremini» kokku panema. Ent tulgem nüüd konkreetsemalt teie teadustöö juurde.

Olen semiootikast huvitunud juba kümmekond aastat, alates sellest, kui lõime Helsingis nn. strukturalismiringi ja kogunesime regulaarselt üksteise koju läbi töötama Lévi-Straussi, Barthes'i, Foucault', Lacani ja Lotmani töid. Huvitun ka üldistest filosoofilis-esteetilistest küsimustest ja kultuuriantropoloogiast. Teiselt poolt teen uurimustööd ka traditsioonilise muusikateaduse alal, osalt põhjusel, et Soomes pole alati mõistetud maailmateaduse uusi suundumusi, osalt soovist kirjutada ja uurida midagi sellist, millest oleks vahetut kasu näiteks tegutsevaile muusikutele. Nii teen praegu ulatuslikku monograafiat brasiilia heliloojast H. Villa-Lobosest ja Lõuna-Ameerika professionaalsest muusikast. Ma ei taha öelda, et semiootika on mingi arusaamatu salakeel, vaid võtan realistlikult arvesse üldolukorda: kõikides maades, kus semiootikat viljeldatakse, on see pidanud sobituma kohalikesse oludesse ja teadustraditsioonidesse.

Muusikasemiootikas sarnaneb minu lähenemine Greimase omale, kuna õppisin just tema juures Pariisis aastatel 1974—1975. Ometi, kui sobitan Greimase teooriat muusikauurimisse, tuleb mul seda mõnikord täiendada, kuna vajan ka muusikateaduse traditsiooniliste meetodite ja mõistete abi. Ses osas olen viimasel ajal toetunud nõukogude teadlase Boriss Assafjevi intonatsiooniteooriale, mis alles 1976 ilmus inglise keeles. Minu suurimaid soove on lugeda kõike, mis see teadlane on kirjutanud, eriti tema heliloojamonograafiaid. Olen neid jahtinud kogu maailmast, kuid siiani on saagiks vaid raamat Tšaikovski «Jevgeni Oneginist». Intonatsiooniteooria on minu meelest juba omaloomne semiootiline teooria, sest selles vaadeldakse muusika «süntaktilisi» elemente — rütmi, meloodiat, harmooniat, tämbrit — suhetes «semantiliste» ehk sisu- või mõistmisüksustega. Alles nüüsgust teooriat, mis suhtestab teineteisega sisu- ja väljendustasandi üksused (*signifiant* ja *signifié* Saussure'i järgi), peaksin ma muusika semiootiliseks teooriaks.

Kas Soomes on ka teisi muusikasemiootika uurijaid?

On küll. Pidasin juba 1978. aastal Helsingi ülikooli muusikateaduse kateedris muusikasemiootika loenguid. Nüüdseks on mõned mu õpilased hakanud uurima näiteks rahvamuusikat semiootikast lähtudes. Mind

ennast tõmbab kunstmuusika. Viimati kirjutasin essee Chopini narratoloogias, milles analüüsin Chopini «Polonees-fantaasia» jutustavaid struktuure, s. t. mitte jutustust, poeetilist pilti, millest see teos võiks jutustada, vaid neid protsesse ja konstruktsioone muusikas, mis võimaldavad seda, et muusikale üleüldse võib liita kujutlusi.

Üldiselt ma muide ei usu, et kedagi võiks õpetada semiootikuks, semiootikuks saadakse omast huvist ja innustusest.

Muusika kohta on öeldud, et see on keel ilma tähenduseta. On see ikka «keel»? Mida mõista üleüldse selle all, et muusika midagi «tähendab» või «kujutab»?

Tähenduse probleem muusikas on võluv ja mitmetahuline. Kõigepealt ühinen Assafjevi nägemusega, mille järgi muusika paberile kirjutatuna, noteerituna pole veel muusika sõna tõsisest mõttes, vaid saab selleks alles esitamisel ja kuulamisel. Siis muutub muusika omapäraseks «kineetiliseks energiaks», mille allikaks on muu hulgas tõlgendaja ja vastuvõtja (kuulaja) poolt muusikale lisatavad modaalised elemendid: tahtmine, võimine, pidamine, uskumine, tunded (terminid Greimase semiootilisest nn. modaalsuste teooriast, kus tekstide semantikat analüüsitakse loogiliste modaalsuste kombinatsioonidena — H. V.). Teisest küljest sisaldab iga muusikateos ise neidsamu elemente, justkui muusika märgijadasse sisestatuna. Sonaadi kahe teema suhet võib näha samalt lähtekohalt: eelkõige nendevahelist pinevust «tahtmisega» modaliseerituna. Selle poolest on igal heliteosel nagu oma maailmapilt, oma draama, kus erinevad subjekt-teemad püüdlevad objekte, kogevad vastupanu teiste teemade poolt. Muusika on niisiis «kineetiline energia» kahes mõttes — lausumise, s. t. muusika esitamise ning vastuvõtmise tasandil, ja muusikalise lausungi enda tasandil, s. t. heliteose ülesehituses.

Muusikalises tähenduses on tähtsaks osaliseks ka ajamõõde, muusika ajas kulgev, protsessuaalne olemus — nii traditsiooniline vormianalüüs kui esteetikagi on sellele seigale liiga vähe tähelepanu pööranud.

Kui siis öeldakse, et muusika «tähendab», pole minu jaoks probleem mitte mingi muusikavälise kujutluse liitmises muusikale, vaid muusika sisemises struktuuralses tähenduses ja semantikas.

Tundub see tähendus analüüsitavana ning kirjeldatavana, areneb muusikasemiootika edasi?

Muusikasemiootika on alles väga uus teadusharu, kuigi semiootika juured ulatuvad tagasi antiikfilosoofiasse. Usun ometi, et see on tulevikuteadus, kuna a) see annab võimaluse vaadelda muusikat — mida prantsuse muusikaestetik Vladimir Jankélévich pidas «sõnulkirjeldamatuks», julgedes sellele läheneda kõige enam vaid niisuguste väljenditega nagu *je-ne-sais-quoi* (ma-ei-tea-mis) ja *presque-rien* (peaaegu-eimidagi) — eksaktsema metakeele abil kui suurem osa traditsioonilisi lähemisviise ja b) muusikasemiootiline analüüs pürib totaalsusse, s. t. kaugemalegi kui pelgalt «süntaktilise vormianalüüsini» või tähelepanuni muusikale sotsiaalses käibes (nagu ütles itaalia muusikasemiootik Gino Stefani) ja muusikale tähendusprotsessina.

Maailmapildiga seostuvad konkreetteaduste (s. h. semiootika) väited üldfilosoofilise tasandi kaudu.

Teatud faktikogumi eristamiseks ja uurimiseks kindlate teaduslik-metoodiliste operatsioonidega tuleb esmalt püstitada küsimus. Muusikasemiootika küsimuste juured ulatuvad tunnetusõpetuse üldprintsiipideni. Nii on selle teaduse väited interpreteeritavad vahetult filosoofilises plaanis ja otseses seoses maailmapildi tasandiga. Nii võibki muusikasemiootikat näha totaalsusse pürgimas.

Seda ma pidasingi silmas.

Et viibite Eestis esimest korda, küsin lõpetuseks: missugused tähelepanekud ja mõtted on siit teispoole lahte kaasa võtta?

Siinse sümposiumi teemaks on «Lingvistilise ja muusikalise andmetöötluse ühisaspekte». Kuigi ma pole ise mingi arvutispetsialist, arvan, et semiootiline analüüs ja formaliseerimine moodustavad vältimatu vaheastme teel muusika diskursuse arvutitöötluse poole («diskursus» on tekstilingvistikast laenatud termin. E. T. defineerib ise sümposiumi teesikogumikus: «... terminit «diskursus» peab mõistma sellisena, et ta sisaldab kõiki erinevaid muusika esinemisvorme, mitte ainult noteeringut... , vaid ka selle helilist realiseerimist, selle «intonatsioone» Assafjevi järgi...» — (H. V.)

Esmakokkupuutest Tallinnaga jäävad meeldivad mälestused. Kultuuri-semiootiku seisukohalt arvan, et soomlasi veetleb eestlastes nendega sarnase ja erineva kütkestav segu. Üritasin selleks reisiks valmistuda juba suvel. Laenasin raamatukogust kõik kättesaadavad eesti kirjandusteoste soomendused. Eriti haarasid mind Jaan Kaplinski esseekogu, Lennart Mere reisirakud ja Mats Traadi «Tants aurukatla ümber». Muusika alal teadsin juba varem Veljo Tormisest — tema «Raua needmine» oleks muide suurepärase strukturaalanalüüsi objekt. Mõjuvõimas muusika esmakuulmiselgi. Peale selle olen kuulnud Helsingis väga head pianisti Kalle Randalu, rääkimata juba «Estonia» teatri solistidest. Nüüdse Tallinna-käiguga lisandusid neile nappidele eelteadmistele elamused «Estonia» «Carmenist», lühiballetiõhtust ja lühiooperitest raekoja saalis. Eesti muusikuid ja muusikate peaks Soomes küll palju rohkem kuulda saama — olete maailma tipptasemel, muu hulgas vanamuusika tõlgendamisel. Mäletan siiani «Hortus Musicuse» mõjukat esinemist Jyväskylä suvisel muusikafestivalil, see ületas esituse sügavuselt kaugelt kõiki muid ansambleid. Jyväskylä suvefestivali muusikakomisjoni esimehena tahaksin kutsuda sinna teie maalt üha enam külalisesinejaid.

Ka eesti teadlastega sooviksin lähemat kontakti. Soomes teatakse hästi prof. Juri Lotmanit, kellelt on soome keeles ilmunud «Artikleid kultuuritüpoloogiast». Soome Kirjanduse Seltsi kaudu sain kuulda sellistest väljapaistvatest muusikauurijatest nagu Mart Remmel, Ingrid Rüütel ja Jaan Ross, nüüd sümposiumil avanes võimalus ka isiklikeks kontaktideks. Soovin, et need jätkuksid, sest olen siin Tallinnas saanud kuulda palju uut ja huvitavat.

Vahendanud HANNES VOOLMA

«PEAB TUNDMA SÕNA LÕHNA JA MAITSET,» ütleb Einar Kraut



A. Reinsalu foto

Vallo Raun (ajakirja «Teater. Muusika. Kino» peatoimetaja asetäitja): Arvan, et kuuldemängust rääkima ei sunni ainult see, et me mõlemad oleme viimastel aegadel sellega seotud olnud. On muidugi veider, et kuigi kuuldemänge on meil Eestis raadiost tulnud juba üle 50 aasta, nendest pikemalt räägitud polegi. See oleks nagu mingi kunstžanri mahavaikimine või alahindamine. Loomulikult ei saa ka meie jutujamine olla kes teab kui ammen-dav ja süsteemikindel — pigem on tähtis pretsedendi loomine.

Alustaksin natuke intrigeeriva retoorilise küsimusega: kas kuuldemängul on üldse tulevikku?

Einar Kraut (Eesti Raadio režis-söör): Ma arvan, et meil ei oleks mõtet juttu alustada, kui see ei oleks nii. Ega teie ju ka ei tahaks kulutada aega ja vaeva asja peale, mis nagunii on määratud väljasuremisele? Võib-olla jah, üks asi on momendi konkreetset välja-
 30 vaated meie oludes ja meie võimaluste

juures: kunstipoliitiline kliima, tegelik kaader, tehnika vastutulek ja kõik muu... Aga see ei tähenda, et kuulde-mängul kui kunstiliigil midagi viga oleks. Oli küll aeg, kus raadiokunsti väljavaadetes tõsiselt kaheldi — tele-visiooni tulekuga seoses —, aga siis muide olid kahtlejad just need, kelle jaoks raadio oli olnud vaid hädaabinõu, need, kellele nähtava pildi puudumine raadios oli probleemiks. Raadiokunstile endale, selle sünnist peale, ei ole nähta-matus kunagi probleemiks olnud — vastupidi, see on spetsiifika, selle kunsti trump.

Kuid televisioon osutas teene: sundis kuuldemängu endas rohkem selgusele jõudma, kindlamalt oma teed minema. Tänu sellele on kuuldemäng praegu maailmas üks aktiivsemaid kunstiliike, oma kindlalt väljakujunenud keele, reeglite ja kaanonitega, oma kujutus-valdkonnaga, mis on mis tahes muule kunstiliigile kättesaamatu.

V. R.: Aga siiski — fakt, et publik on viimastel aastatel vähenenud.

E. K.: Olen seda etteheidet ka varem kuulnud. Raadioteooria suurimaid autoriteete Donald McWhinnie muide ütleb, et hea, tõeline raadiokunst ei saa iialgi olla massikunst, selleks on siin liiga suured nõudmised kuulaja intelligentsu-sele, loovusele. Sellega võib vaielda, kuid igal juhul tuleb raadio kui massimee-dium, läbijooksva info kanal selgelt lahus hoida raadiost kui kunstivahendist. Absurdne oleks tahta, et kuulde-mänge kuulaks sama palju inimesi kui «Päevakaja» või «Meelejahutajat» või saateid «Teist ja teile» ja «Maailm täna» — ühel puhul on tegemist jooksvate tar-vete rahuldamisega, teisel puhul püsi-väärtustega, vaimse kapitaliga. Võib-olla on tänase kultuurinivooga inimesele isegi täiesti piisav, kui ta kuulab, ütle-me, kaks-kolm head kuuldemängu aastas

— kui niisugustest normidest muidugi üldse rääkida võib — seejuures, kui ta nädal otsa jätab «Päevakaja» kuulamata, jääb ta Eestimaa ajast maha. Sellepärast, kui me tahame, et kuuldemänge kuulaksid kõik, ja hakkaksime oma tööd selle järgi seadma, siis saame seda, et neid ei kuula keegi, sest massivahendina ei ole kuuldemängu kellelegi vaja, need tarbed rahuldatakse mujal. Ometi on Eesti Raadio repertuaaripoliitika juba pikki aastaid visalt just seda joont hoidnud, alles kõige viimase aja kohta võib öelda, et midagi hakkaks nagu muutuma. Ainult et nüüd oleme hädas: Beckettit ja Sukšini tühja koha peale ei ehita! Loomulikult peab repertuaar olema mitmekesine, vaja on ka häid rahvatükke, kuid mis peamine: me ei tohiks orienteeruda lihtsakoelisele maitsele, liiga hõlpsale vastuvõetavusele. Üldist haridustaset ja kultuurinõudlust arvestades võiks meil olla oma tänuväärne ja tark publik, aga kardan, et meil ei ole seda, sest meil ei ole (või peaaegu ei ole) kuuldemängu, mis sellist publikut huvitaks. Raadio sotsioloogide andmetel kuulas möödunud aasta detsembris kuuldemängusaadet keskeltläbi 32 000—33 000 inimest. Kuigi 70. aastate algul oli see arv ligi kaks korda suurem, pole seda siiski sugugi vähe. Õelge, missugune teatrisaal suudaks sellega võistelda? Aga nagu ma ütlesin, küsimus pole arvus, vaid kvaliteedis.

V. R.: Aga milline peaks siis see ideaalne kuuldemäng olema, kui nii üldse küsida saab? Mis suunas kuuldemängu areng toimub?

E. K.: Ideaalne kuuldemäng? Väga üldiselt öeldes — hea, hästi tehtud, kuulama panev... Kuigi see ei seleta iseenesest veel midagi. Ma tahan öelda, et vormilises mõttes iseloomustab kuuldemängu tegelikult võimaluste piiratus. Maailmas võib näiteks ühelt poolt täheldada praegu kalduvust lüürilis-kammerliku intiimsuse poole, võimalikult vahetut süüvimist inimhinge saladustesse, teiselt poolt on aga näiteks järjest julgemini hakatud kasutama dokumentaalset algmaterjali. See ei tähenda muide mitte ainult ajaloolisi tegelasi, kirjanduslikku faktieeskujut, vaid reporter võib kuuldemängu osali-

sena minna magnetofoniga otse tänavale. Ma ei taha nõustuda nende teoreetikute või praktikutega, kes ideaali näevad ühes kitsas võimaluses. See piirab. On tõsi, et kuuldemängu kõige suuremad võimalused on inimpsüühika edasiandmisel, kuid teiselt poolt võib väga head mõju saavutada ka suurte dünaamiliste panoraamidega, massistseenidega, lahinguepisoodidega jne., mis kõik toimivad kuuldemängus märksa kunstipärasematena kui laval või ekraanil: siin jääb ruumi kuulaja fantaasiale, me ei vaja kaskadööre ega butafooriat ja seetõttu on kõik märksa ehtsam, vähem naturaalne, aga sügavam. Arukas dramaturg ja lavastaja ei ütle nendest võimalustest ära.

V. R.: Tänapäeva joont nähakse ka kuuldemängu lühiduses, tegelaste vaheses arvus...

E. K.: Jah, võib leida 15-minutisi lõpetatud tervikkuuldemänge. Häälte eristatavuse nõue ise tingib, et olulisi tegelasi ei oleks väga palju. Aga samas kirjutatakse ka 1,5—2 tundi kestvaid kuuldemänge. Nii et mingit erilist fantaasia piiramist ka selles osas pole vaja. Kuuldemängu üks tugevusi on ju ka selles, et raadio võimaldab viia tegevuse ükskõik millisesse aega ja ruumi. Kuuldemängu lava, mänguplats, kui nii võib öelda, on kuulaja kujutluses, tema peas. Minu meelest meie dramaturgid pole neid võimalusi veel kasutanud nii nagu vaja.

V. R.: See kivi on lennutatud ka minu kui kuuldemängude kirjutamisega patustaja kapsamaale. Tõepoolest, meil Eestis ei osata veel kuigi vormileidlikku raadiopärast kuuldemängu teha, meie lood kipuvad liialt lavalisteks, me ei saa tegelaste ülearusest lobisemisest lahti.

E. K.: Ma küll ei mõelnud kedagi autoritest konkreetselt ja neid sõnu ei maksa võtta mingi absoluutse üldistusena — see on ikkagi teatav üldmulje. Kui lavalisusest ja tühjast seletamisest rääkida, siis ega ei maksa arvata, et väline, nähtav tegevus kuuldemängu ei sobi või et sündmusi ei tohi ka dialoogis või monoloogis kirjelduslike vahenditega edasi anda. Asi on lihtsalt selles, et repliik peab näitlejale jätma maksimaalselt võimalusi mängulise 31

lisaväärtuse andmiseks. Puhtabstraktne kuuldemäng, selline, mis rajaneb verbaalsetel assotsiatsioonidel, sõnamuusikal, ongi võib-olla praegusel hetkel meie näitlejale üle jõu käiv — ja ka dramaturgilisest seisukohast on ta üksnes piirvõimalus, sealt edasi ei ole enam kuhugi minna. Põhimõtteliselt nõuab idee ja elamus oma teostuseks alati tegu, sündmust, pilti, inimkarakterit — see pole ainult draamas nii, eeposes ja lüürikas on samuti. Kuuldemängus on lihtsalt vahetu elamuslikkuse tähtsus ja kaal teine, ta on siin peamine, tema nimel toimub kõik muu. Lõplik kunstiline idee realiseerub niivõrd, kui võrd ta kehabub selles elamuslikkuses. Tihti jääb mulje, et autorid või siis need, kes teksti kirjanduslikult töötlema peavad, ei usalda sõna, sõnas varjulolevat intonatsiooni, tundevarjundit, suhterakurssi. Heas kuuldemängus ei ole sõna kunagi üksnes keelelis-märgilise koodi koostisosa, mingi välise info vahendaja, ta on täisvereline meeleline reaalsus; kuuldemängu sõna ütleb oma lausuja kohta vähemalt sama palju kui asjade kohta, millest on jutt. Tekstis see otseselt muidugi välja ei paista, aga tekst peab jätma selleks ruumi, andma võimaluse. Tüüpilises raadiotekstis võivad üksikud repliigid või terved pikad dialoogilõigud tunduda täiesti seosetuna, absurdsena, kui neid loeb kirjanduslikult mõtlema harjunud inimene. Peab tundma sõna lõhna ja maitset. Viimastel kuuldemänguvõistlustel on saanud kurvaks tõsiasjaks, et dramaturgiliselt kõige huvitavamad, just kõige kuuldemängulikumad tekstid on jäänud žürii tähelepanu alt välja kui segased või teostamatud. Önn, kui nad üldse lavastajani jõuavad — kunstinõukogus avastab siis ka toimetus tüki väärtuse. Nii on see olnud näiteks Rein Saluri ja Toomas Liivi lugudega, kui siin vaid mõnda autorit nimetada.

V. R.: Viimase kuuldemänguvõistluse žüriis ei olnud ühtegi režissööri.

E. K.: Mitte ainult žüriis! Ühtegi režissööri pole ka raadio uues, hiljuti loodud kunstinõukogus. Aga ma tuleksin dramaturgia juurde veel tagasi. Tegelikult meil eeldused heaks raadiodramaturgiaks, võimekad potentsiaal-

sed autorid üldsegi ei puudu — on lihtsalt nii, et millegipärast me ei oska selle potentsiaaliga midagi peale hakata, oleme nad eemale peletanud.

V. R.: Mind isiklikult on alati häirind see, et režissöör ei alusta tööd kuuldemänguga kohe pärast teksti valimist; kui oled ise filoloog, siis ilmesti mõne stiilinüansi vaidlustamine või iludusvea tasandamine pole ehk kõige olulisem, vaid see, kuidas režissöör kuuldemängu näeb, millised mõtted tal materjaliga seoses tekivad, millist loovat osa ta minult kui autorilt nõuab.

E. K.: See on õige, kuigi algajatega kerkib tavaliselt, vähemalt esialgu, ka terve hulk spetsiifilist kirjanduslikke, õigemini dramaturgilisse tehnikasse puutuvaid probleeme, milles režissöör pole kohustatud orienteeruma. Oma tööd hästi tundva toimetaja-dramaturgi nõuanne on siin tänuväärne, mitte ainult autorile, vaid ka lavastajale, kas või juba sellepärast, et toimetaja näeb tükki natuke teise nurga alt. Tegelikult peaks siin olema täielik koostöö — aga see eeldab muidugi kõigi osapoolte tasemelolemist. Repertuaari otsimine ja selles orienteerumine on tohtutu töö. Samuti autorite-tõlkijate ringi hoidmine ja kujundamine — see kõik nõuab häid literaadivõimeid. Muide, 1969. aastal, kui ma raadiosse tulin, oli meie dramaturgide professionaalsus väljaspool kahtlust, siis oli ka töökolmnurk autor-toimetaja-lavastaja täiesti tavaline.

V. R.: Haaraksin kinni väljendusest: repertuaari otsimine ja selles orienteerumine... Mul on kuri kahtlus, et siin pole meil kõik lõpuni läbi mõeldud, et proportsioonid on paigast ära.

E. K.: Algupärandite osakaal on enam-vähem stabiilne: keskmiselt 10—12 lugu aastas, seega tubli kolmandik repertuaarist. Kui siin midagi soovida, siis suuremat valikuvõimalust, miinimumtaseme tõstmist — seesama meisterlikkuse, raadiopärasuse küsimus, millest juba rääkisime. Praeguses mängukavas teeb eelkõige muret teiste maade ja rahvaste raadiodramaturgia peaaegu täielik puudumine. Liidu kirjandusi tutvustame seadete kaudu, aga mujalt päri-neva originaaldramaturgia saab ühe

käe sõrmedel üles lugeda — selge, et meie autoritel ega ka lavastajatel pole nii enam millestki õppida, kui puudub võrdlusvõimalus.

V. R.: Viimastel aastatel ongi repertuaari põhiosa moodustanud mitmesugused seaded.

E. K.: Mõned aastad tagasi me klaskaseadete vähesuse üle muidugi kurtisime, aga see, mida me nüüd teeme, ei rahulda. Heal juhul viis-kuus teost aastas on dramatiseeritud tõeliselt väljapaistvate autorite põhjal, suurem osa aga on juhuslik pudi-padi, mis ka näitlejale eriti midagi ei paku. Enamasti ei mõelda, kui tõsine töö tegelikult ühe raadioseade tegemine on, arvatakse, et kirjutad romaanist dialoogi maha — ongi kuuldemäng! Dialoogil proosas ja draamas on täiesti eri funktsioon. Proosateose seadest võib saada täisväärtuslik kuuldemäng, aga see nõuab kujundisüsteemi põhimõtetlist tõlkimist, mis pole nähtavasti põrmugi kergem hea algupärandi kirjutamisest. Niisama nõuab ka lava jaoks kirjutatud näidend raadios põhjalikku ümbertöötamist — lavaaeg on staatilisem, sealsed kujundid pääsevad mõjule mingi maalilis-skulptuurse fikseeritusega, nad peavad sööbima vaataja nägemismallu.

V. R.: Te mõtlete siin niinimetatud lavalist tinglikkust?

E. K.: Jaa, kuigi laval see ei häiri, me oleme sellega harjunud, me ei oska seda tinglikkuseks pidada. Raadios muutub see kõik absurdseks. Juba tegelikkus ise on dünaamilisem, seda enam raadiotegelikkus, kus reaaltasand põimub läbi kujutlusega. Kompositsiooni-tehnikas tuleb seda arvestada.

V. R.: Tooksite ehk mõne näite...

E. K.: Tanel Lään seadis ja lavastas paar aastat tagasi Majakovski «Lutika». Mulle meeldis seal just kompositsiooninõuete tunnetamine, tänu sellele oli süzee täiesti ümber töötatud, kuigi põhiidee ja kandvad tegelased, samuti dialoogi algmaterjal oli sama. Tiia Rinnel on valminud mitmeid huvitavaid asju noortele, praegu tuleb meelde näiteks «D'Artagnani lugu», mille lavastas Astrid Relve. Siis Immanuel Pau Niper-naadi seaded — seal on muidugi mater-

jal ise ka tänuväärne, dialoog hästi raadiolik. Jüri Karindi ja Toivo Tootsen on head raadiole seadjad. Ja muidugi Ly Seppeli ja Andres Ehini «1001 öö» lood ja «Odüsseia» — nende sarjade üksikud osad on nagu omaette terviklikud kuuldemängud.

V. R.: Kunagi oli aeg, kus raadiole kirjutasid Jaan Kross ja Ellen Niit, raadiodramaturgiaga hakkasid proovima Raimond Kaugver ja Ardi Liives... See oli aeg, kui kuuldemängude toimetuses töötas Lennart Meri. Nüüd aga peame ometi konstateerima, et head, juhtivad kirjanikud kirjutavad raadiole harva. Üks põhjus on võibolla honoraripoliitikas: mitmetes maades on kuuldemängu honorar võrdsustatud romaani või õhtut täitva näidendi honorariga ja kindlustatud sellega sotsiaalse tellimuse täitmine...

E. K.: Täiesti õige — tellimus ju on! Mis suudaks inimest veel paremini mõjutada kui kunstiline, emotsionaalselt täisväärtuslik sõna! Rumal oleks seda mitte mõista. Minu meelest tuleks ka näitlejate honoraridest väga tõsiselt rääkida.

V. R.: Kas pole aga muidki tegureid, mis ei anna kuuldemängu autorile teiste kunstidega võrdset prestiižikust. 1969. aastal trükiti meil kuuldemängude kogumik «Pilk nähtamatusse». Selle tiraaž osutus ehk liiga suureks, nii et realiseerimine aastaid venis, aga see ei tohiks kohutada uuesti üritamast.

E. K.: Kindlasti! Ma ei oska öelda, miks näiteks Soomes, Poolas või Tšehhoslovakkias kuuldemäng populaarne on, aga seal antakse igal aastal välja paremate kuuldemängude kogumikke. Ka meie peaksime nii kaugele jõudma. Näiteks «Loomingu» Raamatukogu võiks vähemalt ühe numbri aastas kuuldemängudramaturgiale pühendada. See aitaks kuuldemängu populariseerida, ärataks katsetamishuvi ka noorte hulgas. Meil on luuleklubid, noortekoondised, kahju, et noored selles põnevas, tegelikult ammendamatu võimalustega kirjandusliigis ei katseta.

V. R.: Arvan, et kuuldemänguspetsiifika vähene tundmine ei kujune takistuseks üksnes kirjutajatele, vaid 33



Helirežissöör Aino Lauri ja režissöör Kaarel Toom.

ka näitlejatele. Mitte iga hea teatri-näitleja pole hea raadionäitleja. Kuna te tegelete vahetult näitlejatega, võiksite ehk natuke pikemalt neid raskusi, seda erinevust kirjeldada.

E. K.: Raskused, mis kerkivad näitlejatöös, on põhimõtteliselt sama laadi, mis dramaturgiaski — teise kunsti-liigi võtete ja reeglite mehaaniline ülekandmine. Üldiselt muidugi näitlejad teavad, et mikrofonikõnes on teine tinglikkusaste kui lavakõnes, et siin on rohkem ruumi *piano*'le ja lihtsale vestlustoonile, ka suured emotsionaalsed tõusud, kulminatsioonid mõjuvad enamasti veenvamalt ja hoopiski jõulisemalt, kui anname nad mitte lagedal häälel, vaid tagasihoitult, n.-õ. seesmise pingestatusega. Abituks muudab näitleja enamasti just füüsilisest tegevusest ilmajäämine, see, et ei saa liikuda, ennast stseenis täisvereliselt tunnetada. Ja siin on meie viga selles, et me pole suutnud oma näitlejates kujundada õiget raadiotöö oskust — ma mõtlen just tööd rolliga. Teatriproovides ootab näitleja, kuni partneri tekst, ta enese tegevus, hoiak, liikumine temasse järk-

järgult päralt jõuab, talle lõpuks õige enesetunde sisendab, pannes uskuma ka oma sõnalise reageeringu õigsusse.

V. R.: Raadionäitlejale ei ole sõna mitte ainult reaktsioon...

E. K.: Õige. Ta on aktsioon, tegu, õigupoolest ainuke olemisvõimalus. Muidugi mitte paljas sõna, vaid sõna koos hingamisega: juba esimesel lugemisel tuleb aktiivselt otsima hakata temporütme, suhtevarjundeid, meeoleolu pooltoone, stseeni atmosfääri. Seda kõike tuleb hakata sisemuses kuulma ja püüdma sellele kujutlusele häälega järele tulla, esialgu ettevaatlikult, diskreetselt, kuid tingimata võimalikult täpselt, et vältida võltsi. Isegi parimate raadionäitlejate juures ei erine meil kuuldemänguproov oluliselt lauatagusest proovist teatris selles mõttes, et enesetunde stiimuleid otsitakse väljastpoolt teksti ja iseennast, püütakse leida end mingist olematust partneritevahelisest ruumist, selle reaalsusest. Järele mõeldes leiab igaüks, kui absurdne on sellise püüde tõsimeelsus meie režissööridetoa miljöös, telefoni-juhtmete, laualampide ja käsikirjade vahel, või siis täiesti tühjas stuudios. Ma ei räägi sellest, et meil puudub prooviruum — see peaks muidugi olema raadio elementaarse lugupidamisžestina näitlejale tema raske töö eest, mis nõuab süvenemist ja mida ei saa teha ükskõik missuguse risu otsas —, aga ma mõtlen just seda, et nii nagu partneriga haakumine, temaga kontakti saamine toimub raadionäitlejal pilgu abita, üksnes kõrva ja häälega, tuleb ka iseennast leida hääles, ilma et asjata raisataks aega ja energiat tegevusliku vaheastme peale.

V. R.: Kas sellest tuleb siis nii aru saada, et väline tegevus, selle edasiandmine on kuuldemängus ülearune?

E. K.: Ei, mitte seda. Ma pean silmas, et kuuldemängus avaldubki tegevus eelkõige ja vahetult sõnas, tähendab, me peame seda ka kohe sõna kaudu otsima. Kõik muu: žest, miimika, kehahoiak, liikumine võib lindistamisel näitlejat küll abistada, aga näitleja peab juba enne seda teadma ja ette kujutama, missuguses dünaamikas või tonaalsuses ta tegelane antud situatsi-



J. Kupala «Pavlinka». Näitlejad: Merle Talvik, Urmas Kibuspuu, režissöör Salme Reek ja muusikaline kujundaja Tõnis Kõrvits.

E. Galgóczi «Ujuv jääpank». Näitlejad: Kalju Karask, Silvia Laidla, Helle Pihlak ja Ivo Een-salu.

A. Rammo fotod

oonis kõneleb ja tunneb. Füüsi peab tunnetama sõna kaudu, mitte vastupidi. Muidu on nii, ja nõrkade näitlejate juures näeme seda pidevalt, et olematut tegevust kõigest jõust mängima hakates — ükskõik kas siis käimist, tõstmist või mõnda kõige lihtsamat liigutust — saame võltsi enesetunde ja siis ka paksult ülepakutud mängu hääles. Aga see kandub automaatselt üle ka psüühilisele tegevusele. Hakkame ennast häälega üles krüvima. Üks asi, mis mind alati on imestama pannud, on see, kui vähe on näitlejad teadlikud oma hääleliste reaktsioonide iseloomust, kui halvasti osatakse tehni-

kat, mille abil neid tahtlikult esile kutsuda. Vahel on olnud ületamatuks raskuseks kõndiva või siis magava inimese hingamine. Lavalised märgid on alati suured ja selged, neis on psüüh koos füüsisega.

V. R.: Kuuldemäng esitab erilisi nõudmisi näitleja psühhotehnikale.

E. K.: See teebki ta raskeks ja põnevaks. Õige raadionäitleja kujutlusvõime on juba niimoodi treenitud, et tal jookseb otsetee visuaalsest tekstist, silmaga loetud sõnast kuulmise ja teiste aistingute juurde, tal peab olema niisugune närv, mis ainuüksi teksti mõjul käivitub: loed ja juba kuuled, sealsamas hakkad nägema ja tundma. See on puhtalt tehnikaga küsimus, aga just nimelt sisemise tehnika — väliste nõksudega siin ei päästa. Adrenaliin peab raadionäitlejal tahtmist mööda võtta olema. Raadio teeb raskeks just see, et siin paistab väiksemgi vale otsekohe välja. Teinekord mõni hea näitleja lihtsalt ei usalda ennast stseenis, oma häält, selle loomulikkust. Lase lõdvaks, lase mõte vabalt tulema, pole vaja mingisugust mängu, õige enesetunne kannab! Aga muidugi, kontsentratsioon! Mulle meeldib, kui näitleja on kuuldemängus askeetlikult lihtne, aga mõte ja elamus peavad täpsed olema, tähelepanu õigesti rakendatud. Ainuüksi sõnaga on pinget palju raskem hoida kui laval, kus kõik aitab kaasa. Siin on näiteks pausi probleem. Kui vähe te kuulete eesti kuuldemängus pausi! Aga näitleja kardab pausi ainult siis, kui jalad põhjas ei ole, kui mäng ei kannu. Tähendab: enesetunne pole õige. Sealsamas jälle mõttelised üleminekud, äkilised pöörded: uus mõte sähvatas, sõna peab tulema hooga peale! — kuuleme, kuidas pausi ajal mõte alles teist külge pöörab — lause algab, uus suhe jõuab päralt alles kolmanda-neljanda sõna ajaks! Niisuguse näitleja jaoks poleks mõtet ilma sõnata, sisetegevust nagu olemaski! Täpselt samuti nagu ei osata seesmiselt tegutseda partneri repliigi ajal, oodatakse passiivselt oma märgusõna. Vilunud raadionäitleja niisugustes asjades muidugi režissööri näpunäited ei vaja.

V. R.: Jõudsimegi nüüd vist ühe huvitavama teemani: režissööri ja näit-

leja vahekõrd. Kas teie arvates on raadioteater rohkem näitleja- või režissöriteater?

E. K.: Mulle see vastandus hästi ei meeldi. Kui tegelikult teatrisituatsioonis selline vastandus tekib, siis enamasti on see kurb paratamatus, et üks poolus ei jõua teisele järele. Kui seda teadlikult kultiveeritakse, siis on see suurim mõtlematus, mis ei jäta varem või hiljem kätte tasumata. Terves, loomulikult funktsioneerivas teatris režissöör ja näitleja täiendavad teineteist, üks pole mõeldav teiseta. Ilma näitlejas kehastumata on režissööri parimgi idee null, — ma mõtlen lavastuse seisukohalt, tal võib olla ainult tõlgendusväärtus. Samuti vajab ükskõik kui andekas näitleja alati režissööri, et osalahendus leiaks koha lavastustervikus, saaks osaks tüki mõttest.

V. R.: Kuuldemängu võib mõneski mõttes võrrelda filmiga, ka siin on tehnika, montaaži osa küllalt suur: võib venivat dialoogi linti lõigates tihendada, keelevääratusi parandada, isegi värsse õigemini kõlama panna; võib mõne episoodi helitaustade ja muusikaga «vahule kloppida», kokku lõigata paremaid lõike ja lauseid eri duublistest...

E. K.: Näitlejalooming on siiski kõige alus. See, millest te rääkisite, on käsitöö ja käib asja juurde nagu igas kunstis. Aga sellest üksi ei piisa. Tõelise näitleja tunnebki sellest ära, et ta niisuguse kosmeetika peale lootma ei jää — läheb aega palju läheb, aga stseen peab elusa mänguga täkkesse minema, muidu käib au pihta! Raadiokunsti seespoolsus, tema olemuslik, immanentne psühholoogilisus iseenesest tingib näitlejatöö suure osatähtsuse. Meil on tehtud ka režissöriteatrit — küsimus pole selles, nagu oleks selline kuuldemäng halb — tehniliste vahenditega võib seda vägagi köitvalt ja efektselt teha ning ainult proff märkab mängulist üheplaanilisust! Õigupoolest on see ainus võimalus puhtalt välja tulla, kui näitlejad ei kannu. Põhimõtteliselt on see aga näitlejatöö devalveerimine, nende võimaluste devalveerimine, mida annab raadios tehnika süntees psüühikaga. Näitlejat ei pane see pingutama, ei pane looma. Režis-

söörina ootaksin näitlejalt just rohkem oma mõtet, värsket nägemist. Lõpptulemusena jääb režissööri mõte liiga sageli katteta, liha ja verd tuleb joonisele liiga vähe juurde. Enamikule näitlejaile tuleb kätte näidata kõige algisemadki reaktsioonid, see tüütab, on ausalt öeldes masendav. Te ju ei kujuta ette, et dirigent peaks pillimeest õpetama, kuidas seda või teist nooti võtta. Taksojuhile te ei hakka ütleva: nüüd pane teine käik, nüüd kolmas — te ütlete talle: see ja see tänav, see ja see maja, ja kui ta siis juhuslikult selles linnaosas hästi ei orienteeru, siis võite talle nõu anda, kustkaudu sinna kõige parem on sõita.

V. R.: Ühesõnaga, näitleja tunneb ennast veel liiga vähe kuuldemängu tõelise loojana.

E. K.: Ega väga vihane ei saa ka olla — teinekord paneme ise näitlejad niisugusesse olukorda, et peame lihtsalt õnnelikud olema, kui nad meid kuu peale ei saada. Nüüd juba kümneadat aastat teeme kuuldemängu ilma õige stuudiota, näitlejad lämbuvad palavuses ja õhupuuduses, ukсед ei pea müra kinni, ülearu tihti juhtub tehnikaga midagi... Sageli peame stseeni katkestama kõige magusama mängu pealt, kui just-just õnnestus kauaotsitud säde kätte saada — mida see kõik näitleja enesetundele tähendab, seda kõrvalseisjale selgeks ei tee. Vahel on õhk nii pinget täis, et väljud ragisevad läbi stuudioakna. Normaalses oludes oleks näitlejate närvikulu kolm korda väiksem. Ja ega päriselt loominguliste probleemideni, tõlgenduse nüanssideni, aktsentideni me nii ei jõuagi: ohkad koos helirežissööriga kergendatult, kui stseen mingi värskusega, mingi loomuliku usutavusega lindile on saanud. Näitlejad ongi sellega harjunud. Üks põhjus on muidugi selles, millest ma enne juba rääkisin: liiga passiivne ja vähetõhus töö proovide algetapil, oskamatus algusest peale kujutlust õiges suunas tööle panna. Sinna pole juba midagi parata, et kuuldemäng nõuab näitlejailt kiiret haakumist, taiplikkust tekstimärkide lahtilugemisel, intelligentsust igas mõttes. Siin pole aega maigutada. Korralikus raadioteatris tuleb näitleja teisele proovile, pärast seda, kui taotlustes on

kokku lepitud, põhijoontes valmis rolli-
visandiga, sealt võibki kohe alata tege-
lik mikrofonitöö: sobivate tonaalsuste,
rakursside ja dünaamikate otsimine
ning proovimine helirežissööri poolt,
samal ajal kui üheskoos täpsustatakse
ja lihvitakse mängulisi peensusi, sobita-
takse roll tervikusse, lastakse tal elama
hakata. Embrüonaalselt, kujutluses
peab see näitlejal juba valmis olema,
samuti nagu režissööril kõlab terve
tükk kujutluses. Selles võib tohutult
palju muutuda, aga ainult siis, kui
pakkumine on mõlemapoolne, mõlemad
loovad. Head raadionäitlejat pole vaja
sõnadega piitsutada, teda hoiat esimes-
tes proovides tagasi, suuna ta energia
ja tahe õigesse sängi. Näitlejatega nagu
Silvia Laidla või Rein Aren võid juba
algusest peale tööga pihta hakata, pole
vaja tühje sõnu, saad oma mõtte mille-
legi toetada. Saage aru, ma mõtlen
praegu just kujutlusvõime aktiivsust,
loovust; muidugi peab näitleja valvas
olema, et see ei vii paksu, ülepakutud
mänguni. Aga kui mingi elamus intensi-
ivselt, õigesti suunatud sisemise pin-
gutusega läbi on kogetud, siis enamasti
leiab ta pärast seda üles ka selle
loomuliku kerguse, selle endastmõiste-
tavuse, kus midagi enam mängida pole
vaja, kõik läheb ise paika.

Mõni geenius ütleb: pange lint
käima, küll ma siis mängin! Kas lint
juba käib? See ajab ausalt öelda naeru
peale. Filmis võib ehk nii olla, ma ei
tea, seal lähed ennast näitama. Raadios
ei tohi midagi mängida — nii kui män-
gima hakkad, on läbi. Põhitöö tehakse
proovis, lindistamisel peab näitleja juba
looma, muidu see ei tule, ei saagi
tulla — näitleja ei tee ainult üksi ja
iseendale. Partnerid, helirežissöör — see
on peen kokkumäng.

V. R.: Nii et režissöör oleks lindis-
tamisel ainult nagu mingi kontrolliv
lül.

E. K.: Seda küll, nii peaks olema.
Mõnikord, kui ennast lindistamise ajal
kõrvalt märkad, näed, et mängid ise
hullemini läbi kui näitlejad studios,
eriti siis, kui stseeni intensiivsusest
jääb puudu, tunnetus ei ole täpne; siis
krutid enda üles... , aga ega kõrva ei
saa enam niiviisi usaldada. Režissöör
ei saa näitlejate eest midagi ära teha.

Selles mõttes mulle meeldib Heino
Kulvere töö — tal teevad näitlejad.
Salme Reek režissöörina seevastu säri-
seb ja tuiskab mis hirmus, ei saa arugi,
kus ta parajasti on, foonikas või
studios, aga jälle: näitlejad tulevad
kaasa. Seda ongi vaja, ükskõik, kuidas
sa selle kätte saad.

V. R.: Helirežissööri tööst me siiani
veel rääkinud pole. Helirežissööri pee-
takse nagu lihtsalt ülesvõtjaks, fiksee-
rijaks, aga ometi võib aimata, et tema
käe all võtab tegelikult materjal vormi
ja kuju.

E. K.: Helirežissöör on kunstnik
täiel määral. Näitleja hääle plastilisus,
see, kas hääl saab kuulaja tajus akusti-
liseks kujundiks, oleneb ainuüksi
temast, ta võib kõik ära rikkuda, aga
ta võib ka suhteliselt kesiste eeldus-
tega näitlejat tohutult aidata. Enamik
märkusi nii mikrofoniproovis kui ka
lindistamisel tuleb teadagi režissöörilt
ja need puudutavad mängu sisulist täp-
sust või õigsust, aga küll tahaks, et
näitleja kogu selle sagina juures
hetkekski ära ei unustaks: oma stseeni-
partnerite kõrval on ta kõige tähtsam
partner mikrofon ja mikrofonu kaudu
just helirežissöör, see, kellega ta kokku
mängib, keda ta ei näe ega isegi
kuule.

Helirežissööri töö on samasugune
peen kunst nagu näitleja oma, kus-
juures raskesti teeb selle just vastas-
tikuse tunnetuse vajalikkus. Helirežis-
sööri käsi mikseril ja nuppudel peab
näitlejas hääle kaudu kinni olema, nii
et kui seal midagi muutub, nii peab
sellele siin reageerima, kontakt ei tohi
hetkekski katkeda, auku ei tohi jääda.
Meie näitleja enamasti vist ei aimagi,
mis määral tema tegevuse mõjule-
pääsemine oleneb helirežissöörist, kui
palju see töö on vastastikune kokku-
mäng...

Nii et kokkuvõttes peaksid näitleja-
helirežissöör-lavastaja kuuldemängu
lindistamisel moodustama samasuguse
ühtses rütmis töötava kolmiku, nii nagu
autor-toimetaja-lavastaja teksti ette-
valmistamise järgus.

V. R.: Millest see siiski tuleb, et meil
näitleja eneseleidmine raadios nii ras-
kelt käib? Kas on siin äkki võimalik
mingeid sügavamaid põhjusi avastada,

kustkaudu tuleks asju muutma hakata?

E. K.: Meie näitlejate kõnetehnika tase on teada — lavakõne nõrkustest on palju räägitud. Usun, et Kaarel Toomi sõnavõtte mäletatakse veel hästi, see oli juba hulk aastaid tagasi, aga ega ausalt öeldes midagi ei ole muutunud, kuigi südant valutavad paljud — kõik saavad aru, et nii edasi ei saa. Raadio on momendil eesti teatri suhtes liiga kõrvalseisev jõud, et ta üksinda midagi muuta suudaks, inerts on üle-aru suur. See avaldub minu arvates kogu suhtumises mitte ainult kõnesse ja diktsioonisse, vaid ka näitleja häälelisse külge tervikuna. Vaatame vastuvõttu lavakunstikateedrisse. Ma ei räägigi, et seal pudikeelsusest, tugevatest kõnedefektidest ei hoolita (see juba isenesest näitab, et kõnet peetakse teatris ebaoluliseks), aga valik üldse! Hea hääl on üks olulisemaid näitleja-eeldusi, on alati olnud, aga siis on veel kõigi maade teatrites alati silmas peetud ka seda, et leiduks võimalikult erinevaid hääli, et oleks sügavaid basse ja iseloomulikke, huvitavaid tenoreid. Häälelise tüpaazi võimalused raadios on minimaalsed, iga kord kuula hirmuga, ega hääled kokku lange! Ilusaid, ehtnaiselikke hääli pole samuti — nais-hääled on enamasti mehelikult karedad, tuhmid, puudub sära. Kuulake võrdluseks viiekümnendate aastate kuuldemänge, milline häälte galerii! Foneetika õpetamise tase praeguses kateedris on allpool igasugust arvestust, lõpetanutega tuleb kurja vaeva näha, et ületreenitud, soomepäraseid «l»-isid, vene- või saksapäraseid sulghäälikuid vähegi eestilikuks tagasi murda. Ei saa pidada normaalseks olukorda, et III kursuse tudengid pole kuulnudki midagi hääliku helilisusest või kõrisulust, et ei tunta selliseid elementaarseid erialamõisteid nagu hääletugi, register, positsioon, rääkimata nende kasutamisest. Aga kõnetehnikat ei saa lahutada ka psühhotehnikast. Siirus on tähtis asi, aga see ei tähenda, et näitleja ei peagi pingutama olukorra või seisundi psüühilise mobiliseerimise nimel, et kõik, millest räägime, võib toimuda mingil üldisel tüümal «supp sai eile soojaks» nivool. Praktilises lavatöös, juba mõne aasta jooksul pärast lõpetamist võib

andekas noor muidugi omandada need psüühilise töö kogemused, lavalise enesetunde valitsemise jne., aga see on kaugel teadlikust tehnikast, see sünnib läbi tegevuse ja on seetõttu raadio jaoks vähese väärtusega.

V. R.: Olen ammu imestanud, miks üliõpilastel ei ole programmis vastavat stuudiumi.

E. K.: Mõned aastad tagasi oli ühe kursusega selline katse, see oli üle-eelmine lend. Nad käisid raadiomajas kaks ja pool semestrit. Muidugi lootsin, et me jõuame lugemise juurest ka kuuldemänguni välja, aga töö läks väga üle kivide ja kändude, ma ei tea, me vist üldse üksteist ei mõistnud, olin ette kujutanud teistsugust algtaaset. Loodan, et mingi mikrofonitöö kogemuse nad siiski said, hiljem on seda tunda olnud. Guido Kangur mängib mul just viimases tükis, väga raske roll, aga tore on teha.

V. R.: Olen kuulnud, et mõnel pool välismaal on statsionaarne raadioteater, näitlejad, kes põhitöökohaga on raadio juures.

E. K.: Ei usu, et meil see praegu reaalne oleks. Kujutan ette, et siis peaks kogu raadioteatri prestiiž olema teistsugune. Praegu jääb mulje, et meid võetakse mingi tülika, üleearuse üksusena. Ega ma arva, et see oleks mingi pahatahtlikkus või otsene vaen, aga tundub nii, et need, kellest oleneb otsuste tegemine, ei kujuta üldse ette, mida võib kunstilise sõnaga saavutada. Üleliidulises Raadios on sellest aru saadud. Meil aga vähendati alles hiljuti lugemistundide mahtu ja rahasid! 1978. aastal likvideeriti pearežissööri ametikoht, mis oli küll enam-vähem formaalne juba ennegi, siis muudeti struktuuri ja režissöörid viidi kuuldemängude toimetusest lahku. Möödunud sügisel moodustati uus, lavastusosakond, kuhu kuuluvad formaalselt ka toimetajad ja mida kutsuti juhtima Aksel Küngas. Küll oleks tore, kui sellest muudatusest ka mingit sisulist kasu oleks!*

V. R.: Ausalt öeldes, mind isegi üllatavad need mured. Mul on alati

* Meie jutuajamine toimus veebruari algul. Märtsis võttis ER juhtkond kuuldemängude ja režii probleemid erilise tähelepanu alla.

olnud mulje, et eesti kuuldemängul on välja kujunenud tugevad traditsioonid.

E. K.: See ongi nii. Neid traditsioone on püütud kõigest jõust hoida ja üle NSV Liidu peetakse meid endiselt juhtivaks kuuldemängumaaks. Me võime tõepoolest rääkida järjepidevusest kõige otsemal, elaval kujul: Kaarel Toom on raadios lavastanud kõik sõjajärgsed aastad, Eero Sepling ja Aino Lauri töötavad helirežissööradena samuti väga pikka aega... Ainult me ise teame, mida ajaga kaasakäimine, see tahe meile tegelikult maksab. Nõuded suurenevad pidevalt, aga kujutlege ise, mis tunne on teha tööd, kui tead juba ette, et kõige paremal juhul saad realiseerida ehk 50% oma kavatsusest — see halvab moraalselt, tapab füüsiliselt ja psüühiliselt... Ega seda juttu siin mõnus rääkida ei ole, kergem oleks hoida oma teada.

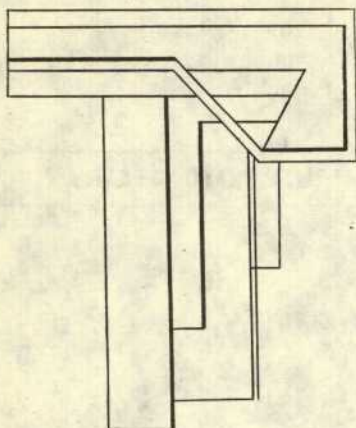
V. R.: Kas ei ole just, vastupidi, liiga kaua vaikitud? Võib-olla oleksid mitmedki raskused kergemini ületatavad, kui neist õigel ajal vajaliku resolutsusega rääkida?

E. K.: Nojah, eks ta ole igapidi õige... Mitte ainult bürokraatia, ka näitleja armastab meie päevil suuri efekte: hea jutt, lärmakas hää, ekstravagantsed žestid — see kõik tekitab muljet, äratav usaldust! Kaalutud väljendus ja tagasihoidlikum, kuulaja arukusele apelleeriv kõne on meie kultuuris saanud teo- ja otsustusvõime tuse, isikliku seisukohatuse märgiks, sealt justkui polegi midagi oodata. Kui tahad, et teine sind kuulama hakkaks, sõima tal nagu kõige hullemate sõnadega täis, see keel on talle tuttav! Imelik on mõelda, et mõte peab end väliste vahenditega maksmapanema, selleks ta ongi mõte, et kes teda vajab, see paneb tähele. Ju siis ei vajata... Võib-olla ses mõttes on praegune aeg tõesti soodsam visuaalsetele kunstidele. Sellegipoolest on vajadus sisemise tõe, sisemise veendumuse järele inimloomusesse kuuluv, inimene ei saa selleta mitte kunagi, mitte üheski ühiskonnas läbi. Ükski teine teada olev kultuurivorm ei teeni seda edukamalt kui raadiokunst.

TOIMETUSE FOTOPREEMIA

Toetudes kogemustele, mis on omandatud koostöös paljude eesti fotograafidega, nii amatööride kui ka professionaalidega, võib ajakirjade toimetuse veendumusega konstateerida fotograafia üha suurenevat osatähtsust meie kunsti- ja kultuurielus. Seni aga puudub fotograafidel oma loominguiline organisatsioon ning seega ka iga-aastane võimalus kokkuvõteteks, nagu neid loomingu listes liitudes tehakse. Seepärast otsustas ajakirjade «Teater. Muusika. Kino» ning «Kultuur ja Elu» ühendtoimetuse asutada oma fotopreemia, mis määratakse aasta jooksul silma paistnud fotograafide või kollektiivide tema loomingu liste tööde eest. Preemia saamiseks võivad olla esitatud personaal- ja grupinäitused, fotoalbumid, -raamatud, -filmid, reportaažid ajakirjanduses, filmid fotograafiast, telesaated, fotoalased kirjutised või fotod ja üksikfotod, mis nii või teisiti eesti fotoelus «ilma teinud», teoreetilised või -ajaloolised uurimused — kõik fotoalased tööd, milles selgelt ilmneb autori individuaalsus ning mis ühel või teisel põhjusel on saanud sündmuseks, teetähiseks, eeskujuks eesti fotokunstis.

Ettepanekuid võivad teha nii organisatsioonid kui ka üksikisikud. Preemiasaaja tehakse teatavaks ajakirjade «Teater. Muusika. Kino» ning «Kultuur ja Elu» veergudel. Preemiaks on väikesetiraaziline originaalraamat. Toimetuse jätab lah-tiseks fotopreemia nimetuse, et anda lugejatele võimalus omapoolseid ettepanekuid teha.



QES?

Anatoli Efros



Efros oli paljudele meist ebajumalaks. Selles minevikulises pöördumises on teadlikku tragismitaotlust.

Efros elab ja töötab pingsalt, lavastab Malaja Bronnajal, Kunstiteatris, Ameerikas, Jaapanis ... Otsustades välismaiste retsensioonide järgi — edukalt. Aga kodus? Tegelikult pole ju tema viimased kuus-seitse lavastust läbi kukkunud, kaugel sellest, kuid ometi ei saa neid pidada sellisteks säravateks saavutusteks, mida varasematega võrrelda võiks. Nad lihtsalt pole enam meeli ja mõistust vapustavad sündmused.

Nendele, kes on Efrost armastanud ja armastavad, kes on korduvalt istunud tema geniaalsete lavastuste etendustel, nende jaoks on tema tänane seis nõutuks tegev. Aga mis oli varem?

60. aastate Efrosegaga käivad koos kriitilised, tihti jämedalt söimavad, tihti ebaausad ja laimavad artiklid. 60. aastate Efrosegaga käib koos pöörane edu! See on edu kõige kõrgemal tasandil, kõige nõudlikuma maitse ja arusaamisega intelligentsi hulgas. Lavastus «Minu sõber Kolka!» Laste Keskteatris vallutas vaataja uudse probleemiavamise, erakordselt madala valuläve, aususe ja seda kõike siduva andega. Meie koolielust, meie endi elust rääkis lavastus sellise avameelsusega, mida vaataja polnud enam ammu kuulnud. Seejärel saabus lühike, kuid hiilgav peanäitejuhiaeg Leninliku Komsomoli nim. Teatris. Seal tegi Efros seni ületamatuks jäänud M. Bulgakovi «Molière'i», seal alustas ta «õnnetu saatusega tüdrukute» teemat E. Radzinski näidendites «Tehakse filmi» ja «104 lehekülge armastust». Sealsamas Leninliku Komsomoli nim. Teatris lõi särama tema armastatuima näitlejanna Olga Jakovleva lavaline anne. Siis aga sai Efrorest lihtsalt lavastaja Malaja Bronnaja teatris, kus ta töötab tänase päevani.

Anatoli Efros (sünd. 1925) õppis GITIS-es Aleksei Popovi ja Maria Knebeli käe all. Lõpetamise järel 1951 lavastas ta mitmetes Nõukogudemaa linnades, millest ühte markantsemat juhtumit mäletab dramaturg A. Maka-jonok: «1953. aastal lavastas tollal noor Efros Rjazanis tollal samuti noore Maka-jonoki komöödiat «Vabandage, palun».

Näidend kujutas mingi oblasti juhtkonna segaseid mahhinatsioonide viljaga ja selle lavastus oli mõeldud kingituseks asetleidnud partei- ja majandusaktiivi nõupidamisele. Kuid mõju oli ehmata. Mõningad seltsimehed avaldasid arvamust, et pärast sellist huligaansust (silmas peeti nähtud etendust) muutub neil küsitavaks oma kodurajooni tagasi-pöördumise mõttekus. 39 konverentsist osavõtjat saatsid protestinoodi Kultuuriministeeriumi. Tollane NSV Liidu kultuuriminister J. Furtseva teatas vastuseks, et nähtavasti on teil, kallid majandusmehed, kõik oma valdkonna probleemid hästi lahendatud, kui te hakkate tegelema teatri repertuaari ja seejuures näidendiga, mis ka Moskva lavadel läheb...»

1954. aastal sai Efrosel koosseisuline lavastaja Laste Keskteatris, mille peanäitejuht oli Maria Knebel, suurkuju teatrimaailmas, väljaspool seda aga vähe tuntud isik. Stanislavski, Nemirovitš-Dantsenko ja mitte vähem geniaalse Mihhail Tšehhovi õpilasena õpetas ja kasvas ta omakorda selliseid meistreid nagu tänapäeva režissuuri eredamaid nähtusi Anatoli Vassiljev, nagu Voldemar Panso, keda Knebel on nimetanud oma ainsaks tõeliseks õpilaseks.

Laste Keskteatris lavastas Efros 1955. aastal V. Rozovi «Õnn kaasa». Sündmuse lahtimõtestamiseks pakume ajatelje: 2 aastat enne «Sovremenniku» sündi, 10 aastat enne Ljubimovi Taganka-teatri loomist tegi Efros Laste Keskteatris kümulise lavastuse tundmatu Rozovi näidendi järgi, milles ühte peaosatähtsust mängis Oleg Jefremov (seesama Jefremov, lollikese-Ivani ületamatu esitaja Jeršovi muinasjutus «Kürselg-sälg», kes tollal oleks uskunud pigem surnute ülestõusmisse kui sellesse, et temast saab Moskva Akadeemilise Kunstiteatri peanäitejuht). Niisiis pandi 50. aastate keskel Laste Keskteatris alus 60. aastate teatrilikumisele — romantikutele, uuendajatele, stuudiolastele... Efrose «Õnn kaasa» läkitas nad teele.

Efrose edu oli sedavõrd suurejooneline, et kuigi tal ei olnud preemiaid ja aunimetusi, määrati ta ometi 1963. aastal Moskva Leninliku Komsomoli nim. Teatri peanäitejuhiks. Tema «Kajakat» võeti vastu samaväärse vaimustusega nagu

Kunstiteatri algusaegade «Kajakatki». Uues teatris liitus temaga plejaad särevaid noori andeid. Selles koostöös, lavastades Radzinskiit ja teisi, teenis ta oma esimese «aunimetuse»: «pessimist». See silt kleepus Efrose külge nii tugevasti, et muutus lahutamatuks koostisosaks ka kõigis arvustustes ja ettekannetes. Trükkimata jäi see ainult Leninliku Komsomoli nim. Teatri etenduste müüri-lehtedele ja kavadele.

Pessimiste kaua ei taluta.

Pärast lühiaegset tegevusetust sai Efrosel 1967. aastal Malaja Bronnaja teatri lavastaja. Seni keskpärasel teatril lihtsalt vedas — kergelt põlualuse lavastaja kuulsus ja anne muutusid võimsaks magnetiks. Leninliku Komsomoli nim. Teatrist tulid Malaja Bronnajale ka tema näitlejad Aleksandr Širvint, Valentin Gaft, Lev Durov, Leonid Kanevski, Gennadi Saifulin ja teised, ennekõike aga tõeline *tragedienne* Olga Jakovleva.

Malaja Bronnaja teatri hoone asub Nikitski väravate lähedal, paar sammu kirikust, kus laulatakse Natalja ja Puškin. Nüüd, pärast mõttekaaslaste väe ilmumist, hakkas selle hoone maine taas tõusma. Mihhoelsi vaim — Mihhoels mängis kunagi selles majas asunud Juudi teatris oma surematut Leari — võis rahul olla.

Kuid Efros ei rahunenud. Pööramata kriitikale vähimatki tähelepanu, lavastas ta nagu õnne tähe all sündinu ühe näidendi teise järel ja peaaegu kõik töid talle edu. Sellest sai mingi põrguliku vedamise, õnnelike täistabamuste aeg. «Kolme õe» Tšebutõkin (Durov) vapustas publiku hinge, koos Irinaga (Jakovleva), kes lapselikus meelegeitohos anus pääsemist «Moskvasse-ee!», nuttis kogu saali Shakespeare'i «Romeo ja Julia»(!), Molière'i «Don Juan»(!). Ja lõpuks — Gogoli «Naisevõtt»(!).

Teoks sai uskumatu: mitte kriitika ei murdnud lavastajat, vaid lavastaja, oma tõekspidamistele truuks jäädes, murdis kriitika. Kriitika nurin kostis üha harvemini, kuni vaibus sootuks. Aga siis ilmus «Pravdas» artikkel «Kujutage endale ette...», milles tema lavastust kiideti ja seekord kiideti tõesti õige asja eest. 1975. aasta lavastus «Naisevõtt» ja «Pravda» artikkel panid jää liikuma. 1976. aastal sai Efros lõpuks tiitli: 41

VNFSV teeneline kunstitegelane: See ametlik tunnustus mõneti leevendas kaua kestnud suhtumishoiakuid (kuigi mujal maailmas nägi nõukogude lavastajate rida välja selline: Stanislavski, Meierhold, Vahtangov, Tairov, Efros). Sel päeval, kui ilmus teade tiitli määramisest, ütles keegi: «Anatoli Vassiljevits! Teie — ja «teeneline»...» pidades silmas väikese nimetuse mittevastavust suurele lavastajale. Kuid Efros vastas talle: «Mis te räägite! Ma olen nii rõõmus, ma pean kohe helistama oma vanematele ja teatama — nemad ju arvavad seni ajani, et nende pojast pole asja saanud.»

Malaja Bronnajal harrastas Efros lahtisi proove. Ta arvas, et see aitab näitlejail kergemini ületada proovisaalist publiku ette mineku raskusi. Kõik soovijad võisid tulla ja oma silmaga vaadata, kuidas etendus sünnib. Teatrikooli üliõpilased jooksid siia loengutelt, tulid vabad näitlejad teistest teatritest, teistest linnadest.

Siis ei aimanud veel keegi, et just lavastus «Kuu aega maal» lõpetab aastal 1977 rohkem kui 20 aastat kestnud õnnestumiste rea. Vastupidi, kõik olid veendunud, et Efrose täht särab sama heledalt igavesti. Millegi muuga ei saa seletada kõlavate nimedega näitlejate

Anatoli Efros koos näitleja Oleg Daliga.



voolu sellesse lavastusse. Peale «omade» — Olga Jakovleva, Mihhail Kozakovi, Leonid Bronevoi — tulid ka «võõrad» tähed. «Kuu aega maal» meelitas Malaja Bronnajale Jelena Koreneva ja Oleg Dgļi kuulsast «Sovremennikust», Aleksei Petrenko Leningradist. Kõik need tähed särasid Turgenevi näidendis Efrose käe all. Koreneva ja Jakovleva duett oli lavastuse tugevaim traagiline hetk, Petrenko ja Bronevoi olid võimelised naerutama publikut veerand tundi järjest.

Aga sellega see lõppeski. Algas põgenemine.

Järgmises lavastuses — «Veranda metsas» — olid jälle koos Koreneva, Dal, Petrenko, Jermolova-nim. teatrist tuli juurde Stanislav Ljubšin... Kuid peagi lahkusid nad kõik: Koreneva ja Dal filmi, Kozakov filmirežissööriks, Petrenko ja Ljubšin Kunstiteatrisse. Nende äraminek tegi kõhedaks, sest «Veranda...» näis juhusliku ebaõnnestumisenä. Kuid ebaõnnestub ka «Tee» Gogoli «Surnud hingede» järgi. See oli hoopis tõsisem märk. Ent ka nüüd säilitati lootust — järgmine lavastus õnnestub! Analüüsides mahukas artiklis «Teed», kinnitas tunnustatud teatrispetsialist Anatoli Smeljanski: minevikuga on lõpetatud ja Efros kaotas, kuid kaotas geniaalselt: ees ootab võit uuel tasemel.

Võitu pole seni ajani tulnud.

Efrose edu Ameerikas ja Jaapanis ei lohuta meid. Ometi on väljavõtted arvustustest ja intervjuudest kiitvad ja tunnustavad. Ameerika press kirjutas Efroset pärast tema lavastatud Gogoli «Naisevõttu» Minneapolises: «Ta on imetusväärne! Parim! Ta on absoluutselt professionaalne, sealjuures tohutu kogemuste pagasiga. Vahel on ta intellektuaalne ja objektiivne, vahel emotsionaalne, kuid alati žestikuleeriv, oma täpset ja kõitvat kontseptsiooni selgitav. Pole võimalik ette kujutada publikut, kel oleks Efrose etendustel igav...» («Minneapolis Tribune»).

Tollel esietendusel juhuslikult viibinud Viktor Rozov rääkis hiljem, et publiku vastuvõtt oli kui dzässikontserdil — ulgumise, vile ja aplausitormiga.

Natalja Krõmova on andnud nüüsguse kommentaari:

«Kui paradoksaalne see ka pole, Efrose kriis on tihedalt seotud ta Ameerika-»



Anatoli Efros proovimiljöö.

V. Baženovi fotod

rika-triumfiga. Ta läks sinna tegema kord juba Moskvas lavastatud asju, aga trupp osutus väga tööhimuliseks, professionaalseks, väga täiuslikuks. Retensioonid tulid hiilgavad. Näis, et töötada oli kerge. Lavastust tegi ta 2—3 nädalat. Pärast seda ainult mängiti proovidel läbi, tema istus saalis ja puhkas. Vaat mis tähendab ameerika konkurentsi läbiteinud valitud näitetrupp. Ent võitnud nii üks kord, võitnud kaks korda, tuli ta Moskvasse ja ütles: «Kauem ma nümmoodi lihtsalt ei suuda, see on käsitöö triumf. Igav on. Ma igatsen algaja näitleja juurde, laua taha, pedagoogikasse, mulle on vaja laboratooriumi, ma lämbun.» Kuid missuguse laua taha tal minna, kellega otsast peale alustada? Oma trupi juurde, kus istub Kozakov, kus istub Durov? Eks mine ja õpeta neile otsast peale psühholoogilise kunsti keerukust!»

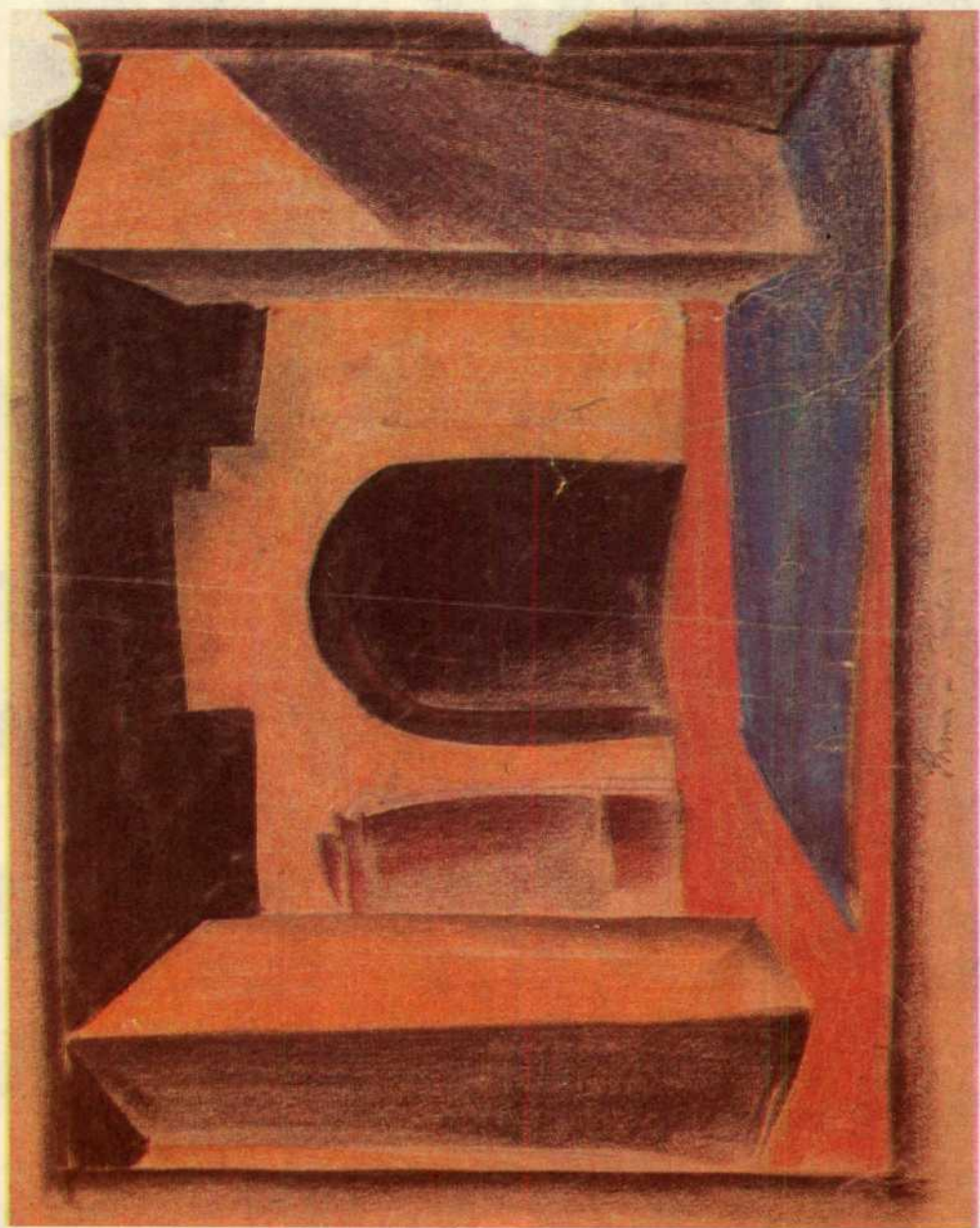
Piiritaguse edu loetelule lisandub «Don Juani» *grand prix* Jugoslaavia rahvusvahelisel teatrifestivalil (BITEF), erakordne menu Edinburghis...

Kuid teater toimub täna. See, mis toimus eile, on teatri ajalugu.

Täna juhendab Anatoli Efros GITIS-es uut kursust.

Milline on Efrose homne käekiri? Just nimelt omas kodus, Malaja Bronnajaal, sest Kunstiteatris vahepeal lavastatud «Tartuffe» ja «Elav laip» ei paku palju. Kui avada tema teine raamat «Elukutse — lavastaja» (1979); (esimene raamat «Proov, minu armastus», 1975), siis saab selgeks, et kõige pingesamalt otsib vastuseid ikkagi Anatoli Efrose: «Raskelt mööduvad tunnid pärast läbikukkunud esietendust. Kell on neli öösel, und ei tule, mälu sõelub kõige väiksemaidki pisiasju. Hirmus mõelda, kui paljudes kohtades hakatakse sind täna kiruma ja välja naerma. Aga hommikuks, seejuures varahommikuks, on määratud uus töö, ja sa pead minema — mõtetega, alati mõtetega.»

ALEKSANDR MINKIN



Peet Aren. Lavakujundus Sophokiese-Hofmannsthal'i tragöödiale «Elektra» «Estonias» 1923. aastal.



Peet Aren. Kostüümikavandid B. Shaw' näidendile «Androkles ja lõvi» «Estonias» 1922. aastal.
A. Reinsalu foto



«Päike näkku» Moskvas ja Tallinnas üldisemate probleemide taustal

ENN SIIMER



Mats Traadi «Päike näkku» Moskva Malaja Bronnaja teatris (lavastaja Mikk Mikiver, kunstnik Tõnu Virve). Stseen lavastusest.

V. Baženovi foto



«Päike näkku» V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris (lavastaja Mikk Mikiver, kunstnik Tõnu Virve). Evelin — Mari Lill, Martin Lundelin — Martin Veinmann, Virgo Kann — Tõnu Saar.

G. Vaidla foto

Selles, et Mikk Mikiver Moskvasse lavastama kutsuti, polnud muidugi midagi iseäralikku. Kuigi, jah, ega selliseid pretседente just palju pole ka olnud. Mõne aasta eest lavastas Arne Mikk pealinna Muusikalises Kammerteatris B. Britteni «Väikese korstnapühkija», kuid draamažanris tuleb meelde vaid õige ammune juhtum, kui Voldemar Panso tõi Nõukogude Armee Keskteatris lavale J. Smuuli «Kihnu Jõnni».

Ja siiski võis Mikk Mikiveri ja Tõnu Virve seekordset kutsumist täiesti loomulikuks pidada. Esiteks, möödunud aasta teisel poolel, seoses NSV Liidu moodustamise 60. aastapäevaga, töötasid Moskvas õige mitmes teatris lavastusbrigaadid teistest vabariikidest. Kuid see oli muidugi formaalne põhjus. Ega Malaja Bronnaja teatrisse külalislavastajaid ikka juhuslikult kutsuta. Malaja Bronnaja teater on teatavasti Moskvas üks tunnustatumaid. Talle on suurt kuulsust toonud eelkõige Anatoli Efrose nimi ja tema klassikalavastused, kuid õige mitu puhku on teater ka tänapäevateemaliste lavastustega teatriavalikkuse huvikeskmesse tõusnud (esmalts meenuvad siin I. Dvoretiski «Võõras mees» ja «Veranda metsas» A. Efrose lavastuses ning hiljutine paljuvaideldud A. Mišarini «Võrdub nelja Prantsusmaaga» teatri peanäitejuhi A. Dunajevi lavastuses). Viimasel ajal kõneldakse küll ka teatri loomingulisest seisakust, mille üheks väljenduseks (või ka põhjuseks) peetakse seda, et A. Efros on üksteise järel toonud mitu uuslavastust välja hoopiski Moskva Kunstiteatris. Teatri mainet laiema üldsuse silmis see aga veel riivanud ei ole ning nagu ikka, võib igal õhtul teatri ees näha hulgaliselt piletit soovivaid inimesi.

Teise ja loodetavasti olulisema momendina tuleb selle kutse puhul arvestada eesti teatrikunsti kõrget mainet. Oleme vist lausa harjuda

jõudnud eesti teatri tunnustatusega üleliidulises ulatuses. Kuid mille põhjal üldiselt valitsev huvi meie teatri vastu kujunenud on, mis tegurid seda tunnustust on mõjutanud, ning kas see tunnustus ka ajalisel muutumatuna on püsinud? Neile küsimustele me minu teada vastust otsinud pole. Kuid tasuks. Tegemist ei ole jü pelgalt eneseuhkuse teadvustamisega, kuivõrd neis protsessides peaksid avalduma nii meie teatri tugevad kui ka nõrgad küljed. Järgnevalt tahaksingi õige põgusalt sellel peatuda, kuid ei püüa sugugi pretendeerida eesti tänapäevateatri retseptsiooni ammendavale analüüsile Moskvas ja Leningradis, pigem visandada mõningaid tendentse, mis on olulisemalt mõjutanud meie nn. noore põlvkonna lavastajate tuntuks saamist väljaspool vabariiki. Lähtepunktiks ning ühtlasi arutluse lõppeesmärgiks M. Mikiveri poolt lavastatud M. Traadi «Päike näkku» Moskvas ja Tallinnas.

Kui jälgida meie teatrikuultuuri vastuvõttu Moskvas ja Leningradis, kahes ülemaailmselt tunnustatud teatrilinnas, selgub, et tegemist ei ole mingi eksootikal rajaneva platoonilise armastusega kõige eestiliku kui lääne kultuuri mõjudele avatuma ja altima vastu. Selline arusaam on küllaltki pealiskaudne ning iseloomustab pigem argiteadvust. Lähemal analüüsimisel peaksid ilmneka sügavamad mõjujooned, mis viitavad hoopiski enam meie ja teiste nõukogude rahvaste kultuuride sisemisele ühtsusele kui selle erinevustele. Ühtsus ei tähenda aga samasust ning arvatavasti just sellises ühtsuse-eripära dialektikas peakski ilmneka meid huvitavate ilmingute põhjused.

Esimesed üleliiduliselt populaarsed lavastajad olid meil Voldemar Panso, Epp Kaidu ja Kaarel Ird. Siin peaks enam-vähem kõik selge olema. Eeskätt esimese, aga ka teise puhul köitis režiioenduslik loomelaad, Irdi puhul aga esmajoones teatriorganisatsioonilised põhimõtted. Need nimed tähistasid paralleelnähtusi tollal Moskvas ja Leningradis 60. aastate võimsas uuenduslaines kerkinud teatrireformaatoritele, nagu Oleg Jefremov, Juri Ljubimov, Anatoli Efros, Georgi Tovstogov. Panso ja Irdi teatrid moodustasid seega kahtlemata omanäolise ja kordumatu terviku, kuid ühtlasi ikkagi osa üleliidulisest tendentsist. Ega Natalia Krõmova ju juhulikult valinud oma tolleaegsesse režissööriportreede raamatusse «Имена» kõrvuti Moskva ja Leningradi nimedega mujalt v a i d Panso ja Irdi.

Panso, Irdi ja Kaidu teatrit sõideti vaatama grupiti ja üksikult, kaugelt ja lähedalt. Neist kirjutati palju ja tihti, neist valmisid uurimused ja dissertatsioonid. Irdilt ja Pansolt ilmusid artiklid ja raamatud ka vene keeles. Polegi siis midagi imestada, kui kõigile sel ajal teatrilase kõrghariduse saanud näitlejatele, lavastajatele ja kriitikutele olid meie väikese Eesti teatrikorüfeed ning nende looming teadantund nii üksikute lavastuste kui ka kunstiliste töökspidamiste kaudu. Kui meie dramaturgial ja näitlejaloomingul oli teatud määral mainet juba varem, siis režiis ja üldise teatrikuultuuri osas rajasid Panso, Kaidu ja Irdi elutöö eesti teatritele ja tema kuulsusele uuel tasandel uue aluse.

* * *

Pansole, Kaidule ja Irdile järgnes meil õige varsti uus teatripõlvkond. Siin muutuvad asjad aga palju segasemaks. Keda seada Moskvas-Leningradis näiteks meie Mikiveri, Komissarovi või Toominga kõrvale?* Kui võtta aluseks tänane teatripilt, siis praegu alles jõudu koguv, vanuseliselt aga Komissarovi ja Toomingaga enam-vähem ühealine põlvkond on esindatud selliste nimedega nagu Lev Dodin, Kama Ginkas, Geda Janovskaja, Anatoli Vassiljev, Aleksandr Morozov. Kuid loominguliselt saatuselt ja taotlustelt on neid meie omadega põlvkonnakaaslasteks küll raske pidada. Niiõrd erinevad on nende loomingu väljendusvormid meie režissööride käekirjast ning ega maailma-vaatelistes plaaniski neid lihtne võrrelda ole.

* Kuigi ka siin on sünniaastates kuni 8-aastasi kõikumisi, moodustavad nad siiski enam-vähem ühe põlvkonna, koos nendega aga ka E. Hermaküla, R. Trass, I. Normet, K. Raid, M. Karusoo, A.-E. Kerge, M. Unt.

Meie uus põlvkond alustas oma täiesti iseseisvate töödega teatavasti juba 60. aastate lõpul, 70. alul. Nende eakaaslased Moskvas ja Leningradis aga alles üsna hiljuti, 70. lõpul ja veel viimastelgi aastatel. Vahest ehk ainult Moskva Leninliku Komsomoli teatri peanäitejuht Mark Zahharov, kelle režiiis võiks leida lähedasi jooni Komissarovile, sai «oma» teatri kätte juba varem. Kuid ta on ka vanem. Kas pole just siin peidus (vähemalt üks) põhjus, miks meie «noored vihased» Moskvas ja Leningradis paugupealt laialdase tunnustuse võitsid, ehk isegi varem kui nende looming stabiilsuse ja küpsuse omandas? Moskvas ja Leningradis oodati juba kaua uut põlvkonda. Oodati, sest teati tema potentsiaalsest olemasolust. Meie noored aga äkki väljendasid seda uut. Uut ellusuhtumist ja väärtuskriteeriume, mis seal alles tudengi-auditooriumides ja proovisaalides keesid, siin-seal äärelinna väikestes üliõpilas- ja isetegevusteatrites endale väljapääsuteed otsisid. Seetõttu mõjusidki meie lavastused sedavõrd plahvatuslikult, seetõttu andestati meie noortele lavastajatele ka ilmsed kunstilised puudujäägid.

Siinkohal tuleb paari sõnaga iseloomustada Moskva ja Leningradi teatrielu. Meie omaga võrreldes on see alati olnud pingelisem. Konkurents nii lavastajate kui ka näitlejate osas on palju suurem (kes siis ei tahaks just nimelt avarate võimalustega Moskva või Leningradi teatrites töötada!). Seetõttu on ka loomulik (põlvkonna)vahetus aeglasem. Need, kes tegid ilma juba 60. aastatel, juhivad enamasti teatreid veel praegugi. Uusi teatreid aga, teadagi, sünnib meie oludes äärmiselt harva. Ja kui sünnibki, juhtub jällegi harva, et selle juhtimine usaldatakse noore kätte. Tulemuseks oli aga see, et uus põlvkond pidi seal märksa kauem võimalusi ootama, oli vaja palju põhjalikumalt valmistuda, et siis karmis konkurents end loominguliselt tõestada ja läbi lüüa. Seetõttu pole ka midagi imestada, et uue põlvkonna puht-professionaalse ettevalmistuse tase seal mõningal juhul hoopis kõrgem võib olla.

Ning veel üks küllaltki oluline erinevus. Praegune teater pole kaugeltki enam see, mis aastakümne tagasi. Siis olid esiplaanil «tormi ja tungi» ajale iseloomulik eetilise maksimalism ja kompromissitus, ekspressiivsed ja tinglikud väljendusvormid. Nüüd on olukord nii elus kui ka teatris hoopis teine. Ja huvitav küll, et just Moskva ja Leningradi uue põlvkonna lavastajate loomingus näivad need uued tendentsid (süvapsühholoogilisus, ülirealistliku lavalise atmosfääri loomine) adekvaatsemalt ja kunstiküpselt avalduvat. Võiks ju arvata, et meie lavastajad, kes on pidevalt töös olnud, peaksid ka uute sisuliste väärtuste juurde kiiremini ja varem jõudma. Sellesuunaline areng nende töodes on küll ilme, kuid küllap on veelgi määramav nende loomingus see, millega kunagi alustati, millega siis esimestena välja tuldi.

Raske on otsustada, mis on parem, kas nii nagu meil — noored veel enne täisküpsust suurt ja rasket teatrivankrit vedama lasta — või siis panna nad aegamisi «käärima», et siis hiljem gaas täisjõul vallanduks. Vaidlus selle üle oleks aga skolastiline, kui me ei lähtuks peamisest, milleks kunsti ja teatrit tehakse — publikust. Teater on siiski ka kasvatusasutus, ning ausalt öeldes on mul kahju sellest (noorest) publikust, kes Moskvas ja Leningradis jäi ilma nimetatud režissööride varasematest töödest, jäi ilma oma põlvkonna väärtuskriteeriumide ja elupõhimõtete kunstilisesest kajastusest. Teatavasti on just noorte-publik see vaatajate kategooria, kellele teatri ja üldse kunsti aktiivsus kõige vajalikum on. Rääkimata siis juba sellest, et selline demokraatlik, vähemate sisepingetega ja valutum areng (protsessisisiselt), nagu see on toimunud meil Moskva ja Leningradi poolt vaadatuna, on alati andnud paremaid tulemusi ka sotsiaalses plaanis. Just nimelt sellega või vähemalt peaauglikult sellega võib seletada Noorsooteatri ning «Vanemuise» lavastuste suurt menu Leningradis ja Moskvas, neid legende, mida seal räägitakse meie teatri kohta. Peab olema ise näinud, kui suur oli tung etendustele ning kui kirglikult retsenseeriti ja arutati Noorsooteatri repertuaari Leningradis ja Novosibirskis, «Vanemuise» omi

Leningradis ja Moskvas, et veenduda — nende etenduste tähendus sealse teatrinooruse jaoks oli märksa laiem nende puhtkunstilistest mõttest.

Niisugune on üldjoontes foon, mille taustal tuleks vaadelda M. Miki- veri lavastust Moskvas.

* * *

Meie teatri tutvustamisel Moskvas ja Leningradis on aga veel üks küllaltki oluline aspekt, mis otseselt seotud ka selle artikli ajendiks olnud lavastustega. Nimelt dramaturgiline.

Kahjuks on viimasel aastakümnel pilt selles osas üpris troostituks kujunenud. Meie näidendite lavastused väljaspool vabariiki on õige harvaks jäänud ning seonduvad peaaesjalikult Enn Vetemaa, vähem ka Ardi Liivese nimega. Siinkohal pole ruumi lähemalt analüüsida meie tänapäevadramaturgia mahajäämuse põhjusi, kuid Mats Traadi näidendi voorustest ja puudustest küll mööda minna ei saa.

«Päike näkku» on küll M. Traadi esimene näidend, kuid ometi ei saaks Traat oma senise proosaloomingu suhtes teatripoolse huvi puudust kurta. Pealegi on Traadi proosa käekäik Eestimaa teatris küllaltki edukas olnud, võib-olla edukamgi kui ühelgi teisel eesti kirjanikul. Algas ju see Panso instseneeritud «Tantsust aurukatla ümber», millest sai Panso viimase perioodi üks menukamaid lavastusi. Seejärel instseneeris Arne Üksküla Pärnu teatri tarvis «Kohvioad». Jällegi kunstiline õnnestumine (ka tänu Olli Ungvere huvitava mängule). Ning lõpuks tegi Merle Karusoo lavakunstikateedri IX lennuga üpris omapärase instseneeringu-lavastuse «Puud olid, puud olid hellad velled». Kõigi kolme puhul kõitsid vaatajaid needsamad omadused, mis on Mats Traadist ühe meie väljapaistvama kirjaniku teinud. Teatrilaval nägime elu ja ajaloo keerdkäikudele vastuseisvaid terviklikke, looduslähedasi, mehiseid inimesi, kellel oli mõndagi ühist Tammsaare kangelaadiga.

* * *

Ka «Päike näkku» esitleb meile mehist ning inimlikku kangelaad. Meie aegade inimest, maahaigla peaarsti Martin Lundelini. Seitse aastat on ta seda ametit pidanud ning selle aja jooksul aina ehitanud nüüd põhiosas juba valminud esmaklassilist mudaravilat. Selle rajas ta oma initsiatiivil, kõrgemalt poolt käsku ja enamsoodustusrežiimi ootamata. Aga just see tegi ehitustöö väga raskeks, sest kõik tuli teha ise; ise kaubelda ehitusorganisatsioonidega, ise muretseda kogu sisustus, rääkida pehmeks bürokraatlike ülemusi ja kontrollivaid instantse. Tingimused dikteerisid, et iga vähegi tarviliku asja või töö eest tuli «määrida», peale maksta «... kellele meelega piiritust, kellele vasikalih, kellele iseennast».

Martin: «See maja oleks võinud ammu valmis olla, kui kõik oleksid püüdnud. Kui oleksid vähegi täitnud oma kohust.» Selline töö, teiste lohakuse, minnalaskmise ja ükskõiksuse eest iseenda jõu ja energiaga tasumine nõudis Martinilt täielikku andumist tööle. Isegi sedavõrd täielikku, et ta elu enda üle, tõeliste väärtuste ja eesmärgi üle mahti juureldagi ei saanud.

Kuid niisugused ülipingsad kriitilised situatsioonid ei saa kaua kesta. Kusagilt peab midagi rebenema. Autoavarii tagajärjel ongi tal nüüd, liikumisvõimetus ja paranemislootuseta haigel, omaenese ehitatud uues haiglas aega elu ja inimeste üle järele mõelda. «Ja mitte alati ei tee mõtlemine tugevamaks,» ütleb ta ise selle peale. Eluga ei näi teda enam midagi olulist siduvat. Ning ühe nõrkushoo ajal lõikab ta endal veenid läbi. Õnneliku juhuse läbi Martin siiski päästetakse ning nüüd leiab ta endale elus uue toe ja inimliku väärtuse «haigla perenaise» Evelini ennastsalgava armastuse näol.

Kui veel lisada, et Evelini südamele leidub teinegi pretendent — Virgo Kann, noor mees, kes vastandina Martinile on kõike teinud ja ehitanud vaid iseenda jaoks, selgub, et tegemist on tüüpilise melo-draamaga. Jah, melodraama ülesehitus jääb küll näidendi aluseks, kuid

väärtuse näib andvat talle hoopiski konkreetne sotsiaalne probleemistik, konflikti ühiskondlik tasand.

Martini elu satub piirsituatsiooni eelkõige just seetõttu, et tema taolisi kohusetundlikke, tööd rügavaid inimesi on vaid üksikuid. Ühiskondlikud tingimused ei soodusta aga kuidagi sellist tõsist ja ausat ellusuhtumist, palju lähedamalt ja lihtsamalt võib ära elada ilma vastutustundeta, tööasju südamesse võtmata.

Ei saa salata, see on tööpoolest teravalt sotsiaalne probleem, puudutades isegi ühiskonna majanduselu korraldust. Paraku pole aga näidendi teised tegelased selle konfliktiga seotud, või kui nad seda oma mingi seisukoha poolest ongi, ei võta nad osa dramaatilisest tegevusest. Tegevus areneb vaid melodramaatilisel pinnal ning seepärast on dramaatiline tegelane üksnes Martin. Sotsiaalsel tasandil jäävad teised passiivseteks, tegevusetuteks figuurideks. Näib, et ka autor ise on tunnetanud konflikti ahtust ning seepärast püüdnud näidendile lisada sümboolseid detaile. Sellisteks on siin PÄIKE; mis pimestab ja valgustab; MAJA, mis võib olla valgust ja soojust kiirgav nagu uus haigla, tühi individuaalmaja, mille Virgo on ehitanud ainult endale, või siis maja-vangla, Evelini endise mehe kodu. Näidendi finaalis, Evelini monoloogis, vahetab pimestava päikesevalguse välja soe ja inimlik lõkkevalgus.

Näib, et autorile on need sümbolid omajagu tähtsad olnud. Ka M. Traadi viimases romaanis «Karukell, kurvameelsuse rohi» on analoogilisi sümboleid. Ja siiski ei saa ma lahti tundest, et näidendis mõjuvad nad kuidagi literatuurselt, pealesurutuna. Sümbol draamas (muidugi, kui tegu pole just sümbolistliku näidendiga, kuid sellisena ei lase «Päikest näkku» käsitleda tema ülirealistlikud detailid) on mõjuv, kuid samal ajal ka väga nõudlik struktuurielement. Ta nõuab endale vastavat konteksti, ettevalmistust. Mida pretensioonikam sümbol, seda läbitöötatumat konteksti. Kui PÄIKE siin ka omal kohal näib olevat, siis teiste suhtes seda kindlustunnet küll ei teki.

«Päike näkku» Malaja Bronnaja teatris. Martin Lundelin — Georgi Korotkov, Evelin — Jelena Smirnova.

V. Bogdanovi foto



Nägin etendust kõigepealt Moskvas ja siis alles Tallinnas (nagu ongi nende valmimisjärjekord). Varem polnud ma näidendit lugenud ning Moskva etendusel riivas kõrva kohati ebatraadilikult puine tekst. Tallinna etendusel veendusin, et tegemist oli olnud siiski kehva tõlkega. Venekeelse tekstis polnud puhtkirjanduslikku paindlikkust ja sügavust. Ka lavastus tervikuna jättis Draamateatris soodsama, eelkõige loomulikuma mulje. Ilmselt mõjus ka see, et siin mängitakse näidendit väikeses saalis, mis rõhutab loo kammerlikkust ja intiimsust. Maksvusele pääsevad Mikiveri tugevamad lavastajaomadused — varjatud pinged, pooltoonid, teine plaan. Kõidab atmosfäär üksikute pisidetaillideni. Hästi on tabatud haiglamiljöö: sanitar (Salme Reek või Laine Mesikäpp), murelik endise peaarsti saatuse pärast Martini kohtumise ajal naisega, sosistamised sanitari ja uue peaarsti doktor Riigi (Tõnis Rätsep või Tõnu Mikiver) vahel.

Siin, adekvaatselt näidendile, mängivad teised rohkem Martini peale. Eriti meeldivalt mõjus Tallinna etendusel Martini naise (Helle Pihlak) osa lahendus. Moskvas pääseb selle osa juures (Tatjana Kretsetova) kahjuks maksvusele ühetooniline kõrkus ja egoism, mida veelgi rõhutab ka moerõõgatusena mõjuv kostüüm. Tallinnas mängib H. Pihlak sama osa dramaatiliseks. Sellest naisest võib ju isegi aru saada, sest nende kooselu lõhestavates mõrades pole süüdi ei Martin ega tema, vaid igapäevane inimesi neelav töömelu. Oma osa püüab kuidagi inimlikustada ka Tõnu Saar Virgo Kannina, kuid rollil on draamas niivõrd ühetähenduslik funktsioon, et seda teha on äärmiselt raske.

Tallinna etenduse soe atmosfäär pääseb paremini mõjule Mari Lillega Evelini osas. Siin kohtas nüansseeritud improvisatsiooni ning Mari Lille Evelinis olid ülekaalus leebus ja mõistapüüdvus. Külliki Tool samas osas jäi minu arvates veidi tõrjuvaks. Olgu kohe öeldud, et Moskva etenduse suurimaks õnnestumiseks kujunes just noore näitleja Jelena Smirnova Evelin. Näitlejanna, kes polnud varem selles teatris silma torganud, jäi siin meelde malbe ja usaldusliku rollijoonisega.

Martini osatäitja Malaja Bronnajal, Georgi Korotkov, mängib Martini üldiselt sümpaatseks, rõhutades — nagu kogu Moskva lavastus — rohkem melodramaatilist liini. Kahjuks jääb aga paljuski avamata rolli tagamaa. Ei suuda võtta päris siiralt tema töökirumisi, ka tema pilgu ravitsevat toimet ei oskaks välja lugeda. Mulle kõneldi vaimustusega, kuidas M. Mikiver proovide ajal teatri kirjandustoas Martini kulminatsioonimonoloogi (kõnelus Riigiga) olevat «maha mänginud». Selles olnud nii ahastus kui ka viha, süüdistus kui ka alistumine. Kahjuks on lavastuse osatäitja märksa vaesem.

Kuigi ka Martin Veinmanni pidurdab kohati staatilisus, avab ta Martin Lundelini traagika laiemas plaanis. Ta realiseerib Draamateatri lavastusliku lahenduse, aktsentueerides sotsiaalseid jooni. Üldse on M. Mikiver nii Moskvas kui ka Tallinnas teinud näidendis küllaltki olulisi kärpeid ning need on lavastusele kasuks tulnud, aidanud esile tuua peamist. Mis puutub aga sotsiaalsetesse, Martini tööga ja haigla ehitamisega seotud muredesse, siis need on vähemalt Draamateatris lausa võimendunud. Siin on lavastaja lisanud Martini tegevusele kontseptsiooni seisukohalt olulise detaili: vahetult enne enesetapukatset keerab Martin korraks raadio lahti. Sealt tuleb aga nii tavalist pseudo-optimistlikku juttu plaanitaimisest ja kohustusest! See saab Martinile viimaseks piisaks... Veinmann mängib oluliseks ka varasemad suhted Eveliniga, aimame ammust sümpaatiat, tunnete vastuolulisust. Paraku kimbutab Veinmanni ka siin vana viga, monoloogilisus. Monoloogides tunneb ta end kindlalt, kuid partneriga suheldes tuleb ette mõttetühje üleminekuid, möödarääkimist.

Nagu juba märgitud, tõuseb Moskvas esiplaanile armastusteema. Lüürilisust näivad rõhutavat ka kaks etenduses kõlavat eestikeelset laulu Georg Otsa esituses, Pahmutova «Meloodia» ning koos RAM-iga «Oma saar». Moskvas on lavastus ühevaatuseline, seega täidavad laulud ka pausi ülesandeid. Muidugi lisavad nad samaaegselt eesti-

likku koloriiti (samas suunas on töötanud ka Tõnu Virve kostüümikujundajana, kuigi kohati mõjuvad kostüümid isegi liiga estetiseerituna).

Malaja Bronnaja teatris mõjub huvitavalt ja sügavmõtteliselt etenduse finaal, kus järsku (töötaks vaid teatritehnika viperusteta!) kaovad haiglaseinad ning lavale jääb vaid voodi Martiniga ja Evelin. Vaid Martin ja Evelin kahekesi selles ilmas.

* * *

Mida öelda lõpetuseks? Mulle näib, et M. Traadi esikdraama lavastamine Tallinnas õigustas end näidendi ilmsetele puudustele vaatamata, sest kuigi «Päike näkku» ei küüni M. Traadi proosaloomingu tasemele, leidub näidendis ometi seda, mis väärtustab teda teiste tänapäeva eesti algupärandite seas: südamevalu elu pärast ning üks jõuliselt väljakirjutatud tugev ja maalähedane karakter. See annab lootust oodata Mats Traadilt žanrikindlamat jätku, milles dramaturgia eripära rohkem arvestatud oleks.

Kas saab aga pidada põhjendatuks just nimelt selle näidendi lavastamist Moskvas? Situatsioonis, kus ootused eesti teatri suhtes on suured, aga faktilisi lavastuspretsedente kuigivõrd pole. Loomulikult valib iga lavastaja endale südamelähedase loo, kuid küllap pidanuks arvestama ka seda, et praegu on «Päike näkku» ainuke eesti draamateos pealinna laval. Selles olukorras oleks siiski õigem olnud lavale tuua mõni meie näitekirjanduse tippteoseid (neid ju siiski leidub, vaatamata dramaturgia praegusele alavormile), midagi niisugust, mis oleks ühtlasi pakkunud rohkem võimalusi lavastajale esindada meie hea mainega režiid ja aidanud ka saavutada paremat teineteisemõistmist sealse trupiga.

Peame ilmselt täiesti loomulikuks nähtuseks eesti teatri kõrget mainet. Seda, et meid kõikidel külalisetendustel väljaspool vabariiki tunnustavalt hinnatakse. Isegi niivõrd loomulikuks, et kui sellesse harjumuslikku stereotüüpi kusagil mingi mõra ähvardab tulla, kiirustame vigu ja mõistmatust otsima ikka hindajate või võõra publiku juurest. Et siis mõne aja möödudes taas rahunenult oma (vana) joont ajada. Samamoodi suhtumist on esinenud ka meid külastanud Moskva ja Leningradi kriitikute hinnangutesse, kui need just parajasti tunnustavad pole. Viimasel ajal on mõned üles kutsunud isegi selletaolisi arvamusi lausa ignoreerima. Tähtsaim ja tõesem olevat ikkagi kodune, olukordi ja võimalusi kõigekülgselt arvestav hinnang. Sellise loogika järgi jõuaksime aga varsti selleni, et iga teater või isegi iga lavastaja peaks arvestama ainult «oma» kriitikute arvamust. Teised ei suuda ju objektiivseid tingimusi arvestada.

Agas siiski on ka tulemusi vahel vaja (mis tahes tingimustest hoolimata) objektiivselt võrrelda, asetada need laiemasse konteksti. Võimalikult kõrget klassi algmaterjali põhjal ja Mikiveri režii parimal tasemel Moskvas tehtud lavastus oleks üle hulga aja taas tegelikkuses kinnitanud «eesti teatri müüti». Ühtaegu oleks selline etendus Malaja Bronnajal lisanud midagi uut ka Moskva mitmekülgsesse teatriellu. Praegu seda ei juhtunud. Jääme ootama uusi võimalusi.

Kuidas mõista «Naiskonnda»?

MIHKEL TIKS

Vaimukas kavaleht ning vahtkustuteid sättiva korrapidaja asjalik ilme töötasid, et hakkab nalja saama, nagu komöödias ikka, kuid esialgu ei juhtunud spordisaali kujutaval laval midagi olulist. Väravpallinaiskond tegi muusika saatel sooja, aga kui treener Gauquin Petrovitš (Villu Tari või Roman Baskin) tuli, läks omavaheliseks arvete klaarimiseks, milleks ometi puudus nii tõsine põhjus, et ükski tõeline treener oleks sellepärast treeningu algusega viivitanud. Aga treening ei alga. Treener loeb oma kasvandikele moraali, tõreleb, nõuab distsipliini ja rivi nagu kooli võimlemisõpetaja. Võib ju küll olla, et naised ajavad pikapeale iga mehe närvi mustaks, kui neid nii palju korraga käes on (meenuvad spordivõistlused, kus naistetreenerid ka pealtnäha põhjusega oma hoolealuste peale karjuvad). Võitleb ju Gauquin Petrovitš üksinda oblasti kõigi meeste vastu, kes väravpallitüdrukutele võistlustel, tehnikumis või tänaval vastu juhtuvad. See on üle jõu käiv võitlus ning varem või hiljem tuleb Gauquin Petrovitšil lahendada kaadri volavuse probleem. Aga ka kõike seda mõndes ei saa lahti veidrast tundest, et päris spordis nii ei ole. Kummaline oli kuulda, et «meil mängib Hollywood nii rünnakul kui kaitses», kui väravpallis peavad kõik mängijad osa võtma nii kaitsesest kui ka rünnakust. Nädal enne otsustavaid mängu ei pihki ükski treener oma hirmudest mängijaile («nad litsuvad meid laiaks», «tambivad pulbriks»). Kui see oli treeneri salakavalus, mille mõte oli naiskonnas valitsevat meeoleolu välja uurida, siis kummagi Gauquin Petrovitši mängust see välja ei tule. Üldse oleks tahtnud treenerites näha rohkem tõelist südamevalu oma kasvandike pärast, rohkem pooltoone, mis laseksid aimata, et treeneri manitsussõnade taga on (vähemalt tema enda meelest) elutarga inimese veendumus valitud tee õigsuses. Pisut rohkem inimlikkust, ning siis võib loota, et Roman Baskin pärjatakse mõne aasta pärast oblasti teenelise treeneri tiitliga, kui tervis selles tänamatus spordipedagoogi ametis enne üles ei ütle. Villu Tari peaks aga kasutama rohkem präänikut kui piitsa, muidu ei erine ta palju põlatud Zivoglotovist, kes viie enamrubla eest on nõus minema vehklejaid treenima. Tugev naiskond peabki koosnema eredatest sportlaseisiksustest, kellega ühelgi treeneril poleks kerge toime tulla. Mida suurem sportlane, seda lapsemeelsem. Kui võtta arvesse veel naiskonna emalikut suured ja naiselikult pisikesed hinged — truuult kiindunud ja ausameelne Maria (Ülle Kaljuste); kibestunud ja armukade Tonja (Mari Palm); plahvatusohtlikust ainest tehtud Nadja (Malle Pärn); «pikkade juhtmetega» kapten Dusra (Ines Aru), kellel on siiski piisav annus tervet talupojamõistust; küüniline, aga ometi lootev ja otsiv Hollywood (Merle Talvik); leebe sãraga, isegi armunud peast armas Alevtina (Maria Klenskaja, kes oli vaieldamatult «Naiskonnda» parim naismängija) —, siis peab Gauquin Petrovitš tõesti olema võlur, et see treening üldse algaks.

Aga treening algab siiski, üle kivide ja kändude, sest segajaid on saalis küllaga ja neid tuleb üha juurde. «Naiskonnda» parim meesmängija, Kunstnik (A. Eelma), nõuab koguni, et «igapähe lastagu elada, nagu talle meeldib». Maalikunstnik võib seda ehk endale lubada. Teatrikunstnik, näiteks lavastaja, seda oma näitlejaile lubada ei saa. Spordikunstnik, näiteks treener, oma mängijaile samuti mitte. Gauquin Petrovitš propageerib distsiplineeritud, askeetlikku eluviisi, uskudes, et «seda õnne, mis sulle siin kaela sajab, seal, pärast sporti... mitte sajandik-

kugi...». Siiski ei tule lavastusest (ja näidendist) välja, mida toredat ja kõige paremat Gauguin Petrovitš oma jüngleile pakub. Mängida väravpallinaiskonnas tähendab naudingut treeningust ja eneseületamisest, materiaalselt kindlustatud elu kinnises tsunftis, kaitstust elamise vaeva ja isikliku vastutuse eest (Gauguin Petrovitš annab toidutalongi ja ajab õppimise korda). Sport pakub sportlasele illusiooni enda isiku erilisusest. Pakub võidurõõmu, ja pettumuse selle järel, sest hing ei ole võidu läbi puhastunud. Sportlase argipäev on ärkamine läbipekstud kontidega, soojenduse tegemine haige puusaga (Alevtina), aja varastamine perekonna tagant ja elamine koduste vaeva kulul, mida etenduses on aimata Kozlovi (A. Simmermann) kujust, kes sportlanna õnnetu mehena peab seisma sabades ja muretsema lapse kasvatamise pärast. Kõigest sellest tuleneb igavene küsimärk mõtleivate sportlaste peas, mis saadab ka väravpallitüdrukuid kogu etenduse vältel: tahaks mängida, aga ei taha ka, sest peale selle on veel «muu elu» (Nadja). Kõik tüdrukud on puhurad, rahulolematud, jonnakad. Neli aastat olasti paremate seas püsida on vaev ja töö. Väravpallurid peaksid oskama sellest lugu pidada. Vähemalt lõpustseeniski, kui kired on maha jahtunud, võiksid nad treeningust vähehaaval mõnu tundma hakata. Aga seda ei juhtu. Sportlase elu helgem pool on näidendis antud pealiskaudselt, sellest pole teljeotsa «muule elule». Kogu see kummalisus ja ebaspordipärasus viib mõttele, et lavastaja Eino Baskini sihiks pole olnud spordiinimene ja spordimaailm, vaid inimene ja maailm üldse. Väravpall, sport on talle üksnes ehitusmaterjaliks, millest komöödiavahenditega üles ehitada üldisemaid eluväärtusi käsitlev lavastus. «Naiskonnd» heidab kinda kaasaegsele, ratsionaalsele, kõike omakausse arvestavale maailmavaatele. Õige pea tõustakse palli, ketside ja toidutalongi tasandilt spartakiaadi, vastutustunde ja sportlase eetika kaudu pulmakkleitide, Don Quijote ja unelmate Mahhatškalani. Terve uusaja jagamatult valitsenud usk mõistusesse ning sellele rajanev teaduslik-tehniline progress on viinud harmoonilise tasakaalu rikkumiseni inimese kahe võrdväärse alge, mõistuse ja hinge, *ratio* ja *emotio*. *yangi* ja *yini* vahel. Oleme oma elukeskkonna ebainimlikuks ratsionaliseerinud, kuulutanud häda kõigele, mis proovile Mõistuse kohtulaua ees vastu pole pidanud. «Naiskonnd» lavastuses on vanale ratsionalistlikule ilmavaatele ja sellel põhinevale ahnele egoistlikule eluhoiakule vastandatud Armastus. Mõte iseenesest on ürgselt vana, juba piiblis kõneles apostel Paulus: «Kui minul ei oleks armastust, siis oleksin ma üks kõmisev vask ja kõlisev kelluke.» Traditsioonilist eluvaadet esindab lavastuses treener Gauguin Petrovitš, toores vulgaarmaterialist. Uut, poeetilist elulaadi kehastavad Kunstnik (A. Eelma) ja Juvan (E. Nuter). Kusagil kõrgustes hõljuva Ilu Looja ja tema maapealse saadiku, Juvani, ning treeneri kaju võtnud Kuradi vahelise võitluse tulemus määrab, kas naiskond (inimkond) satub hea või kurja võimusesse. Ja kuigi lavastuses võidutseb kurjus ning headuse, ilu ja armastuse teener Juvan pagendatakse, ei päädi etendus lootusetusse. Olgugi luule jõud alles nõrgad, siiski on nüristava ja nivelleeriva *ratio* kütkes vaevlevate, toidutalongi, arvestuste ja kristalliga kauplevate väravpallitaride rinnas uue, poeetilise elu võrseid selgesti tunda. Veel veidi, ja nad rebivad end lahti pallineeduse ahelaist ning tõustes kõrgemale elu pisimuredest, anduvad Mägede Poegade armastusele.

Kui esimene vaatus mängitakse maha realistliku loogika reeglite järgi (v.a. Kunstniku etteasted), siis teises vaatuses nõuab armastusteema esiletõus uut stiili ja sellele vastavat uusromantilist loogikat. Miski pole enam nii nagu elus, sest argipäevakeelele ja armastuse keelele vastavad eri loogikatüübid. Üksnes Gauguin Petrovitš ei saa oma sportliku võiduhimulise loogikaga enam millestki aru.

Treener oli oma noorpõlves õnnelik, kui leidis vaba platsi, kus palli mängida, ja sai jalga sinisest satiinist spordipüksid. Naiskonnd on kahel täisvillased «Olümpia»-dressid, tema kasutada on moodne spordisaal, aga rõõmu ta kõigest sellest ei tunne. Miks? «Vanasti» polnud soovide rahuldamine nii perspektiivitu: kui midagi õnnestus

saada, siis see «käs küll». Nüüd on massikommunikatsioon maailma parimad näidised igasse silma ja kõrva paisanud ning rahuldatud soove varjutavad horisondil terenduvad üha uued ja uued «isud». Naiskond on tarbimisviirusest nakatatud (repliigid pulmakleidiga kauplemisest, kristallvaasi nimel võistlemisest jms.). Tarbimisfašism (P. Pasolini) riietab terve maailma ühesugusesse mundrisse: sunnib kõiki ihalema samu iidoleid ja niipea, kui vanade mannekeenidega on end identifitseeritud, upitab ta kohe pukki uued puujumalad. Sellest saab start võidujooksuks, millel pole võitjaid, see on pinnas rahulolematusele ja frustratsioonile. Sportlik võidujooks on vaid üks niisuguse võiduelamise erijuht. Naiskond on end sellesse võrku mässinud, kuid ei lepi sellega. Gauguin Petrovitš sõnastab oma kredo: «Meie töös on nii: maksad, palju nõutakse või ei saa midagi. Kui sa täisverelist elu tahad elada, siis ära hinnast üldse räägi.» Naiskonnaliikmed seda usku omaks ei võta, neil on ähmane igatsus millegi teistsuguse, tõeliselt väärtusliku järele. See tuleb ilmsiks Nadja Dakašina sõnades «kõigepealt olgu elu» ja «sellise hinna eest pole seda kellelegi tarvis». Maša Põžova unistab ilust, mis on «kõik ja mitte midagi» ning Alevtina väidab pettunult, et «see pole kellegi elu».

Läbi uuele dramaturgiale iseloomuliku «vanutatud, uhitud oluse»,¹ kus lavaelu pealispinnal midagi ei juhtu, aga süvakihtides pulbitseb laavana konfliktide tulemöll, jõuavad tegelased «väikeste reaktsioonide kogunemise kaudu»² (katalüsaatoriks Juvan) katastroofini, milles naiskond kui armastuseta vaelev rahvas ei taha enam endist viisi elada; treener Gauguin Petrovitš aga kui veltveebelliku juhtimise sümbolkuju, ei saa enam endist viisi valitseda. «Vanalinna Stuudio» pakub etendusega «Naiskond» teatrivaatajale dilemma: kas omakasupüüdlik või armastav eluviis? See küsimus puudutab igaüht meist kõige lähemalt. Ja oleks õnn, kui võiksime sellele vastata, valides Armastuse, Ilu, Headuse. Paraku pole valik elus nõnda lihtne, nagu ka «Naiskonna» etenduse lahendus sellele viitab.

Elu «mõte» on paljunemine. Kõik muu võib olla, see peab olema. «Vanalinna Stuudio» etenduses «Naiskond» näeme laval rühma

¹ Vt. «Sirp ja Vasar» nr. 51 24. XII. 82, lk. 10.

² Sealsamas

S. Zlotnikovi «Naiskond» «Vanalinna Stuudios» (lavastaja E. Baskin). Treener — Roman Baskin, naiskond — Ines Aru, Krista Viirand, Malle Pärn, Ülle Kaljuste.

«Naiskond». Alevtina — Maria Klenskaja, Juvan — Egon Nuter.

H. Saarne fotod



emantsipeerunud naisi, kelle bioloogiline programme on vastuolus nende sotsiaalsete ambitsioonidega (sportlik eneseteostus). Naine, kes reedab oma bioloogilise programmi, on looduse silmis suur kurjategija. Loodus karistab teda selle eest ärrituvuse, solvuvuse, neurooside jne., ühesõnaga kõige sellega, mida lavastuse esimeses vaatuses on võimalik piisavalt jälgida. Pika võitluse tulemusena emantsipeerunud naised võivad tänapäeval üle võtta kõik meeste pahed, sealhulgas sportlikud mängud. Kuid selgub, et kõige eest tuleb maksta, eriti progressi eest, ning vabadus ei too kaasa loodetud õnne: graatsilised väravpallitarid ihkavad tagasi kaotatud armastust ja perekonda. Kuid milline on see armastus? Armumine tundmatusse Mägede Pojasse, Juvanisse, silmapilkne otsus abielluda, s.t. siduda end «kogu eluks» selle romantilise armastajaga, julma ja proosalise treeneri Gauuin Petrovitši antipoodiga. «Naiskonna» naisliikmeist õhkub usku armastusse kui paradiisi, mis algab pulma-*show*'ga, jätkub maimukeste ilmaletoomisega, kellega pole muud muret kui sööta neid kui väravpalli (ja mitte kui last), ning mis ei saa iial otsa. Sellise eluvõõra, eluohutliku usu preester on Kunstnik, kes aga on etenduse lõpul paraku sunnitud pimesiku kombel mööda palliplatsi ringi koperdama: kes Elbruse otsas oli nägija, ei tule all maa peal elamisega toime. Fakt, et treener oma karmi eluproosaga (ja Hollywood oma elukogemusega) jääb lõpuks peale, kinnitab, et elu räägib nendega teist keelt. Mägede Poeg läheb kõige tõenäoliselt (pärast esimesi lapsekisa täis öid) mägedesse tagasi või plaanib uue rattamatka marsruudil Vladivostok—Kuška ning varsti on Alevtina väravapealne isata lapsi täis.

Juvan, kelle Alevtina on huligaanide küüsisst päästnud, kinnitab: «Mina annan ka Alevtina eest elu, kui vaja, ärge te arvake!» Armastus on lavastuses (ja näidendis) selline kõikevõitev tuhin, mis paneb otsima, kuidas end korruga sellele altarile ohvriks tuua. Mitte piiskhaaval, päev-päevalt, nagu see pisimuresid ja tüütuid toimetusi täis elus käib, ei, see oleks liiga ebapoeetiline. Ikka kohe, korraga terve elu ära anda, see on ehtsa armastuse viis. Nii küsibki Kunstnik Hollywoodilt: «Minu elu tahate?» Onneks too teab, mis meeste armastus väärt on.

Etenduses on palju juttu ilust, mida treenerisugune kultuurilihvita inimene ketside alla tallab. Gauuin Petrovitš ei mõista Kunstniku ilukontseptsiooni. Ühel pool kindlalt kahe jalaga maa peal seisvast treenerist lõmitab inimväarikust kehalise kasvatuse arvestuse vastu vahetav Pugi (Mati Rebane), teisel pool hõljub humanismi jutlustav Kunstnik, õhates unelmate Mahhatškala poole, kus ta kunagi pole käinud ja kuhu ta kunagi ei jõuagi, sest see Mahhatškala eksisteerib üksnes tema poeetilise hinge sügavustes. Kahjuks pole selle poeetilise ja hingelisusega isegi teatrireaalsuses rohkem peale hakata, kui korra pulmakleidid selga tõmmata ja hetke vältel unistada nendes väravpalliväljakule joosta. Siis jätkub eluproosa, kus seda laadi «ilule» ei jää kohta ning kergesti määrduvad pulmakleidid on kõige targem maha ärida.

Pärast kaotatud lahingut võtab armunud Alevtina esimesena palli kätte, selle märgiks, et romantilisel tundel Mägede Poja vastu pole antud teoks saada. Romantilisele armastusele elu rajada ei saa, kuigi Juvan kinnitab, et «meil mägedes õpetati, et peab uskuma». Kellelegi pole mõtet peale suruda sundteadmist või sundlohutust. Igaüks võib uskuda, millesse meeldib. Nõrkadele loomustele jääb võimalus iseseisvalt mõtlemata alistuda autoriteedi Gauuin Petrovitši meelevallale. Pole aga kuigi mõistlik võtta kriitikata omaks moodsa elu liistud ning samal ajal kurta vabaduse puudumist. Kahte vastupidist asja korraga ei saa.

Anatole France on teinud inimkonna ajaloost sellise lühikokkuvõtte: «Nad sündisid, kannatasid ja surid.» Suure osa kannatustest põhjustab inimene endale ise oskamatusega vahet teha reaalsete ja illusoorsete eesmärkide vahel.

Veel üks «Carmen»?



Stseen «Carmeni» lavastusest.

G. Vaidla foto

Bizet' ooper «CARMEN». Lavastaja A. Mikk, dirigendid E. Klas ja P. Lilje, dirigendi assistent J. Alperthen, kunstnik E. Renter. Peaosades: U. Tauts, L. Tammel, M. Eensalu (Carmen), H. Krumm, I. Kuusk, K. Karask (don José), M. Jõgeva, M. Haamer, H. Raamat (Micaëla), V. Kustiap, V. Puura, T. Sild (Escamillo). Esietendus RAT «Estoonias» 15. 10. 1982.

Küllap on iga teatripõlvkond pidanud aasjaks oma «Carmeni» lavale tuua. Nii peegeldavad järjekordse tõlgenduse vead ja voorused laiemaltki päevaseisu. Esimeste etenduste järel näis, et «Estonia» uue «Carmeniga» imet ei sündinud. Imede lähedale mõnikord siiski jõuti: Urve Tautsi, Leili Tammeli ja Marika Eensalu Carmen, Hendrik Krummi ja Ivo Kuuse don José. Meeldiv üllatus oli II vaatuse kvinteti virtuoosne esitus esietendusel (Urve

Tauts, Helgi Sallo, Leelo Spirka, Rostislav Gurjev, Hans Miilberg), üldse tookordne muusikatase. Ent ikkagi tekitas nähtu vaevavaid küsimärke.

Kõigepealt lavakujundus (Eldor Renter). Võib-olla taheti hispaanialikku miljööd tabada ehitiste raskepärase, ahistava mõjuga. Kuid paraku on lava liialt üle kuhjatud, isegi vaataja vajaks rohkem ruumi, õhku, rääkimata lauljast. Võib-olla siin peitubki ebaloomuliku sagimise põhjus, eriti kooristseenides. Kitsustunne kammitseb, püüd olustiku tõepärasusele on vastupidise toimega.

Dirigentidest. Eri Klasi juhataatuna kulgeb ooper nagu eredas projektorivalguses: selged kontrastid, reljeefselt arenevad pikad liinid; dirigent on tõepoolest etenduse pulsiks, ta temperament ja intensiivne musitseerimislaad tervikut ülalhoidvaks jõuks. Peeter Lilje tõlgendus on psühholoogiliselt peen, sisemisi liikumisi 57

jälgiv ja neid esile tõstev, muusikateksti taga-
maid kompav, orkestri kõla läbipaistev ja
paindlik. (Kummaline mõtteseos: «Carmeni»
kirjutamise aegu avati Pariisis esimene impres-
sionistide näitus.)

Kahjuks ei jõua aga dirigentide kavatsus-
test kõik kuulajani. Pärast hoogsat ja tevki-
likku esietendust on olnud nii õnnestumisi
kui ka hämmastavaid laokilolekuid. Kas oli
tehtud vähe tehnilist peentööd või ei jätkunud
esitajail tähelepanu. Või jäi lihtsalt puudu iga
muusiku aktiivsest kaasamõtlemisest (tegemi-
sest). Võib-olla on see üks põhjusi (ehkki
nüüd juba ainult lavalolijaid silmas pidades),
miks «Carmeni» lavastus esimesi etendusi
vaadates tundus väheütlevalt ja üldine. Praegugi
jääb arusaamatuks Carmeniga seotud kujund,
mille lavastaja Arne Mikk on sissejuhatuses
kõlades lavale toonud: valguskiirtes seisab
Carmen, pimedusest sirutuvad käed tema poole
nagu teda lämmitada püüdes. On see saatust?
Ent siis võinuks suuremat kandvust anda
kaardiaariale III vaatuses, seal hakkab voolama
kaks aega, kaartidelt surma välja lugenud
Carmeni ja ülejäänud seltskonna aeg. Carmen
ei raputagi endalt seda tardumust päriselt maha,
saatusest mõõdaastumine on võimatu. Võib-olla
vähendab stseeni mõju ruumikitsikus, kokku-
surutud olemine. Või: kui käed ei tähenda
saatust, kas siis inimkurjust, egoismi või hoopis
armastust? Lavastaja ideest on meile kätte
antud vaid algus. Paratamatult kaldutakse siis
süžee mängimisele, pole kõike ligitõmbavat
magnetit, mõttele allutamist. Samas on huvi-
tavalt avatud Carmen—José suhete areng.
Seda võib mõista ka hetkeseisatustest erine-
vates vaatuses, mil peatähelepanu ja pinget
koondub Carmenile ning Joséle: I vaatus —
Carmen märkab trepilt ükskõikset Joséd, II
vaatuses on mõlemad ühel pinnal, III vaatuses
kõnnib José, püss õlal, valvepostil nagu Car-
meni tunnimees, IV vaatuses mõjuv lõpp:
José istub jõuetuna ja tühjana trepil, trepi ees
Carmeni surnukeha. Hilisematel etendustel on
lavastaja pakutud võimalused selgemalt välja
mängitud, mis tõestab lavastuse sisulist mahu-
kust ja paljuski kummutab väite, et oodatud
imet polnud. Tundub, et «Carmeni» on tegijaile
pühapäev!

«Estonia» Carmenid on väga naiselikud ja
veetlevad, igaüks individuaalsus. Urve Tautsi
Carmen — küpsem, meelelisem, algusest lõpuni
tuntavalt tragöödia kangelanna. Tema Carmenit
saab tõesti suurepäraselt ette kujutada palve-
tamis (nii nagu see on laval IV vaatuses
algul). Meeleolu loov oli Carmenit ootusärevus,
hoolitsev askeldamine II vaatuses. Marika Een-
salu Carmen mõjus alles puhkenud pilkupüüdva
õiena, temas helisenuks nagu kelluke kaasa.
Ent siin on ka tumedamaid värve, ürgsust
(tõsine, endassesüvenenud José ootamine;
kaardiaaria), nii pikki kaunikaarelisi kui ka veen-

valt järske üleminekuid (tuld pilduvad mustlas-
laid ja tantsimine, duett don Joséga II vaatu-
ses). Leili Tammeli Carmen on lihtsam, pre-
tensioonitum, tark ja siiralt armastav. Tammel
avab Carmenit sammhaaval ja seda peaaegu
sõna otseses mõttes, sest Tammeli liikumine
on täpne ja väljendusrikas, üksikasjalikult
läbi mõeldud («Segidilja», II vaatus jm.).

Hendrik Krummi don José leidub midagi
ühtaegu nii Jagost kui ka Othellost, tee kuu-
lekast seersandist naru ja osavusetu salakauba-
vedajani paljastab don José väikluse ja egoismi.
Vahest oli Carmenit surmamine don José teine
tõeliselt julge tegu? Vahest võis ainult niimoodi
tõendada Carmenile oma tahtekindlust ja armas-
tust? Hendrik Krumm ja Ivo Kuusk oskavad
detailidele tähenduslikkust anda (lilleõis, nuga);
Ivo Kuuse mitmekihiline mäng ning paindlik
muusikatõlgendus sunniks ooperit nimetama
hoopis «Carmeni ja don José». Seevastu
Escamillo kuhu näib lavastajale ja lauljale
keeruline ja ligipääsmatu, ei poseeritud enese-
reklaamiga sissemarssimine II vaatuses ega ka
liikuvam III vaatus (võitlus Joséga) aita paraku
Escamillost Joséle võrdväärset karakterit luua.

Selle lavastuse Micaëla on lihas ja luust
külapiiga, parajalt pai ja kelmikas (Mare Jõge-
va). Maarja Haameri Micaëla on hingelisem,
ohverdavam, toredate leidudega rikkaks mängi-
tud kuhu, Micaëla—don José II vaatuses —
etendus ülevamaid momente.

Lookkem, et «Carmeni» sirgumine täius-
likkuse poole polnud petlik. Et sügiselgi
võiks mõne plaadiooperi pooldaja saada «Estonia»
«Carmenit» vaatama, tõestamaks ooperi-
teatri elujõudu.

KRISTEL PAPPAL

Luuma püüdev «Luigeluum»

«**LUIGELUUM**». Stsenarist ja režissöör **Sulev Keedus**, operaator **Dorian Supin**, helioperaator **Ahti Mänd**. «Eesti Telefilm», 1982. 29'45".

1982. aastal «Eesti Telefilmis» valminud mõnede mänguliste elementidega, suuremas osas mustvalge dokumentaalfilm «Luigeluum» avab vaatajale umbes poole tunni jooksul need tagamaad, mis paratamatult kuuluvad ühe täispika filmi, antud juhul Kallase—Neulandi—Iho «Corrida» tegemise juurde. Seejuures ei ole Sulev Keeduse grupi «Luigeluum» allakirjutanu arvates ainult mängufilmi tegemise raskustest kokkumonteeritud ülevaade ega juhuslikest võtetest kombineeritud lint, ammugi mitte pelk kroonika, vaid ta sisaldab eneses väärtuslikumaid sõnumeid.

Kui esialgu analüüsida filmi propagandistlikku suunatust, siis näiteks Rita Raave Ragne («Corrida») võimalikult väikese distantsiga põgenema ajamine tegelikult päris loiu pulli eest avab filmimise varjukülgedega vähe kursisolevale vaatajale kaadrite võtmise raskusi. Vaataja võib taibata, et «Corrida» režissööri närviline olek pole tingitud mitte ainult filmiaskeldajate mõningasest saamatusest, vaid ka kaameras tühjal ja asjatult jooksvast kallist värvilindist. Neid tekkivaid mõtteid kinnitavad «Luigeluuma» alguses nähtud võimsad pulmanhaagised, millega kaadrites vajalik taustaatributiika kohale veetakse.

Kuid «Luigeluum» ei näita ainult filmimise materiaalseid-tehnilisi raskusi, vaid ka tähtsat: dokumentaalfilm ülistab mitmetes lõikudes seda kollektiivset inimtööd (kivide tassimine parvele lainetavas meres, kuunari vettetõmbamine, pikka aega vajalik pori kangelanna palgel), neid ühiseid pingutusi ja raskuste ületamist, mis on vajalikud teinekord ainult mõneteistkümnesekundise kaadri võtmiseks. Kuid ka nende momentide toonitamine pole siiski filmi peasõnum.

Siinkirjutajale avanes «Luigeluum» sel momendil, kui üle askeldust täis võttegrupi lendas luigekeft. Filmis jäetakse sedamaid sinnapaika kõik poolteisetunnise kunsti («Corrida») loomise argiaskeldused, nähtavasti küpseva «Luigeluuma» endagi askeldused! Ja vaba elu, s.t. luikede lennu jälgimise lummas suudetakse siiski filmida ootamatult taevasse ilmunud luiki (keda ehk ikkagi poolalatead-

likult juba oodati?). Nähtavasti siin peitubki filmi lahtimõtestamise võti, sest allakirjutanu arvates muutsid alles juhuslikult ülelennanud linnud filmi «Luigeluumaks», mis nendeta oleks jäänud ilmselt propagandistlikuks kroonikaks filmitegemise raskustest. Luikede ülelendamise momendist edasi filmis esialgu nagu ei muutukski midagi, kuid hiljem, juba koos heliga korduvad värvilised (NB!) kaadrid kümnokkluikede mitmesajameetrisest õhkuütõusmisest veelt, ja need filmilõigud on juba täiesti sihiteadlikult võetud. Sellest sünnibki «Luigeluuma» dialektiline vastandlikkus — ühest küljest mingi väärtusega kunsti loov inimkollektiiv oma siira tahte ja sadade karidele pörkuvate rufiinsete toimingutega, teisest küljest ürgvaba sügisene ränd või kevadine tagasiränd (mis vahet sel), mis oma lihtsa jõulisusega magnetiseerib võttegrupi ja seemendab oma ilmumisega «Luigeluuma» sõnumi.

Toodud vastandusele sekundeerivad minu arvates veel Leningradi vaksalis võetud intervjuud. Dhest küljest Rein Aren oma rahulikkuse

Olev Neuland «Corridat» lavastamas.

A. Saare foto



ja enesekindlusega, läbikaalutud sõnadega, teisest küljest sulnilt saputav ja ilmsete pingutus- tega sõnu otsiv Rita Raave kui filmimaailma ja intervjuumiljöösse eksinud ilus instinkt — luigelend.

Neid vastandipaare kinnistavad vastavad värvilised kaadrid, mis täiesti õigustatuina avavad ja toonitavad võttegrupi kontseptsioone, millega häirimatult ühildub Sven Grünbergi süntesaatorimuusika.

Filmi lõpp, kus Sulev Luik püüab suitsetamisest kähiseva häälega imiteerida talvises metsas luigehüüet, mis tal kunagi Kehtna pargis oli kenasti välja tulnud, võib sümboliseerida inimese narri ja püha püüet selle luuma järele, mida oma lõpmatutes avaldustes kätkeb Igavene Loodus kui ainus Kunsti allikas. Neid tõsiseid teemasid avada prooviv «Luigeluum» on Sulev Keeduse teine film, mille üldisest hajuvusest, sujuva terviku puudumisest kumab siiski igatsust ja tahtmist. Omaette küsimus on muidugi nende suurte tunnete kujutamise vormiline külg, mille kohati eklektilisse hüplevusse madaldus filmi pealkirjas manifesteeritud ideaal.

Ja lõpetuseks pole üleliigne märkida, et «luum» on tõlkija ja poeedi Jüri Talveti poolt eesti keelde toodud sõna, mis tähistab armastust kui hinge ülendavat ja puhastavat tunnet, mis on tõelise kunsti loojale mõõdapääsmatult vajalik.

TARMO TEDER

Mida te teate herefordist?

«TERE, HEREFORD». Stsenarist Jüri Määr, režissöör Julia Guteva-Sillart, operaator Viktor Skolnikov, helioperaator Olga Alp. «Tallinnfilm», 1982. 285,4 m.

«Tallinnfilmi» dokumentalistid on maha saanud rahvaalgustusliku põllumajandusfilmiga. Režissöör V. Guteva-Sillarti teost «Tere, hereford» teisiti nimetada ei anna ja raske on leida talle mõnda muud vähegi kaalukat tegemisa- jet. Oleme harjunud end küll tihedalt maaga seotud rahvaks pidama, kuid kätt südamele pannes peame ikka tunnistama, et enamikul linlastest põllumeeste praegusaegsetest töödest-tegemistest üpris ähmane ettekujutus on. Nii ei saa tegijatele nende lähenemisnurka iseenesest ette heita. Tähtsam on mis ja kuidas — mida saime filmi läbi toitlusprogrammi ühest pisikesest tahust teada ning kui veenvalt ja elamuslikult see vahendat.

Enamikule sõnum, et meil nüüd ka herefordi tõugu lihavaiseid peetakse, päris uudiseks ilmselt ei ole. Massiteabevahendite kaudu on sellest aeg-ajalt teada antud. Kümne ekraaniminuti vältel kuuleme neist pealtnäha üpris asjalikult ja põhjalikult. Näeme ka, aga enne- kõike ikka kuuleme. Tekst, ilmselt teadja inimese koostatud, on ladus, omajagu lusta- kaski. Suurema autoriteedi huvides on lõpu- poole sõna antud ka mõnele majandijuhile, kes üldiselt optimistlikult bravuurse jutu sekka paari häirivat seika mainivad. Ometi jääb filmi esmaseks tunnusjooneks täielik probleem- itus. Herefordi serveeritakse suisa võlulooma- na, kes ise end ülal peab ja veel seal, kus muud masti põllumajandusest tänapäevasel tase- mel veel juttugi pole; kes lõppkokkuvõttes jumalamuidu väga mäitsvat liha annab. Eks asjatundjad tea paremini, kuidas sellega lood on, et nii roosiline see asi ka pole. Mõni kuulnud väide paneb aga päriselt pead van- gutama. Näiteks võib arvama hakata, et hereford on mäletseja, lammast ka, «pärislehm» aga mitte. Väiksemaid vasturääkivusi kuuldus teisiigi.

Teksti paljusõnalisusele on justkui vastukaa- luks pildi väheütlevus. Isegi imestama paneb filmitegijate mõtteinertsus ja kujundilamedus.

Pilt järgib truuult iga öeldavat sõna: kui juttu on teraviljakasvatusest, näeme vilja võtvaid kombaine; melioratsioonitööde mainimise saateks pakutakse дренаažipanekut; kui kõneldakse, et Eesti asub mittemustmullavööndis, võime kaeda künnimaad, veendumaks, et see tõepoolest pole must. V. Skolnikovi kaamera ei otsi uudseid võttenurki, kõik tundub kulunud ja varem nähtud olevat. Vahest enim silmarõõmu pakuvad tihti näidatavad herefordid ise. Erinevalt näiteks hobusest, pole lehm teab kui populaarne ekraanikangelane. Selle filmi mõningais kaadreis on nad küll päris huvitavad ja fotogeensed. Ühel korral võime aduda ka kujundlikkusetootlust, metafoorlikkust. Väidetakse, et üheks herefordi veise seni veel vähese leviku põhjuseks on majandijuhtide inertsus. Taustaks näeme, kui ränka vaeva nõuab loomade kaatrile tarimine.

Vaatamata autorite püüdele saavutada pildi ja sõna adekvaatsus, tuleb ette filmitervikut lõhkuvaid ebakõlasid. Kohati tekib tunne, et öelda pole enam midagi, on aga filmimaterjali, mida ehk kõlbab näidata. Ja tulevadki ette kordused ning ülerääkimised. Vahel on teistpidi: tekst pole otsas, kuid vaadata on vaid igavaid ja väheütlevaid kaadreid.

Kaadrid filmist «Tere, hereford».



Otsi kokku tõmmates — mida me filmist «Tere, hereford» saime? Pelga teadmise herefordi veise olemasolust Eestimaal, mõnda sellest, mille poolest «lihalehm» tavalisest erineb, ja et teda pidada tasub. Juurde mõned meeleolukad klantspildid. Ülejäänud on liigliha, mis ei anna midagi teadmisväärset ega suuda meeli elevil hoida. Ohe tõsise hariva linatõuse jaoks kipub asjalik iva kõhnukeseks jääma, teabe vahendamine aga igavaks ja vähepakkuvaks. Mida te teate herefordi veisest? Kui olete asjast huvitatud, pöörduge parem muude allikate poole. Lugege kas või «Pioneeris» 1982. aasta esiknumbrit.

TOIVO KREEK

«VANAD LAULUD» KIRJANIKE MAJAS



Priit Pedajas

Õilsad ütlemised islandi eeposest, mis langevad ühte kaasaegsetegi (kas või Jaan Krossi visioonid) veendumustega, et igas olukorras siiski peitub võimalus, olid aluseks Priit Pedaja lauluõhtule «Vanad laulud», kuid õhtust endast jäi ikkagi kõlama ettemääratuse, äramineja kõikeandestava naeratuse hingus.

Kirjanike Maja selle hooaja üsna mitmekesisises ettevõtmiste reas on P. Pedaja viisistatud eesti luule õhtud meelde jäänud tõepoolest erilistena. Kuigi meie kainet aega ei saa just luulelembeseks pidada, veensid saalitäied publikut, et esinejas aimati isiksust ning teati ja tunti tema head maitset kava valikul.

On korduvalt ohatud nii etlemiskultuuri keskpärasuse kui ka publikuvaeguse pärast, nähtud kitarril saatel lauldud luule esitajates luule rüvetajaid jne. Priit Pedaja tegevusega viimast väidet küll illustreerida ei saaks. Pigem on just temal õnnestunud muusika tagasihoidliku, kuid sugestiivse kasutamisega, vee loomulikkude lõppematut voolamist meenutava taustaga luua kuulaja jaoks tervikud eesti luule klassikast (mida etluskorüfeedki põhjendatult peljanud). Muusikaline raam Marie Underi ballaadidele «Järv» ja «Taevaminek» võimendab veelgi nende traagiliste lugulaulude pärimuslikku, jutustavat laadi, andes instrumentaalfraasidega peatumatu mõttelõnga rõhkudele imepärase ajalise pikenduse.

Tee luule (ja üldse kultuuri) juurde võib kulgeda mööda üpris kummalisi radu. Nii ei ole mõtet imestada, kuuldud, et noorema põlvkonna sügavam huvi ühe või teise luuleklassiku vastu on äratust saanud meloodias t. Sest Pedaja tõlgitsetud Marie Under, Tepandi lauldud Ristikivi või Alenderilt kuulnud Juhan Liiv on tõesti väärt, et neist vaimustuda.

Programm «Vanad laulud» on otsekui pisteline väärtluulekaemus eesti poeesiasse. Kogu valiku tagant kumab aga üks ja imelihtne Priit Pedaja enese iha — hoida kodu ning lähedasi (olgu siis vere või hinge poolest).

*Suurte käarega põõsaid piiras
kõhn aednik särgivarruka väel.
Ta pilk oli soe ja siiras,
tal oli mu isa hääl...*

(M. Under, «Taevaminek»)

P. Pedaja pehme kärinaga kume hääl ja retsitatiivne esituslaad annavad tema lauldud tekstidele, mis tihti ehmata-panevalt tõsised, elutruu usaldusväärse. Olles kui üks publiku hulgast, kaugel kunstlulmise kaunistest maneeridest, jutustab ta kuulajale inimeste tabada võivatest muredest, kadunud õnnest, ülekohtust, vaevast. Traagiliste nootide rohkus ei tähenda seejuures, et programmist jääks kõlama mingi haletsevõhkav, sentimentaalne toon. Pigem tundub läbielatatav puhastustulena, kus süngete teemade üllas valu ülendab kuulajagi hinge igapäevasest rohkemat igatsema. Igatsus ongi ehk P. Pedaja laulude märksõna, kuigi oma vaoshoitud interpretatsiooniga meenutab ta puhuti hoopis oraaklit, kes liigsete tunneteta peab ära ütleva saatusliku — on ju elu karmus mõnigi kord seletamatu...

*Sellest rängast hingemarust
kadus selgus tema arust,
igaveseks kahvatas;
sõelus mälestuste-ivi,
südames suur vaevakivi
päevad-ööd neid jahvatas...*

(M. Under, «Järv»)

«Vanad laulud» on programmile täpne ja selge pealkiri. On ju P. Pedajas sellesse valinud parimad kümne aasta vältel tema poolt viisistatud tekstidest.

Torkab silma, et eelistatud on univertsaalseid, igavikulise keele ja mõttejõuga lugusid. Ainult korra välgatab konkreetne olmekeel, täpne ajamäärang — kaastunne papagoideks nõiutute vastu... (J. Viiding, «Ma olen noor»)

Kaheosalise kava ülesehitus on loogiline, kenasti läbi mõeldud. Üksikutest numbritest sööbivad kuulaja mällu eelkõige M. Underi ballaadid, seda juba oma vormi ja aukartustäratava pikkuse tõttu. Aeg seiskub ka J. Kaplinski «Surnud vaatavad läbi meie» ja «Oh seda kellade kaja» kuulates. Oma meeletu üldistuse ja tähendusrikka rütmifaktuuriga on viimasel täielik õigus kogu õhtule kokkuvõttev punkt panna.

Programmi kulminatsiooniks kujuneb teise poole keskel kõlav J. Viidingu «Õõliblikas». Viisi looja samastumine poeediga ning publiku hingamine koos esitajatega on siin eriti teravalt tunda. Arusaam, et see oleme me kõik ning ka igaüks eraldi, lummab publikut.

*Lambiklaasi kohale sooja
lendab vapustav sõnumitooja.
See on hommik. Meile ja mulle
tuleb aeg, et lennata tulle;
tuli surnuks puhuda ise
läbi elu nii imelise.*

(J. Viiding, «Õõliblikas»)

PEETER TOOMA

ÕNNITLEMES!

7. mai — GEORG SANDER,
RAT «Vanemuise»
kunstnik, ENSV teene-
line kunstitegelane — 60
19. mai — HERMILDE HIRVOJA,
ENSV Teatriühingu
pearaamatupidaja — 60
24. mai — ALEKSEI STEPANOV,
helilooja, ENSV teene-
line kunstitegelane — 70
25. mai — LEMBO MÄGI,
endine «Ugala» ja
nukuteatri näitleja — 70
26. mai — EUGEN KAPP,
helilooja, NSV Liidu
rahvakunstnik, sotsia-
listliku töö kange-
lane — 75
27. mai — PEEDU OJAMAA,
«Eesti Reklaamfilmi»
peatoimetaja — 50

JUTT ON...

... Oskar Kuninga poolt kokkuseatud raamatust «Epp Kaidu kaasaegsete mälestustes», mille «Eesti Raamat» mullu välja andis. Arvan, et see on hea raamat — väärtuslik niihästi teatri(aja)-loolises kui publitsistlikus, aga võib-olla oma emotsionaalse mõju poolest ka puht-kunstilises mõttes.

Minule ja teistele vanemuislastele ütleb kirjasolev kahtlemata rohkem kui neile, kellel on Epp Kaidu suhtes suurem distants, kes pole tema ajal ja tema käe all «Vanemuises» töötanud. Aga mu artikkel ongi kirjutatud ennekõike selleks, et juhtida tähelepanu mõnele minu arvates olulisele momendile kõne all olevas mälestustekogumikus, mis peaks olema huvipakkuv küll igale teatrisõbrale, aga ka neile, kes ise teatritööd on teinud, praegu teevad või kavatsevad tulevikus tegema hakata.

Mälestusi on igasuguseid. Meil on õigus mäletada, meil on kohustus meenutada — seda, mis on mälestusväärne. Ja välja arvatud kohustuslikud mälestused, mis nõuavad ainult selle meelespidamist, mida on vaja meeles pidada, on igal mälestuskillulgi teinekord üsna suur ja üldistav väärtus. Ja neid on selles raamatus palju, enamikus siirad, kirja pandud igale autorile omases kirjutamiskeeles ja -stiilis. Ühed on isiklikumat, lüürilisemat laadi, teised püüdnud suuremate üldistuste ja väärtushinnangute poole. Ent nii ühel kui ka teisel juhul muutub raamat meile elavaks ja tagamaid pakkuvaks alles siis, kui avastame enda jaoks iga mälestuskillu filosoofia, mis on ehk laiemgi kui ainult ühe väljapaistva teatrikunstniku elu- ja tööfilosoofia. Tundub, et raamat on selle poolest päris rikas, osatagu seda sealt vaid leida ja välja lugeda!



EPP KAIDU — MÕISTATUS?

Huvitav, et nii paljud selle raamatu osaautorid püüavad vastust leida just ühele küsimusele: kes ta siis õieti oli, see Epp Kaidu? Püüavad ja jäävad peaaegu kõik nõutuks.

Lea Tormis: «Kammitsema hakkab teadmine, et ma ei tundnud ju Kaidut sugugi. (—) Ma arvan, et näitlejad mitte alati ei taibanud, kuidas just Kaidu neilt lõpptulemuse kätte sai.»

Evald Hermaküla: «Kui keegi küsiks mu käest, et kuule, sa oled ju pea kõik oma suuremad osad Kaidu juures mänginud, ütle, mismoodi ta siis õieti lavastas, siis ma peaksin sedasama vastama — ei tea, ma tõesti ei tea.»

Kersti Merilaas: «Tema elu ja töö paistsid kõigile kätte. Aga mis peitus mägede põues? Millised kuristikud? Ja

aasad täis tundmata lilli? Millised maardlad seal sügavuses?»

Natalia Krõmova: «Kaidu on endas. Mitte midagi ei saa temast aru, midagi ei oska temast ära aimata...»

Ja Ida Urbel, Epp Kaidu paljude muusikalavastuste võrratu liikumisjuht: «Huvitav, et võib mõne inimesega aastakümneid koos olla ja temast vähe teada. Mulle jäi ta (Kaidu) aastateks salapäraseks ja huvitavaks isiksuseks...»

Jah, mida kordumatum ja omanäolisem on inim- ja kunstnikuisiksus, seda raskem on tema ammendavaks iseloomustamiseks sõnu leida, kui neid üldse olemas on. Tema olemusele võib jõuda lähemale ainult tema elu ja töö kaudu. Ja selliseid iseloomustusi on raamatus palju ära toodud, Kaidu väljapaistvamate lavastuste analüüsi kõrval ka tema tööst üldisemalt ja Kaidust endast,

kes «mõjus alati väga naiseliku naisena», kelle «lavastustes aga võis tunda teravat mõistust, mehelikult tugevat lavastajakätt» (Viktors Hausmanis);

kes «on alati inimeses korruga näha osanud huvitavat ja olemuslikku, konkreetset ja üldist» (Lilian Vellerand);

«kelle ideid ja tegelaskujude lahendusi määrasid ning dikteerisid alati konkreetsete näitlejate isikupärased omadused» (Irina Šostak);

kellel oli «harvaesinev ja hinnatav omadus — enesepiiramise võime» (Vladimir Sahnovski-Pankejev);

kes «võib-olla üks kõige ilusamaid ütlemissi ühest kõige hoogsamast ja emotsionaalsemalt kirjutatud artiklist) oskas «kuulata elu muusikat, selle pimestavaid rõõme ja traagilisi katastroofe, inimhingede, inimtunnete ja -suhete muusikat», kelle draamalavastustelegi oli omane «seesmine musikaalsus oma peente psühholoogiliste alltekstide, erakordselt plastiliste misansteenide, täpselt mõõdetud tempo-rütmi, oma «heli-seva» värvigamma ja valguspartituuriga» (Tatjana Leontovskaja).

Vaatame nüüd, kui lihtsalt kõlab nende suurte ja ilusate formuleeringute kõrval Epp Kaidu enda jutt selles raamatus:

«Hullupööra meeldis mulle kanarbik, meeldib siia maani. Kui mu isa ja ema surid, ei osanud ma haualegi viia midagi

muud kui kanarbikust pärja. Suured männimetsad oma linnulauluga ja valged liivateed ja vaskussid, kes seal päikesepaistel ennast peesitasid — nii kuidagi väga meeldis see mulle, see oli midagi niisugust, mida laval ei ole osanud korrata, nii ilus, nii tore.»

See Epp Kaidu meenutus oma lapsepõlvemailt seostub hästi ühe tema vastusega intervjuus, mille juurde me kohe tuleme:

«Suure kunsti tunnuseks on väga suur lihtsus, väga suur ja huvitav lihtsus. Kõik, mis laval on väga hea, paistab tulevat lihtsalt, loomulikult, vabalt...» (Ja tahtmatult meenub ka Tagore: «Keerulisim harjutus on see, mis juhatab heli äärmise lihtsuseni.»)

Nii et kõige õigem oleks vist minna Epp Kaidut otsima tema enda juurde, kes oskas olla ei keegi muu kui tema ise, kelle lavastused on osa tema enda elatud ja elamata elust; teostatud, teostamata ja teostamatutest unistustest, loetud ja lugemata raamatutest, mängitud ja mängimata lavarollidest.

«JU SIIS SEALT SEE NAGU VERRE JÄI...»

Peame olema ülimalt tänulikud Friedrich Issakule intervjuu «Viimane vestlus Epp Kaiduga» eest, mis on jäädvustanud Kaidut tema surma-aastal 1976. See hindamatu väärtusega materjal moodustab koos Kaarel Irdi faktirohke «Epp Kaidu teatriteega» ning Kaidu enda ülejäänud dokumentaalsete tsitaatidega selle raamatu põhiväärtuse.

Millise soojuse ja kujundlikkusega räägib Epp Kaidu oma lapsepõlvemõist, sellest «omamoodi Põrgupõhjast», oma isast ja emast, kes «olid lihtsad taluinimesed, kuid teatrit vaatamas käisime ikka.»

«Nii mäletatigi mind veel varem, kui ma ise ennast mäletan, teatrit vaatamas. Ju siis sealt see nagu verre jäi.» (Minu sõrendus — K. S.)

Tänuga meenutab Epp Kaidu Kilingi-Nõmme II algkooli juhatajat Jaan Partsi, kes oli koolmeister selle sõna, 65

mida me tänapäeval millegi pärast enam ei tarvita, täpseimas tähenduses.

Väärrib erilist tähelepanu, mida räägib Kaidu oma esimestest teatritegemistest, sealhulgas Andrejevi «Inimese elu»(!) lavastamisest kevadisel kihelkondlikul lastepeol.

«Mina mängisin noort ema... See oli kangesti kurb osa, nagu siis öeldi. Emal pidi pisike laps kätel olema. Kust seda võtta? Vend oli mul kodus kuuekuune. Emal võttis siis venna sülle, istus vankri peale ja tuli peole. Jäi meelde, et rahvas saalis nuttis. Mina mõtlesin, et mis nad nutavad, ja hakkasin ise ka nutma, nii nagu osas vaja oligi.»

Selle Kaidu mälestuskillu toob ära raamatu koostaja Oskar Kuningas, kes oma huvitavas ja südamlikus artiklis «Epp Kaidu noorusmailt» õigusega leiab: «Eesti isetegevusliku lavakunsti arenemistee jälgimisel on meie teatriajaloolaste vaatepiiridest tavaliselt välja jäänud näitemänguharrastused meie rahvakoolides, mis olid kahekümnendate aastate piduõhtutel täiesti endastmõistetavaks asjaks.»

(Ah, mis me selle kadunud minevikuga mässame, hea, kui me olevikugagi hakkama saaks! Siis ei olnud ju veel televiisoreid ja meil poleks põhjust olnud pahandada, et ei saa näha Kaidu «Kolmekrossiooperi» või «Kuningal on külm» salvestusi, mis vastavate asjameeste «vaatepiiridest» välja jäid, ja mille kuulumist «nüüd päästmatult kadunud kunstiväärtuste» hulka Tatjana Leontovskaja selles raamatus veel kord valusalt meelde tuleb.)

Sooja huumoriga, muidugi väga lähedaset ja ühtlasi nagu mingi hoopis suurema teema sissejuhatuseks räägib Kaidu noorest Irdist, esimestest muljetest Saarde kihelkonna koolipeol, kus esines ka Ird, kes «oli pikk poiss, torkas silma, kui nad laval püramiide tegid. Rahvas päris kohe ahhetas ja poisid olid kangesti hasardis. Aga rongkäigust on mul meelde jäänud, et Ird käis kõige ees, ta oli kõige pikem. Mina olin kõige lõpus, kõige väiksem üldse terves sellēs rongkäigus... minu jaoks ei jätkunud paarilisi, nii jäin ma üksinda rivi lõppu ja olin teistest tükk maad taga. Ma olnud väga väsinud, mureliku näoga, ja sukad ka alla vajunud...»

Milline lausa kunstiline ilmekus! Aga kui nad esimest korda Jäärja seltsipeol «Nipernaadis» Irdiga kokku mängisid — «siis ta küll nii vana ei olnud, kui praegu, oli alles kahekümne kahe aastane. (Minu sõrendus — K. S. Haruldaselt ilus ütlemine!) Ta kurivaim mängis hästi, sundis teisi ka paremini mängima».

Kaidu meenutab oma elukäiku üha edasi — ikka nisama põnevalt nende aegade ni välja, mis on juba üldtuttavad. Ning lugejale tundub see kõik, jah, lausa kunstilise autobiograafiana, kus, nagu Epp Kaidu lavastustele nii iseloomulik, «napp, täpselt valitud detail muutub iga kord metafooriks» ja «tõuseb mööda olustiku trepiastmeid üles teose filosoofilise üldidee juurde». (Sõnad Marianna Strojeva artiklist.) Naiselikult peen — pigem küll olemuslik, intuiitiivne kui teadlik? — detailileidmise ja valikuoskus on siin orgaaniliselt põimunud autori lüürilise filosoofiasse, mis kõlab kohati isegi pisut elegeiliselt. Võib-olla see ainult tundub nii, ent võib-olla on tegemist ka vaistliku eelaimusega peatselt saabuvast Paratamatusest, olnu kokkuvõttega, laval realiseerimata jäänud tööde, unistuste, veel elamata eluga. «Ma ei ole julgenud enam üle piiride unistada,» ütleb Epp Kaidu «Viimases jutuaajamises...»

EPP KAUDU KAASAEKSUS

Epp Kaidu kui autori (või au autori) võtmine käesolevasse raamatusse ei ole põrmugi vastuolus teose pealkirjaga «Epp Kaidu kaasaegsete mälestustes», sest üks ole ju Epp Kaidugi iseenda kaasaegne ning paljuski meie kõigi kaasaegne tänase päevani. Ja seda mitte ainult formaalselt, aastate mõttes, vaid ka sisuliselt. «Kui ruttu hakkas ta kõige kõrgemas mõttes mõistma, mis on tõeline kaasaegsus!» kirjutas Vladimir Sahnovski-Pankejev. «Tema loominguline energia, temperament, fantaasia ärkasid täielikult ainult siis, kui ta avastas näidendis ilmse, selge, terava seose tänapäevaga.»

Ja Epp Kaidu ise:

«Ikka ja alati peab vaatama, mis on tõde ja mis ei ole tõde praegu. Iga aeg annab klassika lavastamiseks oma

võtme. Kuuekümnendate aastate klassikatõlgendused praegu enam ei kõlba.» Analüüsid «Tabamata imet» ja «Raudset kodu» kirjutab Karin Kask: «Oma inimesekontseptsiooniga, suunaga elunähtuste komplitseeritumaks ning konfliktsemaks käsitluseks mõjutas ta teatri üldarengut inimese süvenenumaks ning dialektilisemaks mõistmiseks.» Samale järeldusele jõuavad ka paljud teised autorid, näiteks Marianna Strojeva ja Vladimir Sahnovski-Pankejev «Kolmekrossiooperi» lavastust analüüsid, Lilian Vellerand «Elu tsitadellis» puhul, ja mitmed teised. Kõige avaram üldistus kuulub Peter G. Molnárile («Inimese tragöödia» kohta), kes «pole veel näinud sellist mõtteleenu vabadust, kus ühele klassikule — olgugi, et võõra rahva klassikule — lähenetakse nii, nagu oleks see tänapäeval kirjutatud draama.» Kaastundeavalduses Tartusse Epp Kaidu surma puhul kirjutab Peter G. Molnár: «Ta röövis meilt tragöödia, et teha temast eesti teatrios, ent just nii andis ta meile selle tagasi. Me ei suhtunud enam oma klassikateosesse endise eelarvamuslikkusega; me ei austanud seda enam auväärse kirjandusteosena, vaid märkasime taas, kui värske ja kaasaegne ning tänapäeva küsimustele vastav teos see on.»

Pole vist rohkem näiteid vaja, et tajuda Epp Kaidu pärandi väärtust ja kaasaegsust mitte ainult meie vabariigi teatri- ja kirjandusteaduse mõnede viimase aja seisukohtade foonil, vaid ka üleliidulises ja kaugemaski ulatuses.

Kaidu on meile huvitav ja kaasaegne ka selles mõttes, et tema jaoks ei eksisteeri mõisted töö ja looming teineteisest lahus. See on küll teoreetiliselt tuntud ideaaltõde, mille me aga oma töö- või loomingupraktikas pahatihti ikka jälle ära unustame, või ei ole küllalt andekad, targad või tahtelised seda sünteesima. Küsimusele: «Kui väga sa armastad teatrit?» vastab Epp Kaidu: «Mul on tulnud teatris teha seda kõige praktilisemat tööd, umbes nii nagu põllumehel: näe, vihm tuleb peale, hein vaja kuhja panna! Mis armastamisse puutub, siis ma pole kunagi mõelnud, kui väga ma teatrit armastan. Kuid on miski, mis sunnib tegema sind just seda tööd ja mitte teist... Ma olen liiga

palju näinud neid, kes räägivad, et nad armastavad teatrit, kuid tööd ei viitsi ega taha teha.»

Epp Kaidu võttis ka «uutest teatriilmingutest väga paindlikult vastu mõndagi, mis tema ideelis-kunstiliste kavatsustega kokku sobis» (Lea Tormis).

Mäletan üht arutluskoosolekut (Jaan Toominga lavastatud «Väikese Eyolfi» puhul), kus teose tõlkija, rünnates lavastaja tema arvates liiga julget ja meelevaldsusse kalduvat kontseptsiooni, väitis: «Kaidu ei teeks seda kunagi nii!» Kaidu istus kuskil tagapool (see oli väikese maja ovaalsaal, mäletan selgesti) ja ohkas poolkuuldavalt, tabamatu intonatsiooniga, kuidagi poolmuigamisi:

«Küll teeks, kui oskaks!...»

Jah, üks Kaidu suuri väärtusi seisnes ka selles, et ta teadis väga hästi, mida oskas ja mida ei osanud. Ning selles, mida ta enda arvates küllaldaselt ei osanud, usaldas ta alati neid, kes tema arvates oskasid seda asja paremini kui tema. Kaidu töötas just nii, nagu töötas, sest ei osanud teisiti. Ei püüdnud oma lavastajapalet ehtida võõraste stiilide ja sulgedega, ei püüdnud «hüpata üle oma varju». Töötas nii, nagu seda dikteerisid talle ta seesmine olemus, temperament ja maailmakäsitlus. Töös näitlejatega teadis ta alati, mida ta tahtis ja kuhu soovis välja jõuda. «Kuid loova kunstnikuna teadis ta ka seda, et lavastuse lõplik «kuidas» ei saa olla kodus lauata taga välja mõeldud abstraktselt mõistulik konstruktsioon, vaid lavastuse lõplik vorm saab ja peab sündima alles koostöös näitlejatega vastastikuse andmise ja saamise protsessis.» kirjutab Kaarel Ird. Väga täpselt teadis Kaidu igatahes seda, mida ja kuidas ta ei tahtnud, mida ja kuidas ei tohtinud. Ning järjepidevalt elimineerides talle vastuvõetamatut ja äraootavalt vaikides näitleja poolt pakutud alternatiivlahenduste puhul, jõudis ta selleni, mida vajas (enamasti suuremal, harva ka vähemal määral, nagu see teatrikunstis ikka juhtub). Tema suunamised polnud tavaliselt otseütlēmised või «puust ettetegemised», neid tuli lihtsalt taibata ja mõista. Ja seetõttu on vist omajagu õigust Natalia Krõmova väites, et «Kaidu on suurepärase pedagoog, kuid ta on pedagoog 67

professionaalsetele näitlejatele». Värvikalt illustreerib oma kirjapanekus seda väidet Lia Laats. Kuid märgates ka mõne mitteprofessionaalse noore lavalist vabandust ja orgaanilist sobivust ühte või teise rolli, rakendas Kaidu neid alati julgelt ja tegi kõik, et just see orgaanilisus laval kõlama pääseks. «Lasta näitlejal natuke küll vabalt minna, aga seada talle aisad kõrvale. Mina käin temaga kaasas ja vaatan, et ta teerajalt välja ei lähe. Aisateater ehk piirtara-teater,» ütleb selle kõige kohta Epp Kaidu ise.

Jah, Kaidu jääb tänapäevani meie kaasaegseks ka mõnede tendentside hindamisel, mis ikka veel ilmnevad meie teatrielus. Viimasel Moskva-etenduste arutelul räägiti sellest, et «iga külalis-etendustele tulev teater peaks eriti oluliseks pidama meie kaasaegsete autorite teoseid nüüdisaegsetel teemadel», ometi ei toonud ka mitmed teised teatrid peale «Vanemuise» Moskvasse tänapäeva käsitlevat lavastust. Kas ei ole siis küsimus ka selles, et meie otsest kaasaegsa käsitlevas dramaturgias on ikka veel liiga palju taolisi «luuavarreliselt sirgeid ja lamedaid näidendeid», nagu neid omal ajal iseloomustas Kaidu? Kaasaegseks on tänaseni jäänud ka mõte tema sõnavõtust ühel kunagisel «Tabamata ime» arutelul: «Liiga palju on ebakunstnikke. Pilt, mis kujutab paraadi kuldvasika ümber, kas see ei tõsta üles küsimust: kas meie kunstis ei ole paraadi?»

Raimo Kangro oma mälestuskiljus meenutab Epp Kaidu ütlemist: «Iga inimesega tuleb rääkida selles keeles, milles ta ise räägib, sest muidu ta ei saa sinust lihtsalt aru.» Oma töös on Epp Kaidu püüdnud rääkida keeles, millest saaks aru võimalikult rohkem inimesi, nii lihtsaid kui äravalituid.

EPP KAIDU TEATRITEE

Kaidu enda mälestuste ja meditatsioonide kõrval pean kogumiku sisukaimaks artiklites Kaarel Irdi kirjutist «Epp Kaidu teatritee. Meenutusi ja mõtisklusi.» Selles (peaaegu) lühimonograafias leiduva «lihtsalt kuiva statistika» ja näiliselt lakooniliste kommentaaride taga peitub sügav filosoofiline alltekst ja suur

emotsionaalne laeng. Aastate kroonika pole enam ainult aastate kroonika, sündmuste ja lavastuste loetelus peitub kogu Kaidu elu ja töö olemuse lahtimõtestamine, juhuslikkuse ja paratamatuse, seaduspärasuse sügav dialektika. Seda artiklit pikemalt tsiteerida on mõtetu, piirdugem vaid mõne arutluskatsega.

«On ikka imeline,» ütleb Ird, kõneldes Kaidu kujunemisest lavastajaks, «kuidas see üldse juhtuda võis.» Jah, see võis tõepoolest olla «paljude õnnelike juhuste kokkusattumine», harukordne erandnähtus. Kuid äkki oleme me tänapäeval nii võimekad, teadlikud ja tahtekindlad, et suudame selle juhuslikkuse muuta seaduspärasuseks? Äkki ongi meil midagi võrdväärset, asendamaks tänapäeval neid tingimusi, milles kujunes Kaidu omal ajal ja omas ajas iseendaks ja kunstnikuks — tema kodu ja loodust, teatrit kui imet, mis jääb verre veel enne, kui ise ennast mäletad... Äkki on meilgi — ja miks siis ei ole, meil on ju kõike — koolmeistreid nagu Jaan Parts, Studio *Commedia dell'arte*-nimelisi Jäärja näiteühinguid, noori kaaskiskuvaid Irde, Tartu näitekunstistudio vaimsust, võimalusi poliitiliseks küpsmiseks omaenda kogemuste najal? Kui on, siis püüdkem kõik teha selleks, et üks lootustäratav talent, kui ta on avastatud ja olemas, võiks oma täies jõus, ilus ja omapäras õitsele puhkeda, aga mitte kõigile märkamatult ei närbuks või mõne sossaedniku käpardlikkuse tõttu ära ei väärduks. Sest talent on haruldus, seda hoides peame looma talle õiged kasvutingimused — mitte ainult aiapeenna ja triiphoone, vaid ka vabad looduslikud kasvutingimused, peame mitte ainult hellitama ja püdi suhu toppima, vaid ka karastama, ja seda nii teoorias kui ka vahetu osavõtjana elavast elust ja teatrist. Ja rutakem, sest aeg ei oota. Tsiivilisatsiooniimesid sünnib tänapäeval mõõtmatuult rohkem kui kultuuriimesid. Peame tegema kõik, mis meie võimuses, et tsiivilisatsiooniimesed oma enesekindla pealetungiga kultuuriimesid hoopis ära ei lammataks.

Kaarel Ird igatahes on mõistnud, missugune õnnejuhus võis olla Kaidu kujunemistee omas ajas, ja teinud midagi

ka selleks, et tänapäeval oleks üht-teist teistmoodi (mõtlen eeskätt Irdi suhtumist Jaan Toominga ja Evald Hermaküla tegevusse «Vanemuises»).

Agaselles kultuuri eest peetavas võitluses peab meil olema siis ka **eneseprogrammeerimisvõimet**, nagu seda oli Epp Kaidul...

Ird räägib paljust. Kaidu autori-truudusest, mis tõesti oli hämmastav (kirjutan seda, meenutades neid lavatõlkeid, mis mul Kaidule teha tuli, ja tema nõudlikkust nende suhtes, samuti näidendi «Joosep ja tema vennad» lugemisproove, mis vähemalt esimesel kümnel korral kujunesid tõeliseks lavatõlkeseminariks); Kaidu julgusest «võtta vahel lavastada seda, mida keegi teine enam poleks riskeerinud, ja anda sellele uus nägu»; Kaidu viljakast tööst noortega, tema erilisest oskusest «sünteesida romantilist ja realistlikku alget». Aga ka seda, et «Kaidu nõudis kogu jõu väljapanemist mitte üksi näitlejatelt, vaid ka töökodadelt, lavamehaanikutelt, valgustajatelt, helitehnikutelt, kaasa arvatud teatri administratsioon. Kuid kindlasti oli just see üheks põhjuseks, miks palju aastaid «Vanemuise» etenduste tehniline kultuur väga kõrgel ja üldtunnustatud tasemel püsis».

Rääkides Kaidust, räägib Kaarel Ird ühtlasi «Vanemuise» teatrist, mille palet nad kümnete aastate jooksul viljakalt koos kujundasid.

KAIDU, IRD JA «VANEMUINE»

Lea Tormis kirjutab: «Usun, et Kaidu ja Irdi koostöö (—) rikastas neid kumbagi ja oli oluline «Vanemuise» omapära väljatöötamisel.»

Evald Hermaküla ütleb oma kirjutises nii ilusasti ja meelepidamist väärivalt, et tasub kohe pikalt tsiteerida:

«Ma ei oska Kaidut lahutada Irdist. (—) Ma arvan, et see koostöö oli tunduvalt haruldasem kui see või teine üksik suur mees või naine selles või teises teatris. (—) Ju ikka on midagi, mille kohta me võime öelda, et see on naiselik ja see on mehelik. (—) Aga kui need kaks kokku saavad, siis sünnib midagi, mis on rohkem kui mõlemad kokku, ja allub veel vähem kirjeldamisele kui mõlemad eraldi. Sünnib Irdi ja

Kaidu juhitud «Vanemuine». (—) Mitu korda sünnib selline koostöö... saja aasta jooksul? Üks kord? Ma ei tea. Ja vist ei olegi tähtis nii täpselt teada. Nagu ei ole ka nii väga tähtis püüda välja uurida ja üles kirjutada, mismoodi see suur koostöö käis. Ja seda sel lihtsal põhjusel, et seda korrata niikuinii ei ole võimalik. Küll aga on oluline ja julgustav silmas pidada, et sedamoodi koostöö on võimalik ja seda on tehtud.»

Epp Kaidu hindas väga Evald Hermaküla ja Jaan Toomingat, kellest nüüd on saanud juba tunnustatud ja küpsed omanäolised lavastajad. Hinnates kõrgelt ka nende näitlejaannet, oli just Epp Kaidu see, kes nad laval kokku (ja vastamisi) viis, mille tulemusena sündisid haaravad duetid lavastustes «Inimese tragöödia» ja «Elu tsitadellis», aga ka «Pühamast pühamas», mille algselt pidi lavastama Epp Kaidu, ja mis lõpuks Kaarin Raidi lavastatuna jäi viimaseks (annaks jumal, et ma eksin!) selle kahe andeka näitleja kokku- ja vastupuuteks «Vanemuise» laval.

On's «Vanemuine» praegu samanäoline kui Epp Kaidu ajal? Nagu oleks, aga ometi ei ole. Ja see on ka täiesti loomulik, sest iga suur kunstnik viib lahkudes endaga kaasa midagi, mida samaselt asendada ei saa. Aeg ja elu lähevad edasi. Ainult niipalju ehk, et tookordne «Vanemuine» oli kindlasti sünteesirikkam, homogeensem, integreeritum kui praegune, võib-olla küll professionaalsem, kuid ühtlasi oma kunstiavaldustes diferentseeritum ja seksioonidesse jagunenum. On see hea või halb, ei tea, aga nii ta on, ja eks aeg näita, milleni see välja viib.

19. veebruaril viibisid meie toimetuse töötajad külas Paide rajooni «9. Mai» kolhoosis, keda seob ühendtoimetuse ja ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetusega kolmepoolne sõprusleping.

Kolhoosis tehti kokkuvõtteid lepingu täitmisest 1982. aasta jooksul ning peeti plaane edaspidiseks. Väätsa kultuurimaja näitering esitas külalistele I vaatuse R. Kaugveri näidendist «Hukkumisele määratud maja». Kolhoosi juhatuse esimees Endel Lieberg andis üle «9. Mai» kolhoosi 1982. aasta ajakirjanduspreemiad. Meie ajakirjast said selle tunnustuse osaliseks:

JAAK ALLIK — uue ajakirja sisulise väljakujundamise, juhtimise ning 1982. aastal avaldatud teatrilaste artiklite eest;

MAI EINER — uue ajakirja maketi ja kujunduse eest;

EINO BASKIN — artikli «Isiklik arvamus isiklikust arvamusest» eest.



Sotsialistliku töö kangeline Endel Lieberg tervitamas toimetuserahvast.



Steen R. Kaugveri näidendist «Hukkumisele määratud maja» Väätsa kultuurimaja näiteringi esituses.

Varasemaid Eesti spordifilme

Meie filmiarhiiv, mis vahetab asupaika ja kolib arvatavasti 1987. aastal uude hoonesse, on olnud küllalt pikka aega raskesti ligipääsetav. Seetõttu on ka tema sisulisest suhteliselt vähe kõneldud.

Eesti esimestest spordifilmidest annavad ülevaate filmiajaloolane **Veste Paas**, kes korraldab ENSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Riiklikus Keskarhiivis seal säilitatavaid filme, omaaegne tippkergejõustiklane, praegune spordiajaloo uurija **Eugen Piisang** ning eesti kinematograafia veteran **August Eljari**, kes alustas oma filmitegevust veel «Eesti Kultuurfilmis».

Veste Paas: Nagu teisedki teemad, ilmub ka spordipala ekraanile kinematograafia algaastail. 1907. aasta kevadel teatas üks Tallinnas viibinud kinonäitleja, et tal on eeskavas ka mägikelgusõit: «Me näeme uljaid ja kartmatuid sportlasi, kes oma saanidel kahe minuti jooksul 3200 meetrit allapoole kihutavad.» 1908. aasta algul võis Tallinnas ühes ajutiselt töötanud kinos näha muu hulgas «auhinnale tulnud naisvõimlejat» ja järgmises programmis «talispordi Sveitsis esikoha pärast». Üsna ootamatu teade ilmus aga 1908. aasta septembris. Kino «Metropol» reklaamist selgub, et sama aasta suvel Prantsusmaal toimunud rahvusvahelisel autovõidusõidul asetleidnud surmajuhtum on vaataja ette toodud tekkemomendil: «See õnnetus, mis juhuslikult kinolindile võeti, on samuti näha.»

Eugen Piisang: Mägilaskumine, autovõidusõit... nende kaudu sai vaataja kujutluse võorastel maadel harrastatavatest spordialadest, küllap oli neis ka ebatavalise külgetõmbejõudu. Aga kas me teame, mis oli Eesti esimene spordipala ja kes seda filmis?

V. P.: «Esimese» küsimus on alati raske, sest mingi allikas võib uurija ootamatult viia veel varasema, seega «kõige esimese» juurde.

1911. aastal kuulutas Viljandi kino «Modern» kohalikus ajalehes, et demonstreerib Pathé ringvaates pala «Olümpiamängud Tallinna «Kalevi» seltsi korraldusel», kuid ei lisanud lähemat filmitute, ammugi siis filmija kohta. (Võib arvata, et materjal saadeti siit Moskvasse Pathé firma esindusele, kus ta ringvaatesse lülitati.) 1912. aastast alates leiame «Postimehes» jälgi J. Pääsukese tööst ja saame ühtlasi teada, et ta on talletanud ka kohalikke spordisündmusi, nagu Tartu gümnaasiumi võimlemis- (tollal turni-) pidu 1912. aasta kevadel, spordiseltsi «Taara» korraldatud jalgrattasõidu- ja maadlusvõistlused 1913. aastal jne. 1911. aastal juhib Tartu kino «Imperial» lehe kaudu linnarahva tähelepanu sellele, et Pathé ringvaade toob pala «Tartust päritoleva



1937. a. laskmise maailma-meistrivõistlustel Helsingis esikohale tulnud Eesti laskurkoondise auhinnad.

Eesti—Soome 12. poksimaavõistlus Tallinnas 1937. aastal. Ringis 1936. a. olümpiamängude hõbemedalimees kergekaalus Nikolai Stepulov (Eesti) ja Soome esindaja Kaartinen.



XI Euroopa meistriõistlused klassikalises maadluses Tallinnas 1938. aastal. Heth Johannes Kotka kohtumiselt Türgi esindajaga, Euroopa meistriks raskekaalus tuli J. Kotkas. (Matš toimus «Estonia» teatri-majas.)

I üleriigilised võimlemis- ja spordimängud Tallinnas 15.—17. juunini 1934. Võimlemis-ettekannete üldjuhi ja harjutuste koostaja Ernst Idla austamine.

Eesti jõumehe Hackenschmidt maadlemine Saksa jõumehe Steinbachiga», mis toimunud Viinis ja ei puutu muidugi meie filmitegijatesse. Aga suure kirja järgi otsustades pidi see sündmus «tõmbama», nagu seekord öeldi.

E. P.: Kindlasti tõmbaski, sest 19. sajandi lõpul ja 20. algul harrastasid eestlased peamiselt tõstmist ja maadlust, mis olid kättesaadavad juba külapoistele, ja kui need Tallinna vabrikutööliseks, lihunikuvõistluseks ning muude lihtsamate ametite peale tulid, võisid nad siingi ainult oma higi kulutades treenida, saadi hakkama erilise varustuse ja kitsastes ruumides. Innustas muidugi ka kolme eesti soost maailmaklassi maadleja Lurichi, Abergi ja tollesama Hackenschmidt eeskujuga. Ainult ajalisel jääb ebaselgeks, millal Viini matš täpselt toimus, sest just 1911. aastal tõmbus Hackenschmidt, kes muide oli elukutseline, aktiivsest spordist tagasi.

Ehkki igal sajandi alguses filmitud spordipalal on nüüdseks oma väärtus, oleks Eesti spordiajaloo seisukohalt kullahind teie mainitud Tallinna «Kalevi» 1911. aasta olümpiamängudel, mille taga tegelikult seisab meie esimene avalik ja laiemat tähelepanu äratanud 35 osalejaga kergejõustikuvõistlus.

V. P.: Aga miks siis «olümpiamängud»?

E. P.: Lihtsalt eestikeelne sporditerminoloogia oli sel ajal veel välja kujunenemata, kasutati mõisteid, mis vene või saksa trükiväljaannetes silma puutusid.

V. P.: Nii et elu filminud meeste kaamerad ei andnud tühikäiku juba sel ajal, kui veel agaralt vaieldi kinematograafia koha üle kultuuripildis... Tõsi, helgemad pead tabasid ära tema silmaringi laiendava osa ja toetasid seepärast «õpetlikku» kino (praeguses mõistes populaar-teaduslikku) ning igat masti dokumentaalfilmi.

Järgmisest aastakümnest, Parikate juhitud osatõhingu «Estonia-Film» toodangust on aeg meieni toonud* lõigukesi 1924. ja 1926. aastal peetud jalgpallivõistlustest, veidi paremini säilinud gümnaasiumide vahelise spordipeo «Kalevi» platsil ja spordipäeva Tallinnas umbes samadest aastatest, 1922. aastal Eesti Autoomanike Ühingu korraldatud 2. üleriigilise autovõidusõidu, ühed purjespordivõistlused Tallinna lähel, jõukatsumine jääpallis — kõik ikka tükati! — ja paar kaadrit Paavo Nurmist enne 3000 m jooksu algust Kadrioru staadionil 1926. aasta juulikuul lõpupeevil. Mida ütlete meie spordi mineviku uurijana selle temaatika kohta?

E. P.: See on ajastule iseloomulik. 1920. aastatel hakati korraldama koolinoorte ülelinnalisi ja üle-Eestilisi spordiüritusi, kümnendi lõpul muutus jalgpall üheks populaarsemaks spordialaks. Esile kerkima hakkas ta aga juba 1920. aastate algul, sest Tallinnas

*Kõik kõnesolevad filmid säilitatakse ENSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Riiklikus Keskarhiivis. Viited filmidele ja kaadritele sellest arhiivist. Toim.



Paavo Nurmi Tallinnas Kadrioru staadionil 29. juulil 1926. aastal enne 3000 m jooksu.

Eesti seltsidevahelised esivõistlused males 1938. aastal Tallinna börsihoones. Kohtuvad suurmeister Paul Keres ja tema arvestatavaim vastane Paul Schmidt.

Paul Keres 1938. aastal.

1937. aastal Tallinnas toimunud Eesti—Rootsi tõstevõistlustel saavutas raskekaallane Arnold Luhaäär kahe käega tõukamises maailmarekordilise 167,5 kg.

Arnold Luhaäär pärast rekordtõstet.

Euroopa meistrivõistlused jääpurjetamises Tallinnas Ülemiste järvel 1938. aastal. Osalesid huue riigi esindajad.



Sportiseltai «Kalev» naisvõimlejate esinemine 1937. aastal.

Tallinna Võimlemise Instituudi (juhataja E. Idla) naisrühm koolis väljatöötatud rütmilisi harjutusi sooritamas 1937. a.

Vaike Paduri 1938. aastal ilu-uisklemas Mustamäe ujula jääl.

käis küllalt palju välismeeskondi — suviti otsisid elukutselised endale võimalust suhteliselt kergelt mängides raha teenida.

V. P.: Säilinud on kaadrid mängudest Viini «Hakoahiga» ja ühe Türgi meeskonnaga. Üldse aga näitavad jalgpallivõistluste üldplaanid, et tribüünid on rahvast tulvil.

E. P.: Jah, Tallinnas oli jalgpallivõistlustel alati mitu tuhat vaatajat. Kuni 1926. aastani polnud meil ju ka õiget kergejõustikuväljakut, siis, 13. juunil, avati Kadrioru staadion. See andis võimaluse kutsuda siia ka nimekaid välissportlasi ja Paavo Nurmi oli üks neist, keda õnnestus Eestisse tuua oma võimeid näitama. Kahju muidugi, et me ei näe tema jooksu-tehnikat, kuid see tähendaks juba spordiõppefilm, mida meil vist ei tehtudki?

V. P.: Eesti filmitootmise ajalukku on läinud ka üks spordiinstants, nimelt Kehakultuuri Sihtkapitali Valitsus. 1925. aastal tõusis selle juhatase koosolekul üles küsimus filmide muretsemisest spordi propaandaks. 1928. aastal kõneles võimlemisinstruktor Ernst Idla juhatasele filmiosakonna loomise mõttest. Samal koosolekul otsustati võtta Sihtkapitali Valitsuse palgale hiljem operaatorina tegutsenud Armas Hirvonen — «instruktoriks ja kinoasjanduse alal tehniliseks jõuks».

Aastail 1928—1930 demonstreeris Hirvonen maakondade spordi- ja haridusliitudes, koolides jm. kehakultuuri- ja tervishoiufilme, nagu «IX olümpiamängud Amsterdamis», «Talisport Rootsis», «Sport, kehakarastus — tiisikuse vaenlased» jt., millest suurem osa laenutati kas omal käel või levikontorite kaudu välismaalt. 1931. aastaks, kui otsustati Sihtkapitali Valitsuse filmiosakonna töö lõpetada ja selle varandus äsja loodud «Eesti Kultuurfilmile» üle anda, oli tehtud Eesti sporti jäädvustanud juurdevõtteid Saksamaalt ostetud kehakultuuri õppefilmidele «Uus inimene» ja «Kergejõustik aegluubis» ning iseseisvalt filmitud «Soome Naisvõimlejate Liidu rahvusvahelised pidustused Helsingis 1929. a.». Neist pidustustest võtsid osa ka Eesti naisvõimlejad. Juurdevõtete ja algupärase filmi kaamerameheks oli Armas Hirvonen.

E. P.: Tõepoolest, Idla aruandest ühes tolaaegses «Kehakultuuri aastaraamatus» võib lugeda, et 1929. aasta esimese kuue kuu jooksul korraldati 16—17 linnas ja asulas 74 filmidemonstratsiooni kokku 16 864 pealtvaatajale. Isegi projektorist läbijooksnud filmilindi meetrite arv on antud — 167 200. Kas neist oma filmidest on midagi arhiivis?

V. P.: Võimlemispidu Helsingis, kuid ilmsete kadudega. Aga nüüd on meie jutt jõudnud juba «Eesti Kultuurfilmi» juurde. Võib-olla räägib seltsimees Eljari kui ajastus ja töös vahetu osaleja, kuidas selles studios sport ekraanile toodi?

August Eljari: Sporditeemad olid samuti planeeritud nagu muud ülejäänudki, suuremate spordiürituste filmimise eel peeti aru, kes mida võtab. Võistlustel võis küll olla mitu operaatorit, kuid igaüks filmis erinevat sündmust, mitte nagu tihti peale tänapäeval, et üht sündmust filmitakse mitme kaameraga ja saadakse sellest ülevaatlik ning ruumiline pilt.

«Eesti Kultuurfilmi» operaatorid ise suuremad spordiharrastajad ei olnud, enamasti filmisid nad nimekaid mehi — see oli alati kindel käik. Tollal treeningut ei võetud, nagu praegu tehakse, fikseeriti rohkem rekordi püstitamist.

V. P.: «Eesti Kultuurfilmi» spordipalades on tööpoolest palju omaaegseid tippmehi ja -sündmusi, kuid ajajärgust 1935—1940 saame aastate lõikes siiski ülevaate kõigest Eestis tollal levinud spordialadest ja massispordistki, viimast näib ekraanil esindavat suusatamine. Vahest rohkem propageeritakse ujumist ja võimlemist. Suursündmustest on säilinud olümpiavõitjate Palusalu, Neo, Väli, Luhaääre ja Stepulovi kojusaabumine Berliinist 1936. aastal, Eesti laske-spordikoondise vastuvõtt Tallinnas pärast meeskondlikuks maailmameistriks saamist Helsingis 1937. aastal ja pärast edukat esinemist Luzernis 1939. aastal, J. Kotka Euroopa meistriks tulemine «Estonia» laval, s. t. XI Euroopa meistrivõistlustel klassikalises maadluses Tallinnas 1938. aastal. On mitmesuguseid maavõistlusi, turniire ja kohtumisi jalgpallis, poksis, tennis, vehklemises, males (seal näeme ka noort P. Kerest), kergejõustikus, merel ja jääl purjetamises. Säilinud on ka 1937. aastal toimunud Eesti suursõit mootorratastel ja midagi on järel 1934. aastal filmitud I üleriigilistest võimlemis- ja spordimängudest.

Spordipalade põhižanriks näib olevat see, mida ma nimetaksin informatsiooniliseks reportaažiks. Vaatajale näidatakse sündmust, nagu ajalehes teatatakse faktist. Nähtavasti sõltub see A. Eljari kirjeldatud lähenemisest elulisele materjalile. Mõnikord siiski, eriti 1934. aasta teisel poolel, on palades ka huvitavaid vaheplaane publikust, mis avardavad nende raame ja tõstavad pildi meeleolu. Üldiselt aga — spordipalad näeme rohkem sündmusesisest kui kaamera dünaamikast.

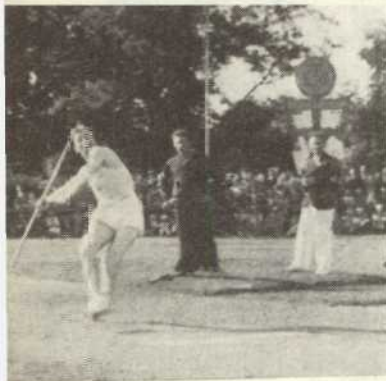
A. E.: Meeste enese oskuse ja huvi kõrval (meil ju kedagi sellist ei olnud nagu praegu «Tallinnfilmis» Hans Roosipuu) sõltus palju ka tehnikast. Raske statiivkaamera oli ise paigal ja kinnistas operaatorigi enda külge, kaadri dünaamika olenes oskusest võttepunkti valida. Pealegi olid statiivkaamerad tollal ilma mootorita ja neid tuli käsitsi vända. Ühe käega vänta kaamerat, teisega keera statiivi, et panoraamerida — üks käsi käib üht-teine teistpidi... Käsi-kaameraid hakkas saama 1936. või 1937. aastal, mis muutis operaatorigi liikuvamaks.



Olümpiavõitjate pidulik marsš läbi Tallinna.

Võidukad maadlejad. Käkakordne kuldmedalivõitja raskekaallane Kristjan Palusalu ja hõbemedalimees poolraskekaallane August Neo.

Autasustatute nimel hõneleb raskekaalutõstja, pronksmedalimees Arnold Luhaäär.



E. P.: Milline oli teil valgus ja optika — mulle tundub, see on küllalt tähtis? Kas teleobjektiive sel ajal juba oli?

A. E.: Väljas filmisime muidugi ilma prožektorite ja reflektoriteta, sisevõtete tarvis hakkasime neid ise tegema — tehnika oli tollal küllalt kallis. Reflektorid näiteks kombineerisime suurtest projektsioonilampidest ja peeglikindudest (praegu on peeglid valatud). Filmid olid üsna head, mõned isegi väga tundlikud, eks neid siis välisvõtetele kasutatigi. Käsikaamerad olid vedruka üles keeratavad, teatav hulk meetreid jooksis läbi, siis tuli uuesti keerata. Teleobjektiivid olid juba olemas, aga võrreldes praegustega tublisti väiksemad. 1937. aastal saime ühe Ameerika kaamera, millel oli normaal- ja teleoptika kõrval ka lainurk-optika.

V. P.: Kunagised filmimehed on oma tööd teinud, arhiiviriivulid on filmikarpe täis laotud ja meiegi siia kokku tulnud: mis te arvate, missugune väärtus on säilinud spordipaladel spordiajaloolise dokumendina?

E. P.: Vanad filmimaterjalid kajastavad ajastut, nendel on jäädvus. atud inimesi ja sündmusi. Eriti meenuvad nad mitmesuguste juubelite puhul. Näiteks tuleb 1989. aastal Eesti raskejõustiku 100 aasta juubel. Tahaks, et filmitut rohkem näidatakse nüüdis-vaatajale.

Raske hetk ratsavõistlustelt Tallinna Hipodroomil 1937. aastal.

Euroopa meister Aleksander Kreek tõukab kuuli Tallinnas 1940. aastal.

Üliõpilasmaailmameister Friedrich Issak 1940. aasta kevadel Tallinnas oda heitmas.

Joosep Kapist ja Suure-Jaani muusikuist

JOHANNES JÜRISSON

Ajalooramatud räägivad, et Bachide suguvõsa tegutsenud muusikapõllul üle kaheksa aasta. Too asjaolu olla sakslastes põhjustanud uhkustunnet, oli tekkinud kõnekäänd: Saksamaal on kõik Bachid muusikud ja kõik muusikud Bachid.

Ega Eestimaa mehedki palju kehvemad ole, eriti kui silmas pidada Kappide suguvõsa. Esimene nimekam neist — Joosep Kapp, kelle sünnist tänavu 12. mail möödub 150 aastat, ilmus Suure-Jaani muusikaareenile 1853. aastal, tema pojapoeg Eugen Kapp on täies loomejõus veel praegugi. Seega on Kapid eesti muusikapõllu harinud 130 aastat. Sellel pikal perioodil on nad olnud ikka eesliini mehed. Nagu Saksamaal Bachid. Fakt on seda ilmekam, kui meenutame, et esimesest üldlaulupeost on möödas vaid 114 aastat.

Et Kapid on nii kaua eesti kultuuri esiridades püsinud, selle algpõhjust tuleb otsida sugupuu esimese lüli Joosep Kapi isiksusest, ühiskondlikust positsioonist, tema nime heast mainest rahva hulgas. 19. sajandi valgustajale omase kõigutamatu usu hariduse ja muusika kasvatavasse jõusse suutis J. Kapp edasi anda oma poegadele Hans ja Artur Kapile, need jälle oma järeltulijaile Villem ja Eugen Kapile.

Suure-Jaani kõster-kooliõpetaja Joosep Kapp oli oma kodualevi ja eesti kultuurielu eesotsas 40 aastat. Mõiste kõster on meie teadvusse jäänud millegipärast halvamaigulise varjundiga. Sealjuures oli 19. sajandi muusikaelu ilma sellise isikuta peaaegu et mõeldamatu. Alustame kas või sellest, et arvukas osa 19. sajandi ja 20. sajandi esimeste aastakümnete eesti kultuuri, eeskätt aga muusikakultuuri kandjaist olid köstrid või isikud, kes pärinesid köstrite perekonnast. Kui nimetada silmapaistvamaid, siis J. W. Jannsen Väändrast, A. ja C. R. Jakobson Tormast, J. Adamson ja F. Saebelmann Paistust, I. Erlemann Helmest, J. ja R. Tobias Kullamaalt, Kapid Suure-Jaanist ja palju teisi.

19. sajandi praktikas oli kõster tavaliselt üheaegselt ka kihelkonna kooliõpetaja, olles pastori kõrval haritumaid mehi kihelkonnas. Enamikus olid nad kirikuõpetajaist tunduvalt edumeelsemad, rahva huve ja kultuuriprogressi silmas pidavad valgustajad. Sellest ka fakt, et paljud neist olid oma hingekarjastega vähemal või rohkemal määral opositsioonis, vahel isegi niivõrd, et kõstri püsimine oma ametikohal kujunes lausa võimatuks. Nii juhtus näiteks Kanepi kõstri ja kooliõpetaja Martin Varesega, veendunud haridustegelase ja laulumehega. Vastuolude tõttu oli ta sunnitud Kanepist lahkuma.

Joosep Kapp muidugi lausa avalik mässumees polnud, küll aga oma töökspidamistes järjekindel ja isemeelne. Ega teda ehk muidu poleks 1860. aastate talurahvaliikumise ajal peetud kahtlaseks meheks, kelle üle pidi F. Tuglase sõnade järgi «valvama tema otsene ülemus». Kuna tookordne ülemus pastor G. L. Schnell oli suhteliselt vabameelsete vaadetega, ei tulnud pahandusi. Hullem oli järgmise hingekarjase O. W. Speeriga, kellega J. Kapil oli pidevalt maid jagada. Pastor oli kindlal arvamusel, et kooli lugemisraamatuks on kõige sobivam piibel, J. Kapp aga väitis, et kui piibel õpperaamat peab olema, «siis on mõistlikule pedagoogikale ots tehtud ja meie noorsugu jääb nagu ta oli, vaimset



Josep Kapp

orjastatuks». Köster soovis, et õpilased talle usaldavalt läheneksid, ilma ülearuse arguse ja kohmetuseta. Õpetaja ning õpilase vahelise barjääri ületamiseks kutsus J. Kapp oma alluvaid jõudu katsuma, s. o. maadlema. Siis toonud ta esmakordselt Suure-Jaani uisud, joonistanud koolipoistega järvejälgi poognaid. Õleviinimesed lausa imestanud, teised jälle põlastanud. Kuidagi nagu harjumatu. J. Kapi esimene ülemust pani too omamehe poliitika sõbralikult muigama, O. W. Speer aga seda laadi asju ei võinud sallida. Tegeleb liialt ilmlike asjadega, kisub inimesed ja kooliõpilased kirikust eemale. «Seltsid ei ole oma ülesandeks teinud kristlikku kõlblust pakkuda, vaid ratsionalistilist moraali aseainet,» pahandas pastor. J. Kapp kuulus haritumate ja ärksamate meeste hulka 19. sajandil. Tegev oli ta mitmel üle-eestilisel ettevõtmisel: Eesti Kirjameeste Seltsi üks asutaja (põhikirjal, mis saadeti kinnitamisele, oli ka J. Kapi allkiri), pärast põhikirja kinnitamist valiti ta eestseisusse, oli koos C. R. Jakobsoniga Viljandi Põllumeeste Seltsi asutajaid, selle esimene president, hiljem seltsi auliige. 1870. aasta suvel, kui Helmes ja Tarvastus olid koos eesti rahvusliku liikumise juhid eesotsas C. R. Jakobsoni ja J. W. Jannseniga, arutamaks Aleksandrikooliga seoses olevaid asju, oli kokkutulnute hulgas ka J. Kapp. «Nii tublisid sõnu, nii palju õigeid ja häid otsuseid kui seal olen ma vähe kuulda saanud,» kirjutas üks asjaosalistest, L. Koidula. J. Kapp valiti Aleksandrikooli peakomiteesse. 1878. aastal kogunes 18 eesti juhtivat kultuuritegelast Tartu õpetaja Eisenschmidt korterisse, et läbi arutada ja kindlaks määrata eesti kirjanduse, keele ja hariduse perspektiivid. Peale J. W. Jannseni, J. Hurda, K. A. Hermanni, F. Kreutzwaldi, M. Veske, J. Adamsoni jt. võttis koosolekust osa ka J. Kapp. Jutustamised ja tehtud otsused protokolliti. Kokkuvõttena on toodud 15 punkti, milles on öeldud: «Meie püüame Eesti rahvast harida... oma emakeeles. Sellepärast oleme meie kõigele saksastamisele ja venestamisele vastu... Iga haritud eestlane peab ennast oma rahva liikmeks, s. o. Eestlaseks tunnistama ja ei tohi mitte oma sugu salgades ennast saksaks ehk mõneks muuks arvata. Meie oleme südamest ustavad ja tänulikud Vene keisri alamad.»

Eialgu oli J. Kapp Jakobsoni leeri pooldaja. Pärast tülisid Eesti Kirjameeste Seltsis lahkus ta eestseisusest ja hoidus rohkem J. Hurda poole. Kultuuri- ja poliitikategelaste omavahelistes hõõrumistes nägi ta tõsist ohtu eesti ettevõtmistele, haridusele, keelele, vaimsele elule üldse. 1887. aastal asutati Suure-Jaanis J. Kapi eestvedamisel laulu- ja mänguselts «Ilmatar». Siin lootis köster viia ellu need õilsad ideolid, mis Eesti Kirjameeste Seltsi puhul tühja jooksid. Ta ei väsinud rõhutamast, et «seltsis... mitte kadedust ega parteimeelt ette ei tuleks... et niisugused pahad paised nagu parteimeel, kiusud, iseenese kasu püüdmised... temast eemale peaks jääma». Eesti seltskondlik elu ei kosuvat just seepärast, et «seltside liikmed kanda isekeskis viha ja vaenu», mida nad «seltsidesse üleviia ja sääli neid siis üksteise päale väljapaista lasta». Kahjuks ei saanud aga «Ilmatargi» läbi omavaheliste näaklemisteta. Vahel seksus ka J. Kapp ise Hurda ja Jakobsoni leeri vahelistesse polemikatesse. Tema sõnavõttudel oli aga pigem lepitav kui vaenuõhutav roll. Tartu Kreutzwaldi-nimelises kirjandusmuuseumis on mitmete J. Kapi kõnede ja artiklite käsikirjad. Juba üksnes nende pealkirjade põgus silmitsemine viib meid probleemidele lähedale: «J. Hurda kaitseks Eesti Aleksandrikooli peakomitee presidendi kohalt lahtitegemise aktsiooni puhul», «Poleemika pastor N-ga Eesti Aleksandrikooli asjus», «Ajaleht peab tõekuulutaja olema», «Kas ajakiri saab vaidlemata läbi» või siis autori kuludega kirjastatud brošüür «Sõnake seletuseks Aleksandrikooli segadustele» jt. C. R. Jakobsoni kui käremeelse rahvajuhiga olnud J. Ka-

pil endalgi sageli kana kitkuda. Kui «Sakala» toimetaja Viljandist Kurgjale sõitnud, astunud ta sageli Suure-Jaani kõstri poole sisse. «Oli sääraseil korral aknad... kuni koiduni valgustatud. Siis öeldi, nad vaidlesid jälle läbi öö», meenutas J. Kapi kooli kasvandik J. Sepp oma mälestustes.

Suure-Jaani kõstrimajja oli tihti asja mitmel teiselgi poliitika- ja kultuuritegelasel. Need külaskäigud on meelde jäänud tookord veel lapseaastates olevale A. Kapile. «Mäletan hästi Hugo Treffneri ta pikkade vurrudega, siis veel Holstre tegelast Adamsoni, hiljem üliõpilasi O. Kallast, H. Rosenthali ja M. Hurta, kelle vestlus oli väga elav» (minu sõrendus — J. J.). See kõik räägib J. Kapi mõtte ja tegevuse intensiivsusest, tema huvi koondumisest eesti avaliku elu tegevusväljale. Seda enam jäi ta eemale kirikust ja oma peremehest O. W. Speerist.

Veelgi agaram oli J. Kapp Suure-Jaani asju ajama. Kõstri initsiatiivil asutati juba 1862. aastal meeskoor, kellega võeti osa esimesest üldlaulupeost. 1871. asutati pasunakoor, 1887 «Ilmatar», 1890 segakoor, 1891 viiulikoor. Kõikide algatuste eesotsas oli J. Kapp. Ta oli Suure-Jaani vaimne hing. «Laupäeva ja pühapäeva õhtupoolikul kogunes alati rahvast, kõige enne küll kooliõpetajaid ja pasunakoori liikmeid koolimajja. Nende sekka ilmus siis Kapp iseenesest, ilma kutsumata: kõneles, seletas, vaidles, valgustas ja juhatas. Kõik nii veenvalt. Iseäranis huvitavad olid selgitused kodumaa poliitilistest küsimustest, kui need päevakorrale tulid. Neid kuulati suure tähelepanuga,» meenutab J. Sepp.

J. Kapi kui rahvamehe populaarsust suurendas muidugi fakt, et olles mitmetes üle-eestilistes ettevõtmistes asjaosaline, oli tal alati käepärast värsket informatsiooni, uuemad seisukohad, olgu siis poliitika-, kultuuri- või kooliküsimustes. Nii näiteks sai ta oma pedagoogilistele vaadetele tuge Eesti Kirjameeste Seltsist. R. Põldmäe uurimuse «Eesti Kirjameeste Seltsi taotlusi ja saavutusi» kohaselt olnud seltsi algaastatel peamiseks kõneaineks just kooliõpetuse teemad. Sageli esinenud seal sõnavõtuga ka J. Kapp. Ta olevat kritiseerinud «vananenud pähetuupimise õppeviisi, mis valitses eriti usuõpetuses», andnud juhtnööre geomeetria õpetamiseks, propageerinud turnimist, soovitanud rahval arendada mehhist meelt, tõearmastust ja kindlat loomu, mitte ainult masinlikku käsutäit-



Joosep Kapi lapsed. Pojad (vasakult): Aleksander, Hans, Valter, Artur. Tütred: Linda, Elsa, Margot.

mist. Seltsi koosolekutel kuulnud eesrindlikud mõtted viis ta oma kodu-alevisse, rakendas neid koolitundides. Tema sulest on ilmunud ka õpikud «Geomeetria kihelkonnakoolidele ja iseõpetuseks» (1878), kasvatusteemaline brošüür «Eesti ema» (1879), ta on võtnud sõna arvutamiseõpetuse meetodika teemadel jm. Ikka on J. Kapi oelda oma kaasaegsetele midagi uut, polemiseerida ja valgustada, õhutada inimesi endaga kaasa tulema. Poleemilist, valgustuslikku iseloomu kannab näiteks tema dialoogivormis kirjutatud «Eesti ema». Lille küla naised käivad igal nädalal kord koos kasvatusteemasid arutamas. Kõlama jääb lapse mitmekülgse kasvatus-idee, mäng ja töö käsikäes, füüsiliselt ja vaimselt arenenud laps. Eesmärk olgu, et eesti emad «enam lapse loomu hakkaksivad tähele panema... ja selle loomu järel last kasvatama... Elamine on liikumine ja liikumine on toimetamine ehk tegelemine». Lapse mäng olgu «tegev mäng», olgu «vaimu harimine». Sellise kasvatus-idee parimaks paigaks peab autor Teatri- ja Muusikamuseumis asuva pealkirjaga käsikirja põhjal otustades lasteada, või nii nagu J. Kapp ütleb — kohta, «kus üks mõistlik naisterahvas on alati nende juures, kus lapsed mängivad ja teevad tööd, vahest laulavad, vahest turnivad»... Kõige hullem on muidugi see, kui lapsed hulguvad «kui ronga pojad mööda tänavaid ümber, õpivad kõiksugu kurja vallatust ja üleannetust» ja neist «ei saa muud kui päevavargad». Selgub, et J. Kapi kasvatusteemalised seisukohad on küllaltki tänapäevalikud.

Kõik need askeldamised, võitlemised ja õpetamised tegid J. Kapi ja tema kihelkonnakooli populaarseks terves Eestis. «Õpetus ja äratus, mis ta jagas Suure-Jaani kihelkonnakoolis, valgus ka naaberkihelkonnadesse ega jätnud vilja kändmata,» lausub J. Sepp.

Vaatamata J. Kapi rassimistele laialt ühiskondlik-poliitilisel ja haridusrindel, jäi tema südameasjaks muusika. Suure-Jaani köster ei kuulunud nende paljude hulka, kes muusika mõistet seostasid üksnes saksa *liedertafel*'liku koorilauluga. Ta oli klassikaliste suurkujude ja nende loomingu austaja. Neist rääkis ta igal võimalusel, küll lauluharjutustel, kõneles piduõhtutel, kooliõpilastele koolitundides. Igal pool suutis ta külvata nakatavat sädet. «Vaimustus oli suur. Harjutati ööd läbi. Kui hääled väsisid, rääkis juhataja muusika suurmeisterite elust ja loomingu-dest. Bach, Händel, Haydn, Beethoven, Chopin, Liszt, neist kõigist teadis Suure-Jaani tolleaegne ärksam noorus juba siis midagi,» kirjutas üks asjaosalistest hiljem. Õpitud laulude hulka kuulusid ka katkendid klassikalistest suurvormidest. 1890. aastal esitati Suure-Jaani kirikus näiteks koore Händeli oratooriumist «Messias». Sajandi üheksakümnen-datel aastatel läksid moodi suvised pargipeod. Taas kontsert ja peokõne muusikast. Mart Saar meenutab: «Minu esimene kokkupuude «Ilmatariga» toimus 1892. aasta suvel kontserdil Enge pargis. Peokõne pidas Joosep Kapp, kes rääkis rahvale muusikast, sealjuures tõstis esile peamiselt J. S. Bachi loomingu- t. Kontsert ja kõne olid mulle tõsiseks elamu- seks.» Ent J. Kapp polnud üksnes hea kõnemees, ta oli ka kirklik agi- taator, ärataja. Üks tema muusikateemalise kõne käsikiri on hoiul Tartus F. Kreutzwaldi nimelises kirjandusmuuseumis. Algab ta esivanemaist, Vanemuise kandest, mille oli mõju tervele loodusele. Siis toob paral- leele Antiik-Kreeka Orfeusega, et tõestada muusika imelist võimu. See- järel loob ta poeetilise pildi kodumaa ärkavast loodusest, linnulaulust, rõõmust, mida toob laul. Jõudes kõnejärjega oma kodu-alevisse, pahandab ta: «Aga inimene? Mida teeb inimene? Sa seisad vait, oled nagu tumm, sa ei laula, ei mängi. Sa konutad parem õlleklaasi kallal, istud viina- toobi taga.» J. Kapp ei väsinud kutsumast inimesi muusika juurde, selle ilu ja mõju ülistamast. Ta tegi seda sellise veendumuse ja kindlusega, et teisitimõtlemiseks ei jäänud ruumi. «Muusika on üllam, kallim, väge- 81

vam kunst, Suure-Jaani kihelkond ei tohi teistest maha jääda.» Neid mõtteid varieeris ta igas sõnavõtus. Kui siia juurde manada kõneleja autoriteetne kuju, tema hõõgav temperament, kõne klassikaline selgus ja poeetiline vorm, siis võib ette kujutada seda maagilist mõju, mida Mart Saar nimetab «tõsiseks elamuseks». Ettevõtmiste tähtsust rõhutasid veel mitmed teisedki asjaolud: osavõtud üldlaulupeost, VI üldlaulupeo võistulaulmisel saadud teine auhind, kihelkonna muusikapäevad, mille üheks initsiaatoriks oli J. Kapp. 1897. aastal võttis meeskvartett osa Soome üldlaulupeost, millest oli hiljem nii palju kodustele rääkida.

J. Kapi külalisteks põlnud mitte üksnes poliitika- ja kultuuritegelased. Hoolitsedes alevi kunstielu eest kutsus ta sageli esinema eesti silmapaistvaid muusikuid. Noorele A. Kapile jättis unustamatu mulje Miina Härma orelikontsert 1891. a. Saadud elamust mäletas Artur Kapp veel aastakümneid hiljemgi. «M. Hermann'i orelimäng mõjus minu peäle nii rõhuvalt, et tahtsin saada orelimängijaks,» kirjutab ta kolmekümmendail aastail. A. Kapp mäletab veel teisigi analoogilisi elamusi. «Kord «Ilmataris» pakkus külakosti mujalt sissetulnud väike keelpillide orkester. Ma põlnud kunagi kuulnud sellist. Läksin «Ilmatari» akna alla ja suure huviga kuulasin keelpillide hääli. Tekkis soov neid pille ka näha. Ent põlnud raha sissepääsuks ja isalt kartsin küsida. Siis läksin poodi, kust isal oli kombeks kaupa raamatule võtta, palusin isa arvele kirjutada 14 kopikat. Nii pääsesin mulle väga huvitava kontserdile.»

J. Kapi juurutatud muusikaline ja kultuuriline õhkkond andis Suure-Jaanile teiste Eesti väikealevite seas erilise koha. Oli ju mujalgi laulu- ja pasunakoore, peeti pidusid. Kuid puudus selline rahvamees, laulu ja muusika patrioot nagu seda oli J. Kapp. Ernst Peterson-Särgava kirjeldab oma jutustuses «Issanda kiituseks» laulukooriharjutust 19. sajandi viimasel veerandil Vändras. Ka seal juhatas koori kõster, tema aga õpetas vastavalt pastori soovile peamiselt vaimulikke laule. Sellele vihjab novelli pealkirigi. Ka Vändras rääkis kõster vaheaegadel, kui hääled puhkasid, lauljatele lugusid laiaast maailmast, et lauljatel rohkem himu äratada koos käia. Esiotsa seletas temagi «laulust ja laulu kasust», siis välismaa suurtest lauljatest ja sellest, kui suurt raha nad selle eest saavat: «kümned tuhanded üheainsa õhtu eest». Seejärel näitas kõster üht «poolalasti tõusvat tähte helitaevas», mille peale talutüdruk Miina häbelikult küsis: «Nii palju saavad raha ja nõnda puudulikult riides.» Seejärel tõi kõster harjutusele kaasa saksa moeajakirja «Haus und Mode», näitas pilte, rääkis kalossidest, kübaratest, rätikutest ja käskis talutüdrukutel käia niimoodi riides, nagu käivad saksad. Vähem oma ilusat kaela ja keha riiete alla matta. Kirjandusteos kirjandusteoseks, kuid järeleandmist rahva odavale uudishimule ilma kõrgemate kultuuriliste eesmärkideta leidis paljudes väikealevites. Puudus kiindumus suuresse muusikasse, Bachi, Beethoveni ja teiste vaimuhiiglaste teostesse, maailmakirjanduse tippeostesse. Kappide muuseumis Suure-Jaanis leidub veel praegugi 1867. aastal ilmunud «Goethes Werke» 36 köidet, samuti Schilleri ja teiste saksa klassikute teoseid. Küllap need kuulusid J. Kapi lektüüri hulka, küllap viis ta nendegi ütlemissi ja mõtteid rahva sekka, nagu tegi ta Bachi ja Beethoveni puhul.

J. Kapp suri 1894. aasta talvel ja maeti Suure-Jaani kalmistule. «Tark mõtterikas pää, tunderikas süda, osav koolimees, ülimõnus kõnemees», nii jäi J. Kapp kaasaegsete mälestusse. 1896. aastal püstitati kantori hauale mälestussammas, mille kavandi oli teinud J. Kapi kunagine õpilane Meiner. «16 jalga kõrge, kolmest ihutud raudkivist valmis pandud ihumata aluse pääl. Põhjaka küla mehe poolt käitsi valmistatud,» kirjutati ajakirjanduses. «Ta võttis endaga kaasa ilusa mälestus-
82 krooni rahva poolt, kes talle püstitas väärrika hausamba.» (A. Kapp)

Hašek ja Švejk laval ja linal

LEMBIT REMMELGAS



Jaroslav Hašek 1902. aastal.

Möödunud on 100 aastat Haški sünnist (24. aprill). Tema lõpetamata romaan «Vahva sõduri Švejki juhtumised maailmasõja päevil» on 53 keelde tõlgituna maailma-kuulsaks saanud, romaani on rohkesti instseneeritud, korduvalt ekraniseeritud, ooperiks seatud ja nukufilmiks tehtud. Švejk on mänginud teatriloos veel vähe uuritud ja üldistatud, kuid kahtlemata olulist uuenduslikku rolli poliitilise, revolutsioonilise teatri kujunemisel Euroopas, sest Švejki kuju ise on väga uusaegne, novaatorlik, universaalne ajastu ühiskonna ja inimese vahekordade peegel. Švejk on meie sajandi müütiline tüüp, kes tõuseb kõdunenud Austria-Ungari Keisririigi konkreetsusest ja omaenese konkreetsusest persoonist üldinimlikesse kõrgustesse ja sellisena on leidnud aktualiseerimist, kehastamist uutes olukordades, nagu tegi

seda Brecht — ja mitte ainult Brecht — fašismi paljastamiseks ja Hitleri väljajätmiseks.

Jaroslav Hašek (1883—1923) ei ole ainult «Švejk». Hašek on veel poolteist tuhat följetoni, humoreski, pamfletti, kaks satiirilist romaani, hulk luuletusi, igasuguses vormis ja laadis müstifikatsioone, mis on Haški omapärane panus üldse huumori ja satiiri arengusse. On teada, et Hašek tegi algusest peale katsetusi ka draamavormis, kuid need pole säilinud.

Haški ja Švejki kokkupuude avangardistliku «inspiratiivse näitekunstiga» toimus kabarees. Kabaree kui rahvalik meelelahutus, kui pealtvaatajatega vahetult kontakti astuv esitus tuli Pariisist Saksamaa kaudu ja leidis koha Praha omapärastes restoranides, öllekõrtsides ja kohvikutes, kus üldse kihaskirev seltsielu. Paljudki neist ölle- ja veinijoogikohtadest meenutavad tänaseni igasuguste kirjanduslike ja poliitiliste rühmituste tekkimist ning ajalugu, ka hilisema revolutsioonilise teatri ettevalmistust. Kabaree sünni juures olid noored diletandid Eduard Bass (1888—1946), Emil Artur Longen (1885—1936), J. Červený, K. Hašler. E. Bass sai oma romaaniga «Tsirkus «Humberto»» väga tuntuks, eesti keeles on ilmunud tema «Klapzubade meeskond». E. A. Longen rajas 1920. aastal «Revolutsioonilise näitelava». Muidugi ei võinud kabaree sünni juurest puududa populaarne humorist ja «boheemlaste kuninga» kuulsusega ümbritsetud Hašek ning tema lahutamatud lõbusad semud, hilisemad kirjanikud Opočenský, Kuděj, Hanuš. Selles, et kabaree võttis kohe poliitilise paroodia iseloomu, on suuri teeneid Haškil.

1911. aastal asutas Hašek Austria keisririigi ja tšehhi kodanluse poliitika väljajätmiseks lojaalsusest nõretava programmiga Seaduse Raamides Rahuliku Edenemise Partei, oli selle liider ja saadikukandidaat. Partei asukoht oli Vinohrady linnaosas Zvěřin restoranis, seal täiendati káarrikaid miitinguid mitmesuguste etteastetega. 1912. aasta kevadel toimus koguni kolmevaatuselise suure lavastatud näitemängu, kohati ka draama ettekandmine. Näidendi olid kirjutanud Jaroslav Hašek, 83

František Lauger ja Josef Mach, näidendi nimetus oli «Õlipuumägi ehk Tšehhide etendus Jeruusalemmas». Autorid ise mängisid ka peasi, Hašek Suzannat. Ei aimanud ükski, et nad tuntud kirjanikeks saavad. F. Langerit (1888—1965) tuntakse hästi Eestiski näidenditega «Kaamel läheb läbi nöelasilma», «Agul» ja «Number 72». Tähelepanav on plakati tekstis väljakuulutatud taotlus: «Seaduse Raamides Rahuliku Edendamise Partei, nähes meie teatrite jõuetuid katseid midagi head mängida, otsustas ise kunstile käe ulatada ja üldsusele täiesti uue suunaga dramaatilist loomingut pakkuda.» Selles suurstulemisel oli aga siiski midagi prohvetlikku.

Samal ajal ilmus kabaree lavale ka Svejki. 1911. aastal tekkis Hašekil geniaalne mõte luua ülimat kroontruudust kehastava lollaka ja heasüdamliku sõduri kuju. Ta kirjutas Svejki viis humoreski, mida kabareedes ka kohe ette kandma hakati ja mis otsekohe populaarseks said.

Kuulsas «Montmarti» kohvikus tegutses rea eespoolnimetatute osavõtul tu-

Saša Rašilov esimeses helifilmis «Vahva sõdur Svejki» (1931).



dengite trupp «Ärtu seitse». Ka sealt ei puudunud Hašek. Hašek kirjutas kabareedele palju ja mängis tihtilugu ka kaasa. Säilinud tekstid eriliselt kirjanduslikku huvi ei paku, need olid rohkem aluseks improvisatsioonile. Haški näitlejaolemuse kohta kirjutab Eduard Bass: «Hašekis oli alati kaks inimest. Üks mängis lolli ja teine vaatas seda pealt. See teine Hašek, kellele vaid vähestel inimestel õnnestus näkku vahtida, nägi hirmsa tõsidusega inimeste elu närusust ja mõistes seda, katsus seda eitada, maha salata, vältida ja ninapidi vedada naljaga, millest laskis ennast provotseerida too esimene Hašek. Tema hiilgav komejanditamine oli traagiline.» See ütlus kehtib üldse kogu Haški loojaolemuse ja iseloomu kohta.

Siis tuli sõda. Hašek andis end peagi sõjavangi, nagu tegid kümned tuhanded tšehhid. Venemaal viibis ta peaaegu kuus aastat, liitus revolutsiooniga, võttis osa Kodusõja võitlustest peamiselt Koltšaki vastu ja saadeti 1920. aasta lõpul Kominterni poolt kui partei liige kodumaale tagasi.

Kodumaa, õigemini kodanlus, kes ajab oma «õllepoliitikat» nüüd mitte enam kõrtsides, vaid valitsuses, võtab Haški vaenu ja laimuga vastu. «Ärtu seitse» tahab Hašekit estraadile pajatama «oma bolševistlikust minevikust», lootes kõmule. Haški «pihtimused» aga kujunevad kodanlusevastasteks, oodatud kõmu ei tule. «Tahavad minuga siin mingit tsirkust teha,» öelnud Hašek kord. «Inimene võib sellesinases maailmas ainult idioodina vaba olla.» See ütlus lisab väga palju «geniaalse idioodi» Svejki kuju tekkimisloole ja mõistmisele.

Koos Vlasta Burianiga «Revolutsioonilise näitelava» rajanud E. A. Longen tahtis Hašekilt lühinäidendeid. Hašek lubas, kuid ei kirjutanud. Ja juba siis, kui Hašek väikeses Linices elas ning «Svejki» vihikutena ilmuma hakkas, pani Longen Svejki lavale peos Karel Nolliga, kes ka esimeses filmis Svejki kehastas. «Svejki» mängiti järgneva seeriatükina, kolm seeriat kolmel öhtul ridamisi. Kuna Longen lavastas «Svejki» Haški teadmata, tekkis neil tüli. Pärast leppimist kirjutas Hašek Longenile kaks lühinäidendit — «Minister ja tema laps» ja «365 päevaga Karlínist Bratislavasse», kuid tsensor keelas mõlemad. Siis tegi Karel Noll «Svejki» oma instseneeringu ja esitas seda rändtrupiga väga mitmel pool kogu Tšehhoslovakkias. Ühte etendust nägi ka Hašek ja see olevat talle väga meeldinud. Kolmas instseneeriija oli Fencel, tema alustas ka Svejki aktualiseerimise traditsiooni lavatükiga «Svejki Genua rahukonverentsil». Max Brod tegi esimese saksakeelse instseneeringu.

Parimad instseneeringud ja lavastused kuuluvad muidugi E. F. Burianile (1904—

1959) tema loodud Praha poliitilises teatris «D 34». 1935. aastal ja pärast sõda Praha armeeteatris 1955. aastal.

Kodanlusest vihatud ja põlatud «Svejk» sai rahvahulkades kohe populaarseks, tee maailmakuulsusele aga avas romaanile Prahas tehtud saksakeelne tõlge, sellest Leningradis tehtud venekeelne tõlge ja J. R. Blochi algatatud väljaanne Prantsusmaal.

Saksamaal äratas «Svejk» kohe kahe suure teatriinimese — Bertolt Brechti (1898—1956) ja Erwin Piscatori (1893—1966) tähelepanu ega lahkunud neist nende surmatunnini. Brechti uurijad on veenvalt kinnitanud, et Svejki kuju, tema kõnemaneeer on suurt mõju avaldanud Brechti enda paljudele draamakujudele, iseäranis pika emigratsiooniperioodi loomingus. Piscator seadis «Svejki» veel vahetult enne surma Lääne-Berliinis «Freie Volksbühne» lavale.

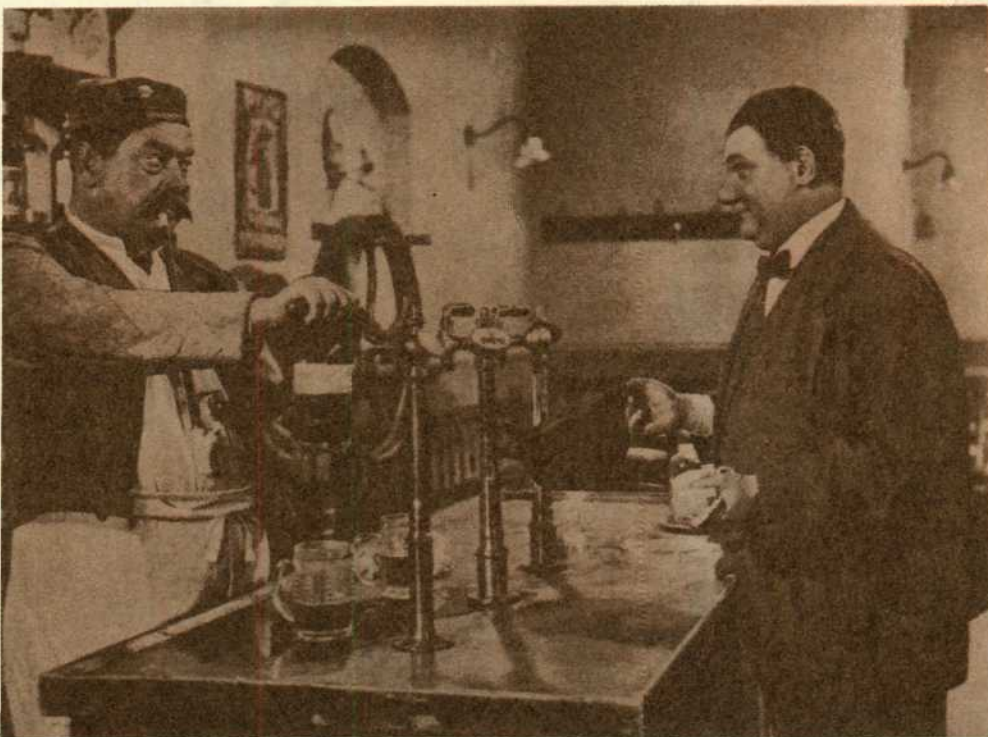
«Svejk» tuligi Brechti instseneeringus ja Piscatori lavastuses Berliinis 1928. aasta algul esiettekandele, kinnistudes tähtsa sündmusena saksa teatriloo ja olles Brechti «eepilise teatri» ning Piscatori «poliitilise teatri» üheks nurgakiviks. Lavastusele tagasid erilise menu Georg Groszi lavakujundus ja Max Pallenbergi osatäitmine.

Max Pallenberg ei olnud päris rahul Piscatori tõlgendusega, mis andis lavastusele mõneti ühekülgsest ainult imperialismivastase suuna. Sellepärast andis Pallenberg hiljem Svejkile oma tõlgenduse ja etendas seda oma trupiga mitmel pool Euroopas. Oma Svejkist ütleb Pallenberg: «Svejk ei saa olla ju ainult lollpea, nagu teda on mõnigi kord mõistmatult tõlgendatud. See poleks naljakas. Temaga ei või midagi juhtuda. Ta teeb läbi maailmasõja kui igavene ja hävimatu inimtüüp. Ta kõneleb tõtt, mis asus pealispinnal, kuid mida keegi teine ei märganud.» Pallenbergi Svejk on kahtlemata üks parimaid.

Nagu selgub Brechti ja Piscatori kirjavahetusest 1933—1937, on neil suured plaanid emigratsioonis olles «Svejki» filmimiseks kas Moskvas, Pariisis, New Yorgis või kusagil mujal. Ameerikas, kuhu nad viimaks sattusid, osutus see võimatuks, «Svejkist» poleks tulnud kommertsfilmi, Hollywood poleks poliitilist iialgi teinud.

Ameerika Ühendriikides lõpetas Brecht 1943. aastal ammukavatsetud «Svejki» aktualiseeritud variandi kavandi, mis algab sõnadega: «Vahva sõdur Svejk, kes elas üle Esimese maailmasõja, on tänaseni elus ja meie käsitlus näitab tema edukaid

Rudolf Hrušinsky Svejkina 1956. aastal režissöör Karel Steklý filmis.



püüdlusi ka Teine maailmasõda üle elada. Pärast sõda aga ei jõuagi Brecht «Svejki Teises maailmasõjas» viimistleda ja näidend tuli viimistlematult juba pärast Brechti surma lavale Varssavis 1957. aastal. Kuid alles Buckwitz'i lavastus Frankfurdis 1959., Strehleri lavastus Milanos 1961. ja «Berliner Ensemble'i» lavastus 1962. aastal tegid Brechti «Svejkile» tee lahti paljude Euroopa teatrite lavale.

Samal ajal mängitakse «Svejki» paljudes muudes instseneeringutes. Pariisi Saint-Denis'i linnaosa Gérard Philipe'i nimelise teatri režissöör José Valverde tõi 1965. aastal lavale omaenese instseneeringu. Seda etendati mitme aasta jooksul üle kolmesaja korra. José Valverde ja peaosaline Paul Le Person tegid end Svejkiga kuulsaks. Hiljuti lavastas režissöör Marc Normant Le Havre'i komöödiateatris oma variandi «Svejkist». Lavastusel oli suur menu ja seda näidati ka Prantsuse televisioonis.

Esimese filmi pealkirjaga «Vahva sõdur Svejk» tegi tšehhi filmikunsti üks pioneere Karel Lamač (1897—1952) 1925. aastal. Nagu öeldud, mängis peaosa Karel Noll. Seda hinnatakse Lamači üheks parimaks filmiks.

Esimese helifilmi «Vahva sõdur Svejk» tegi tšehhi filmikunsti veteran, ligemale saja filmi autor Martin Frič 1931. aastal. Peaosas mängis kauaaegne Rahvusteatri näitleja Saša Rašilov (1891—1955), kuulus Shakespeare'i, Molière'i, Tyli, Gogoli koomiliste ja tragikoomiliste osade täitja.

Pärast sõda tegi Karel Steklý 1965. aastal «Svejkist» oma parima filmi peaosas Rudolf Hrušínskýga. Mõlema viimase filmi tüüpide loomisel on eeskujuks olnud Hašeki eluaegse sõbra Josef Lada kongeniaalsed illustatsioonid «Svejkile». Lada kujud on üle kandunud ka Jiří Trnka nukufilmi 1955. aastal. Ja need suveniirnukukesed, mida müüakse Prahast kuulsas «Karika» öllekõrtsis, on omakorda pärit Trnka filmist.

Suure Isamaasõja ajal tegi Sergei Jutkevits tuntud filmi «Svejki uued seiklused», kus on vaimukalt karigeeritud fašiste.

Filme Svejkist on tehtud mitmel pool, kuid enamasti on nende tase madalaks jäänud, Svejki kuju pole suudetud mõista. Ei suutnud suur näitleja Heinz Rühman midagi päästa ka Lääne-Saksamaal 1960. aastal vändatud filmis, millest kadus militarismivastatus, rääkimata usuvastastusest kõigepealt feldkuraat Katzi kehastuses, kes on filmist üldse välja jäänud.

«Svejki» on lavastatud ka Eestis. Lõpetuseks pakumegi vaba ettekujutuse meelevalda kroonikalehekülje Teatri- ja Muusikamuuseumile teada olevatest andmetest.

1. Hašek, Jaroslav
«Svejk salapolitsei küüsis»
«Endla» 1928
(andmed puuduvad)

2. Hašek, J. — Põldroos, P.
«Vahva sõdur Svejk»
Tallinna Töölister 1930
Lavastaja: P. Põldroos
Svejk: J. Tõnopa
H. Laur (külalisena)

3. Hašek, J.
«Vahva sõdur Svejk» (muus.)
Tartu Töölister 1930
Lavastaja: E. Nüssik
Svejk: E. Vedler

4. Hašek, J. — Põldroos, P.
«Vahva sõdur Svejk»
Pärnu Töölister 1931
Lavastaja: Kr. Hansen
Svejk: M. Enson

5. Hašek, J.
«Vahva sõdur Svejk»
Eesti teater Leningradis (REKT) 1936
(andmed puuduvad)

6. Hašek, J. (muus. A. Spadavecchia)
«Vahva sõdur Svejk»
«Estonia» 1963
Lavastaja: U. Väljaots
Svejk: K. Karask

7. Hašek, J. — Hermaküla, E.
«Svejk läheb sõtta»
«Vanemuine» 1974
Lavastaja: E. Hermaküla
Svejk: T. Tepandi

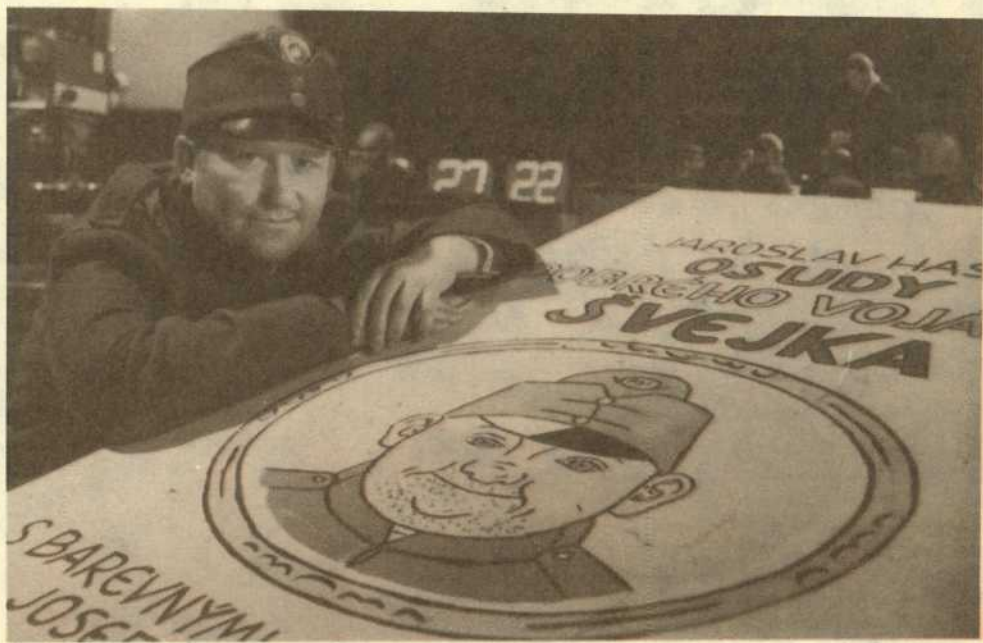
8. Hašek, J. — Pedajas, P.
«Vahva sõdur Svejki juhtumused tagalas»
«Ugala» 1980
Lavastaja: P. Pedajas
Svejk: A. Ots

«Svejk läheb sõtta» (E. Hermaküla instseneering ja lavastus). «Vanemuine», 1974. Svejk — Tõnu Tepandi (paremal).

R. Kangro foto



Eesti teatri potentsiaalne Svejk Tõnu Aav ootab ikka alles oma lavastust. Foto on meenutus tele-seriaalil «Viimane langeb välja» (september 1973 — juuni 1974, pühendatud Tšehhoslovakkiale), milles saatejuht Valdo Pandi algatusel Tõnu Aav esitas fragmente Hašeki teosest.



Teatrimehelahkumise puhul

MATI UNT

Aleksander Kurtna kauaaegne toimetaja Asta Hameri juhtis mu tähelepanu Giovanni di Lampedusa meistriteose «Gepard» seitsmendale peatükile «Vürsti surm». Don Fabrizio lahkub siitpoolsusest 1883. aasta juulis, esmaspäeva pärastlõunal. Jah, oli sada aastat hiljem ja oli esmaspäeva pärastlõuna, ainult et ei olnud juuli, vaid veebruar, kui lahkus «Gepardi» tõlkija pan Kurtna. Minu eesmärgiks ei ole kirjutada haledavõitu nutust nekroloogi, sest Kurtna jäi alati mehiseks ja päikeseliseks, ja oli seda olnud ka kõige raskemates olukordades — nii palju, kui mina ise olin näinud, ja nii palju, kui ma olin temast kuulnud. (Tõsi, mõnikord ta nuttis: nii ka siis, kui mul oli võimalus kirjutada väike kohalik nekroloog vürst Luchino Viscontile, kes muuseas tegi hiilgava ekraniseeringu sellest samast «Gepardist».) Ja tema kirstu juures oli mul põhjust juba öelda, et vähesed lahkunud jäävad alatiseks meie hulka liikuma ja kõnelema. Seda kõike pole mõtet nüüd enam pikalt korrutada. Kurtna elutöö

materiaalne külg on meile jäänud sadakonna raamatu ja sadakonna näidendi näol. Seda ei saa meilt enam keegi võtta. Ja lõpuks on meil ja trükituna olemas ka osa tema mälestustest, ja mida ta ei jõudnud kirja panna, seda jõudis ta ise jutustada.

Kuid tegelikult ei oska me inimesi hinnata. Kui palju kordi on räägitud, et me peaksime hoolega talletama nende inimeste vaimust, kes on näinud teistsuguseid maailmu, maid ja kultuuri. Kipume muutuma ajalootuteks, elame pahatihti olevikule, ja ainult hetkele. Aktuaalsed pisiprobleemid, päevakajalised kemplemised — need võtavad hulga meie ajast. Kolmveerand sajandit tagasi kõlas soov, et me peaksime saama eurooplasteks. Oleme selle eesmärgi saavutanud? Kirjanduses kajastame olme- ja linnaelu, teatris mängime oma kaasaegete igapäevaseid ahistusi ja hakkame unustama, et on olemas näiteks Dante. (Kurtna unistus «Jumaliku komöödia» tõlkimisest on siia maani teostamata.) Vaatame aknast õue oma paneelkastidele ja ei

Aleksander Kurtna (seisab, vasakult teine) koos tema tõlgitud «Prokuröri» autori, Bulgaaria Riiginõukogu esimehe asetäitja G. Džagarovi ja Noorsooteatri «Prokuröri» trupiga.

O. Vihandi foto



mõtlegi sellele, kui palju on ahastuse ja rõõmu tsüklid kordunud õnnetu Euroopa ajaloos, ja mõnikord me ei aimagi, et kõrgem hingeline kultuur on läbi kõikide tormide säilitanud oma järjepidevuse. Ah, mis unustame — me ei oska enam keeligi! Kes oskab lausuda pikka toosti ladina keeles? Ja mitte toostides polnud Kurtina võlu. Kohtadest, kus tooste öeldi, lahkus ta alati korrektset, tihti märkamatu. Kunagi ei jäänud ta kuhugi tolgendama ega tüli norima. Seda viimast kartsin ma kõige rohkem tema peietel. Ometi distsiplineeris lahkunu vaim kohalejäänuid ikkagi niivõrd, et väga visalt tõusid ülbused või teravused, ja hääbusid lõpuks hoopis...

Siin ajakirjas peab meenutama tema suhet teatriga. Muidugi, ta tõlkis fantastiliselt palju. Muidugi, ta oli kursis kogu maailma dramaturgiaga, ja mitte ainult nendest maadest, mille keeli ta oskas. Ta tõlkis artikleid USA mustast dramaturgiast, psühhodraamast, Grotowskist. Ta viimaseks, poolelijäänud tööks oli poola teatritekooni tõlkimine. Ses mõttes oli ta tõeline teatriinimene. Teda võis kohata vist kõigil meie teatri esietendustel, tema kõige vahetumaid muljeid võis kuulda veel samal öhtul. Aga mitte ainult teatrielu pidupäevade vastu ei tundnud ta huvi. Ta käis teatrites tihti niisama, vajadusest inimestega suhelda, ja enamik näitlejaid tundsid teda, ja tema omakorda neid, ja alati sigines väga särav ja mõlemale poolele huvi pakkuv vestlus. Ma ei mäleta, et ta oleks ial esitanud konservatiivseid või keskpäraseid seisukohti. Sugugi ei olnud ta aga mee moka peale määrija. Mis talle ei meeldinud, seda ütles ta välja ka. Põnevad lahendused ei tekitanud temas allergiat. Kui autori mõte oli «välja loetud» (üks tema lemmikterminid), oskas ta naudida poeetilise terviku või teatrituumis sündinud metafoori võlu. Ikka harvem kohtab sellist tolerantsust. Enamasti ollakse isiklike, vaid endale armsate konstruktsioonide vangis ja vaadatakse lavale eelarvamusega, erapoolikult.

Kuid teatud seisukohast oli kogu ta elu üks teater. Minu jaoks puudub sel sõnal halvustav varjund. Pean silmas pigem *Welttheater*'it selle sõna klassikalises tähenduses. (Lõppede lõpuks räägitakse isegi «sõjateatrist».) Küllap oli tal juba lapsepõlves kunstnikuanne, kuid ilmselt jäid Kagu-Eesti lavad talle kitsaks ja ta pidas vajalikuks end täiendada Euroopa metropolide lavadel. Tal oli erakordne partneritunnetus. Ta lavaline elu oli pidev ja intensiivne. Ta suhtus kõigesse aktiivselt, passiivne kannatamine oli talle võõras. Tema lavaline sarm muutis argisedki olukorrad intrigeerivateks, sest tema nägi sündmust seal, kus teised lihtsalt haigutasid. Ja mis on teatris olulisem kui

sündmuse äratamine, endale kohandamine ja reljeefselt esitamine? Ma ei mäleta teda apaatsena. Ikka oli tal paarkümmend uudet miniatuuri, mida ta ette kandis suurema või väiksema auditooriumi ees, ikka esitas ta mõne värske monooloogi. Ja peab lisama, et ta ei olnud olmeline näitleja. Ta valdas erinevaid võtteid: sümbolismi, groteski, ekspressionismi, sürrealismigi. Küllap ta just tänu sellele suutis nii vabalt vastu võtta erinevaid kunstisuundi ka teiste inimeste juures!

Matuste puhul meenutasime sõpradega, et ta rääkis heameelega kõigest, konsulteeris lausa universaalse haardega, kuid ei rääkinud heameelega filosoofiast, ehkki teame, et tema lõputöö *Collegium Russicum*'is käsitles tuntud vene filosoofi Sestovi, keda muide peetakse üheks eksistentsialismi eelkäijaks. Tema reserveeritus on mõistetav. Me hindasime Kurtnat eelkõige kui polüglotti, kuid kippusime unustama, et ta sai kõrghariduse eelkõige filosoofias ja iseäranis eetikas. On äärmiselt kahju, et me ei leidnud praktilist ja mõistlikku võimalust tema kogutud teadmisi temalt vastu võtta. Kui tihti laiutavad õppetoolides ignorandid, tõeliselt haritud mehed aga leiavad kasutamist vaid poole jõuga...

Kurtina rakendas oma eetilisi teadmisi ka praktilises elus, ehkki tulemused alati mitte kõige magusamad ei olnud. Tihti viisid need teda kohtadesse, kus eetikast vähe hoolitakse, muu hulgas ja fašistlikku *Regina Coeli* vanglasse. Kuid inimene, kes suurte ajalooliste valikute puhul valib ausama poole, peab olema kõigekest valmis. Ka isiklikus elus oli Kurtina kompromissitu ja iseseisev. Nii et jääb veel kord üle kahetseda neid, kes tundsid teda ainult mõnest kitsast küljest ja tegid siis vastavalt ka oma kitsaid otsuseid. Tõesti, meil põhjamaades on külm ja hämar, Kurtina aga kuulus juba oma tüübilt pigem Vahe-mere-äärsetesse maadesse, kus elu on keevalisem ja taevas sinisem — nagu muide haua märkis ka kolleeg Ain Kaalep. Me kipume ikka kõike kole tõsiselt ja tusameelselt võtma, meis on vähe artistlikkust, mida Kurtnal oli küllaga.

Ma ei tea, mida arvavad tõlkijad, kuid eesti teatriinimesed elasid üle raske kaotuse. Kaotasime särava dramaturgi, lavastaja, näitleja, lavakujundaja, butafori ja rekvisiitori. Võiksime öelda: *good night, sweet prince*. Kuid ütleme keerulisemalt. Inglise keelest saavad kõik aru. Ütleme hoopis sõnadega, mis laenatud Eugenio Montalelt, kelle põhjalikum tõlkimine jäi Kurtnal tegemata. Ütleme: *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse/ e sportelli abbassati. È l'ora Forse/gli automi hanno ragione*. Mina aiman saksa-keelse tõlke kaudu, mida see tähendab. Enamat mitte. Olgu see võõrkeelne tšitaat üleskutseks teistele jätkata lahkunu tööd. 89

on üks mure

Hetkeseisu teatris on nimetatud küll krüüsiks, küll madalseisuks jne. Teiselt poolt on krüüsi teatritele alati iseloomulikuks peetud. Nii on kõik suhteline ja võib arvata, et praegune stabiliseerumisaeg asendub varem või hiljem uue tõusuainasena.

Eesti teatri praegust situatsiooni iseloomustab see, et mitmed meie 60. aastate lõpul ja 70. algul teatrisse tööle asunud lavastajad seostavad järgmist etappi eesti teatri arengus näitlejaloomingu esiplaanile tõusmisega, tema iseseisvumise ja vabanemisega lavastaja diktaadi alt. Perspektiivi sellises nägemises väljendub soov tulevikus lavastajana-pedagoogina aidata näitlejat iseseisval osaloomisel, olles talle vaid võrdväärseks abistavaks partneriks. Eeldades lähitulevikus sellist demokratiseerumist eesti teatris, võib väita, et nende kahe traditsioonilise teatriprotsessi edasiviiva isiksuse — lavastaja ja näitleja — kõrvale astub võrdväärse partnerina kolmas, kunstnik-lavastaja.

Juba 1971. aastal kirjutas V. Panso, et tänapäeva teatris ei ole kunstnik mitte enam lihtsalt kunstnik, vaid kunstnik-lavastaja. «Kunstnik ei tohi lavastajale küsivalt otsa vaadata: kuidas te tahate, nõnda teen. Ainult siis, kui kunstniku looming pole autori vaimusust sündinud idee, võib ta kergelt loobuda oma mõttest, kõik käsu peale tagasi võtta või ümber teha, kuidas aga tahate. Kui lavastaja peab ütleva, kuidas kujundada, siis võib ta juba ise kujundada.» («Teatripoolselt Draamateatri hooajale tagasi vaadates», «Sirp ja Vasar» 16. VII 1971.) Et oli jõutud täiesti uute arusaamade ja uue suhtumise formuleerimiseni, näitab seegi, et kaks aastat varem ilmunud raamatus «Eesti teatri lavapilt» kirjutab F. Matt: «Näitlejuhi teadlik suhtumine lavakujundusse aitas palju kaasa ka dekoraatori tööle, kelle ülesandeks oli ja on lavastaja kavatsusi ellu viia» (lk. 23).

Inimesed muutuvad, arusaamad samuti. Teater vajas uut tüüpi kunstnikku. Kui 50. aastate teatrikunstnik oli eelkõige maalija, kes tahvelmaali printsiipidele toetudes dekoreeris lava eesmärgiga seda maksimaalselt lähendada

dramaturgi poolt etteantud olustikule. siis 60. aastate kunstnikepõlvkond toob endaga kaasa uue eetilise ja esteetilise programmi, mis seab kahtluse alla senise aksiomaatilise meetodi. (Vt. V. Peil, «Lava kujundamine», 1955.) Senini ülima objektiivsuse pähe väljapakutud ajalooline kostüüm ja olustik muutuvad lähtematerjaliks loomingulisele improviseerimisele. Tekkiv «mõtestatud lavaruum» ja sellega kaasnev tinglik kujundikeel olid kvalitatiivseks hüppeks edasi nii kunstnikumõtte kui ka kogu teatri arengus.

Järgnev ajajärk toob endaga kaasa ühe paradoksaalse nähtuse. Totaalset isetegemist põdev lavastajate põlvkond ei suuda ja teatud perioodil ka ei taha näha enda kõrval uut aktiivset kunstnikumõtet. Kuulutades oma ideid ja kriteeriume läbi sõna ja näitleja juüsis, tõukavad nad kunstniku poolt pakutava visuaalsuse tagaplaanile kui teisejärgulise. Situatsioon, kus lavastaja iseteadvalt sekkus kujunduse spetsiifikkasse, seiskas teatris teatud juhtudel ka kunstnikumõtte arengu. See periood on ilmekaks tõendiks sellest, et teater saab edasi areneda ainult kui terviklikult kasvav organism. Ühe komponendi eitamine või allutamine teisele toob kaasa disproportsiooni, mis endast varsti märku annab.

Tänaseks on olukord muutunud. Keskkikka jõudnud radikaalid soovisid nüüd näha enda kõrval iseseisvalt loovaid ja mõtlemaid kunstnikke. Kuid kust neid võtta? Iseseisvamad ja eredamad isiksused ei tööta põhikohaga teatris. Seisunud on ka dekoratsioonide valmistamiseks tarvitsminevate vahendite ja materjalide areng. Teatrites tuleks hakata pöörama tähelepanu nende vahendite ja võimaluste väljaarendamisele.

Võib-olla oleks üldse õige teostusliku taseme ühtlustamiseks, kõigi teatrite kunstnikele võrdsete tingimuste ja ka uute võimaluste andmiseks luua tsentraliseeritud töökoda, mis oleks võimeline valmistama nii ajaloolist teatrimööblit, suuremahulisi maalinguid kui ka fakture. Seda, et teater täna on juba tehniliste võimaluste poolest ajast maha jäänud, näitab ilmekalt kas või Tõnu

Virve kunstnikulõõ Draamateatris M. Traadi näidendis «Päike näkku». Andekas kunstnikumõte on olnud sunnitud oma visuaalsete ja lavastuslike ideede elluvõimiseks kasutama ehedaid ehitusmaterjale, sest võrdväärseid teatrimaterjale paraku meie tingimustes seni ei ole. Ehedate materjalide kasutamine muudab aga kujunduste arhitektuurikomponendid suhteliselt staatiliseks ja ka kalliks.

Kunstnike poolt vaadatuna toimub teatri areng teostuse keerukuse ja komplitseerituse suunas. Meie teatrites väljakujunenud olukord (materიაalne baas, lavatehnilise personali tase ja kaadri voolavus, jooksva mängukava planeerimise läbimõtlematus) ei võimalda lavale püstitada kapitaalseid ehitisi ja tehnilisi konstruktsioone.

Sajandi lõpp asetab teatrikunstnikele tõenäoliselt täiesti uued funktsioonid. Uued võimalused, mis tulevad teatrisse elektroonika ja holograafiaga, eeldavad vastavat ettevalmistust aladel, mida me seni ei ole harjunud teatriga seostama. Perspektiivselt oleks vaja hakata mõtlema uue teatrikunstnike põlvkonna ajanoetele vastavale ettevalmistamisele. ERKI ettevalmistuse praegune isoleeritus teatrist ja rõhu asetamine akadeemiliste käsitööskuste omandamisele ei ole sellele vastav. Peatähelepanu tuleks eelkõige pöörata aktiivse mõllemisvõime, analüüsi- ja sünteesioskuse arendamisele ning tänapäevaste ratsionaalsete käsitööskuste omandamisele. Vajalik oleks ka psühholoogiakursuse lülitamine õppeprogrammi. Teatris ilmnev füsioloogilise olustiku väljapakkumine kunstilise kujundina viitab vajakajäämisele just nimelt selles osas.

Praegu on juba olemas nn. lavastajate laboratoorium. Vältimaks tulevikus kääre lavastaja ja kunstniku vahel tuleks teatud etapil sellise laboratooriumi töösse lülitada ka kunstnik. Samuti vajaksid kunstnikud eksperimentaalset stuudiot, mida pidevalt varustataks tehnika viimase sõnaga ja kus koos lavastajaga oleks praktiliste kogemuste näol võimalik saada ettekujutust sellest, mida toob lähitulevik.

Kunstnikel on vaja õppida ja vaatajat on vaja õpetada teatrikunstnikus nägema mitte funktsionääri, professionaalset käsitöölist, kes ainult dubleerib ja teostab lavastaja mõtteid, vaid iseseisvat loovisiksust arenevas süsteemis.

PROOMET TORGA,
ERKI diplomand

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАЙ 1983

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

ТЕАТР

Диалог: Эйнар Краут — Валло Раун (30)

Режиссер Эстонского радио Эйнар Краут и заместитель главного редактора журнала «Театр. Музыка. Кино» Валло Раун говорят о проблемах развития эстонских радиопостановок, подробно останавливаясь на взаимосотрудничестве драматурга-редактора-постановщика и актера-звукорежиссера-постановщика. Высказывается мнение о целесообразности подготовки кафедрой сценического искусства и специалистов для работы на радио.

КТО? Анатолий Эфрос (40)

Статья посвящена заслуженному деятелю искусства РСФСР, режиссеру Московского театра на Малой Бронной Анатолию Эфросу.

Э. СИЙМЕР — «Солнце в лицо» в Москве и Таллине на фоне более общих проблем (46)

Пьесу Матса Траата «Солнце в лицо» режиссер Микк Микивер поставил почти одновременно в Московском театре на Малой Бронной и у себя в Таллинском ГАТ драмы им. В. Кингисеппа. Критик Э. Сиймер, сравнивая результаты, находит, что если в Таллине включение пьесы в репертуар оправдано, то для Москвы он считал бы уместной постановку какого-либо более весомого образца эстонской драматургии. Этот вывод предваряется размышлениями о восприятии эстонского театра за пределами республики и факторах, обеспечивающих ему доброе имя во всесоюзном масштабе.

М. ТИКС — Как толковать «Команду»? (53)

Самый молодой таллинский театр «Ваналинна Студио» («Студия старого города») поставил пьесу представителя «новой волны» русской драматургии С. Злотникова «Команда» (постановщик Э. Баскин). Свообразное эссе посвящает этому произведению известный спортсмен, многолетний член сборной баскетбольной команды Эстонии, чемпион Европы Михкель Тикс — дипломированный журналист и молодой перспективный драматург. М. Тикс рассматривает пьесу и спектакль в первую очередь с точки зрения проблем, связанных со спортом, однако обращает внимание читателя и к более широкому, общечеловеческому социальному толкованию «Команды».

К. СЮВАЛЕП — Стоит взглянуть! (64)

Актер и постановщик ГАТ «Ванемуйне», драматург и переводчик Кулло Сювалеп комментирует книгу «Эпп Кайду в воспоминаниях современников»

(«Ээсти Раамат», 1982). Автор отмечает сохранившуюся по сей день современность театральной практики и воззрений режиссера Эпп Кайду (1915-1976), наиболее высокую оценку дает он интервью с самой Эпп Кайду и богатой информативным материалом статью главного режиссера ГАТ «Ванемуйне» Каарела Ирда.

Л. РЕММЕЛЬГАС — Гашек и Швейк на сцене и экране (83)

С первыми инсценировками похождения всемирно известного бравого солдата Швейка знакомит нас по случаю 100-летия со дня рождения Я. Гашека переводчик произведения на эстонский язык Лембит Реммельгас. Он утверждает, что Швейк сыграл еще мало изученную и обобщенную, но несомненно существующую обновляющую роль в формировании политического, революционного театра в Европе, ибо сам образ Швейка является свежим, новаторским, универсальным зеркалом взаимосвязей между эпохой, обществом и человеком, мифологическим типажом нашего столетия. В конце статьи приводится краткая хроника постановок о Швейке в эстонском театре.

М. УНТ — В память о театральном деятеле (88)

Очерк известного писателя и постановщика Мати Унта об ушедшем из жизни продуктивном переводчике (особенно в области драматургии), общепризнанном полиготе и деятеле культуры Александре Куртна (1914-1983).

Есть одна забота (90)

Студент Государственного художественного института ЭССР Проомет Торга выражает неудовлетворенность существующим направлением подготовки театральных художников (овладение академическими навыками, изолированность от театра и т. д.) и находит, что конец столетия ставит перед театральными художниками совершенно новые функции. Окидывая пристрастным взором недавнее прошлое нашей сценографии, он требует от постановщиков, чтобы они считались с художником в ходе творческого процесса на равных, как с создающей личностью, а не только в качестве профессионала-декоратора, воплощающего режиссерский замысел. Серьезную озабоченность вызывает у автора слабая материальная база театров, отсутствие материалов, либо неудовлетворительное снабжение ими, низкий уровень работы театральных мастерских. Предлагает создать для театров Эстонии одну крупную централизованную мастерскую, которая обрела бы большую мощность и профессиональные возможности и обеспечивала бы создание равных для всех театров условия.

Отвечает ЭУГЕН КАПП (2)

Народному артисту СССР Эугену Каппу исполняется 24 мая 75 лет. В статье приводятся его воспоминания о детских годах в Астрахани, об отце — Артуре Каппе, о первом посещении Эстонии и др. Композитор рассказывает также о своих новых и незавершенных работах. Беседовал с Э Каппом Прийт Кууск.

У. ЛИППУС — Слет пифагорийцев (19)

Обзор посвящен состоявшейся в Таллине в ноябре 1982 года конференции по теории музыки.

К описанию невыразимого (25)

О проблемах музыкальной семиотики говорит финский профессор Ээро Тараста, интервью у которого взял студент филологического факультета ТГУ Ханнес Воолма.

К. ПАППЕЛЬ — Еще одна «Кармен»? (57)

Рецензия на премьеру оперы Бизе «Кармен» в ГАТ «Эстония» (15 ноября 1982 г.). Автор отмечает работу дирижеров Э. Класа и П. Лилде, оговаривая в то же время нестабильность музыкального воплощения, удостаивает похвального слова У. Таутс, Л. Таммель и М. Ээнсалу в роли Кармен и Х. Крумма и И. Кууска в роли донна Хозе.

П. ТООМА — Старые песни в Доме писателя (62)

Впечатления о вечере песен Прийта Педаяса «Старые песни».

И. ЮРИССОН — О Иоозепе Каппе и Сууре-Яаниских музыкантах (77)

12 мая исполняется 150 лет со дня рождения девушки Эугена и Видлема Каппов Иоозепа Каппа, оставившего значительный след в культурной жизни второй половины XIX века не только в Сууре-Яани, где он был кистером, но и среди организаторов ряда всеэстонских мероприятий и начинаний (создание Эстонской Александровской школы, Общество эстонских литераторов и др.). Автор статьи предлагает также обзор культурной и просветительской жизни Сууре-Яани в целом.

Эстонский художественный фильм сегодня и завтра (9)

На опрос редакции в преддверии пленума Союза кинематографистов Эстонии отвечают режиссеры Пеэтер Сним и Юри Мююр, режиссер-оператор Марк Соосаар, критик Марис Балбат и сценаристы Тэст Каллас и Арво Валтон.

Т. ТЕДЕР — Чары «Лебединного очарования» (59)

Рецензия на документальный фильм «Эстонского телефильма» «Лебединое очарование» (1982, режиссер С. Кездус), увековечивающий работу над созданием художественного фильма «Коррида». Рецензент считает фильм эклектичным и неровным, однако отмечает лиризм и поэтичность автора.

Т. КРЕЭК — Что вы знаете о герефорде? (60)

Рецензия на документальный фильм «Здравствуй, герефорд» («Таллинфильм» 1982, режиссер В. Гутева-Силдарт). Автор называет фильм «просветительным сельскохозяйственным фильмом», но находит, что по своему осуществлению он остается скучным, скучным и неубедительным.

Старые эстонские спортивные фильмы (71)

Киновед Весте Паас, спортивный историк Эуген Пийсанг и киноветеран Аугуст Эльяри ведут беседу о спортивных фильмах, шедших на экранах Эстонии в 1907-1940 гг. Первым эстонским спортивным фильмом считается «Олимпийские игры, организованные Таллинским обществом «Калев» (1911, в хронике Патэ). В 1920-х годах увековечиваются футбольные встречи, парусные и автомобильные гонки. В 1920-30 гг. пропагандой спорта занималось Управление капитала особого физкультурного назначения. В 1935-1940 годах все распространенные в то время виды спорта, в том числе и массовый, снимал «Ээсти Культурфильм».

РАЗНОЕ**И. ВОЛКОВ — Пеэт Арен в театре (96)**

Статья посвящена сценографической деятельности известного эстонского живописца Пеэта Арена (1889-1970) в начале 20-х гг. Пеэт Арен был одним из первых профессиональных художников, работающих в области сценического оформления и костюма. Его работы выполнены в манере экспрессионизма.

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

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 1983

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

THEATRE

DIALOGUE: Einar Kraut — Vallo Raun (30)

The Estonian Radio broadcaster Einar Kraut and the assistant editor Vallo Raun talk about the problems of development of the Estonian radio play. They discuss the collaboration of the playwright and the editor and the producer, and the collaboration of the actor and the sound engineer and the producer. They suggest that drama students should get a training for the work on the radio as well.

WHO'S WHO? Anatoly Efros (40)

The article presents Anatoly Efros, the Merited Artist of the Russian SFSR, stage director from the Moscow Malaya Bronnaya theatre.

E. SIIMER. *The Sun in the Face* in Moscow and Tallinn in the context of some more general problems (46)

Mats Traat's play *The Sun in the Face* was produced by Mikk Mikiver almost simultaneously in the Moscow Malaya Bronnaya theatre and at home, in the Tallinn State V. Kingissepp Academic Drama theatre. The critic E. Siimer, on comparing the results, finds that the inclusion of Mats Traat's play in the repertory has justified itself in Tallinn, but the selection of this play for a Moscow theatre remains questionable; he wishes to have seen staged one of the masterpieces of Estonian drama in Moscow. This conclusion is preceded by a lengthy discussion about the reception of the Estonian theatre outside the boundaries of this country and the factors contributing to a high reputation on the all-union scale.

M. TIKS. How to understand *The Women's Team*? (53)

The youngest theatre in Tallinn, the Old Town Studio has staged a play called *The Women's Team* (directed by E. Baskin) written by a representative of the Russian "New Wave", S. Zlotnikov. An original essay on the subject matter of this play is presented by Mihkel Tiks, a well-known sportsman, a long-time member of the national basketball team, a European champion who is also a professional journalist and a young promising playwright. M. Tiks discusses the play and the production in terms of the problems related to top-rate sportsmen, but he also leads us to a more general interpretation in terms of widely accepted human and social values.

K. SÜVALEP. It is worth examining! (64)

Kulno Süvalep, actor, director, playwright and translator from the Vanemuine theatre comments on the book *Epp Kaidu in the Memory of her Contemporaries* printed by the publishing house Eesti Raamat in 1982. The author calls our attention to the theatrical practice and views of Epp Kaidu (1915—1976), a producer and a director, the People's Artist of the ESSR, giving the highest estimate to personal interviews with Epp Kaidu and an informative article by Kaarel Ird, the chief director of the Vanemuine theatre.

L. REMMELGAS. Hašek and Schweik on the stage and on the screen (83)

On the 100th anniversary of the birth of J. Hašek, Lembit Remmelgas, the translator, follows the career of the world-famous good soldier Schweik through (the first) productions on the stage and on the screen. He maintains that Schweik has played an essentially innovative role (that has been little studied yet) in the development of the political and revolutionary theatre in Europe because the image of Schweik itself is modern and novel and like a universal mirror reflects the interrelations between the age, society and man; he is the legendary figure of this century. At the end of the article a brief chronicle of Schweik productions in Estonian theatres is given.

M. UNT. On mourning a man of letters (88)

The reminiscences of Mati Unt, a well-known Estonian writer and stage director, on the death of Alexander Kurtna (1914—1983), a prolific translator (in particular, a productive renderer of drama), an acknowledged polyglot and a man of wide cultural interests.

A worry (90)

Proomet Torga, a student at the State Art Institute of the ESSR is not satisfied with the instruction given to the theatrical designers (the academic mastery of manual skills, isolation from the theatre). In his opinion the end of the century sets completely new tasks before the theatrical designers. Casting a subjective glance into the recent past of our theatrical design, he calls on the directors to regard the artist as an equally creative personality, not only as a professional scenic painter who carries out the director's intentions. He is concerned about the insufficient development of the material base, the lack of materials and the unsatisfactory equipment and also the low standard of execution in the theatrical workshops. The author proposes to organize a large centrally controlled workshop which would have the facilities and the professional level to produce more and to guarantee equal conditions for every theatre.

EUGEN KAPP answers (2)

Eugen Kapp, the People's Artist of the USSR will be 75 years old on 24 May. In this article he recollects his childhood in Astrakhan, his father Artur Kapp, his first journey to Estonia, etc. He also informs us about his latest works and some unfinished ones. Eugen Kapp's recollections have been put down by Priit Kuusk.

U. LIPPUS. The followers of Pythagoras met (19)

A survey of the conference on musicologists carried out in Tallinn in November 1982.

Towards an ineffable description (25)

Professor Eero Tarasti from Finland talks on the problems of semiotics, interviewed by Hannes Voolma, a student in the Department of Philology of the Tartu State University.

K. PAPPEL. Another Carmen? (57)

A review of Bizet's opera *Carmen* which had its première in the State Academic Estonia theatre on 15 November 1982. The reviewer appreciates the work of the conductors E. Klas and P. Lilje but criticizes the uneven quality of the musical performance. She praises the actors in the leading roles — U. Tauts', L. Tammel's and M. Eensalu's *Carmen* and H. Krumm's and I. Kuusk's don Jose.

P. TOOMA. Old songs in the House for the Writers (62)

Impressions of Priit Pedajas' show "Old Songs".

J. JÜRISSE. On Joosep Kapp and the musicians from Suure-Jaani (77)

On 12 May it will be 150 years from the birth of Joosep Kapp, the grandfather to Eugen and Villem Kapp, who played an important part not only in the cultural life of Suure-Jaani in the 19th century (he was a parish clerk there) but who was also one of the leading figures in some national enterprises, such as the founding of the Alexander school, the Estonian Society of Men of Letters, and some others. The author of the article gives a detailed account of the cultural and educational activities at Suure-Jaani in those days.

Estonian feature film today and tomorrow (9)

On the eve of the plenary meeting of the Estonian Film Association, the directors Peeter Simm and Jüri Müür, the director and operator Mark Soosaar, the film critic Maris Balbat and the scriptwriters Teet Kallas and Arvo Valton will answer the editor's questionnaire.

T. TEDER. An elusive Love-dream (59)

A review of the documentary *The Love-dream* (directed by S. Keedus, released by the Estonian Telefilm studio, 1982) which records the shooting of the feature *Corrida*. The reviewer regards the film as eclectic and uneven in style but recognizes its lyric and poetical qualities.

T. KREEK. What do you know about Hereford? (60)

A review of the documentary *Hallo, Hereford* (directed by V. Guteva-Sillart, released by the Tallinnfilm studio, 1982). The reviewer considers the film enlightening but at the same time, finds that it is meager, dull and has little to offer.

One of the earliest Estonian films on sports (71)

The film historian Veste Paas, the sports historian Eugen Piisang and a veteran film-maker August Eljari talk about films on sports which were screened in Estonia from 1907 to 1940. *The Olympic Games Arranged by the Tallinn Kalev Sports Club* is considered to be the first Estonian film on sports (in Pathe's newsreel, 1911). In 1920s football matches, sailing competitions and car races were shot. In the years of 1920—1930 the sports propaganda in the films was sponsored by the Physical Culture Promotion Fund. Between 1935 and 1940 the Estonian Cultural Film studio filmed all sports popular in those days, including sports for everybody.

MISCELLANEOUS**IKE VOLKOV. Peet Aren in the theatre (96)**

The article presents the work of Peet Aren (1899—1970), a well-known Estonian painter, in the field of theatrical design in the early 1920s. Peet Aren was one of the first professional artists who took up theatrical design, painting scenes and (rarely) designing costumes in the impressionist style.

Väljaandja: kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 15. 03. 1983. Trükkimisele antud 13. 04. 1983.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükkipoognaid 7,8. Arvestuspooignaid 10,2. MB-05201. Tellimuse nr. 1003. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkikoja, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 17 000.

Saadu in набор 15. 03. 1983. Подписано к печати 13. 04. 1983. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,2. Заказ 1003. MB-05201.

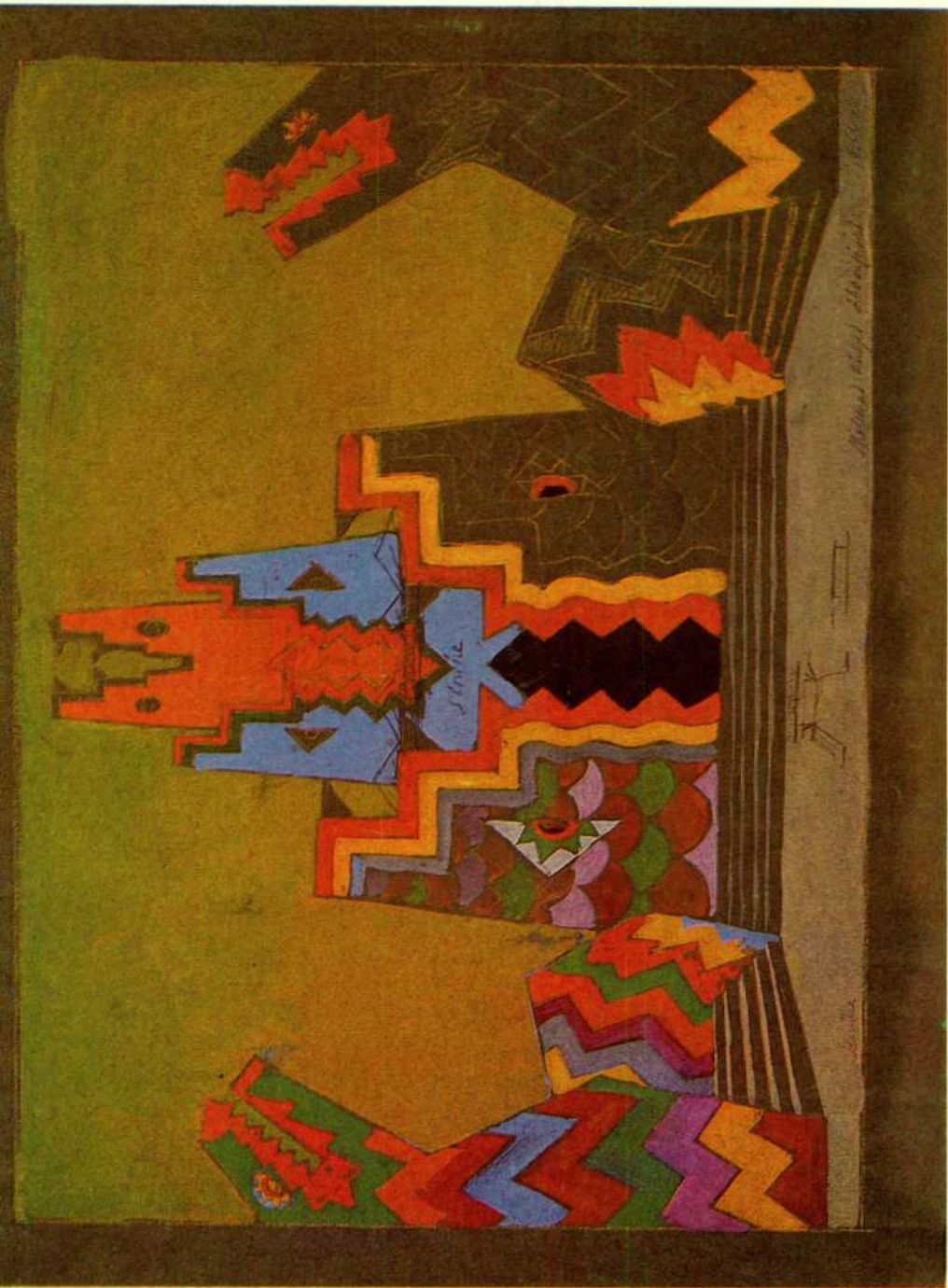
«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР. Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин,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

Iga kingsepp jäägu oma liistude juurde. Umbes nõnda kõlab see vana-sõna. Spetsialiseerumine, tänapäeva tehnilise progressi tunnusjoon. Leides end teatrikujundusest kirjutamas toon õigustuseks aforismi: «Elu on teater ja arhitektuur selle eluteatri dekoratsioon.» Hingesugulus, arhitektile ja teatrikunstnikule mõlemale nii vajalik tung ruumi loomise poole, illusoorse, reaalse, igavikulise ruumi loomise poole.

Spetsialiseerumine on vajutanud oma jälje kõikjale. Unustusse on vajunud renessansiaja kõigetegijad, ka kahekümnendate aastate energiast pulbitsevad teoinimesed, erandiks ehk Leonhard Lapin, arhitekt, publitsist, teoreetik, graafik, ka plakartist, teatrikunstnik ja lavastajagi.

Üheks esimeseks end ajutiselt teatrile pühendanud maalijaks oli PEET AREN. Paari aasta jooksul rikastas ta «Estonia», «Hommikteatri», ka Draamastuudio lavapilti ekspresionistlike katsetustega, erinevalt teistest komponeeris ta ise ka kostüümid. Püüdu r u u m i kujundada ilmutas ta nii varem kui ka hiljem, tehes pannoosid mitmes esinduslikus hoones, realiseerides interjööri kohvikutes ja kinodes. Ka ta raamatukujundustes väljendus tugev rütmitunne, sugestiivsus. Ta huvipakkuvamad maalid olid enamasti kubistlike ning ekspresionistlike sugemetega linnavaated. Jälle arhitektuur, seekord kiivas, painajalik, kõver, ja motiiv vaid ettekäändeks elamuse väljendamisel. Loomingu lähtepunktiks oli talle oma aja, seega 20. aastate kirjandus ja teater, loomingut mõjutamas küllap ka möödunud kümnendi rahvusromantism. Et teatrielus soodustas seda suunda esmajoones omaaegne dramaturgia, avaldusid uued tendentsid tugevamini sõnalavastuste kujundusis, ja «Estoniasse» tõi neid nimelt Peet Aren. Tõsi, väkerahva õhuke kultuurikiht hoidub alati instinktiivselt kõigest äärmuslikust, et jõulisest hoovusest mitte ära uhitud saada. Ent ikka oli ääretult huvitav Teatri- ja Muusikamuseumi kaustu sirvides leida aastast 1923 Peet Areni teostatud Strindbergi «Tontide sonaadi» kujunduses Indiast pärit vohavat eksotikat, teisel painajalikke, hiiglaslike krokodillitaolisi ornamentidega dekoreeritud elukaid lõugu taeva poole küünitamas. Tajusin end kaasa tundmas näitlejaile. Neil võis raske olla. Et välja paista selles värvide ja kujundite kirevuses. Peet Areni dekoratsioonid kujutasid endast enamasti ruumiliselt paigutatud maalitud pindu. Aina rohkem on kompositsioonides rahutust, lõhutust, vormide skemaatilist abstraktsust, nende omavahelist disharmoniat. Võrreldes näitlejaga on dekoratsioonide osad rõhutatult suured. Vahel püüdis ta ka näitleja figuuri rõivaste abil deformeerida, ja lavakostüümi arengu seisukohalt peetakse teda üheks esimeseks eksperimenteerijaks sel alal, ta oskas lavarõivastuses näha ansambliprobleemi ja karakterite avamise võimalust.

Tol ajal ei tehtud kavandeid näituste tarvis. Tehti töö jaoks. Peet Areni kavandid on sageli lõpetamata, ent alati a r u s a a d a v a d. Ta kostüümijoonised on terved misanstseenid, kompositsioonid erinevaist tüüpidest. Elegantse joone, paari pintsli tõmbega on edasi antud tüüp, stiil, kuju. Võrreldes Baksti üliväljendusrikaste, kirglikes poosides lihaliike kujude või Nymani rangete, korrektsete kavanditega tunduvad Areni tööd eskiislikena, visandlikena, ent seda elavamatena. Ta valdas akvarelli, ta kujude nägusid võib tituleerida portreedeks. Samas on joonist täiendatud mõne detaili, seletuse, viitega. Teatrikavand on ju sisuliselt tarbekunsti kavand, tööjoonis, vajalik enda arusaadavaks tegemiseks, vajalik lavastajale, rätsepale, butaforile. Publikul pole sellega asja, on too joonis kaunis taies või abitu sirgeldis. Paraku. Tähtis on resultaat. Asja olemus. Ja see sõltub juba sellest, kuidas teater on teatrikunstnik arhitekt, kes mitte millestki, ainult ideest loob ruumi, mikrokosmose, kus näitleja asub looma uut reaalsust. Nõnda on arhitekt vahel veidi ka jumala nägu.



Peet Aren. Lavakujundus Sophoklese Hofmannsthal'i tragöödiale «Elektra» • Estonias • 1923. aastal.

