

SEMPER  
IDEM

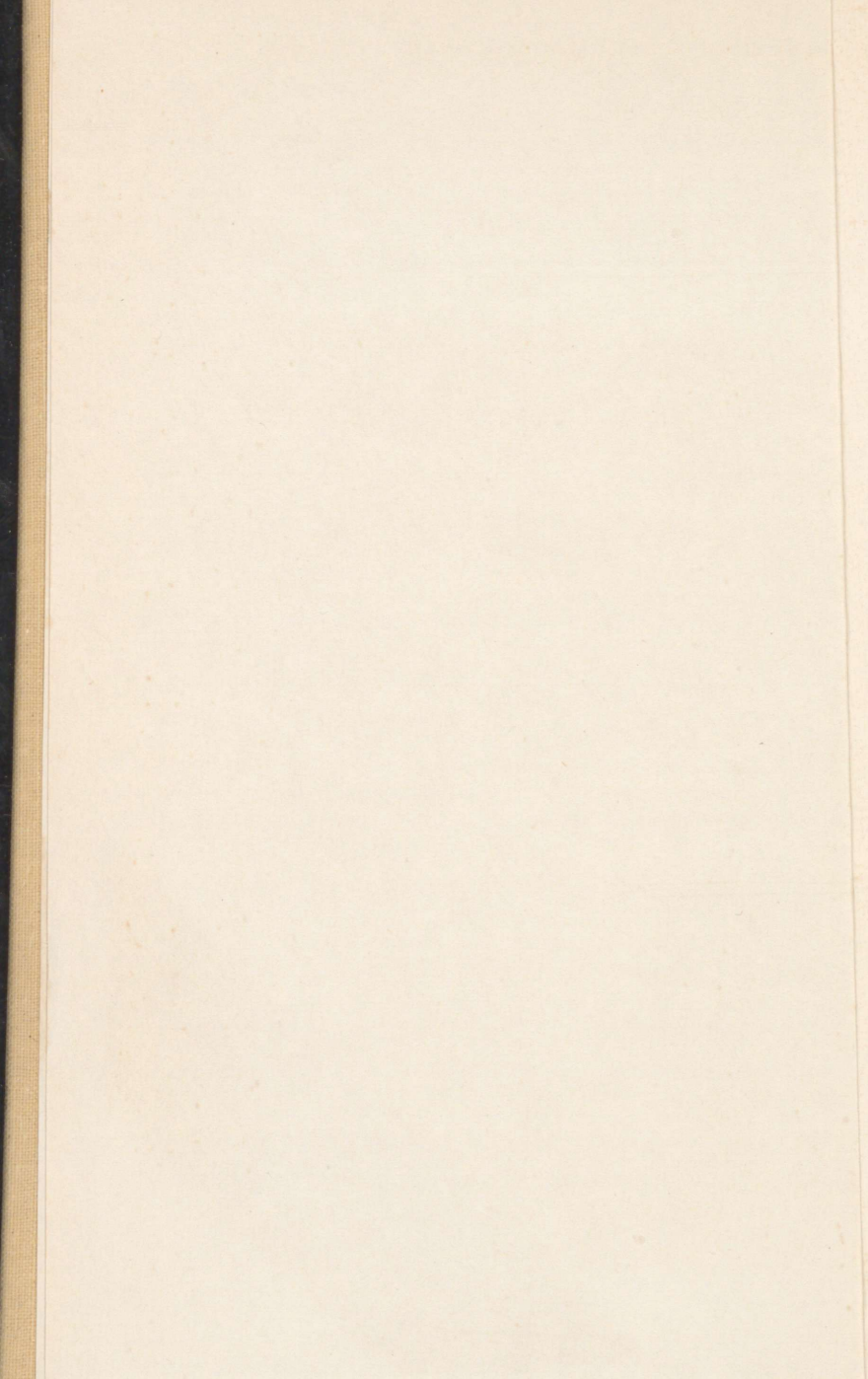
~~ETHK~~

MÖTTE-  
RÄNDIG

<sup>er</sup>  
RÖNNU.  
MÖTTEID







KAAREL IRO

**Semper idem  
ehk  
mõtterände  
ja  
rännumõtteid**

SEMPE  
IDEM  
ehk  
MÖTTERÄND  
JA  
RÄNNUMÖTTE



KIRJASTUS  
EESTI RAAMATU

TALLINN  
1970

Kujundanud E. Palmiste

GEMPER  
IDEM

ehk

2

Tartu Riikliku Olikooli  
Raamatukogu

77646

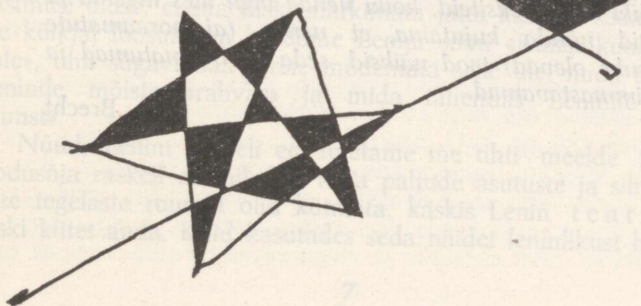
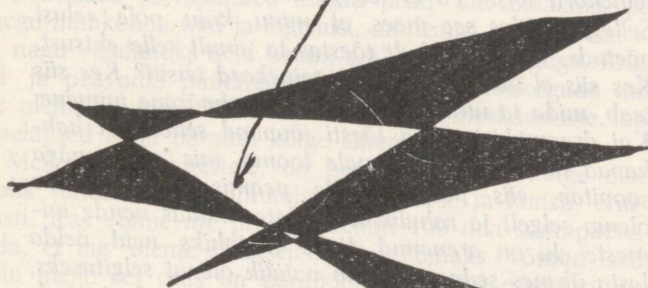


KIRJASTUS  
"BESTI RAAMAT"

TALJINI  
1970

I

ASA



«Anti-Düüringis» näidatakse neid majanduslikke eesmärke, mis olid võimule pürgiva kodanluse pseudoklassikute vabadusenõuetel. Taoline mõttevabadus viis kirjanduse neile absoluutse apoliitilisuse positsioonidele, mis selle kirjanduse lõpuks võime- tuks muutsid isegi ainult «kirjeldama». Mõte on vaba, see tähendab, ta on mõjutamatu, on vaba niikaua, kuni ta oma mõjutamatust kasutab selleks, et jätab kõik asjad nii, nagu nad on. Ta on vaba juriidiliselt ja vaba ka tootmisvahenditest. Sest mõtlemise toot- misvahenditeks on faktid.

Brecht

Keegi väga kuulus näitleja ütles mulle kord ühe minu kirjutatud rolli kohta, mida ta mängima pidi: «See pole ju mingi kuju. Ükskord ütleb ta ühte, teinekord teist. Ta ei tea ju üldse, mida ta räägib.» Sellega mõtles see mees, et minu kuju pole «elust võetud», kuid tegelikult tõestas ta ainult selle ehtsust. Kes siis ei ütle ükskord nii, teinekord teisiti? Kes siis teab, mida ta ütleb? Ainult väga keskpärane inimene. Kui draamakirjanikud tõesti jõuavad selleni, et hak- kavad tundud isiksusi lavale tooma, mis oleks väga soovitatav, siis peaks nende peamiseks ülesandeks olema selgelt ja rahulikult näidata, kuidas nende ini- meste elu on arenenud. Iialgi ei tohiks neid öelda lasta üksnes seda, mis näib vajalik olevat selgituseks, kuidas nad oma (meile teadaolevate) tegudeni jõud- sid, vaid me peaksime, järgides tegeliku elu tõde, kõiki nende eksiteid, kõiki nende vigu üles lugema ja neid nõnda kujutama, et nende (ajalooramatute sisuks olevad) teod näiksid seda arusaamatumad ja hämmastavamad.

Brecht

## *Kunst kuulub rahvale*

Tuhanded ja tuhanded targad pead üle maailma püüavad praegu inimkonna töid ja tegemisi, mõtlemisi ja saavutusi vaadata nii, nagu vaadanuks neid Lenin, s. t. leninliku pilguga. Eriti püüavad ja peavadki püüdma seda teha kõik nõukogude inimesed, sest oleme ju meie kui Lenini otseste võitluskaaslaste lapsed ja lapselapsed tema pärandi kõige lähemad pärijad.

Meile, teatriinimestele, on Lenini pärandist kõige otsesemalt vajalik tunda Lenini suhtumist kirjandusse ja kunsti, eriti teatrikunsti. Kas võime me praegu, Lenini 100-nda sünnipäeva puhul öelda, et me oleme sisuliselt küllalt omaks võtnud seda, mis Lenin meile ses osas on pärandanud? Jättes esteetika professore ja teoretikute hooleks anda hinnang Lenini pärandi sellele osa läbitöötamise olukorrale, mis puudutab kirjanduse ja kunsti küsimusi üldse, ei saa siiski märkimata jätta kas või seda, kuidas me kõikjal loosungina kordame Lenini sõnu «Kunst kuulub rahvale», tihti sügavamalt järele mõtlemata selle üle, mida tähendas Leninile mõiste «rahvas» ja mida tähendas Leninile mõiste «kunst».

Nüüd, Lenini juubeli eel tuletame me tihti meelde fakti, et Kodusõja raskeil aastail, kui väga paljude asutuste ja silmapaistvate tegelaste ruumid olid kütmata, käskis Lenin teatritele siiski kütet anda. Kuid kasutades seda näidet leninlikust hoolitsu-

sest teatrikunstist eest, ei ole me endale veel küllaldaselt selgeks teinud, m i k s Lenin teatreid vajalikuks pidas. Me peame jõudma selgusele, kas teatreid on väga vaja, kuivõrd väga neid vaja on ja mis hinna eest neid vaja on.

Meenutagem, et nendes küsimustes ei ole meie teoreetiline mõtlemine ja praktiline tegevus nii mõnigi kord leninlikust mõtlemisest ja leninlikust praktilisest tegevusest veel kõike õppinud ja omandanud. Tuletame meelde kas või püüdeid panna teatreid ilma dotatsioonita töötama või lugupeetud kirjanik Šagin-jani mõni aasta tagasi avaldatud jutuajamist ühe Leningradi inseneriga, teatri isetegevuslasega, kelle väidet, et tema ei ole professionaalsesse teatrisse läinud sellepärast, et ainult näitlemine ei rahulda teda, tõstis Šaginjan suurima vaimustusega esile kui tõestust, et kutseline teater peab välja surema ja tema asemele asub isetegevuslik teater.

Muidugi, Šaginjanile vaidles vastu kadunud teatritegelane Aleksei Popov, öeldes, et Stanislavskil ja paljudel teistel inimestel möödub kogu elu kunstis. Ja nende elu täidab teater nii, et neil isegi ainult teatritegemiseks ühest elust ei piisa. Ja kui sellele Leningradi insenerile on ainult teatrist vähe, siis on hea, et ta pole teatrisse tulnud. Kuid seegi vaidlus jäi ainult kahe kunstitegelase omavaheliseks purelemiseks, millest meie teatri edasise arengu jaoks mingisuguseid teoreetilisi ega praktilisi üldistusi ei ole tehtud. Ometi on taolisi üldistusi väga ja väga vaja. Nii organisatsioonilistes ja administratiivsetes kui ka loomingulistes küsimustes. Kuidas on näiteks siiski lood isetegevusliku ja professionaalse kunsti vahekordade ja erinevustega? Millised on teatrikunsti suhted kino ja televisiooniga? Kas me oleme mõelnud kas või sellele, mis juhtuks meie kangesti soodustatud kinokunstiga, kui teater lakkaks eksisteerimast? Kust saaks siis kino oma põhilise näitlejatekaadri? Kinoinstituudist või? Miks ta siis neid sealt praegu ei võta, vaid teatritest kokku korjab? Kas me oleme mõelnud ka taolise fakti üle, miks kapitalistlikes maades suured näitlejad oma kinost teenitud rahadega ise teatritruppe organiseerivad, et sel teel jällegi teatrilavale pääseda ja seal mängida seda, mis nende kunsti edasi viib.

Kas me oleme mõelnud selle üle, kuidas on muutunud meie teatrikõlastaja? Me kõik teame, mida Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko on kirja pannud selle uue teatrikõlastaja kohta, kelle tõi Moskva Kunstiteatrisse Oktoobrirevolutsioon. See oli tõesti enneolematu teatrikõlastaja, see soldatisinelis talupoeg ja tööline, kes esimest korda elus sattus teatrisse. Kuid tänapäeva teatripubliku ilmet ei määra ju enam esimest korda teatrisse tulev

tööline ja talupoeg, vaid vastupidi – tänapäeva teatrikülastaja on inimene, kes juba palju on teatris käinud. Kuid kas me oleme mõelnud sellele, et inimene, kes esimest korda teatrisse tuleb, lepib hoopis vähemaga kui see, kes teatrisse tuleb sajan- dat etendust vaatama. Kuid mis tähendab näha sada etendust? See tähendab kümne aasta jooksul igal aastal kümme korda teatris käia või kahekümne aasta jooksul igal aastal ainult viis korda teatris käia. Ja on see siis palju? Tavaliselt vaatab inimene ühte etendust üks kord. Tähendab, see, kes sajan- dat etendust vaatama tuleb, on näinud sada erinevat lavastust. Kui aga taoline inimene saja esimest lavastust vaadates satub lavastusele, mis ainult kordab varem nähtut, siis on ta pettunud, ja seda täie õigusega.

Mõeldes Leninile ja kunstile, on minule isiklikult eriti erutav üks väike kirjake, mille Lenin saatis 1921. aasta 6. juunil L. A. Fotijevale:

«Paluge raamatukoguhoidjat muretseda mulle ajutiseks Heine, paar köidet luuletusi ja Goethe «Faust», mõlemad saksa keeles, parem kui väikeses formaadis . . .»

Leidsin selle kirjakese mõned aastad tagasi 1957. a. Moskvas väljaantud raamatus «Lenin kirjandusest ja kunstist». Küllap on see tingitud millestki väga subjektiivsest minus endas, miks see väike kirjake ei unune, vaid tuleb ikka ja ikka meelde nagu mingi eriti meeldiv meloodia. Mind erutab selles Lenini mingi eriti isiklik ja inimlik vahekord kirjanduse ja kunstiga. Sest igal inimesel, olgu ta kuitahes suur või väike, on kindlasti ka oma isiklik vahekord teda ümbritsevate asjade ja tegudega, kusjuures tema vahekord maailmaga kui tervikuga tulenebki tema vahe- kordadest nende paljude üksikasjadega, mille vastu ta teda ümb- ritsevas maailmas huvi tunneb või ei tunne.

Ma teadsin ka varem Lenini väga mitmekülgsest ja sügavast kirjanduslikust eruditsioonist. Ma tundsin kõiki tema marksistliku esteetika suhtes põhjanevaid artikleid. Ma teadsin Lenini suu- rest sõprusest Gorkiga. Ühesõnaga kõike seda, mida me kordu- valt loeme ja ikka veel kord üle loeme ja jälle ja jälle meelde tuletame. Ma teadsin ka seda, et Lenin luges kirjandust mitmes maailma keeles, et ta armastas kirjandust lugeda originaalis. Ühe- sõnaga teadsin, et Lenin oli suur kirjandusearmastaja. Aga kui sattusin sellele väikesele, 1921. aastal kirjutatud kirjakesele, muu- tus Lenini armastus kirjanduse vastu minule kuidagi eriti imet- lema panevalt suureks. On see ju kirjutatud ajal, mil Lenin noore, äsja revolutsioonist ja sõdadest, laosest ja viletsusest läbi- käinud maailma esimese sotsialistliku riigi juhina kandis rohkem

kui ükski teine inimene oma õlgadel organiseerimis- ja ülesehitustöö kogu raskust.

Me kõik ju teame, et Goethe «Faust» kuulub maailmakirjanduse suurteoste hulka, kuid olgem ikkagi lõppude lõpuks ausad ja üteldem välja, kui paljud meist, kes endale «Fausti» raamaturiilile on ostnud, on selle ka läbi lugenud. Ja kas on väga palju meie hulgas neidki, kes praegu «Fausti» lugeda püüavad, vaatamata sellele, et meil on nüüd viiepäevane töönelal ja mitte ühtegi neist raskustest ja muredest, millega Leninil tuli tegelda 1921. aastal, kui ta endale palus raamatukogust hankida «Fausti».

Kas ei tuleks neil, kes kõige rahvalikumaks ja seega muidugi kõige tähtsamaks, kõige enam hoolt ja tähelepanu vajavaks kunstiks peavad iga laadi suuri estraadikontserte, jääballetti, tsirkust ja muid kirevaid vaatamänge, mõtelda ka neile Lenini sõnadele, et tsirkus, s. t. vaatemäng «... ei ole tõeline suur kunst, vaid pigem enam või vähem ilus meelelahutus» ja et loosung «Leiba ja tsirkust», jällegi Lenini sõnade järgi, kõlbas küll hästi Rooma kaltsakproletariaadile, keda riik ülal pidas, kuid ei kõlba sotsialismimaa tööliste ja talupoegadele, kes ise peavad oma tööga ülal riiki ning «... kes «tegid» revolutsiooni ja kaitsevad seda, valades ojadena oma verd ja tuues arvutuid ohvreid. Meie töölised ja talupojad väärivad tõepoolest midagi enam, kui seda on vaatemäng. Nad on omandanud õiguse tõelisele suurele kunstile.»

Kas ei pea viimaste sõnade üle väga tõsiselt järele mõtlema ka kõik meie tänapäeva teatritegijad, sest ka meie hulgas on jälle kostma hakanud hääli; mis nõuavad teatrit suuremat vaatemängulisust, ma ütlesin isegi tsirkuslikkust. Paljudele näib, et seda teed minnes nad jätkavad Majakovski ja Meierholdi traditsioone ja et nad just sellega loovadki teatrikunsti, mis vastab tänapäeva vaimule ja nõuetele. Ma arvan, et need seltsimehed eksivad. Vaatemängulisus, teatraalsus, tsirkuslikkus võivad olla meie paljupalgelise teatri üheks väljendusvormiks, kuid nad ei saa olla meie kunsti peamagistraaliks. Majakovskil ja Meierholdil oli tsirkuslikkus seotud nende loominguga äärmiselt poliitilise plakatlikkusega. Aeg, millal nad töötasid, oli loosungite ja plakatite aeg. See oli revolutsiooniline, vana purustamise ja uue eestamise tormiline aeg. Meie aeg on revolutsioonis eostatud ühiskondliku korra küpsemise, viimistlemise, täiustamise aeg.

Revolutsioonis ja sõjas ei tohi kümme korda kaaluda, vaid tuleb lüüa ja võimalikult lüüa esimesena. Rahulikus ülesehitustöös tuleb aga mõndagi asja kümme korda mõõta ja alles siis lõigata. Meie aja kangelane on eelkõige mõtlek kangelane. Ja

teda laval kehastada saab kõige paremini filosoofilise mõtte-  
draama vormis. Ja siin on meile märksa suuremateks, lähedase-  
mateks eelkäijateks Stanislavski, Nemirovitš-Dantšenko. Kuid  
just nende teatrikunsti austas kõrgelt ka Lenin.

Oma kõneluses Clara Zetkiniga ütleb Lenin, et püüdes luua  
nõukogude kultuuri, tehakse palju eksperimente, nii tõsiseid kui  
ka lapsikuid, ebaküpseid, millele raisatakse palju jõudu ja mis  
on ka kulukad. Kuid ta lisab samas, et nähtavasti nõuab loo-  
minguline elu pillamist nii ühiskonnas kui looduses. Kas meil on  
õigus arvata, et tänapäeval need sõnad enam paika ei pea? See  
tähendaks ju, et looming on oma arengu lõpetanud, või seda, et  
meil on kunsti juba küllalt.

Me rõhutame, et tahame kasvatada harmoonilist, füüsiliselt  
ja vaimset arenenud inimest. Palju võib teha selles osas ette-  
kirjutuste, määruste ja korraldustega. Et vältida näiteks lastel  
rahhiiti, kirjutab arst välja kalamaksaõli, ja seda võib hoolitsev  
ema isegi vägisi oma lapsele sisse anda. Kui meil kevadväsimus  
kallale tuleb, siis saame end sundida väljakirjutatud vitamiini-  
portsjoneid jooksva töö käigus kas või püstijalu sisse võtma. Kuid  
kunsti nii püstijalu, jooksupealt «sisse võtta» ei saa! Kunsti saab  
«sisse võtta» ainult siis, kui on aega tema juures mõtiskleda,  
kunstist mõnu tunda. Kui aga selleks aega pole, siis tuleb olla  
aus nagu Lenin, kes Kodusõja ja revolutsiooni aastail ütles Luna-  
tšarskile avameelselt: «Muidugi, väga tore on kuulata muusikat,  
aga kujutage ette, see viib mu rööpast välja. Elan seda kuidagi  
väga raskelt läbi.» Ja et muusika Leninit väga erutas, seda kinni-  
tasid teisedki talle lähedased kaasaegsed, sest üks olnud see ju  
armastus kunsti vastu, mis pani kirjutama kirjakest «Faustist» ja  
üks olnud see armastus muusika vastu, mis tegi muusika kuula-  
mise raskeks. Sest ainult sellele, kes muusikat väga armastab,  
mõjub muusika nõnda, et seda on vahel raske kuulata. Lenin  
ütles, et «... me oleme ülearu suured pildirüüstajad. Kaunis  
tuleb säilitada, võtta eeskujuks, lähtuda temast, isegi siis, kui ta  
on vana.» Jah, Lenin armastas kunsti, sest see on kaunis. Ja  
kunst on kaunis nagu lill, mis õitseb ainult selle aias, kes lilli  
armastab.

Oma kunsti parimad õied, need, mis on kordumatud, nagu  
kunstis on kordumatu alati kõige väärtuslikum, peame me ise  
kasvatama. Ja mida väärtuslikumaid lilli me tahame, seda suu-  
rem on nende kasvatamise vaev. Seda rohkem nõuavad nad  
muret ja hoolt, väetamist, kastmist, vaheltharimist, hallade eest  
kinnikatmist, ühesõnaga tööd, tööd ja veel kord tööd.

## *Geograafilistest ja mittegeograafilistest rindejoontest*

Maailmas on tänapäeval kaks majandussüsteemi – kapitalistlik ja sotsialistlik. Sellejuures me teame ka seda, et pärast Teist maailmasõda on paljudes kapitalistlikes maades kombeks saanud kangesti kinnitada, et nende maade kapitalism ei ole enam see vanamoodi kapitalism ja seetõttu on marksistlik kapitalismi kriitika nende suhtes aegunud. Või et nende maade kapitalism, kui ta üldse ongi kapitalism, on igatahes hoopis teistsugune kapitalism kui mõnede teiste maade kapitalism.

Teiselt poolt teame me ka seda, et sotsialistlikku majandussüsteemi kuuluvate maade vahel tekivad aeg-ajalt vaidlused selle üle, kuidas on õigem ehitada sotsialismi, ja et nendes vaidlustes võidakse mõnikord olla küllaltki erinevatel seisukohtadel.

Kuid põhiküsimuses – kes valitseb kusagil maal tootmisvahendite üle – on piir kapitalistliku-eraomandusliku ja sotsialistliku-mitteeraomandusliku süsteemi vahel väga selge ja isegi puhtgeograafiliselt täpselt määratletav. Ühel pool seda piiri on seadusega lubatud ja kaitstud ühe inimese ekspluateerimine teise inimese poolt, kuna teisel pool peetakse seda suurimaks kõikidest kuritegudest.

Samast kahe majandussüsteemi olemasolu faktist tuleneb juba isendast ka see, et maailmas on tänapäeval ka kaks teineteisest põhiliselt erinevat kultuurisüsteemi. Kuid kultuuri puhul

on tegemist mõningate nähtustega, mis selle piirjoone määratlemise teevad palju raskemaks kui majandussüsteemide puhul. Viimasel juhul on olemas selged geograafilised piirid ja nendega langeb ühte ka kahe majandussüsteemi vahelise võitluse rindejoon. Kunstis ei ole rindejoon üldsegi geograafiliselt määratav. Prantsusmaa on kapitalistlik maa, kuid prantsuse kirjanike-kommunistide Henri Barbusse'i või Louis Aragoni looming ei kuulu mitte vähem sotsialistlikku kultuuri kui Maksim Gorki või Šolohhovi oma. Just see selgete, lihtsate ja kindlate geograafiliste piiride puudumine ideoloogilise rindejoone määramisel muudabki ideoloogilise võitluse kunsti valdkonnas tänapäeval eriti komplitseerituks, nõudes seisukohtade võtmisel suurt erialast asjatundlikkust, konkreetse materjali teadmist, laialdast informeeritust ja kindlasti ka kaasaja filosoofiliste mõistete sisulist ning õiget marksistlikku mõistmist.

Järgnev mõtiskelu tugineb suurel määral möödunud aasta kevadel Berliinis Brechti 70. sünnipäeva puhul nädalapäevi kestnud rahvusvahelisele «Brechti dialoogile», mille põhiliseks teemaks oli poliitika teatris ja kus puudutati sõna tõsisel mõttes kõiki nüüdisaja maailma teatrikultuuri põhiküsimusi. Räägiti teatri ja küllastajate vahekorras, räägiti näitleja ja näitejuhi vahekorras, räägiti dokumentaalteatrist ja teatri ning kriitika vahelistest suhetest. Sealjuures ilmnes ikka ja jälle, kuivõrd erinevad on tänapäeval need probleemid erinevate ühiskondlike süsteemidega maade teatrikunstnikel. Jaapani näitejuht Senda rääkis, kuidas nad mängisid Brechti instseneeritud Gorki «Ema» vabas õhus 15 000 pealtvaatajale; seal vaatasid seda etendust inimesed, kellele proletariaadi võitlus võimu pärast on kõige aktuaalsem poliitiline probleem. Kuid sama teos lavastatuna ükskõik missugusel sotsialistlikul maal on näidend, mis räägib juba töölisklassi minevikuvõitlustest. Kapitalistlikul maal kutsub see teos ka tänapäeval üles kehtiva ühiskondliku korra revolutsioonilisele kukutamisele, kuid maal, kus sotsialism kui poliitiline ja majanduslik süsteem on juba kehtestatud ja kus aktuaalseteks probleemideks on saanud sotsialismi praktilise ülesehitamise argipäevamured alates inimeste varustamisest korteriga või töövõime kasvuprotsendi tõstmisest, seal on Gorki «Ema» etendus kas ajaloo õppetund või väärikas mälestussammas meie töölisklassi kangelaslikele vanaemadele.

Tuline õigus on neil, kes räägivad, et kodanlik maailm püüab kõikvõimalike tänapäevalike informatsioonisüsteemide, laialdase vastastikuse suhtlemise, iga laadi isiklike kontaktide jne., jne. kaudu mõjutada meie Nõukogude rahvaste kunsti ja kultuuri.

Kui vaadelda tänapäeva kapitalistliku maailma teatrikultuuri, siis võib seda laias laastus jaotada kaheks suureks süsteemiks. Üheks, mis funktsioneerib kui kapitalistliku maailma ajaviitetoostuse koostisosa, mille ülesandeks on luua kunsti, mis lahutab meelt, aitab aega surnuks lüüa, ja seejuures kindlasti aitab kaasa selleks, et kapitalistliku maa väikesel inimesel säiliks lootus mingile äkki ei tea kust saabuvale ja tema elu heaks muutvale ootamatule õnnele. Ühesõnaga, see on kunst, mille ülesandeks on teha kõik, et riigis oleks võimalikult palju kehtivale ühiskondlikule korrale ja võimulolevatele isikutele ohutuid ja ustavaid alamaid. Kuna aga neil mail, vähemalt Euroopa tandril, moodustavad teatriküllastajate enamuse naised nagu meil Eestiski ja üldse Nõukogude Liidu Euroopa-osas, siis domineerib niisugustes teatrites melodraama, kus saab natuke nutta, natuke naerda ja natuke platooniliselt armuda ilusasse mehisesse positiivsesse kangelasse. Ja et küllastajaskond peale selle jaguneb juba Pavlovi määratletud temperamenditüüpidesse, on esitatava repertuaari hulgas nii lüürilisema kallakuga melodraamasid kui ka heroilisema laadiga lugusid, milles näiteks kangelaslikud valgenahalised isamaakaitsjad võitlevad pilusilmsete Aasia rahvaste või mustanahaliste aafriklastega või paremal juhul püüavad detektiividena omasuguseid valgenahalisi kriminaalkurjategijaid ja naabermaade alatuid salakuulajaid. Puht dramaturgilis-tehniliselt on need näidendid kirjutatud osavalt, hästi mängitavalt ja kirjandusliku käsitöö seisukohalt vaieldamatult professionaalselt.

Niisugust kunsti toodab mitte ainult teater, vaid ka kirjandus, eriti aga kino, raadio ja televisioon. Selle süsteemi produktiooni kõigile tuntud näidetena vääriskid ehk mainimist meiegi kinodes tormilise menuga jooksnud Tarzani-filmid või ka «Seitse pruuti seitsmele vennale». Need teosed on põnevad ja lõbusad, mõjudes seetõttu süütu mõnusa ajaviitena. Kuid aeg-ajalt pääseb nende hulka selliseidki, mis oma sisu tõttu peaksid meile olema lausa vastuvõetamatud. Olgu siin näitena toodud «Seitse vaprat», mis kahjuks paljudele meie inimestele nii kangesti meeldis, et nad oluksid valmis seda isegi meie näitekirjanikele positiivse võitleva dramaturgia etalooniks pakkuma. Ometi on see hästi ilus ja tehniliselt esmaklassiline film ideoloogiliselt ju hoopis näotu asi. Mõelgem kord, mis siin siis õieti juhtub: mingisugu-

seid tsivilisatsiooni arengus mahajäänud vaeseid pärismaalasi käivad pidevalt röövimas mingisugused röövlid üldse, kes on samuti pärismaalased, siis aga palgatakse seitse vaprat valget meest ja need päästavad vaesed head ja vagurad pärismaalased teiste pahade pärismaalaste käest. Loo moraal peaks olema lapselegi selge ja «õpetlik» kõikidele majanduslikult mahajäänud väikerahvastele, kuid film on «ilusasti tehtud», sündmustik põnev, ja tulemuseks on, et mõned isegi kõikides kõrgetes teadustes eksami sooritanud inimesed ei märka, kui reaktioonilist sisu selle ilusa kesta sees pakutakse.

Eespool mainitud «dialoogil» tuletati korduvalt meelde Brechti sõnu sellest, et kapitalistliku maailma kunsti luuakse situatsioonis, kus just esteetiliselt eriti suurepärasesse vormi valatud kunst, see kõige ilusam kunst on oma iluga varjama pandud kõige suuremat ühiskondlikku valet. Seepärast tuleb taolist ilusat kunsti eriti umbusaldada ja igal juhul tuleb esikohale asetada küsimus: kelle ideoloogilisi huve see ilu teenib?

Selle hästi organiseeritud ja kindla käega juhitud ajaviite-teatrite süsteemi kõrval eksisteerib kapitalistlikes maades teine teatrite süsteem. Sinna kuuluvad näiteks teatrid, mida mõnel maal organiseerivad kutselised näitlejad selleks, et seal mängida Tšehhovit või Brechti või mõnda oma maa kaasaegset noort progressiivset autorit. Mõningaid selliseid teatreid peavad ülal näitlejad ja lavastajad ise nende rahadega, mida nad teenivad filmis. Nii on sündinud mitmed teatrikollektiivid Itaalias, sellist teatrit nägin ma Inglismaal, ja ka eespool mainitud jaapani teatritegelane rääkis, kuidas nad jaapani filmis ja televisioonis teenisid raha selleks, et avada oma teatrit. Nende, näitlejate organiseeritud isetegevusteatrite kõrval on veel paljud päris-isetegevuslikud teatrid, kes on seadnud oma sihiks mängida head, kirjanduslikult väärtuslikku repertuaari ja enamal juhul ka poliitiliselt võitlevat repertuaari. Nii on näiteks Brecht paljude maade teatrilavadel mängitavaks muutunud alles pärast seda, kui teda olid mängima hakanud isetegevusteatrid.

Asudes kapitalistlike maade teatrite suhtes kõrvaltvaataja seisukohale, võib neid kahte süsteemi vaadata lihtsalt kui tavalist kahe kultuuri vahelist võitlust, millest rääkis juba Lenin. Sisuliselt on aga küsimus palju keerulisem, sest püüdes määratleda ühe või teise teatri kohta kahe kultuuri vahelises võitluses, lähivad mõnikord arvamused lahku ka nende hulgas, kes ise kuuluvad ühte ja samasse leeri. Näiteks kas või suhtumises Grotowski teatrisse. Mitmed meie eesti noored teatritegelased näevad Grotowski teatris midagi järgimist väärivat. Samal ajal aga sai just Grotowski «Brechti dialoogil» väga terava kriitika osaliseks,

kusjuures üks silmapaistvamaid itaalia tänapäeva näitejuhte Giorgio Strehler sel puhul väga rõhutatult ütles, et kodanlus on alati valmis revolutsiooniliseks nimetama teatrit, mis tegelikult üldse revolutsiooniline ei ole, vaid ainult esitab end pseudorevolutsioonilisena. Kodanlus tõstab esile Grotowski otsinguid kui uut revolutsioonilist teatrit, kuna see teater ei ohusta tema süsteemi aluseid ega muuda selles midagi.

Kuid olgu tegu Grotowski teatriga või Strehleri enda teatri-tegemisega või ükskõik millise kolmanda teatrinähtusega sellest mitte-ajaviiteteatrite süsteemist, neile kõigile on ühine see, et ilusse suhtuvad nad brehtlikult ja vägdivad sedasama «ilu», mida citas Brechtki. Selles ilusse suhtumises väljendub nende protest kapitalistliku ühiskonna «hea ja ilusa» elu vastu.

Kui esimestel Oktoobrirevolutsioonile järgnenud aastakümnetel maailma iga teatritegelase isiklikku positsiooni teatrikuultuuri rindejooneta võitlusrindel määras eelkõige suhtumine noore Nõukogudemaa teatrisse, siis viimastel aastatel näib seda positsiooni määravat eelkõige suhtumine Brechtisse, tema dramaturgilisse pärandisse, tema teatriteoreetilistesse seisukohtadesse ja tema rajatud «Berliner Ensemble'i» töösse. See teater asub Berliinis ainult mõnisada meetrit Lääne-Berliini piirist ja veelgi lähemal sellele raudteejaamale, kustkaudu saab kõige otsemalt sõita Lääne-Berliini. Iga etenduse järel «Berliner Ensemble'is» läheb mitukümmend protsenti selle teatri küllastajaid Lääne-Berliini. Need ei ole lääneberliinlased, vaid nende paljude Lääne-Euroopa ja Ameerika rahvaste teatrihuvilised, kellel on õigus pääseda Lääne-Berliini kaudu demokraatliku Saksamaa pealinna.

Olen istunud selle teatri proovidel, kui koos minuga oli saalis uusmeremaalasi, rootslasi, Aafrikamaa mehi mitmest Aafrika riigist. Ja nii on seal alati. Me ei mõista ega oska veel hinnata Brechti pärandi tähtsust maailma nüüdisaegses teatrikuultuuris. Maailmas pole maad, kus ei mängitaks Brechti.

Kui «Berliner Ensemble» pärast pikki aastaid kestnud diplomaatilisi purelemisi lõpuks siiski Londonisse pääses (Inglise võimud nõudsid esialgu sellist dokumentide vormistamise moodust, nagu on kehtestatud okupeeritud tsooni kodanike suhtes), siis lõppes see külaskäik sellega, et inglise kõige silmapaistvamad teatritegelased Peter Brookiga eesotsas tunnistasid «Berliner

Ensemble'i» tänapäeva kõige kaasaegsemaks teatrinähtuseks. Seejuures rõhutas Brook eriti põhimõttelise nähtusena asjaolu, et «Berliner Ensemble» on aastaid koos töötav teater ja et ainult sellises aastaid koos töötavas kollektiivis võib üldse luua teatrikunstis midagi püsivat ja tulevikualuseid rajavat. Sellega seoses tahaksin öelda, et minu arvates eksivad need meie noored teatrimehed, kes unistavad kui ideaalist niisugusest teatritegemise vormist, kus igaks lavastuseks saab komplekteerida trupi just nendest näitlejatest, keda lavastaja peab kõige sobivamaks. On üks eesti vanasõna, et «hea on seal, kus meid ei ole».

Sellega võiks siinkohal küsimuse isegi lõpetatuks lugeda, kui selle tehnilis-organisatoorse küsimuse varjus ei oleks liiga tõsine poliitiline küsimus. Mõni aasta tagasi kuulis Epp Kaidu Soomes viibides ühe ameerika teatritegelase ettekannet sellest, et tänapäeva ameerika näitlejate suurimaks unistuseks on saavutada ka Ameerikas olukord, kus näitleja on teatriga niisuguses pikaajalises lepinguvahekorras nagu väikeses Soomes ja mitte niisuguses lepinguvahekorras nagu suures ja rikkas Ameerikas, kus teda kahe nädala jooksul võidakse töölt vallandada ja töötatööliseks teha. Muide, näitlejal sellist kahenädalast ülesütlemise õigust ei ole. Alaliste, vähemalt aastaste lepingutega trupptide organiseerimine on paljude kapitalistlike maade teatritegelaste unistuseks, ja kui nendega tuleb juttu Nõukogude Liidust, siis juba ainuüksi see fakt, et Nõukogude Liidu teatrites on alalised truppid, on nende maade näitlejatele samasuguse määrava tähtsusega Nõukogude Liidu hindamisel nagu ükskõik missuguse kapitalistliku maa töölisel see fakt, et Nõukogude Liidus ei ole töötatöölisi.

Tõsi, nii nagu meilgi ei ole Brechti lavastused peale «Punttila» ja «Kolmekrossiooperi» ka kapitalistlikes maades massiliselt külastatavad. Peter Weiss ütles tänapäeva Lääne-Saksamaast rääkides õigesti, et sellal, kui Brecht kirjutas oma näidendid, oli Saksamaal suurearvuline, väga aktiivne revolutsiooniline tööliklass, kes võttis Brechti vastu kui oma autori. Tänapäeva Lääne-Saksamaal ei jõua Brecht enam tööliklassini, kuid kodanlikule publikule, kes külastab rikkalikel riiklikel dotatsioonidel töötavaid teatreid, on tema näidendid ainult põnev, kuid ohutu eksootika, nagu olid seda kas või kunagise Moskva Keiserliku Väikese Teatri etendusel Jermolova tulised sõnad vabadusest «Orléans'i neitsis» või Lope de Vega «Naiste mässus». Seda on põnev kuulata ning ajab hirmujudinad peale niisama mõnusalt kui puuris istuv uhke kiskja lövi.

Hiljuti vilksatas ühes meie lehes teade, et kuulus rootsi näitejuht Ingmar Bergman, asudes uuesti Rootsi Kuningliku Teatri juhi kohale, hakkab seal proove läbi viima avalikult, publiku ees. Mõnerealise teate järgi ei saa muidugi otsustada, kuidas see proovide tegemine tehniliselt kujuneb. Huvitav on ainult meenutada, et «Brechtli dialoogi» sellel vestlusel, kus kohtusid teatritegelased ja täppisteadlased, kinnitas füüsikaproffessor Karl Lanius, et tema suurimaks teatrielamuseks on olnud need proovid, kus ta on saanud viibida, ja avaldas arvamust, kas ei tuleks juba mõelda ka sellisele teatritegemisele, kus ei vaadatagi valmis teatrietendusi, vaid musti töötegemise proove. Lahtisi proove propageerib ka tänapäeva üks silmapaistvamaid näitejuhte Benno Besson. Ka tema proovidele võib iga asjahuviline sisse astuda. Kordan veel: ma ei tea, kuidas Bergman oma avalikke proove teeb. Kuidas neid «Berliner Ensemble'is» tehakse ja kuidas Besson neid teeb, seda ma olen näinud. See on proov, nagu minu arvates üks õige professionaalne teatriproov peab olema. Seal katkestatakse iga näitlejat ükskõik missuguse sõna pealt, seal korratakse iga fraasi ükskõik mitu korda, seal läheb näitejuht lavale ja näitab rahumeeli näitlejale ette, kuidas tema arvates oleks parem seda kohta ära mängida. Ja sedasi tehakse proovi kõikide näitlejatega, ükskõik kui maailmakuulus keegi neist ka ei oleks.

Ma ei tea, kui palju on praegu veel Eestis teatreid, kus näitejuht tohib auväärsematele näitlejatele märkusi teha ainult salaja kuskil nurga taga. Kuid mõnikümmend aastat tagasi nägin ma eesti teatris niisuguseid näitejuhte ja ka niisuguseid näitlejaid, Ja praegugi ei ole meil vist ühtegi teatrit, kus mõne kriitiku, kirjaniku või muidu teatrisõbra saaliilmumine ei muudaks proovi asjalikust töötegemisest viisakaks «seltskonnategemiseks» või õigemini üldse mitte millegi tegemiseks. Seepärast arvan, et on suure põhimõttelise tähtsusega kogu eesti teatrikuultuuri arengule, kui nüüd mõned meie noored näitejuhid ja näitlejad näitavad oma proove võõrastele silmadele ja kõrvadele. Mulle tundub, et meie vanas teatritegemise kombes oli proovide ümber keskaja alkeemiale omast müstikat, kuid kogu selle müstika tulemusena tuli etendus enamail juhtudel välja mitte «tarkade kivina», vaid poonimisvahana nagu ühel alkeemikul filmis «Golem». Kes seda filmi on näinud ja veidi mäletavad, need teavad, et ka see poonimisvaha oli pärast üsna vajalik asi, kuna just tänu vahast libedaks muutunud põrandale kukkuski Golem pikali... Kuid tarkade kivi see ikkagi ei olnud...

Arvan, et niisugune proovide tegemine, nagu katsetavad

praegu mõned meie noored lavastajad, on ilma igasuguse müstilise alkeemiata, see on r ä n k t ö ö, füüsiline ja vaimne. Kuid selle ränka töö tulemus on mõnigi kord ootamatu ja uus, ta avab mingi uue huvitava maailma, milles ühe probleemi lahendamise ei anna nagu teaduseski muud tulemust, kui et kergitab kohe üles sajad uued probleemid. Aga miks ei peaks see kunstiski nii olema? Mõelgem, kui lihtne oli maailm seni, kuni uskusime, et aatom on algosake, millest väiksemat enam ei ole ja mille juures seetõttu lõpeb inimese ürgne soov näha, «mis seal sees on». Sest soov näha, «mis seal sees on», panebki lapse kella lahti muukima, nuku sisemust lahkama jne. Ja kunagi pani see soov inimesi kohtu alla sattumise hirmu trotsides inimest ennastki lahkama. Senikaua kui aatom oli lõhestamatu, jõudsid kõik lahkajad ikkagi, selle lõhestamatu aatomini välja ja neil tuli, nagu Švejki ütleb, «lihtsalt lõuad pidada ja edasi teenida». Ükskõik, olid sa siis teadlane või teatritegija. Nüüd enam nii ei saa.

Inimkond on tänu täppisteaduste arengule nagu uuesti maitsetud hea- ja kurjatundmise puu vilja ja see tähendab uuesti paradüüsi kaotamist ja palehigi sees leivateenimist. Vahe on vist ainult selles, et see leivateenimine muutub nüüd ikka rohkem ja rohkem peaga töötamiseks ja higistamiseks.

Ja kas ei anna palju peamurdmist niisugused teatrilased nähtused nagu Suitsu õhtu või Paul-Eerik Rummo «Tuhkatriinumäng», viimane nii raamatuna kui ka lavale tooduna? Ja nagu paljud teised juurdlen minagi nüüd paljude uute küsimuste kallal. Ma ei ole näiteks veel veendunud, kas meil on vaja neid mõningaid šokiteatrite omaseid julmusi, mida on kohati nii Suitsu õhtus (mida ma pean väga professionaalseks nähtuseks meie teatrikultuuris) kui ka «Tuhkatriinu» lavastuses. Kuid neid ridu kirjutades meenub mulle veel üks «Brecht'i dialoogil» kuulnud kõnelus, milles praegune «Berliner Ensemble'i» tegelik kunstiline juht Manfred Wekwerth ja teatri praegune vaieldamatult silmapaistvaim näitleja Ekkehard Schall meenutasid, kuidas nemadki kunagi noorpõlves omavahel proovi tehes midagi «põnevat», enneolematut olid välja mõelnud ja kuidas nad samal ajal ise olid värisenud: mida ütleb küll Brecht, kui ta neid trikke näeb? Ja kuidas nad siis kogu oma lootuse olid pannud sellele, et ehk õnnestub neil Brecht'i siiski vähemalt naerma ajada ja sellega liiga suurt pahandust vältida. Brecht hakkas tõepoolest naerma

ja ütles siis pärast proovi: «Teate mis. Kahe-kolme aasta pärast ei taha te ise ka enam niimoodi mängida. Kuid ma arvan, et praegu on teil seda tarvis.»

Ning just sellest, mida meil kellelgi on praegu tarvis, algabki meie kõikide koha määramine kaasaja keerulisel ideoloogilisel rindejoonel. Kumb on meile lähem, kas inimkonna arengu vastuoludes muserdatud Kafka või positiivsetest kangelastest kõige positiivsem kangelane Tarzan, kas maailma vastuoludest lustakalt möödatrallitav «Suudle mind, Kate» või Benno Bessoni «Draakon» lavastus, kus vapura kangelase asemel äkki ilmub lavale väsinud, isegi nagu tülpinud, ainult rahu ja puhkust igatsev Lancelot, kes tahaks kõike muud, kui et jälle tülitseda, kakelda, võidelda, ja kes siiski jälle läheb võitlema, sellepärast et on asju, mille vastu tuleb võidelda ka siis, kui sa oled väsinud ja tülpinud, kui sa ei tahaks maailmas mitte kui midagi peale puhkuse ja rahu. See on kangelase näitamine, mille puhul võib halvustavalt öelda – deheroiseerimine. Jah, selline Lancelot sarnaneb kõige vähem maailmas «Seitsme vapura» jõugu pealiku, kuid ta sarnaneb nendega, kes näljas ja kaltsudes võitlesid Kodusõjas Oktoobrirevolutsiooni eest, nendega, kes, invaliidipaberid taskus, läksid Isamaasõja päevil vabatahtlikult rindele, nendega, kes praegu valutavad südant puuduste pärast meie elu korraldamises, nendega, kes ei väsi vastu panemast kapitalistlike maade vanglates, nendega, kes ei väsi tegemast kunsti, mis ei ole kohe mõistetav ja kohe kõigile vastuvõetav nagu «Seitse pruuti seitsmele vennale».

Rääkides kriitika osast kahe ideoloogia rindejoonel, rõhutasid mitmed kapitalistlike maade kriitikud, et nad on sunnitud eesrindlike ideid levitavaid teatreid kaitsma ka siis, kui nende etendused vahel on kunstiliselt küündimatud, sest just kunstiline küündimatus on kodanluse huve teenivale kriitikale kõige paremaks ettekäändeks iga progressiivset teatriüritust maatasta teha. Sotsialistliku ühiskonna tingimustes tuleb aga kriitikal tingimata nõuda kunstiteoste kõrget kunstilist taset, sest ainult kõrge kunstilise taseme puhul muutub sotsialismimaa kunst kahe ideoloogia vahelises võitluses täisväärtuslikuks võitlusvahendiks. Eks ole niisuguste filmide nagu «Kured lendavad» ja «Ballaad sõdurist» suure menu põhjuseks ka kapitalistlikes maades just nende filmide kõrge kunstiväärtus.

Sellepärast eksivad need, kes näevad tonti selles, et neid filme suure menuga demonstreeritakse kapitalistlike maade kino-

des. Mina ja teised minuealised teavad, missuguseks suureks elamuseks olid meile kodanlikul ajal niisugused nõukogude filmid nagu «Lähetus ellu», «Peeter Suur», «Tsirkus», «Lõbusad semud» ja mõned teised. Kõik need filmid on ju praegugi nõukogude filmikunsti raudvara, vaatamata sellele, et nad meeldisid kapitalistlike maade kinokülastajatele.

Hoopis suurem tont on näiteks see, kui me hakkame eeskuju võtma kapitalistliku maailma ajaviitekunstist, sest meie siht pole ju võõrutada inimesi mõtlemisest, vaid vastupidi – neid ikka rohkem ja rohkem mõtlema panna.

1969

## Veel kord teatrist, tema küllastajatest ning heast ja halvast teatrikunstis

Ma arvan, et ükskõik missugust kunstiteost me hindama asume, ikka ja jälle kerkib üles ka küsimus, kellele kunstnik oma teose on loonud. See «kellele» on määrava tähtsusega isegi niisuguses esimesel hetkel puhtvormilisena näivas küsimuses nagu žanri valik. Sest paraku on nii, et on massilisi ja vähem massilisi kunstžanre. Võrrelgem kas või näiteks kammermuusikakontsertide küllastajate arvu estraadikontsertide küllastajate arvuga või filmi «Seitse pruuti seitsmele vennale» küllastajate arvu suurepärase jaapani filmi «Paljas saar» küllastajate arvuga. Või lõpuks võrrelgem ooperi «Mazepa» küllastajate arvu *musical*'i «Minu veetlev leedi» küllastajate arvuga «Estonias». Eri žanride erinev massilisus on kunstitegemise üks objektiivseid seaduspärasusi, mida kinnitab kunstielu igapäevane praktika kõikides maailma maades.

Tšaikovski ütleb, võrreldes sümfoonilist ja kammermuusikat ooperiga, et esimeste žanride puhul on helilooja oma vahendite valikul märksa vabam kui ooperižanris, kuid ooperižanril on see eelis, et ta annab võimaluse muusikalises keeles kõnelda massidega. Ja edasi ütleb Tšaikovski: «Juba ainuüksi see asjaolu, et ooperit võidakse ette kanda ühe hooaja jooksul kas või nelikümme korda, annab talle eelise sümfoonia ees, mida kantakse ette kümne aasta jooksul ainult üks kord.» Niisiis – ooper on tõsisel muusikas massilisem žanr kui

sümfooniline muusika. Ja juba ainuüksi selles faktis on üks põhjus, miks me külastata- vust ka teatrikunstis ei saa võtta etenduse kui kunstiteose kvaliteedi määrajaks.

Kui me aga nüüd konkreetselt teatrikunstist räägime, siis ei tohi me hetkekski unustada, et teatrikunst on filmikunsti kõrval tänase päevani kõige massilisemaid kunstiliike ja jääb selleks vist igavesti.

Mõned kriitikud pahandavad teatritegelastega, et need mõtle- vad liiga palju rahateenimise peale. Meie teatril nagu kõigil teis- tel asutustel ja ettevõtetel Nõukogudemaal on oma plaan. (Muide, hooaja eelarve kujul on taoline plaan eesti teatritel olnud juba Wiera teatritegemise aegadest peale.) See plaan on riiklik üles- anne teatril ja selles on ette nähtud etenduste arv nii linnas kui maal, külastajate arv ja muidugi ka tulu, mis teater plaani järgi peab tooma. Kõigi nende numbrite täitmine on teatrikollektiivi moraalne kohustus, nii nagu kutselistel teatritel on kõikidel aega- del moraalseks kohustuseks olnud oma eelarve täitmine. Selle plaani koostamisel lähtutakse teesist, et teater on massi- line kunst. Ja vastavalt sellele planeeritakse ka teatri külas- tajate arv. Külastajate arvust tuleneb tuluplaan, mida meie teat- rid senini on vahel täitnud, vahel natuke ületanud, mõnikord aga ka mitte täitnud.

Millele tuginevad need kriitikud, nagu näiteks A. Järv, kui nad heidavad teatritele ette mingit erilist mogrimärdilikku rahate- gemise kirge, ei oska ma seepärast öelda.

Me teame, et paljudel suurtel poetid on olnud peale nende luuletuste, mida nad on trükkis avaldanud, veel teisi, mida autori eluajal said lugeda ainult autori kõige lähemad sõbrad ja mis siis kunagi alles kaua aega pärast autori surma leidsid trükkimist ja sedagi ainult rangelt akadeemilistes väljaannetes, mida laiemad rahvahulgad ei loe. Kui aga üks kunstiliik on juba iidsetest aega- dest peale määratud suurematele rahvahulkadele, siis ei saa teda luua ainult oma subjektiivsetest soovidest lähtudes, vaid siis sõl- tub ka puhtkunstiline tulemus kõige otsesemalt paljudest objek- tiivsetest võimalustest ja tingimustest. Kui Benjamin Brittenilt, kes hiljuti oma kammerooperitega Nõukogude Liitu külastas, küsi- ti, missugustel kunstilistel kaalutlustel ta kirjutab nii väikesele orkestri- ja koorikoosseisule, vastas ta, et need kaalutlused on p u h t m a j a n d u s l i k u d, sest teater, millele ta kirjutab, ei saa riiklikku toetust ja sellepärast peab ta kirjutama oma ooperid nii- sugustele koosseisudele, mis ka majanduslikult ennast ära tasu- vad. Ja nii on sündinudki B. Britteni viimase loominguperioodi

omapärased kammeroperid – lähtudes Inglismaa teatritegemise puhtmajanduslikest objektiivsetest tingimustest!

Enamik eesti teatreid annab igal aastal ligikaudu poole oma etendustest maal. See on fakt, mille üle me võime uhked olla, sest ka selles väljendub meie maal toimunud kultuuri revolutsioon. Teisest küljest tähendab aga see, et teatri repertuaaris peab alati olema teatav arv näidendeid, mida puhttehniliselt on võimalik maal mängida. Maalavade tehnilised tingimused on praegu objektiivne paratamatus, mida teater nende väljasõiduetenduste puhul peab arvestama. Teiselt poolt teab aga igaüks, kes pisutki on jälginud tänapäeva nõukogude dramaturgiat, kui vähe on meil üldse taolisi häid kammerlikke (ühe-kahe lihtsa lavakujunduse ja vähese tegelaste arvuga) näidendeid. Kuid eesti teatreile on niisuguseid näidendeid ühel hooajal vaja ligi paarkümmend erinevat nimetust. Just nimelt eri nimetust. Sest viimasel ajal mõnede kirjandusteadlaste poolt ajakirjanduses kergekäeliselt liikvele lastud kujutus, nagu võiksid ühele ja samale publikule ühte ja sama teost täissaalidele mängida mitu teatrit korraga, on täiesti ekslik ja vastuolus kõigi aegade teatripraktikaga, mis näitab, et ühte ja sedasama näidendit tuleb ühes ja samas paigas vaatama ikka vaid üsna kitsas teatrisõprade ring. (Õeldu ei tähenda, et meie teatrid üldse ei tohi samu teoseid mängida. Võib, kui teos seda väärib ja teatrid sellega ringreisidele ei lähe.) Kui aga tahetakse teatrit ainult sellisele väikesele entusiastide «kogudusele» tegema hakata, siis tuleks kogu meie teatritöö praegusega võrreldes organisatsiooniliselt ja ka majanduslikult täiesti teistele alustele viia.

Tõsi küll, minu oponentid võivad öelda, et niisuguseid väikesi näidendeid võib leida klassikast. Praktiliselt tähendaks küsimuse selline lahendus seda, et meie teatrite maal elav vaatajaskond näeks kui mitte ainult, siis vähemalt absoluutses enamuses ainuüksi klassikat. Kuid nagu näitab meie teatri külastatavus, eelistab teatrikülastaja kaasaja probleemidega näidendit niivõrd, et ta kaasaegsuse arvel on nõus leppima ka selliste kunstiliselt keskpärase näidenditega nagu Pau «Elukooli õppemaks», Aldi «Võõras», Kotta «Pääsukesed lendavad koju».

Kui ühel ja samal päeval üks teater mängib ühes rahvamajas «Marizat» ja teine teater teises rahvamajas Pau «Elukooli õppemaksu», kummal juhul on siis tunnetuslik kasutegur suurem?

Kahjuks ei ole me teatrikunsti massilisuse ja samal ajal sellega seoses ka rahvalikkuse küsimuses kaugeltki mitte ühel seisukohal. Võrrelgem kas või näiteks kirjandusteadlase H. Siimiskeri ja vana revolutsionääri Alma Vaarmani suhtumist niisugusesse

teosesse nagu «Rummu Jüri». Kui Alma Vaarmanile on «Rummu Jüri» teos, millest ta räägib siira lugupidamisega, siis kirjandus-teadlasele H. Siimiskeril on selle teose jaoks ainult põlastavalt irooniline suhtumine. Kui H. Siimiskerile ei meeldi «Rummu Jüri» sellepärast, et talle üldse ei meeldi operett, siis see on tema subjektiivne seisukoht, millel pole marksistliku esteetikaga mitte midagi tegemist. Kellele operett ei meeldi, see ei tohiks operetist üldse rääkida, nagu sümfoonilisest muusikast ei tohi rääkida see, kes üldse sümfoonilist muusikat ei armasta.

Alma Vaarman hindab «Rummu Jürit» nende elujaatavate ideede pärast, mis kannavad seda teost. Mida aga põlastab siis H. Siimisker? Ma ei usu, et ta võiks pahaks panna neid ideid. Tähendab, ta põlastab «Rummu Jürit» kui kunstiteost. Kui nii, siis peab ta seda erandlikku arvamust, mis on risti vastupidine kõigile «Rummu Jüri» senistele hinnangutele nõukogude muusika-teaduses, ka põhjendama, lähtudes seejuures aksioomist, et «Rummu Jüri» taoline operett on muusikalis-dramaturgiline teos ja seda tuleks eelkõige just nimelt sellisena hinnata. Kui me seda unustame, siis ei ole meie arvamine jällegi mitte midagi muud kui ühe inimese puhtsubjektiivne arvamus. Muidugi, igal inimesel võib iga küsimuse kohta olla siin maailmas oma subjektiivne arvamus. Ja mõnikord võib vahelduse mõttes ka ajakirjandus avaldada taolisi, isegi äärmiselt subjektiivseid seisukohti, eriti kui neid öeldakse mõne diskussiooni raames.

Mulle meeldib selles suhtes Evi Puskari sõnavõtt, kus ta resoluutselt ütleb, et «Vanemuise» «Galilei elu» ja «Kolmekrossiooperi» lavastused on «sotsiaal-ajaloolised traktaadid». Sm. Puskarile ei meeldi teatris taolised traktaadid. Täiesti võimalik. Aga minule kui lavastajale meeldivad just niisugused lavastused. Ja kui mina saaksin teatrit teha ainult oma subjektiivsest maitsest lähtudes, siis ma ainult taolisi traktaate teeksingi. Ja ma nimetaksin neid seejuures heameelega, nagu Bertolt Brecht nimetas oma mõningaid «Versuchung'eid», «Lehrstück'ideks». Esiteks sellepärast, et meie kunsti ülesanne ei ole ainult elamust pakkuda, vaid kindlasti ka kujundada teadlikku maailmatunnetust. Kuid ma pean sm. Puskari hinnangut subjektiivseks sellepärast, et kui «Galilei elu» tõesti vähe külastati ja võib-olla sellepärast, et see oli «ajaloolis-sotsioloogiline traktaat», siis teist samasugust ajaloolis-sotsioloogilist traktaati, «Kolmekrossiooperit», mängib teater aastaid suure eduga täissaalidele. Ja nii tuleb välja, et teinekord võib ka niisugune teatraliseeritud traktaat olla publikule vägagi vastuvõetav kunstiteos.

Meie kirjandusteadlaste sõnavõttudest jääb mulje, et kõikide kirjanduslikult nõrkade teoste lavalepääsemises on süüdi praegu teatrites töötavate kirjandusala juhatajate ehk dramaturgide võimetus ja oma tööga mittetoimetulemine. (Tõsi, diskussioonist osavõtjad olid viisakad inimesed ja seda lausa välja ei ütelnud; aga sinna see lugu ikka lõpuks välja jõudis!) Teine ja veel suurem häda pidi peituma selles, et mõnes teatris puudub kirjandusala juhataja üldse.

Kui me mingis küsimuses kas või kõige elementaarsemaid algteadmisi tahame saada, siis võtame tavaliselt lahti entsüklopeedia või muu taolise teatmeteose. Ja mida ütlevad meile siis selles küsimuses targad raamatud? Suure Nõukogude Entsüklopeedia 15. köites puudub d-tähe all üldse märksõna «dramaturg». 1964. a. väljaantud Lühikese Kirjandusliku Entsüklopeedia 2. köites puudub samuti see märksõna. 1963. aastal väljaantud Teatrientsüklopeedia 2. köites lk. 522 on öeldud, et «dramaturg on mitmesugustes žanrides kirjutatud draamateoste autor». Ja see on kõik. Kui me aga lõpuks viimast «Meyers Neues Lexikoni» vaatame, siis näeme selles raamatus, et «dramaturgi» all mõistetakse «teatri kunstilis-kirjanduslikku kaastöölist, kes sõelub ja hindab draamakirjandust, töötab välja repertuaariplaani visandi, aitab kaasa näidendite lavavariantide ja lavastuse kontseptsioonide väljatöötamisele». Kas ei tule juba nende teatmeteoste andmetest välja kaks täiesti erinevat sisu ja suhtumist ühesse ja samasse ametinimetusesse? Ja tõepoolest, just nii see ongi, sest vene teatrikultuuris ei ole peaaegu kunagi olnud dramaturgil neid funktsioone, mida dramaturgil on olnud näiteks saksa teatrikultuuris. Miks see just nii on? See on küsimus, mis väärib omaette uurimist. Nähtavasti ulatuvad siin küsimuse juured väga sügavale teatri ja kirjanduse vahekorda, ja kindlasti ka vene ja saksa teatri erinevatesse traditsioonidesse. Vaieldamatu fakt on aga see, et kuigi dramaturgidel ei olnud vene teatrikultuuris seda kohta, mis saksa teatrites, ei takistanud see vene teatrikunsti 20. sajandi esimesel poolel tõusmast maailma esiritta. Teiselt poolt teame ka seda, et vaatamata sellele, et ka tänapäeval töötavad Saksa Demokraatliku Vabariigi teatrite juures terved dramaturgiaosakonnad, mis koosnevad mõnes teatris kuni poolest tosinast inimesest, ei ole demokraatlik Saksamaa ikkagi suutnud luua sellise tase-mega kaasaegset dramaturgiat, millega demokraatliku Saksamaa teatritegelased ja kirjandusinimesed ise rahul oleksid.

Mis ütleb aga selle küsimuse kohta eesti senine teatripraktika? Vahel meenutatakse selles suhtes ikka veel Juhan Sütiste nime. Juhan Sütiste andis eesti teatritele tõesti palju. Ma olin noor-

põlves Tartu Näitekunsti Studios üheks Juhan Sütiste õpilaseks. Just tänu sellele tean ma ka, et Sütiste kui dramaturg oli meie teatrielus täielikult erandnähtus, sest Sütiste ei olnud mitte ainult literaat, vaid teatritegelane selle sõna kõige laiemas mõttes kuni sinnamaani välja, et ta Tartu Näitekunsti Studios töötas ise näitejuhina ja lavastas seal näiteks Pagnoli «Elu aabitsa». Ning kui ta siis pärast oma tööd Tartu Näitekunsti Studios asus Tallinna Draamastuudiosse dramaturgi kohale, võis ta teatris dramaturgina juba kaasa rääkida kui inimene, kellel ka endal on teatritöö kogemusi, kelle märkused proovide käigus ei olnud mitte üldsönalised arutamised, vaid alati konkreetset, näitlejat abistavad näitejuhilikud näpunäited. Ma olen kindel, et iga teater võtaks ka tänapäeval suurima rõõmuga oma perre vastu uue Sütiste, kui neid ainult võtta oleks

Kui aga kujutletakse, et õige ja hea repertuaari küsimus teatrites laheneb siis, kui igasse teatrisse pannakse ametisse üks hästi kirja ja kirjandust tundev dramaturg, siis on see kujutus naiivne, sest tänapäeva kirjatundjad on niisama vähe võimelised teatri nägu kujundama, nagu ei suutnud kodanliku eesti teatrites midagi põhiliselt muuta need kirjamehed, keda ikka ja jälle püüti dramaturgidena-repertuaarikoostajatena tööle rakendada. Ja ometi olid nende hulgas niisugused nimed nagu Hendrik Visnapuu, Peet Vallak, kes kõik lühemat või pikemat aega püüdsid teatrite repertuaarivalikut suunata.

Mis aga puutub «Vanemuisesse», siis ma tegin juba aasta tagasi «Sirbi ja Vasara» veergudel teatrihuvilistele, kirjandusteadlastele ja teatrikriitikutele, kelle hulgast peaksid tulema uued Sütistid, s. t. inimesed, kes ise teatritööga on seotud, ettepaneku katsetada mõne lavastusega kas või «Vanemuise» teatris. «Berliner Ensemble'i» praegune juhtiv dramaturg Werner Hecht tegeleb samas teatris ka lavastamisega. Ja mõlema Saksamaa teatrites toimub lavastajate pidev järelkasv ka nende hulgast, kes teatris töötavad dramaturgidena. Võib-olla maksaks meilgi seda teed proovida?

Ainuke, mida ma kindlasti ei usu, on see, et küsimuse lahendab puhtjuriidiliselt dramaturgi ametikoha loomine. See, et Sütiste oli dramaturg, ei tee veel igast sama ametinimetust kandvast inimesest Sütistet.

Lõpuks. Olen üldse skeptiline teatri ja kirjaniku koostöö kõikepäästva viljakuse suhtes.

On väga kahju, et selles küsimuses on meil kergekäeliselt käibele lastud lausa pea peale pööratud tõdesid. Meile räägitakse juba mõnda aega isegi seda, et Moskva Kunstiteater olevat

«töötanud» Tšehhoviga, kuid ega siis Moskva Kunstiteater ei teinud Tšehhovit, vaid Tšehhovi dramaturgia tegi Moskva Kunstiteatri. Ja nii on see olnud juba iidsetest aegadest. Mitte teater ei teinud Shakespeare'i, vaid Shakespeare tegi oma aja inglise teatri. Mitte teater ei teinud Molière'i, vaid Molière tegi oma ajastu prantsuse teatri.

See, et teater praegu peab tegema, s. t. abistama ja juhendama näitekirjanikke ja dramaturgiat, see on ainult suur häbi ja hädaasi ning muud mitte midagi.

Kõikide halbade tänapäeva näidendite hulgas, millega mul on tulnud kokku puutuda, on kõige halvemad need, mille on kirjutanud näitlejad või lavastajad ise. Ja kui meie praeguses dramaturgias midagi puudu jääb, siis pole see mitte mingi «teatrispetsiifika» vähene tundmine, vaid eelkõige selle puudumine, mida nimetatakse kirjandusetsiifikaks. Kui üks tõsine kirjanik seab endale ülesandeks kirjutada näidend, siis võib kindlalt öelda, et isegi juhul, kui ta seda teeb kas või ainult väljastpoolt tulnud tellimuse tõukel, tuleb sellest alati välja midagi enam-vähem korralikku. Ja mina isiklikult oleksin valmis iga meie küpsesse (see ei ole muidugi vanuse küsimus) loominguikka jõudnud kirjanikuga päevapealt sõlmima lepingu näidendi peale. Sellepärast ma arvan, et teatriinimesed peavad autoritega «töötama» (ma ei tahaks üldse tarvitada seda sisutuks muutunud sõna) ja üldse asja ajama väga ettevaatlikult. Ja eelkõige mitte püüdma autoreid õpetada, kuidas nemad ise oleksid selle näidendi kirjutanud, kui nendel ainult aega oleks olnud. See on kõige suurem viga, sest tegelikult on ju lugu ikkagi nii, et meie, teatrimehed, teame iga-päevaste praktiliste kokkupuudete tõttu küll üsna hästi seda, kuidas on juba kirjutatud, aga me ei tea ju üldse seda, kuidas tänapäeval peaks kirjutama.

Isiklikult minul on koostöö alal näidendite autoritega väga väikesed kogemused. Ja ma ei oskaks isegi ühtegi autorit nimetada, kellega mina oleksin «töötanud». Küll aga olen ma mõnikord seda pattu teinud, et olen autorit ahvatlenud näidendit enne teatritele ära andma, kui autor selle ise veel kord üle on lugenud, s. t. «üle kirjutanud». Sellepärast olen ma ka vahel pidanud autorile lihtsalt ütleva, et tee nüüd kähku see koht nii või teisiti, peaasi et rutem otsad kokku ja näidendi kätte saaks. Kas see on aga üldse kunagi olnud teene autorile, seda las ütlevad juba autorid ise.

Muidugi võidakse öelda, et kui häid algupärandeid pole, mängige klassikat ja kaasaegseid tõlketeoseid. Kuid ehitada repertuaar üles ainult minevikust laenatule ja tänapäeva autorid kõrvale

jätta ei ole õige. Ja et see õige pole, näitab kas või seegi fakt, et meie teatrite repertuaaris olnud algupärandeid on vägagi usinasti vaatamas käidud. Tähendab – neid on rahvale vaja olnud isegi selliste keskpärastena, nagu nad on olnud või on.

1939/40. a. hooajal andsid meie 7 kutselist ja 3 poolkutselist teatrit kokku 130 uuslavastust, mida mängiti 1923 korda ja mida vaatas 622 264 külastajat. 1964. aastal andsid meie teatrid 56 etendust, mida mängiti 3459 korda ja mida vaatas 1 166 100 inimest.

Mida näitavad need arvud? Kõigepealt seda, et teatri külastamine on muutunud massilisemaks, sest on kasvanud inimeste hulk, kes üldse tahavad teatris käia. Kui kodanliku aja teatripraktikas juhtus väga harva, et mõni lavastus püsis ühes linnas repertuaaris kas või ainult poolsada korda, siis nüüd on see üsna tavaline. Meie, teatritegelased, oleme seda asjaolu pidanud Nõukogude Eesti teatrite tõsiseks ja väga põhimõtteliseks saavutuseks. Tähendab ju see, et teater võib nüüd uuslavastusi palju vähem välja tuua, mistõttu tal on nüüd märksa rohkem aega iga uue lavastuse ettevalmistamiseks. See, et meie teatrites lavastused nii kaua repertuaaris püsivad, on üks neist faktidest, mida kapitalistlike maade teatritegelased peavad meie teatrikuultuuri suureks saavutuseks, mida nende arvates eriti maksab hinnata ja kadedada.

Kirjandusteadlane ja teatrikriitik A. Järv asub aga oma diskussiooniartiklis selles küsimuses risti vastupidisele seisukohale, heites ette, et teatrid, mängides mõningaid teoseid sada korda, takistavad teiste, paremate teoste pääsemist repertuaari. Ja nii nagu eespool mainitud «rahateenimise» etteheite puhul, puudub ka selle etteheite juures kus? millal? kes?, sest sm. Järv ei nimeta ühtegi eesti autorite kaasaegset näidendit, mis sellepärast mängimata on jäänud, et teatrid mängivad 100 ja enam korda «Pääsukesed lendavad koju». Ma rõhutan siin eesti autoreid, sest nende näidendite pärast ju tüli ongi. Ma arvan, et sm. Järv ei nimeta neid sellepärast, et ta ei tea nende olemasolu, nagu ei tea nende olemasolu ka meie, teatritegelased.

Ärgem unustagem, et inimkonnal on mitte ainult põllumajanduses aastatuhandete praktika, vaid inimestel on ka tuhandetesse aastatesse ulatuvad kunstiga tegelemise kogemused, sealhulgas ka teatrikunstiga tegelemise kogemused, mis ainuüksi Euroopa piiri-

des võib tagasi vaadata enam kui kahe ja poole tuhande aastasele ajaloolle. Ma julgen arvata, et kui me kõik need kogemused unustame või hülgame, siis võime teatriküsimumes jõuda niisama kurbade tagajärgedeni, nagu see juhtus mõni aeg tagasi põllumajanduses. Praktika hülgamine viib alati ja kõikjal väga kurbade resultaateni ja sellepärast ei saa ma sm. Järvega nõus olla ka suhtumises teatrikülustatavuse statistikasse. Miks arvab sm. Järv, et kunstiküsimumestest rääkides ei tohi me kasutada statistikat? Kas ei tähenda statistika alati ühte praktika kontrolli vormi meie tegude ja tarkuste üle? Kuid praktika on see põhiline kriteerium, millega me peame hindama ka oma kunstiliste seisukohtade objektiivset kaalu. See, et statistikat võib vahest ka kurjasti tarvitada, ei tähenda veel, et statistika ise halb asi on. Kui me suudaksime võrrelda, kummaga on inimkonnale rohkem kahju tehtud, kas statistikaga või üldise kirjaoskusega, siis viimasega on lugu palju täbaram, kas või ainuüksi sellepärast, et kirjatööga tegelejaid on rohkem kui statistikaga tegelejaid.

Ma arvan, et kõik need head sõnad, mis Lenin statistika kohta on ütelnud, kehtivad ka tänapäeval.

Seesama statistika näitab veel ka seda, et maailma teatrite repertuaar ei ole kunagi koosnenud ainult neist paarikümne autori paarisajast teosest, mis kirjandusajalukku on jäänud. Teatrite nn. «jooksva repertuaari» on moodustanud alati see dramaturgia, mis täna on sündinud, homme tänu oma aktuaalsusele või isegi päevakajalisusele lavale pääsenud, seal pikemat või lühemat aega püsinud ja siis sageli kadunud ning igavesti unustusse vajunud.

Me teame, et kujutavas kunstis on teemasid, mis vajavad plakatit, mida ju teatavasti trükitakse niisuguse arvestusega, et nad on käibel vaid mõned nädalad või päevad, – ja oleks väga rumal, kui meie selliseid plakatiteemasid püüaksime valada pronksi või raiuda graniiti... Miks me arvame, et teatrikunstis pole midagi taolist? On ju näidendeid, millega teater reageerib mõnel ajaloolisel momendil teatavale, just täna aktuaalsele konkreetsele sündmusele. Ma pean niisuguseks näiteks Mdivani näidendit «Teresa sünnipäev», mis käsitleb Kuuba sündmusi. Ja taolised näidendid on vajalikud ja väärtuslikud kunstiteosed, nii nagu seda on ka head plakatid. Tänapäeval me ju kogume ka plakateid kui kunstiteoseid muuseumifondidesse, selleks et hiljemgi saaks näidata, mis sellel alal kunagi varem head on tehtud. Kuid ekslik oleks, kui me kaasaegsuse nimel tahaksime kõiki oma kunstnikke ainult plakatiteemadega tegelema panna. Teatri suhtes on mul aga vahel tunne, et kaasaegsuse nõuet püstitatakse mõnigi kord just taolisest plakatisse suhtumise vaatevinklist. Ma arvan, et nii-

sugused aktuaalsed, päevakajalised lavateosed on ka omamoodi plakatid, kuid olgu nad nii head kui tahes, nende peale ei saa rajada kogu teatrikunsti. Nõukogude dramaturgia tunneb ka minevikus väga häid sellelaadseid teoseid. Meenub kas või omal ajal ka Eestis mängitud Tretjakovi «Mõirga, Hiina», samuti mitmed Hispaania kodusõda käsitlevad näidendid. Kõikidele neile näidenditele jääb kindel koht nõukogude teatri ajaloos. Ja praktika on näidanud, et aeg-ajalt võivad tekkida ajaloolised situatsioonid, kus need näidendid on jälle aktuaalsed. Aga «Ljubov Jarovaja» ja «Optimistlik tragöödia» on aktuaalsed k o g u a e g, sest nad ei käsitle Kodusõja sündmuse mitte ainult päevakajaliselt-plakatlikult, vaid kujutavad tervet ajaloolist epohhi ja inimesi, kes selles epohhis elasid, võitlesid, kujunesid, arenesid, ja kelle siseheitlustes me ikka ja jälle näeme neidsamu võitlusi, mis meis enesetki toimuvad veel tänapäeval.

Paari pisimärkust pean ma vajalikuks öelda ka mõnede kirjandusteadlaste vaimustuse kohta antiikse Kreeka diskussioonivabaduse üle. Kui me tänapäeval veel ikka lepime diskussioonivabadusega ainult nii väikesele osale rahvast nagu antiikses Kreekas, siis oleme me kaasaegsest demokraatia ideaalist üsna kaugel.

Sest nii nagu kunstiga tegeldes ei tohi me iialgi mööda minna küsimusest: k e l l e l e?, ei tohi me ka sõnavabadusest kõneldes (ükskõik millega ühenduses) mööda minna küsimusest: k e l l e l e vabadus? Ma arvan, et 20. sajandil tuleks küll rääkida ja unistada juba hoopis teistsugusest diskussioonivabaduse vajadusest ja vormidest, kusjuures minu arvates teatri ja külastaja vahetõttu puutuvast diskussioonis tuleb näiteks diskussioonist osavõtjate hulka arvata ka need 1,4 miljonit inimest, kes külastavad ühe aasta jooksul eesti teatrit ja juba ainukese etenduse vaatamise või vaatamata jätmisega avaldavad tema kohta oma isiklikku arvamust.

Teiseks. H. Siimisker kirjutab «Noorte Hääles»: «Kurb on tunnustada, aga näiteks Tartus meil küll puuduvad sellised kriitikud, kes endid teatrikriitikuteks julgeksid pidada professionaalse ettevalmistuse poolest... Ja nii on teatrikriitika ikka asjaarmastajate harrastuseks jäänud. Ning sellistena neid ka võtta tuleb, – kannatlikkuse ja heatahtlikkusega, sest kui nad vahel viltugi löövad, siis mitte pahatahtlikkusest, mitte hea tahte puudumisest, vaid lihtsalt oskamatuses.» Niisiis ütleb H. Siimisker, et kriiti-

kutel ei ole professionaalset ettevalmistust ja sellepärast tuleb nende suhtes olla heatahtlik ja kannatlik. Mina aga arvan nii, et kui kriitikutel ei ole professionaalseid teadmisi, siis on ka nende hinnangud paratamatult suuremal või vähemal määral subjektiivsed. Mis siis! Muidugi, kui paremat võtta pole, küllap võib olla ka niisugune kriitika. Kuid mulle tundub, et kui kriitikud end ise vähegi professionaalselt ettevalmistamatuks peaksid, siis oleksid nad oma arvamuste avaldamisel vähem resoluutsed ja iseteadvad, sest minu arvates on kõige halvem kriitika see, kus on koos vähene asjatundmine otsuste lõplikkuse ja resoluutsusega. Eks näidanud L. Rimmelgas alles hiljuti «Noorte Hääle» veergudel, et isikukultuseaegse kritiseerimise meetodi põhiviga seisnes just hinnangute subjektiivsuses ja samal ajal lõppotsuste äärmises resoluutsuses. Ka see kriitika, mis omal ajal sundis K. Menningu «Vanemuisest» ära minema, oli ju subjektiivne ja alternatiivne korraga.

Kuidas on siis lugu meie kriitikaga tänapäeval?

Mu ees on kaks hiljuti avaldatud arvustust. V. Tobro kirjutab «Sirbis ja Vasaras» nr. 3, 15. jaanuaril A. Liivese «Trepis» arvustuses: «Ivi on Ellen Kaarma esituses tõepoolest etenduse sümpaatsemaid, särtsakamaid tegelasi... Ellen Kaarma Ivi on esinemiselt kaasahaarav, tema põhjendatud humanismi kokkupõrge kasuisa Noodla (Benno Mikkal) abstraktse humanismiga hästi välja mängitud.»

Ü. Tonts kirjutab «Edasis» nr. 11, 17. jaanuaril sama teose arvustuses: «Kaheksas reisija – Ellen Kaarma üliõpilase Ivi Arrakuna – on «Vanemuise» seekordses ansambliis nõrk koht. Kaarma ainult mängib üliõpilast.» (Minu sõrendused. – K. I.)

Mõlemad arvustused on sõnastatud väga resoluutselt. Isegi tavalist viisakat «mina arvan» pole kumbki autor vaevaks võtnud oma kindlakäeliste ja lõplike otsuste pehmendamiseks juurde panna. Kuid mis kasu on sellistest arvustustest teatrikülastajatel või näitleja Ellen Kaarmal kui Ivi rolli täitjal, või Heikki Hara-veel kui selle näidendi lavastajal ja kas või Kaarel Irdil kui «Vanemuise» teatri peanäitejuhil? Kui ma nüüd lähen ja ütlen, E. Kaarmale, et ta mängib «Trepis» valesti ja halvasti, siis vastab ta: «Vaadake, V. Tobro arvab, et mängin just õigesti ja hästi.» Mis see siis on? Dialektika või?

Kui kaasaegsed kriitikud romaani, heliteose, maali või skulptuuri pihuks ja põrmuks teevad, siis jääb alles ikkagi teos ise ja kunagi võivad järgnevad põlved võrrelda teost ja tema hinnangut ning siis ka tõe paika panna. Ja me teame, et maailmas on olnud palju kunstiteoseid, mis alles hiljem, sageli pärast autori



## *Vestlus TRÜ üliõpilastega ajalehe «Tartu Riiklik Ülikool» vahendusel*

Kõigepealt tundub mulle, et üsna mitmed mulle esitatud küsimused kuuluvad niisuguste hulka, mille ümber toimuvad vaidlused üle kogu maailma ja mille kohta on käibel palju üksteisele risti vastukäivaid arvamusi, millest ühtegi ei saa pidada igavesti ainuõigeks ja lõplikuks tõeks.

Selliste hulka kuulub kindlasti ka teie esimene küsimus.

- 1. Te olete mitmes intervjuus öelnud, et vanad teatrid nagu «La Scala», «Comédie-Française» ja ka «Vanemuine» peavad säilitama oma näo ja jääma n.-ö. traditsioonilisteks kunstitempliteks, kuhu otsingutelt alati tagasi pöörduda saab. Kas on võimalik, et Tartu ainus teater saab seda positsiooni hoida ja kas see on otstarbekohane?*

Kohe pärast Oktoobrirevolutsiooni kostis hulgaliselt häält, mis nõudsid kogu mineviku kunstipärandi likvideerimist. Ja kuigi tollal olid parteil päevakorral tähtsamad, nõukogude korra elu ja surma küsimused, jätkus Lunatšarskil ja Leninil Maksim Gorki agaral kaasabil aega ja jõudu sellele kultuurihävitamise kampaaniale õigel ajal piir panna.

Kuid kas ei kuulu ka niisugused teatrid nagu «Vanemuine» oma ajalooliselt väljakujunenud loomingulise palgega kultuuripärandi hulka, mida tuleb säilitada? Kas eesti kultuur muutuks

sellest rikkamaks, kui «Vanemuine» loobuks neist Menningu traditsioonidest, mis seni on kujundanud tema oma näo, ja võtaks üle Pinna ning Altermanni artistlik-virtuooslikele traditsioonidele tuginenud «Estonia» näo? Kas rikastuks eesti teatrikunst, kui «Vanemuise» muusikalavastused loobuksid oma väljakujunenud mängulis-lavalistest traditsioonidest ja püüaksid matkida «Estoniat»?

Või arvavad küsimuse esitajad, et traditsioone pole üldse vaja? Ma arvan, et me eksime, kui kujutleme, nagu võinuks Mart Saare, Heino Elleri, Artur Kapi loominguta sündida ei millestki Jaan Räätsa, Eino Tambergi, Veljo Tormise ja Arvo Pärdi looming. Või et eesti luulesse ilma Juhan Liivi ja Gustav Suitsuta oleksid võinud tulla August Sang, Kersti Merilaas, Betti Alver ja ilma nendeta Paul-Eerik Rummo.

Küsimusele, kas «Vanemuine» suudab seda positsiooni hoida, pole mõtet vastata sõnadega, sellele vastab ainult aeg.

Küsimusele, kas see on otstarbekas, tahaksin ma vastata küsimusega, miks ta siis ei ole otstarbekas ja kellele ta ei ole otstarbekas?

«Vanemuise» teatrit on keskajakirjandus viimasel ajal pidevalt nimetanud omapäraseks üleliidulise tähtsusega loominguks laboratooriumiks. Ja käesoleva aasta esimesel poolel toimub selles «laboratooriumis» jälle kaks üleliidulist seminari; tähendab, seda teatrit on sellisena praegu isegi üleliiduliselt vaja. Muide, üks neist seminaridest toimub rahvusteatri näitejuhtidele, teise teemaks on kaasaegse ooperiteatri režissuuriprobleemid.

Ja kas on siis tõesti halb, et Tartus peale üleliidulise tähtsusega Kääriku spordibaasi, Loomakasvatuse ja Veterinaaria Teadusliku Uurimise Instituudi, Tõravere Observatooriumi ja veel mõningate teiste taoliste asutuste on ka «Vanemuine», mõningal määral üle vabariigi piiride ulatava tähtsusega vaimuharimise asutus? Muide, kui arvatakse, et traditsioonide säilitamine võib teatri viia loomingulisse paigalseisu, siis see on asjatu hirm. Kunsti ei vii seisangusse mitte traditsioonidest lugupidamine ja üldse mitte traditsioonid kui niisugused, vaid küsimus seisab selles, kas traditsioone rakendatakse loominguliselt või mehaaniliselt. Kogu küsimus on selles, kas traditsioone rakendab loov kunstnik või käsitöeline-kopeerija.

## *2. Milline on Teie arvates eesti teatris algupärandite ja tõlketoste vahekord ja milline see peaks olema?*

Minu arvates on loomulik, et meie teatrites peavad kesksel kohal olema eesti nõukogude autorite algupärandid. Sest kui

me ütleme, et algupärandeid on teatri repertuaaris palju, siis homme võib tulla keegi teine ja ütelda, et ka eesti algupärast muusikat ja kirjandust kirjutatakse liiga palju. Ja arvesse võttes kas või ainuüksi meie maa tohutut paberivajadust, leiab idee vähendada algupäraste teoste kirjutamist kas või nende ametnikkude hulgas, kes selle paberivähesuse pärast iga päev pahan-dada saavad, üsna suure hulga tuliseid toetajaid.

Peale selle, kui me üldse teatrikunsti all mõistame midagi rohkemat kui ainult teksti kõva häälega mahalugemist kostümeeritud näitlejate poolt, siis võime tõdeda, et ükskõik mis-suguse maa ja rahva teatrikunst on oma loomingu tipuni jõud-nud just oma algupärase dramaturgia lavastamisel. Kõige paremini mängivad Shakespeare'i ikkagi inglased ise, Molière'i prants-lased, Brechti sakslased, Gorkit, Ostrovskit ikkagi venelased ise. Tormise «Luigeland», Tambergi «Raudne kodu», Ojakääru «Kuningal on külm» pole veel jõudnud ühegi teatri lavale väljas-pool Eestit, sellele vaatamata, et arvustus, nii vabariiklik kui ka keskajakirjanduses avaldatud, on kõiki neid teoseid tunnustavalt hinnanud, igatahes üksmeelsemalt tunnustavalt kui Ranneti «Kadunud poega», mida on mängitud üle Liidu ja ka rahva-demokraatiamaades rohkem kui ühtegi teist Nõukogude Eesti lavateost.

3. *Pärast sõda on «Vanemuises» mängitud ainult kaht kaas-aegset kapitalistlike maade näidendit. Kuidas hindate seda fakti ja millised on perspektiivid?*

Et eelmises küsimuses on kasutatud sõna «vahekord», siis lubatagu mul ka vastates korraks tarvitada seda sõna. Nimelt kehtis pikemat aega arvamine, et ideaalne vahekord kaasaegsete nõukogude autorite ja kogu muu repertuaari vahel on siis, kui 70% repertuaarist kuulub kaasaegsetele nõukogude autoritele, ja ülejäänud 30% alla võiks siis ära mahutada kõikide maailma maade ja rahvaste klassika, samuti ka rahvademokraatia- ja kapitalistlike maade kaasaegse dramaturgia – ühesõnaga kõik Sophoklesest Williamsini välja. Küllap oli see üks põhjus, miks kaasaja kapitalistliku maailma teoseid on sõjajärgsete aastate repertuaari nii vähe mahtunud, kuigi neid on «Vanemuise» repertuaaris veidi rohkem olnud kui kaks.

Kuid kindlasti on selleks ka teisi põhjusi. Et käesolev vest-lus ei tundu mulle ülekuulamisena, kus ei või esitada omapool-seid vastuküsimusi, vaid diskussioonina, milles igal osavõtjal on õigus mitte ainult vastata, vaid ka omapoolseid selgitavaid küsi-musi esitada, siis huvitaks mind väga, miks Eestis pole kutselis-

tes teatrites kuskil mängitud John Osborne'i näidendit «Vaata raevus tagasi»? Teatavasti oli see esimene kapitalistlike maade kaasaegne näidend, mis pärast sõda meil Eestis trükist ilmus. Võin kinnitada, et mingit administratiivset takistust selle kirjan- duslikult silmapaistva teose lavastamiseks ei ole olnud. Tähen- dab, põhjused pidid olema kusagil mujal. Ja arvatavasti selles, et meie teatrid ei näinud selles teoses neid probleeme, mis neid loominguliselt oleksid erutanud. Võib-olla ka sellepärast, et kogu see maailm oma probleemidega on meie murede ringist väga kaugel. Igal juhul julgen ma arvata, et minu põlvkonna näitejuh- tidele on see küll pigem auks kui häbiks, kui nad niisuguseid teo- seid, mis neid loominguliselt ei eruta, ainult ühekordse kõmu- tegemise huvides lavastama pole hakanud.

Mis puutub selliste teoste repertuaarivõtmissse «Vanemuises», siis ma arvan, et vastus sellele küsimusele on suurel määral antud juba eespool. Samal ajal meeldiks mulle väga, kui «Vanemuise» repertuaari mahuks näiteks ka kapitalistlike maade tuntud dra- maturgi Peter Weissi viimane dokumentaalnäidend Vietnami sõjast.

4. *Millest on Teie arvates tingitud näitlejate mängu sise- mise täpsuse puudumine eesti teatrites? Sisemine täpsus ei tähenda ju veel teatavasti täpset misanstsiooni. Milline on Teie arvates tee sellisele täpsusele, mida näeme näi- teks Teie lemmikteatris «Berliner Ensemble'is»?*

See tuleb sellest, et meie eesti näitlejad ikka veel igatsevad mängida tundeid, mitte aga mõtteid. Meie näitleja tahab ikka veel näidata laval, kui kangesti «hingeline» ta on, kui suured ja sügavad on tema t u n d e d, ja kahjuks on ka eesti teatriarvus- tus näitlejaid just selles suunas ohtralt toetanud. Ma ei mäleta ühtegi arvustust, kus näitlejale oleks ette heidetud, et ta ei mängi täpselt. Et kas või veidigi lähemale jõuda «Berli- ner Ensemble'i» ja teiste sama suunda esindavate teatrite mõtete andmise täpsuse tasemele, tuleb seda täpsust üha rohkem ja roh- kem meie näitlejatelt nõuda ja seda peab nõudma ka arvustus.

5. *Kas lavastaja Teie arvates peab autori kontseptsiooni aukartlikult lavale üle kandma või võib ta tükki aktsen- tueerida oma kunstniku-mina järgi? Teisiti öeldes, olete Te autori- või režissööriteatri pooldaja?*

Selline jaotus on ju väga tinglik, sest puhtakujulisi autori- või režissööriteatreid on erakordselt vähe. Muidugi, Ljubimovile pole dramaturgiat üldse vaja ja kui ta ongi mõnikord oma teat-

ris võtnud lavastada mõne näidendi, siis on ta sellega nii vabalt ümber käinud, et autori dramaturgilisest ülesehitusest pole peaaegu midagi järele jäänud. Mina isiklikult niimoodi teatrit teha ei oska. Ma püüan eelkõige ikkagi autorit lavastada – niipalju kui meel ja mõistus seda lubab –, mis ei tähenda muidugi seda, et ma autori suhtes passiivne oleksin. Lavastades ühte või teist näidendit, on mul alati midagi, mis isiklikult mind selles näidendis huvitab. Nii oli see «Coriolanusega», nii oli see «Kihnu Jõniga», «Švejkgiga» – nende kõigi juures ma püüdsin aktsentueerida just seda, mis mind neid teoseid lavastama inspireeris.

6. *Meie ühiskonnas on paljude arvates saabumas stabilisatsioon, materiaalne heaolu ja sellega kaasnev väikekodanlikustumine. Teie seisukoht selles küsimuses? Teatri osa selles küsimuses?*

Materiaalse heaoluga kaasnev väikekodanlikustumine on minu arvates üks kaasaja inimkonna hirmsamaid ohte. Ma näen selles mingit järkjärgulist taasahvistumist, mis võib lõppeda inimkonna puu otsa tagasironimisega. Ja kui esialgu seal puu otsas ollakse veel kangesti tsiviliseeritult pükstes, siis varsti on ka need läbi ja inimkonna tagumik jälle kõige häbitumalt ahvi kombel paljas. Seepärast arvan ma, et teatri jaoks on vaenlaseks nr. 1 just see materiaalse heaoluga kaasnev väikekodanlikustumise protsess. Seepärast meeldib mulle Brechti looming, mis selle nähtuse vastu eriti teravalt on suunatud. Kuid see nähtus on tohutu suure kohanemisvõimega oma välistes avaldustes ja sõnalistes loosungites, see on nagu Suur Kõver «Peer Gyn-tis», mida on raske rünnata. Väga kahju, et meie maal paljud intelligentsedki inimesed seda ohtu ikka veel küllaldaselt ei mõista.

7. *Kas Te näete tarbekunstliku ilu ja magususe sissetungi meie lavadele?*

Ma arvan, et Stanislavski ütles väga ilusasti: on *красота* ja on *красивость*. Teisele sõnale ma eesti keeles vastet pole leidnud. Oleks aeg, et meie esteetiline mõtlemine selle vaste leiaks. Kuid õigus on küsimuse esitajatel, et seda *красивость*'it, mis ongi mingi ilu ja magususe sulam, on meie teatrilavadel mõnikord rohkem kui vaja. Eriti on seda kalduvust ilutsemisele märgata siis, kui meil lavastatakse kaasaja kapitalistlikku maailma kujutavaid näidendeid. Siis püütakse igasse lavastusse kogu kapitalistliku maailma «uhkus», «ilu» ja «toredus» kokku kuhjata. Kes ise on kapitalistlikus maailmas kordki käinud, see teab,

et seal käivad inimesed palju lihtsamalt ja mugavamalt riides kui meil.

Mis puutub näiteks niisugustesse kohtadesse nagu kohvikud ja kõrtsid, siis pole ühtki kapitalistlikku maad, kus neid asutusi nii suure hoole ja armastusega iga paari aasta tagant ümber tehtaks kui meil. Inglise teatris pole Shakespeare pooltki selline siidi ja sameti paraad nagu igas meie väiksemaski teatris. Kui meil mängiti «Filumena Marturanot», siis tuli Filumena lavale nagu rahvusvahelise festivali jaoks üleslöödud filmistaar. Eduardo de Filippo teatris oli ta aga majapidamis- ja perekonnamuraude tõttu oma välimuse unarusse jätnud tavaline provintslik koduperenaine.

Kahjuks on ka selles küsimuses meie teatriarvustus mõnigi kord oma vaikimisega just halba maitset toetanud.

8. *Igal kunstnikul on oma teema. Kas Te oskaksite sõnastada oma teemat? «Vanemuise» teemat?*

Isiklikult mul ei ole olnud ühte ja igavest teemat. Kui ma kodanliku Eesti tingimustes tegin Tartus Töölisteatrit, siis oli mul üks teema, praegu aga on mul teine teema, mida võib leida vastusest kuuendale küsimusele. Kuid kõik mind huvitanud teemad on alati olnud seotud inimesega ja inimkonna saatusega.

9. *Suure tööga ja suurte huvidega olete Te autodidaktina omandanud teadmised, mis on Teid teinud suure teatri vääriliseks peanäitejuhiks. Kuidas Te sellest hoolimata suhtute kõrgematesse koolidesse? Tartu Riiklikku Ülikooli?*

Ega ma pole autodidaktiks hakanud lõbu pärast, sellepärast, et elus oleks rohkem «pinget». Mu vanemad surid väga noorelt ja nii jäi ainukeseks hariduse omandamise teeks autodidakti tee. Tänapäeva noortel seda teed käia ei ole vaja.

Tartu Ülikool on minu jaoks üks inimkonna kultuuri saavutusi, nagu on «Vanemuise» teatergi, ja ma olen tartlasena igal pool meie vana ülikooli ja tema ajaloo üle uhke olnud. Kunagise autodidaktina häirib mind tänapäeva ülikooli juures see, et liiga suur vastutus üliõpilase õppe edukuse eest on pandud õppejõududele, ühiskondlikele organisatsioonidele ja teab-veel-kellele-kõigile. Algkoolis õppimist peab noorele inimesele tõesti kas või vägisi peale sundima. Ülikoolis peaks see olema vastupidi ja nii, et vastutus maksimaalselt langeks üliõpilasele ja seda isegi siis, kui selle tõttu paljud üliõpilased välja langeksid. Kõige heledamad pead ja kõige tahtejõulisemad inimesed jäävad alles ja

neid ongi meil vaja. Mis aga puutub kunsti õpetamise kõrgematesse koolidesse, siis nende suhtes olen ma (peale muusika ja arhitektuuri erialade, mis tuginevad kõikidest kunstidest kõige enam täppisteaduste saavutustele) üsnagi skeptiline. See, et Gorki-nimelisest Kirjandusinstituudist on ka kirjanikke tulnud, ei tõesta veel, et kirjanikke on samal meetodil võimalik ette valmistada nagu matemaatikaõpetajaid või agronoome. Kirjanduse päästavad nagu teatrigi lõppude lõpuks ikkagi ainult diletandid.

10. *Kuidas Te hindate Voldemar Panso «Hamleti» lavastust?*

Panso «Hamleti» lavastus on kindlasti huvitav loominguline töö, kuigi minu arvates on seal korruga laval üsnagi erinevate vahenditega mängivaid näitlejaid, mistõttu mõningal määral on etenduses ka päris traditsioonilisi lahendusi. Kõige põhimõttelisemaks ja kaasaegsemaks selles lavastuses on minu arvates Järveti Claudius.

11. *Keda Te peate praegu eesti teatri parimateks lavastajateks? Kelles näete tulevikulootusi?*

Eesti teatrites töötab suur hulk väga professionaalseid lavastajaid ja ma ei tahaks kedagi neist eriti teistest kõrgemale asetada. Viimaseil aastail on teistest enam huvi äratanud Panso, kuid siin on võib-olla kaasa mõjunud ka see, et teda lavastajana on veel lihtsalt vähem nähtud kui Satsi, Toonat, Irdi, Kaidut, Tammurit, kes kõik juba ammu oma esimese uudsusevõlu on kaotanud.

Nooremate osas on viimastel aastatel hoogsaks läinud kõrgema haridusega diplomeeritud näitejuhtide pealekasv, nii et võib loota, et meie teatrid erialase ettevalmistuse saanud kunstilise kaadri osas varsti meie kinole järele jõuavad.

12. *Mida tuleb Teie arvates teha eesti filmi taseme tõstmiseks?*

Just eesti filmikunsti madal tase ongi üheks põhjuseks, mis mu skeptitsismi teatri- ja filmikunstitegemise õpetatavuse suhtes on eriti viimastel aastatel süvendanud. On ju meie viimase aja filmilavastajad kõik ka kangesti diplomeeritud ja kinospetsiifikas ettevalmistatud spetsialistid. Kuid õigus on ka neil, kes ütlevad, et eesti filmikunst jääb kõigist teistest kunstiliikidest just kunstina maha.

Nähtavasti on olukord meie filmikunstis niikaugele jõudnud, et seda võivad päästa veel ainult diletandid. Diletantide poole

suunatud appihüüded kostavad juba ka «Sirbi ja Vasara» veer-  
gudelt. Kahjuks on aga mõned nendest diletantidest, keda nüüd  
appi hüütakse kinokunsti päästma, selleks juba liiga vanad.  
Vähemalt pean ma seda ütleva enese kohta. Nii et need dile-  
tandid peavad tulema noorte hulgast.

1968

lavastajad ei suuda enam üldi mõelda kui Kitzbergi kirjan-  
dus. Libahundi müüki kaasaegsele draama-  
turstile maailmadramaturgia jaoks, näidkirjanduse  
meistriteosteks, kus iga ühegi sõna veebruaris  
võikivurid, hantlid ja muud algupine vanaema palverõõm  
erakordse täpsusega paikapanud tervikult «Libahundi» es-  
imese vaatuse kui esse dramaturgia mitte ainult aga panna  
ükskõik misugusesse maailmadramaturgia meistriteoste logu-  
mikka. Ja see loob seal mitte ainult A. Kitzbergile, vaid kogu  
esse rahvale tema kirjandusele ja kultuurile suurt ja su-  
rulist.

Mis Miks erile ei ole seda kõike vaja lüüa, ta on selle-  
suure osa karpinud ja teinud esimesest vaatusest. Ühe libahundi  
proloogi. Mis see küllap just niisugune «Libahundi» lavastus  
on tänapäeval mitigi mõttes kaasaegne. Ja lavastamisega on ju  
veel hea seegi: et ükskõik mis moodi me teha üht näendit ka  
lavastamine, kas cest raha või tagant cest, kui sel näendit on  
kirjanduse viimane ja ta on kind juba trüki pandud, jääb

See on ühe Kitzbergi kirjan-  
dus. Libahundi müüki ka-  
saaga draama-  
turstile maailma-  
dramaturgia jaoks, näid-  
kirjanduse  
meistriteoste-  
teks, kus iga ühegi sõna  
võikivurid, hantlid ja muud  
algupine vanaema palverõõm  
erakordse täpsusega paikapanud  
tervikult «Libahundi» esimese  
vaatuse kui esse dramaturgia  
mitte ainult aga panna ükskõik  
misugusesse maailmadramaturgia  
meistriteoste logumikka. Ja see  
loob seal mitte ainult A. Kitzbergile,  
vaid kogu rahvale tema kirjandusele  
ja kultuurile suurt ja suur-  
rulist.

*Kaasaeg!*  
*Kaasaegsed!*  
*Kaasaegsus!*

Mis on üldse kunstis kaasaegne? Kui palju selles, mida üks või teine ajastu oma kunstis kangesti kaasaegseks on pidanud ja tunnistanud, on enneolematult uut, millel enneolnuga üldse midagi ühist ei ole? Humanistlik renessanss, mida me ikka veel imetleme ja ülistame kui ühte suurimat pööret kunstiajaloo, tugines ju täiel määral vanadele antiikse kunsti eeskujudele. Samadele antiiksetele sammastele tugines nii otseses kui kaudses mõttes hiljem ka klassitsistlik arhitektuur, veel hiljem aga ka Nikolai I, Napoleon III, Wilhelm II ja teiste minevikus maailma valitseda püüdnud diktaatorite aegne arhitektuur.

Stanislavski, kes protestiks oma noorpõlvaaastate vene teatri vastu lõi Moskva Kunstiteatri ja oma kuulsa «Stanislavski süsteemi», ütleb ise, et tal seda süsteemi luues oli esmase eeskujuna silme ees pool aastat pärast Stanislavski sündi surnud vene realistliku teatrikunsti vanaisa Štšepkin.

Kunagi noores põlves lavastasin Tartu Töölisteatri Trigeri «Õnneliku abielu». Tallinna Draamateater, kus naispeaosa kehas-  
tas Liina Reiman, mängis seda etendust ligemale kolm tundi. Minu lavastatuna kestis aga sama tükk kaks tundi. Ise olin ma selle lavastusega rahul, sest mis seal ikka mitu tundi keerutada,

kui asi on niigi selge. Ja alles palju aastaid hiljem hakkasin taipama, kui õigus oli tookord Juhan Sütistel ja Viktor Hionil, kui nad minuga pahandasid, et kihutades selle näidendi läbi kahe tunniga, mängisime ainult selle äärmiselt õgvendatud süzeelist skeemi.

Ja ega ma Mikiveri kahe tunniga äramängitud «Libahundi» lavastust ka ei suuda samavõrd imetleda kui Kitzbergi kirjutatud «Libahunti», mille I vaatust mina pean realistliku dramaturgia maailmamastaabiliseks tippsaavutuseks, näitekirjanduse meistriteoseks, kus iga tähti õppiva lapse veeritud sõna, ema vokivurin, huntide ja tuule ulgumine, vanaema palvepobin on erakordse täpsusega paikapandud terviku osad. «Libahundi» esimese vaatuse kui eesti dramaturgia näite võib uhkusega panna ükskõik missugusesse maailmadramaturgia meistriteoste kogumikku. Ja see tooks seal mitte ainult A. Kitzbergile, vaid kogu eesti rahvale, tema kirjandusele ja kultuurile suurt au ja kuulust.

Mikk Mikiverile ei ole seda kõike vaja läinud, ta on sellest suure osa kärpinud ja teinud esimesest vaatusest ühe lühikese proloogi. Mis siis, küllap just niisugune «Libahundi» lavastus on tänapäeval mingis mõttes kaasaegne. Ja lavastamisega on ju veel hea seegi, et ükskõik mismoodi me täna üht näidendit ka lavastaksime, kas eest taha või tagant ette, kui sel näidendil on kirjanduslik väärtus ja ta on kord juba trükki pandud, siis jääb ta ikkagi alles, igasugustele lavastustele vaatamata.

Ja sellepärast võibki teater väga vabalt ümber käia nii Kitzbergi kui Shakespeare'iga, teistest surnud meestest rääkimata... Mineviku dramaturgelist pärandit sellega ära ei hävita.

Iga uus, mis kaasaegsuse nimel kunstis enesele eluruumi nõuab, kuulutab oma sündi protestikisaga vana vastu. Ja seda teab ka Mati Unt, kui ta «Nooruses» pahandab, et vanades akadeemilistes mammut-teatrites ei ole üldse võimalik päris kaasaegset kunsti teha. Sihukesti vanu mammutnähtusi vanade teatrite, kunstimuuseumide, klassikaliste kirjandusteoste, klassikalise muusika jne. näol on noored, kes uut, kaasaegset tahavad luua, alati kirunud. See kohe kuulub asja juurde!

Kui tulid välja impressionistid, siis sõimasid nad kõige ausamal kombel põrgupõhja kogu mineviku kunstipärandi, ja peredvižnikud omakord ei jätnud kildu killu peale kõigest sellest akadeemismist vene kunsti pärandis, mis nüüd igas muuseumis kogu

oma aus ja hiilguses ripub kõrvu peredvižnikute loominguga. Ja nooreestlase Tuglase, nüüdse eesti realistliku kirjanduse suurmeistri, kes sellisena auga seisab Vilde ja Säreava kõrval, üks esimesi noorpõlve mehetegusid oli see, et ta pöörutas pihuks ja põrmuks realistid Vilde ja Petersoni. Ja nii see läheb, ja vist peabki minema. Kuid inimkonna ajalugu näitab sedagi, et samal ajal kui on noori, kes uut kaasaegset looma hakates on tahtnud vana maha lõhkuda, on ometi leidunud ka neid inimesi, kes seda vana on kaitsnud, nii et ta füüsiliselt ikka enam-vähem alles on jäänud. Sest ükskõik kui toredad ja kaasaegsed ka oleksid kõik need uued kunstiteosed, hooned, maalid, mida tänapäeva noored ehitada, teha, mängida ja luua tahavad, ei taha vanemad kaasaegsed siiski lubada, et ehitusmaterjali hankimise nimel maha lõhutaks näiteks Toome varemed või Jaani kirik, või koguni Tallinna südalinn või mingi muu taoline mammutlik kraam. Ühes ahastusägeduse hoos ütleb tänapäeva silmapaistvaimaid nõukogude dramaturge A. Arbuzov, et üldse peabki teatrielu käima nii, et vanad teatrid peavad eest ära surema ja uued asemele tulema.

Kaasaeg? Missugune on aga see tänapäeva kaasaeg? Kas me oleme küllalt tõsiselt mõelnud näiteks sellele, et need üliõpilasrahutused, mis üksteise järel puhkevad kord ühel, kord teisel maailma maal, sünnivad ju lausa antagonistlike loosungite all.

Muidugi, kõikide nende rahutuste taga seisab sama püüe vana asemele midagi uut leida. Kuid see on väga sageli ka ainuke, mis on neis rahutustes ühine. Kui me aga vaatame, missugune see uus kellegi arvates peab olema, siis algab säärane vastuolude rägastik, nagu vist inimkonna ajaloos iialgi varem pole olnud. Seejuures need poliitilised antipaatiad ja sümpaatiad muutuvad lakkamatult. Eilne sõber võib täna juba olla mahakarjuja, eilne mahakarjuja aga juba homme liitlane. Seepärast on tõelise liitlase probleem saanud tänapäeval eriti tähtsaks. Kuid mõned meie hulgast vaidlevad veel praegugi selle üle, kas Brecht on meie liitlane, kas Kafka on liitlane või ei ole liitlane, kas Weiss on liitlane või ei ole. Ja ega meie hulgas kõik selleski veel väga veendunud ole, et Meierhold, kui ta elaks, oleks meie liitlane.

Kas poleks aeg liitlaste küsimuses jälle kord meelde tuletada näiteks kas või seda, mis Lenin rääkis suhtumisest nendesse

töolistesse, kes olid veel usklikud. Lenin arvas, et neid ei tohi nende usu pärast pilada ja eemale tõugata. Sest see võiks viia selleni, et nad solvuksid ja palgavõitluses vabrikandi vastu jääksid pealtvaatajateks.

Kas ei kipu me liiga kergekäeliselt nii mõndagi meie heatahtlikku liitlast ära põlgama ja enesest eemale tõukama ainult sellepärast, et tema humanismimõisted on otsese klassivõitluse seisukohalt vähem konkreetseid kui meie marksistliku humanismi põhitõed, et ta meie vigadest ei ole samal määral vaimustatud kui meie saavutustest. Ka sõjas on ju nii: üks liitlane võib aidata elavjõuga, teine relvadega, kolmas toiduainetega, neljas hellade kätega haavade sidumisel, viies lahke sõnaga surija juures. Ja suure sõjas on kõiki neid liitlasi vaja. Kuid tänapäeva ideoloogiline sõda on väga suur sõda.

Me pahandame oma noorte kirjanike üle, et neid huvitavad liiga globaalsed teemad, et neid vaevab Maarjamaa piiridest üleulatuv maailmavalu, et nad vähe oskavad imetleda meie igapäevase elu praktilisi saavutusi ja liiga palju valutavad südant meie puuduste üle ja üldse inimkonna ja maailma saatuse üle. Ja sellepärast olevat need noored inimesed elust võõrdunud snoobid.

Kas me siis tõesti ei märka, et pahandades niisuguste noorte üle, asume me ju ühel platvormil nende piiratud aru ja huvidega inimestega, kes nurisevad, et raha raisatakse kosmoselendudeks, või nendega, kes põlastavad igat inimest, kes, vaadates taevas säravaid tähti, ei lepi ainult faktiga, et tähed on tõesti taevas, vaid edasi mõtleb, mis on tähtede taga, ja veel edasi juurdleb, mis on nende tähtede taguse taga!

Me naerame, kui loeme Saltõkov-Štšedrini linnapeast, kes, esmakordselt kuuldes, et on olemas niisugune veider maa nagu Ameerika, selle maa ära keelas. Kuid oma praktilises igapäevases töös keelab nii mõnigi meist ikkagi tihti ära iga uue «Ameerika».

Miks me siis ometi teeme nõnda? Kas mitte sellepärast, et me oleme unustanud inimajaloo kogemused, mis näitavad, et just alati siis, kui igapäevane leivamure on murtud, algavadki suured mured maailma saatuse, elu mõtte, inimese olemuse – oleviku, tuleviku ja igaviku üle.

Ja just siis hakkab kunstis jälle pead tõstma mingi järjekordne romantism, sest kui vaadata kõrvalseisja pilguga, on ju kõik suur realistlik kirjandus tegelnud alati rohkem inimkonna füüsilise eksisteerimise, argipäeva-, see tähendab maa- ja leivamuredega kui inimkonna filosoofiliste probleemidega. Romantiline kirjandus aga armastab sobrata filosoofia labürintides, tegelda eelkõige nende probleemidega, mida Gorki nimetas igavateks. Muidugi, nende küsimuste vastu pole seni veel kunagi huvi tundnud nii suur osa inimkonnast kui leivaprobleemi vastu. Ja kunst, mis neid probleeme on puudutanud, on alati olnud väikeste auditooriumide kunst.

Miks me oleme leppinud sellega, et kammer- ja sümfooniulist muusikat ei mõista igauks hinnata ilma muusikalise ettevalmistuseta? Miks me peame iseendastmõistetavaks, et luuletuste lugejaid on vähem kui romaanide lugejaid? Ja miks me ei taha mõista, et on vaja ka kammerlikku teatrit, poetilist teatrit, ja räägime ikka veel ideaalsest teatrist nagu kangesti rahvalikust, laiale lugejaskonnale määratud muretust ajaviiteromaanist?

Üle Ramp ütleb, et kaasaegsusele teatris peaks olema iseloomulik täpsus. (Vt. «Noorus» nr. 12, 1968.) Mis siis!? Mida suuremat energiat kulutatakse teatris väikeste füüsiliste tegevuste viimistlemisele, seda täpsemad nad on. Mida lähedasem on märklaud, seda täpsem on tabamine. Mida kõrgema filosoofilise mõtte tippe püütakse tabada, seda väiksemaks muutub tabamise täpsus. Kas ei peitu tee sisulisele täpsusele olukordade analüüsi konkreetsuses? Ja mida sügavamalt me üht või teist olukorda analüüsime, mida konkreetsemaks ta muutub, seda rohkem me hakkame temas nägema seda, mis temas on uut, kordumatut, seda, mille poolest ta erineb kõigest ennest.

Ilmajaam teatab, et tuleb pilves ilm sademetega, see tähendab, et tuleb vihmane ilm üldse. Elus on aga iga vihmane hommik, pärastlõuna või õhtu ainulaadselt konkreetne, millist ennem iialgi ei ole olnud. Ei ole olnud sellepärast, et ei ole olnud iialgi varem täpselt samasuguseid atmosfäärilisi tingimusi, täpselt samasugust loodust meie ümber, või meie ise ei ole olnud ühelgi teisel vihmasel hommikul just niisuguses meeolus nagu praegu ja näeme nüüd ka varem olnud

ikkagi kui midagi täiesti uut. Nii nagu kunstis võib üldse armastada, üldse vihastada, üldse süüa, üldse juua, üldse mõelda, üldse ütelda, nii võib ka nõuda ja püüda mingit täpsust «üldse». Kuid see täpsus sarnaneb kõige muu «üldsega» nagu paberist lill elava lillega.

Ja lõpuks seisame küsimuse ees: mida siiski teha – kas leppida püüdlusega sihtida hästi kaugele ja kõrgele ning riskida seejuures ebatäpsusega, möödalaskmisega, või püüda täpsust tagada sellega, et võtame sihikule hästi nina ees olevad objektid?

Millise tee ja võimalused neist valivad enesele Mikk Mikiver, Evald Hermaküla, Karin Raid, Ingo Normet ja teised noored lavastajad, niisuguseks kujuneb ka meie teatri kaasaeg.

Täis teatrisaal on alati teatri kaasaegsuse ehk ajaga koos sammumise üks näitaja. Kuid mitte vähem näitab kaasaegsust ka see, miks ühel või teisel ajal teatrisaal tühjaks jääb. Kui 1940. aastal «Vanemuine» lavastas Dzeržinski «Vaikse Doni», oli aeg niisugune, et kõik selle ooperi etendused olid välja müüdnud. Kui aga teater sama ooperit sõjajärgsetel aastatel uuesti lavastas, jättis «Vaikne Don» saali tühjaks, kuid «Padaemand» läks samal ajal täismajadele.

Kaasaja nähtus on praegu see, et «Oi-oi-oi-oi oinalugu» läheb täismajadele. Kuid kaasaegne on ka see, et «Vanemuises» Shakespeare'i «Coriolanus», mida arvustus on kord maani maha teinud, siis kõrgele kiitnud, mille lavastajat on kord «Vanemuisest» välja ajada tahetud ja siis NSV Liidu riikliku preemiaga autasustatud, läheb kogu aeg teatris pooltühjadele saalidele, nagu pooltühjadele saalidele läks ka Brechti «Galilei elu».

Ja seepärast võib kogemuste põhjal kaasaegsusest rääkides tõesti öelda ka nii: jumal hoidku, et meie kirjanikud ei kirjutaks uusi «Galileisid» ja uusi «Coriolanuseid»; kuid võib öelda ka nii: annaks jumal, et Liives kirjutaks peale «Oinaloo» uue «Sinise raketi» või katsuks koguni midagi «Galilei elu» või «Coriolanuse» sarnast kirjutada. Ainult kaasaegsematele probleemidele tuginedes kui tänapäeval meie pisikese Eestimaa konkreetsetes oludes oli «Galilei» ja «Coriolanuse» maailma mastaabis ülikaasaegne probleemistik.

Sama päeva hommikul, kui Nemirovitš-Dantšenko 84-aastasena suri, oli ta oma lauablokki kirjutanud: «Lihtsus?! Mis asi see lihtsus siiski on?»

Ma töötasin mõnda aega teatritegemisel kõrvuti ühe väga suure teatrimehega, kes alati kinnitas, et ka tema nõuab ja pooldab laval elulist lihtsust. Mina ise ju olen ka eesti teatris olnud palju aastaid suur lihtsusekuulutaja ja lihtsuse-nõudja.

Kui ma aga vaatasin, mida eespool nimetatud meister p r a k t i l i s e s l a v a t e g e v u s e s lihtsuseks pidas, siis oli see minu silmadele ja kõrvadele kõike muud kui lihtsus.

Nüüd peetakse meid mõlemaid vähemalt keskmise tasemeni ulatuvaks professionaalseks teatritegelaseks, kes eesti teatri ajalukku juba enam-vähem paigale on pandud. Kuid meie arusaamine lihtsusest on jäänud sama diametraalselt erinevaks kui paar-kümmend aastat tagasi!

Ma ei tea, mida see teine mees praegu oma südamesopis minu kunstitegemisest arvab. Mina ise aga, vaatamata sellele, et ma ei ole nõus tema arusaamisega l i h t s u s e s t, pean teda suureks, peeneks, imetlemis- ja austamisväärseks kullassepakunsti meistriks eesti teatris.

Ja kas praegu pole meie elus moodiläinud sõnaga «kaasaegsus» sama lugu, mis sõnaga «lihtsus»? Mõnede arvates on kaasaegne ainult see näidend, mille tegevus sünnib meie maal viimase 3–4 aasta jooksul. Teiste kaasaegsusemõistesse mahuvad ka 1905. aasta ja Oktoobrirevolutsiooni ning Isamaasõja võitluspäevad. Kolmandate kaasajamõistesse mahuvad ikka veel mõnede teiste meelest nüüd juba igikaugesse aega jäänud isikukultuse päevad ja probleemid. Samal ajal aga kinnitab nõukogude šeikspiroloogia, et kõik Shakespeare'i näidendid Coriolanusest, Caesarist, Timonist vanas Ateenas, Kleopatrast ja Antoniusest, Trooja sõja kangelastest on puha näidendid Shakespeare'i k a a s a e g s e t e s t. Ja kui Helene Weigelilt siis, kui «Berliner Ensemble» viimati Nõukogudemaad külastas, küsiti, miks Brecht pole kirjutanud ühtki kaasaegset näidendit, vastas Weigel, et Brecht kirjutas ainult kaasaegseid näidendeid.

Kuid Lilli Promet kõhkleb praegu oma suurepäraselt kavandatud Goya gravüüride ainelise näidendi edasikirjutamisel, sest miljonilistes tiraažides trükitavas «Ogonjokis» mõni aeg tagasi avaldatud kirjutuse põhjal ei saavat see näidend mingil juhul olla kaasaegne!

Kuid ega Shakespeare olnud kaasaegne ainult siis, kui ta süžeed minevikust võttis, ta ju kirjutas kaasajast ka lausa fantastilistes asjades, nagu näiteks «Torm» ja «Suveöö unenägu». Ja ega Molière'gi olnud «Amphitryonis» vähem kaasaegne kui «Tartuffe'is». Ja kas siis suur vene realistlik dramaturg Ostrovski

«Lumehelbekeses» on vähem kaasaegne kui oma olustikunäidendites?

Miks me arvame, et tänapäeva nõukogude kirjanik, kirjutas kaasaegset, kasutades minevikuteemat või muinasjuttudest võetud süžeed, teeb seda ainult kurjade kavatsustega peita oma vildakat, kui mitte lausa pahatahtlikku mõtlemisviisi? Aga võib-olla ei ole üldse võimalikki kaasaja suuri filosoofilisi probleeme käsitleda 1968. või 1969. aasta olustikust pärit näidendi vormis? Esiteks sellepärast, et olustikuliste pisitõdede kriibu-krabu muutub siis võsaks, mis metsa ära varjab. Teiseks sellepärast, et säärase realistliku olustikunäidendi, mille tegevus areneb kaasajal, ühe või teise tegelase tagant hakatakse ruttu prototüüpi otsima. Ja autori parimadki kavatsused võivad madalduda pisikeseks kohvikuskandaaliks või uuteks «Pleki-Karla kosjalugudeks»\*. Ja nii tuleb välja, et vana Shakespeare on kaasaegsuse probleemi mõistmisel kunstis tänapäevalgi veel palju kaasaegsem kui nii mõnedki tänapäeval, see tähendab 20. sajandi teisel poolel elavad kriitikud, teoreetikud ja muud tarkusetundjad.

Suured etapilised pöörded teatriajaloos on olnud alati omalaadsed kvalitatiivsed hüpped kaasaega. Nad on sündinud alati siis, kui elu on jälle kord teatrikunstist kõrvale või mööda läinud või üle astunud. Kuid ükskõik kui valusalt, õigesti ja sügavalt üks või teine teatritegelane seda teatrikunsti kaasaegset mahajäämist on tunnetanud ja ükskõik kui palju ta on pingutanud teatri kaasaegseks tegemisel, midagi uut ja suurt, epohhiloovat ta pole suutnud luua, kui pole olnud uut kaasaegset dramaturgiat.

Väike Teater kui olustikuteater sai suureks tänu Ostrovski realistlikule olustikudramaturgiale. Antoine'i teatrireform tugines skandinaavia, prantsuse ja kogu maailma realistlikule dramaturgiale. Moskva Kunstiteatri reform teatrikunstis sündis tänu Tšehhovi ja Gorki dramaturgiale. Kuid Meierholdi, võib-olla 20. sajandi ühe kõige geniaalsema lavastaja katse printsiipiaalselt uut kaasaegset teatrit luua klassika ümbertegemisega jäi ainult geni-

---

\* «Pleki-Karla kosjalood» oli omaaegse populaarse estraadikunstniku Kivilombi Intsu näidend, mille peategelases arvas end ära tundvat Tartu kullassepp ja kaubahärra Reinhold ja kes sellepärast Kivilombi Intsu kohtusse kaebas. See lugu tekitab ajakirjanduses palju kõmu. Millega kohus lõppes, ei mäleta.

aalsete üksikseikade reaks, sest ei olnud veel sündinud kaasaegset dramaturgiat, mille peal Meierholdi reform oleks saanud ottingute etapist jõuda täiuslikkuseni.

Ja nii juhtub see ka tänapäeva noorte ja keskpõlve teatri kaasaegsuse-püüdlejatega. Eksivad need, kes arvavad, et Ljubimov teeb igasuguseid luuleõhtuid, dramatiseeringuid sellepärast, et need vastavad kõige enam tema teatri ideaalile. Ta teeb seda häda pärast, kuna tal puudub tema teatrikujutlusele vastav dramaturgia. See, mida Ljubimov püüab teha, jõuab oma kvintessentsini ainult sel juhul, kui tekib dramaturgia. Ükskõik kui suur ka oleks lavastaja igatsus kaasaegsuse järele, tõeliselt oma resultate ajalukku jättev kaasaegsus sünnib mitte klassika ümberkohendamiste, igasuguste montaažide, katkendite-õhtute tegemise teel, vaid ainult uue dramaturgia baasil, mis on nii uus, nagu oli kunagi uus «Kajakas», mida enamik teatreid algul mängidagi ei osanud. Ja mille mängimiseks tuli leida uus teatritegemise tee. Ja kui see uus teater uue dramaturgia peal on sündinud, siis läheb ta ka klassika juurde ja paneb selle jälle uuesti kõlama, ilma et ta seejuures pruugiks laskuda odava päevakajalisusega lühiajalise menu saavutamiseni.

Praegu on näitejuhtide iga laadi vormiotsingute tähtsus vist kõigepealt selles, et nad näitavad tulevastele dramaturgidele neid uusi võimalusi, mis on kaasaegses lavakunstis. Ja võib-olla äratub see uute võimaluste nägemine mõnes autoris huvi kirjutada kaasaja teatrile, nii nagu Gorki hakkas kunagi kirjutama näidendeid Moskva Kunstiteatri omalaadse lavakunsti mõjul.

1969

## *Mõtisklusi rahvuslikust vormist ja kunstist*

Rahvusliku kunsti ja kultuuri probleemid ei ole ühelegi loovale kunstnikule ainult teoreetilis-filosoofilised, vaid alati praktilise igapäevase töö küsimused, mis on kõige otsesemalt seotud kunsti põhiülesannetega: kuidas oma kunstilise loominguga paremini, sügavamalt mõjutada teatri- ja näitusekülastajat, raamatulugejat, kontserdikuulajat. Praegu on need probleemid tähtsad veel sellepärast, et võitlus rahvusliku vabaduse, rahvusliku kultuurilise eneseteostuse eest on seoses koloniaalsüsteemi kokkuvarisemisega ja viimasel ajal jälle pead tõstva fašismiga või massiliste rassismi avaldustega muutunud eriti aktuaalseks kõige laiemal rahvusvahelisel areenil.

Üheks Oktoobrirevolutsiooni saavutuseks, mis on tohutu väärtusega kogu inimkonna edasise arengu jaoks, on kindlasti rahvusküsimuste päevakorda võtmine meie maal. Nõukogude Liidu praktika näitab ja tõestab kogu maailmale, kuidas endise tsaari-Venemaa territooriumil võivad rahulikult koos eksisteerida kõik Nõukogude Liidu rahvad, nii suured kui väikesed ja kõige väiksemad.

On ju üldiselt teada, et marksistliku rahvusteooria üheks käibeteesiks on hüpotees rahvuslike erinevuste järkjärgulisest kadumisest ja rahvuste üksteisele lähenemisest. Muidugi, marksismi klassikud ei ole kunagi öelnud, et see lähenemine oleks

väikerahvaste assimileerumine suurematega, või et sellele tuleks kaasa aidata vägivaldsete, organisatoorsete abinõudega. Ka nende paljude aastakümnete jooksul, mil Kommunistlik Partei on juhtinud Nõukogude riiki, on partei alati hukka mõistnud igasuguse administratiivse vägivalla väikerahvaste elu korraldamisel ja valitsemisel.

Kuid küllap nii mõnelgi meist, kes me viimase kümne aasta jooksul oleme pidanud ikka ja jälle Aafrika kaardile uusi riigipiire tõmbama, on mõnikord pähe tulnud mõte: kas üldse on vaja Aafrika mandril nii palju väikeriike, kas poleks hõlpsam, kui oleks üks jagamatu ja ühiskeelne Aafrika? Ja nii võib jõudagi mõtiskluseni, et mis need väikerahvad siis tänapäeval ikkagi on: kas rudimendid nagu pimesoolikas, mis mõningate arstide arvates tuleks igal inimesel kohe pärast sündimist välja opereerida, või on nad inimkonna praegusel arenguetapil veel midagi niisugust praktiliselt vajalikku nagu näiteks varblased, kelle mahatapmine Hiinamaal tõi hoopis ootamatuid sekeldusi, sest pääsesid vohama igasugused putukad ja mutukad, keda suurel hiina rahval endal oli hoopis raskem ohjes hoida kui väikestel varblastel.

Kui vaadata marksismi klassikute mõtteavaldusi rahvusküsimuses enne Esimest maailmasõda, siis näeme, et need arutlused, diskussioonid ja mõtteavaldused tuginevad peamiselt tsaari-Venemaa ja Austria-Ungari kui paljurahvuseliste impeeriumide praktikale. Nende kahe impeeriumi tingimustes oli väikerahvaste kultuuri kõige tähtsamaks ülesandeks kaasa aidata võitluses rahvusliku enesemääramise eest. Kuna tolleaegses rahvuslikus võitluses oli juhtivaks klassiks rahvuslik kodanlus, siis oli võitlus rahvusliku kultuuri eest paratamatult kantud kodanliku ideoloogia mõjust. Aga pärast tsaari-Venemaal toimunud 1905. a. revolutsiooni lüüasaamist ja eriti Oktoobrirevolutsiooni päevil jagunesid iga väikerahva kultuuritegelased juba selgelt progressiivseks ja reaktsiooniliseks leeriks.

Selles üldises ajaloolises skeemis on rida momente, mis senijani on veel analüüsimata. Olgu siin vaid meenutatud niisugune fakt, et paljudel tsaari-Venemaa väikerahvastel tekkisid professionaalsed teatrikollektiivid alles pärast 1905. aastat. Nii oli see Eestis, kus 1906. a. organiseeriti «Vanemuise» ja «Estonia» kutselised kollektiivid. Nii oli see Tatarimaal, Valgevenes, Aserbaidžaanis ja veel mitmel pool mujalgi. Tegelikult võib seda nähtust vaadata kui progressiivsete, humanistlike ideede võitu, kui mõningaid järeleandmisi, mida tsaarivõim oli siiski sunnitud revolutsiooni mõjul tegema, ehkki tervikuna sai revolutsioon lüüa. Jäägu

selle küsimuse üksikasjaline analüüs ajaloospetsialistide hooleks. Siinkohal tahaksin ainult veel kord juhtida tähelepanu sellele, et need rahvuslikud professionaalsed teatrid tekkisid ühel ajal territoriaalselt üksteisest vägagi kaugete ja ajalooliselt arenguteelt mitmeti väga erinevate rahvaste juures.

Nii nagu on uurimata professionaalsete teatrite ühel ajal tekkimise põhjused, on uurimata ka need erinevad teed, mida mööda tsaari-Venemaa ühed või teised väikerahvad suure üldnimliku kultuuri magistraalile on jõudnud. Jämedates joontes võime näha ühiseid arenguhooni Kaukaasia, Kesk-Aasia ja Baltikumi rahvaste juures. Ja ainult nii jämedates joontes me neid asju ju tavaliselt ka oleme vaadelnud. Eks kosta näiteks eestlaste kõrvadele peaaegu kõikide Kaukaasia ja Kesk-Aasia rahvaste muusika väga ühtemoodi. Ja ega meie nende rahvatantsustki palju suuremat vahet oska teha kui nemad eesti, läti, leedu rahvatantsude puhul. Kui me aga hakkame nende rahvaste kultuuri arengut lähemalt uurima, siis on kohe selge, kui erinevad teed on olnud näiteks isegi kolmel Balti mere äärsel rahval, s. t. ühelt poolt eesti ja läti ning teiselt poolt leedu kultuuri arengul. Kui eesti ja läti kultuuri arengus domineeris pikal ajalooperioodil saksa kultuuri mõju, siis leedu kultuuri areng oli samal ajal väga tugevasti mõjutatud poola kultuurist.

Me teame, et eesti, samuti läti rahvuslik kultuur, arenedes võitluses balti sakslastega, toetus vene kultuurile, isegi tsaarivõimule, isegi slavofiilidele, keda neil aegadel õigustatult häiris balti parunite tohutu mõjuvõim tsaarikojas. Me teame, et kuni Veebruarirevolutsioonini oli Eestis ja Lätis kohalik võim balti sakslaste käes. Ja nii oli rahvusliku liikumise vaenlane number üks balti sakslane. Alles sajandi algul, üha tugevneva venestuspoliitika mõjul tekib intelligentsi hulgas, gümnaasiumide koolipoiste ja üliõpilaste hulgas ka Vene-vastane opositsioon ja tekivad ringid, kus hakatakse pöranda all lugema «Kalevipoega», mis samal ajal üldse polnud keelatud kirjandus.

Rahvusküsimus on väikerahvaste puhul olnud eeskätt rahvusliku kultuuri küsimus. Püstitades rahvusliku kultuuri loosungi, on väikeste rahvaste kodanlus peaaegu alati saanud oma lipu alla mobiliseerida intelligentsi. Nüüd on nendest aegadest enam kui 50 aastat möödas. Sellest ajast peaks juba piisama, et mõnede ajaloolistele faktidele kainelt näkku vaadata. Üks niisugune fakt on see, et nii mõnedki silmapaistvad eesti kultuuritegelased, kirjanikud jt. sattusid oma nooruspäevil aktiivsete kodanluse eest võitlejate ridadesse, olid eesti valgete poolel vabatahtlikena Kodusõjas ja võtsid osa kodanliku Eesti organiseerimisest. Peagi

aga pettus suur osa loovast intelligentsist ja asus võimuloleva kodanlusega opositsiooni.

Meie nõukogude korra tingimustes on kõikidel Nõukogude Liidu rahvaste kultuuridel ühtne ideeline alus ja eesmärk. Just selles ideelise platvormi ühtsuses seisabki Nõukogude Liidu rahvuslike kultuuride arengu printsiipiaalne erinevus mõnede teiste maade rahvastegruppide (kultuuriareaalide) kultuuri arengust, kuna seal lõhuvad rahvuslike kultuuride arengu ühtsust sageli riikide vaenulikud püüdlused. Kuid ühiseks momentiks nii sotsialismileerile kui ka kapitalistlikele maadele jääb rahvuslike kultuuride arengus see, kuidas teha oma rahvuslikku kunsti nii, et ta kõige mõjuvam oleks, kuidas ta kõige rohkem annaks rahva südamele ja mõistusele. See probleem on seda tähtsam, et rahvusliku vormi küsimus kunstis on ilmselt lahutamatu kunsti loominguilisest protsessist üldse, tema alustest ja olemusest. On ju Stanislavski üheks põhi-teesiks, et loominguiline protsess ei ole kunagi ainult puhtmõistuslik. Loob mitte mõistuslik kalkulatsioon, vaid meie «loominguiline loomus». Loominguiline protsess sünnib teadvuse kaudu alateadvuse juurde liikudes. Kuigi tänapäeval ei ole enam kirjatarku, kes julgevad seda teesi idealistlikuks tembeldada, ometi unustatakse see tees kunstist rääkimise ja isegi kunsti tegemise juures liigagi sageli. Ja nii ongi võimalik, et me kunstiteose hindamisel kaotame silmist selle piiri, kus lõpeb asjalik, korralik, hoolega teostatud käsitöö ja kust algab tõeline kunst. Me ju mäletame veel neidki aegu, mil kunstiteosteks peeti kuivpintsliiga maalitud portreesid, mis paremal juhul on ainult korralikult tehtud maalritöö, mitte kunst. Kui me aga üldse tõsiselt räägime kunstist, mõistame tema vajalikkust, tunneme muret tema saatuse pärast ja tahame ära kasutada neid inimese tundemaailma ja mõistuse arendamise omadusi, mis on tõelisel kunstil, siis peab igasuguse käsitöö ja kunsti vahel seisma kindel sein.

Kordumatus on tõelise kunstiteose üks põhitunnuseid. See kordumatus võib kunstis sündida ainult individuaalse kaudu. Kuid iga indiviid, iga normaalse psüühikaga inimene kuulub kokku ühe mingisuguse rahvusega. Kui suureks kosmopoliidiks inimene ennast ka ei peaks, sünnib, kasvab ja areneb ta nendes konkreetsetes tingimustes, mis on loonud üks või teine konkreetne rahvas, kelle hulgast ta ammutas elulisi muljeid. Selles suhtes on isegi usk, mida kunagi uskus üks või teine rahvas, olnud kunstiloomingus väga suure tähtsusega. Kes tunneb näiteks luteri kirikut tema tagasihoidlike, lihtsate tseremooniatega, kainete, kaunistamata kirikuruumidega, see mõistab ka saksa

teatrikunsti omalaadset kuivust, teatavat ratsionaalsust, ja võib-olla pärineb just sealt see Brechti «Berliner Ensemble'i» lavastustele omane must-valge-hallikas koloriit. Kuid vaadagem selle kõrval kas või poola maaliliselt värviküllast teatrikultuuri, ja me tunneme selle sidet katoliku kiriku barokselt piduliku arhitektuuri ning tseremooniatega, nii nagu katoliku kirik on mõjutanud ka leedu ilumõiste kujunemist ja kunsti arengut.

Stanislavski on kusagil öelnud, et prantslased on niisugune rahvas, kes igast sündmusest oma elus teeb teatri. Kas siingi ei ole jälle katoliku kiriku mõju? Väga huvitavalt kirjutab oma kirjades omastele noor Stassov neist suurejoonelistest pidustustest, mis tulevärkide, karnevalide näol toimusid Rooma Püha Peetri kiriku platsil. Ja Fellini filmist «Magus elu» on näha, kui teadlikult ja oskuslikult katoliku kirik kultiveerib seda teatraalsust veel tänapäeval, kasutades ära kogu kaasaegse tehnika alates helikopterist, mis üle linna kannab õnnistavat Jeesuse kuju, ja lõpetades raadio, kino ning muude tehnikavahenditega. Ma arvan, et kunagi tuleb aeg, kus rahvuslike teatrikultuuride arengu ja eripärasuste mõistmiseks ilmuvad ka uurimused usundi mõjust ühele või teisele rahvuslikule teatrikultuurile.

Tohutu mõju rahvusliku karakteri ja seega ka rahvusliku kunsti arenemisele on loomulikult olnud nendel konkreetsetel looduslikel tingimustel, milles mingi rahvas sajandeid on elanud. Isegi meie väikeses Eestis on selgelt märgatav näiteks temperamendi erinevus põliste mandriinimeste ja saareelanike vahel, kes omakorda teatavasti ka veel erinevad, kuna saarlaste naljad on midagi muud kui hiidlaste või muhulaste naljad. Nende naljade omapära ja erinevus on ju täiesti uurimata. Kuid võib-olla on siin tegemist sellise lihtsa asjaoluga, et samal ajal kui mandriimees oli mõisale tegu tehes lakkamatult paruni ja tema abimeeste silma ning kepi all, siis saare kalur, kes mõisategu tegi paadiga merel, oli vähemalt seal omaenese peremees ja võis kartmatult nalja teha, ilma et tal tarvitsenuks iga hetk karta pöösatagust pealtkuulamist. Kuid rahvas, kes oma härrasid ja ülemusi on võinud vähemalt tagaseljagi söimata, on alati palju avalam ja huumorimeelsem kui see, kellel isegi seljataga sõimamise võimalust pole.

Kui erinevad on aga need looduslikud ja ajaloolised tingimused, milles on kasvanud Nõukogudemaa rahvad, kes Kaukasuse mägedes, kes Ukraina, Siberi, Kesk-Venemaa steppides, kes Kesk-Aasia kõrbetes, Siberi lõpmatutes taigades või Jäämere-äärsetes tundrates!

Väga suure tähtsusega on iga rahvusliku kunsti arengule ka

see, missuguse enamarenenud kultuuri vahendusel üks või teine rahvas oma kultuuri etnograafilisest arengufaasist alustab maailma kunstikultuuri kogemuste omandamist. On teada, et kui näiteks Kesk-Aasia vabariikides hakkas nõukogude korra ajal tekkima muusikateater ja arenema sümfooniline muusika, siis vaieldi väga tõsiselt selle üle, kas ei vii see nende rahvaste muusika omapära kadumisele, kui nende muusikat hakatakse kirjutama viulile, klaverile ja üldse kõikidele instrumentidele, millel baseerub moodsa maailma muusikakultuur. Meil Nõukogude Liidus on praktika need vaidlused juba ammu lõpetanud. Kuid paar aastat tagasi viibisin Nõukogude delegatsiooni koosseisus Leipzgis rahvusvahelisel muusikateatrite kollokviumil, kus selle küsimuse jällegi üles tõstsid noorte Aafrika rahvaste esindajad.

Nagu juba eespool mainitud, omandasime meie, eestlased, väga pikal ajaloolõigul euroopa kunsti ja kultuuri saksa kultuuri kaudu. See protsess jätkus isegi XX sajandi teisel veerandil. Samal ajal aga hakkas juba XIX saj. keskpaiku saksa kultuuri kõrval eesti kultuuri üha enam ja enam mõjutama vene kultuur. Kui me vaatame näiteks meie eesti professionaalse muusikakultuuri arenguteed, siis on õige selgelt võimalik eristada kaht arenguperioodi. Esimesed eesti heliloojad tulid teatavasti Zimse seminarist, kus kasvatati köster-kooliõpetajaid luteri kiriku jaoks. Seal õpetati neid orelit mängima ja seal said nad elementaarsed muusikateoreetilised alused. Oma koorilaulud kirjutasid nad otseselt saksa koorimuusika eeskujul. Need olid eesti laulud saksa muusikalises keeles, nii nagu kunagised saksa pastorige eestikeelsed kirjatööd olid kirjutatud saksa kirjapruugiga eesti keeles. Meie järgmised muusikameeste-heliloojate põlvkonnad said aga juba hariduse Peterburi Konservatooriumis, kus tänu vene muusikakultuuri süstemaatilisele arendamisele «Võimsa rühma» poolt ka eesti heliloojad õppisid oma muusika rahvuslikke iseärasusi nägema, hindama ja edasi arendama. Ja kui me tänapäeval võime rõõmu tunda eesti heliloomingu viimaste aastakümnete saavutuste üle, siis on nende saavutuste tagatiseks just asjaolu, et meie tänapäeva heliloojad on kasvanud üles omaaegse Peterburi koolkonna kasvandike õpilastena.

Me räägime sagedasti Stanislavskist kui maailmatäheleandusega teatritegelasest, kui mehest, kelle rohkearvulised õpilased on avaldanud tohutut mõju nõukogude ja maailma teatrikultuurile. Me räägime Stanislavskist kui realistliku elamusliku teatrikunsti suurimast teoreetikust ja praktikust. Samal ajal unustame tihti ära selle, kui avarad olid tema loominguks vaated ja kuidas ta ise elas lakkamatutes otsingutes ning igaveses arengus. Mosk-

va Kunstiteatri esimeseks kunstnikuks-lavastajaks oli peredvižnikute perre kuuluv Simov. Kui aga vene kujutavas kunstis algas impressionismi ajajärk, siis kutsus ta oma teatrisse tööle ka «Mir Iskustva» rühmitusse kuuluvad kunstnikud Benois' ja Dobužinski. Ning kui Inglismaal alustas oma teatritegevust noor huvitav kunstnik-lavastaja Gordon Craig, siis oli just Stanislavski see, kes kutsus teda Moskva Kunstiteatrisse «Hamletit» lavastama. Ehkki nende teed ja arusaamad läksid lahku, ei lakanud Stanislavski iialgi Gordon Craigi kui kunstnikku austamast. Ja kuidas ta mõistis Isadora Duncani kunsti! Ja kui soojalt ta suhtus Vah-tangovi omapärasesse teatrisse! Ja kui Meierhold, kelle tööd ning tegevust oli palju aastaid kasutatud Stanislavski ja Moskva Kunstiteatri töö ning tegevuse mahalaitmiseks, kaotas võimalused praktiliseks tööks teatris, siis oli just Stanislavski see, kes kutsus teda oma teatrisse tööle. Ainuke aga, mida Stanislavski kogu oma eluaja vihkas, oli rutiin, mida ta nimetas venekeelse sõnaga *ремесло* (käsitöö). Oma sellenimelises artiklis ütleb ta, et *ремесло* on nähtus, mis on enesesse koondanud maailma kõigi aegade ja maade rutiini, ja sellel ei ole midagi ühist tõelise kunstiga. Ja kui vaadata erinevate rahvaste teatrid, siis kõik käsitöolikkusele tuginevad teatrid on sarnased nagu kaks tilka vett ja neil ei ole iialgi mingit rahvuslikku omapära peale keele. Halb käsitöolik vene teater on sama igav ja hall kui halb eesti või saksa teater. Halb käsitöolik itaalia teater on sama tühjalt kärarikas nagu ükskõik missuguse temperamentse Kaukaasia rahva halb teater. See, mida Stanislavski nimetab *ремесло*'ks ja mida kahjuks mõnigi kord peetakse professionaalsuseks, on internatsionaalsete leppemärkide kogu, ja see on ühtemoodi tühi iga rahva teatrilaval. Nii nagu ooperlik käte ringutamine ja käe südamele asetamine on ühtemoodi tühi ning rumal, ükskõik kas seda teeb põlisitaallane või «itaalia» kooliga soomlane või eestlane.

Mõningate nõukogude teatritegelaste ja kunstitegijate hulgas elab veel tänapäevani arvamus, et rahvuslikkust võib kunstis kõige paremini säilitada etnograafilistest (muuseumides talletatud) vormidest rangelt kinnipidamise kaudu. Mulle tundub, et ka selles osas on mõneti huvitavad eesti kunsti arengu praktilised kogemused, mis kõnelevad pisut keerulisemast protsessist. Meil on teatavasti terve rida puhkpilliorkestreid, kelle staaž on üle 125 aasta, meil on koorikollektiive, kes on organiseeritud üle 100 aasta tagasi. Nii üks kui teine musitseerimise vorm ei ole otsestelt välja kasvanud meie etnograafilisest muusikategemisest. Kui

me aga tänapäeval räägime kõige rahvalikumast ja massilisemast muusikavormist Eestimaal, siis on see just *a cappella* mitmehäälne koorilaul. Samal ajal aga teame, et Nõukogude Liidus on veel rahvaid, kelle rahvamuusika elab täiesti oma etnograafilistes vormides, kus praegugi veel on küladest oma rahvalaulikud ja kus veel praegugi elab rahvarõivas, mis meil igapäevasest elust on juba peaaegu sada aastat kadunud ja mida säilitatakse veel ainult muuseumides. Kui ma mõni aeg tagasi viibisin Põhja-Osseetias teatrietendusel, kus külastajate hulgas oli palju maarajoonidest kohalesõitnud inimesi, oli juba rõivastuse järgi kerge eraldada, kes külastajatest olid maalt – nende riietuses väga tugevasti domineerivate rahvarõivaelementide järgi. Ometi ei puudu meiegi kunstis ja igapäevas oma rahvuslik eripära või erijoon.

Nii mõnegi nõukogude rahva tänapäevane professionaalne kunst võib oma arengus tugineda veel otseselt rahvalaulule, nagu sellele tuginesid kunagi «Kalevala» ja «Kalevipoja» lugude-laulude kirjapanijad, või nagu sellele tuginesid paljude teiste maade heliloojad, kuid eesti praegune professionaalne kunstikultuur tugineb juba põhiliselt ainult muuseumidesse talletatud kultuurivaradele, kusjuures need kultuurivarad on säilinud tänu üksikutele entusiastidele, kes hakkasid sõna otseses mõttes viimasel silmapilgul neid rahva hulgast korjama ja kelle tööd me oma argipäeva pisimurede rägastikus ja pidupäevade paraadkärades kuni tänaseni veel ei ole jõudnud küllalt väärilt kiita ning austada. (Ma ei märka mäletavat, kas Tartu Etnograafiamuuseumis on mahti leitud Kristjan Raua büsti nähtavale kohale panna!) Kuid just nendele muuseumivaradele tuginedes on eesti kunstnikud loonud palju oma kõige silmapaistvamaid töid alates meie rahvalaulude töötlustest kooridele ja lõpetades meie tarbekunsti paljude-paljude võitudega maailmakunsti arenil. Seejuures teame, et meie tarbekunst on vaba oma kaasaegsetes vormiotsingutes, etnograafiliste vormide kasutamisel, samuti nagu Veljo Tormise «Meestelaulud» ja «Kalendrilaulud» on kaugel etnograafiliste vormide mehaanilisest kordamisest. Et taoline nähtus seaduspärane on, tõendab ka maailma muusikapraktika. Meenutagem kas või Kodály ja Bartóki loomingut, milles etnograafiline rahvamuusika ja kaasaegsed muusikalised vormiotsingud sulavad uude ühtsesse tervikusse.

Maailm teab katsetest, mida väikeste rahvaste väljasuremise vältimiseks on tehtud reservaatide loomise näol ja mis peaksid nendele rahvastele vähemalt teoreetiliselt garanteerima edasikestestumise nende etnograafilises omapäras. Niisugused reservaadid on USA ja Kanada indiaanlastel, samuti Austraalia päris-

elanikel. Kuid me teame ka, kuidas need rahvad seal oma pikaldases väljasuremises vaevlevad. Kas võiks ükskõik millisele nõukogude väikerahvale rõõmu teha selline oma rahvuse ja kultuuri säilitamise tee? Meie kõikide õnneks on 50 aastat nõukogude võimu tõestanud, et väikerahvaste kõige viljakam tee oma rahvusliku kultuuri arendamiseks on praegusel ajaloolisel etapil maailmakultuuri kogemuste oskuslik ühendamine oma rahvuslike traditsioonidega. Mida paremini ja sügavamalt ühe või teise rahva kunsti- ja kultuuritegelased seda mõistavad, seda suurem on see osa, mis nad annavad kogu inimkonna kultuurile. Missugune on tegelikult see panus, mida võiksid anda inimkonna kultuurisalve praegu arenema hakkavad väikesed Aafrika ja Okeania, rahvad, on raske ennustada. Praktika näitab, et just sel etapil, kui üks või teine rahvas oma etnograafilisest seisundist läheb üle maailma kultuuri kogemuste rakendamisele, võib ta esimeses uuest vaimustumise tuhinas kergesti kaotada ja ära hävitada oma kordumatu, omapärase rahvusliku kultuuripärandi. Ajalugu on näidanud, et nii mõnedki väikerahvad parseldasid kiires tsiviliseerumisprotsessis maha oma rahvusliku etnograafilise kultuuripärandi ja võtsid trükisõna, kino, raadio ning televisiooni kaudu ilma valikuta üle ohtralt pakutavad võõrad mõjud. Ja kui sellisel puhul ükskord hiljem märgatakse, mida kaotatud on, siis on sageli juba hilja.

Ka seda dialektalist ja keerukat protsessi on veel väga vähe uuritud. Küll aga näib lugu nii olevat, et rahvas, kes maailma kogemusi hakkab omandama hiljem ja kes seetõttu saab tugineda vanemate kultuurirahvaste eeskujule, võib tänu sellele mõned etapid ühe või teise kunstiliigi arengus läbi teha lühema ajaga, kui seda on teinud vanad kultuurirahvad. Näiteks nõukogude väikerahvaste ooperiloomingu arengutee oma rahvuslikust «Askoldi hauast» oma Šostakoviitšite ja Prokofjevite juurde ei nõua enam 100–150-aastast ajavahemikku, vaid see võib toimuda palju-palju kiiremini. Aga igal rahvuslikul kultuuril tuleb sellel arenguteel nähtavasti siiski läbida kõik olulisemad etapid. Ei ole võimalik Karl August Hermanni «Uku ja Vanemuise» juurest hüpata «Raudse kodu», «Kuningal on külm» ja «Luigelennu» juurde. Enne kui said sündida need viimased, oli vaja Aava «Vikerlasi», oli vaja Kapi ja Ernesaksa romantilisi oopereid. Ja alles siis said sündida «Luigelend», «Raudne kodu», «Kuningal on külm», milles ühinevad XIX sajandi maailma ooperikultuuri ja selliste kaasaegsete meistrite nagu Prokofjevi, Šostakoviitši, Orffi, Britteni kogemused meie rahvusliku muusika omapäraga. Muide, ka viimaste eesti ooperite puhul on avaldatud arvamust, kas nad

pole läinud liiga kaugele eesti rahvuslikust muusikast. Neid arutlusi oli ka «Vanemuises». Ja peab tunnistama, et meile oli tore-daks üllatuseks, kui Potsdami sõprusteatri muusikamehed neid oopereid «Vanemuises» külalistena kuulates kategooriliselt kinnitasid, et vaatamata oma kaasaegsele helikeelele on need teosed samal ajal sügavalt omapärased ja ainult eesti muusikale omased.

Tunnen Nõukogudemaa teiste väikerahvaste teatrikuultuuri veel üsna vähe. Alles kõige viimasel ajal on mul olnud paar juhust heita pilku sellesse omapärasesse teatrimaailma. Möödu-nud suvel Kaasanis nägin mitme tatari rahvuslikku klassikasse kuuluva näidendi kõrval ka üht kaasaegset tatari näidendit, mis juba oma sisult eesti teatriküllastajate juures ei leiaks mingit kõla-pinda. Näidendis oli juttu sellest, kuidas ühes tänapäeva tatari külas on likvideerimisohus tatarikeelne keskkool, vanemad õpi-lased tahavad sealt lahkuda. Peaaegu oma elu hinnaga päästab kooli saatuse vana pensionärist õpetaja – viimaste klasside õpi-lased jäävad siiski kooli edasi. Meie eesti külale oli emakeelse kooli teema aktuaalne siis, kui Koidula oma näidendeid kirjutas. Ja nii on o m a d k o h a l i k u d t e e m a d ja probleemideringid mitte ainult tatarlastel, vaid ka paljudel teistel Nõukogudemaa väikerahvastel. Meenutagem kas või Kesk-Aasia ja teiste kuna-giste muhamediusuliste maade rahvaste kunstis ikka veel väga silmapaistval kohal olevat mehe ja naise võrdsuse teemat.

Kuid peale otsese temade erinevuse on veel väga suur erinevus ka selles, kuidas teatriküllastaja etendusele reageerib. Nägin Kaasanis tatari teatris näidendit, mis tugines vanale hästi-tuntud rahvuslikule legendile. Pealtvaatajad elasid oma lemmik-kangelase saatusele sama vahetult ja tormiliselt kaasa nagu meil ehk ainult veel lasteetenduste publik. Ka see hoiatab Punamüt-sikest saalist teda varitseva hundi eest. Ka see aplodeerib tor-miliselt, kui hea pahal tutist kinni saab, ja avaldab valjuhäälselt kaastunnet, kui kurjad ning kavalad pahad mehed ausa ning sirgjoonelise hea mehe löksu püüavad.

Niisuguse teatripublikuga võrreldes on meie eesti külma-vereline, omaette mõtisklev ja targutav täiskasvanud teatri-küllastaja lavalolijatele üsna vähe innustust andev partner. Kuid küllap on selle tagasihoidliku tunnete väljendamise üheks põh-juseks ka see mõru sajanditepikkune kogemus, kus parem oli oma tundeid varjata kui nende näitamisega kurja isandat ärrit-ada. Muidugi võib meie eesti teatripubliku tagasihoidlikkuse põh-juseks olla veel teinegi asjaolu. Eks ole ammugi tähele pandud, et rahvad, kes vanade suurte kultuurrahvaste kannul veidi hil-jem ja n.-ö. forsseeritult kultuurrahvaiks on saanud, kardavad

oma tundeväljendustes olla looduslastena vahenditud, sest selline vahenditus näib neile kultuuritusena. Mõni aeg tagasi olin Berliinis teatrietendusel, mis oli tervenisti välja müüdnud saksa noorsoo-organisatsiooni FDJ liikmetele. Mängiti üht kaasaegset komöödiat ja saal reageeris peaaegu vahetpidamata valjuhäälselt, nii tormiliste naerupahvatustega, nagu ma veel iial eesti teatris pole kuulnud. Ja kui oli ära kõlanud etenduse lõpulaul, siis aplodeeris saal senikaua, kuni seda veel kord korrali, kusjuures kordamise ajal laulis kogu saal lavaga kaasa, hoides ridade viisi üksteisel käevangust kinni ja öötsudes laulurütmis, nagu meil ainult poolpurjus peaga «Öllepruulijat» lauldes tehakse. Ja sakslased on ju ometi ka üsna kultuurne rahvas!

Kas ei näita need faktid, et ühe või teise rahva kunstile, eriti teatrikunstile, võime hinnanguid anda ainult siis, kui me konkreetselt teame, mis asi on selle või teise maa teatripublik. Kui ma Kaasani teatrit või hiljuti nähtud Osseetia rahvuslikku teatrit ei oleks näinud koos nende igapäevase publikuga, oleks mu arvamus nendest teatritest hoopis teistsugune kui praegu. Kahjuks aga tuleb öelda, et nõukogude teatrikriitika üht või teist teatrikunstilist nähtust vaagides hindab neid nii mõnigi kord lahus kohalikest tingimustest, sellest publikust, sellest teatrikülästajast, kellega teater peab arvestama, kui ta tahab, et saal oleks täis, sest lavakunstis ei ole mõttetumat nähtust kui teater, kes mängib tühjadele saalidele.

Rahvusliku karakteri eripärasused on sündinud sajandite sügavuses, kuid need eripärasused määravad veel tänapäevalgi ära meie ellusuhtumise ning maailmakäsituse aktiivsuse ja vormid. Miks eestlastel puudub selline improvisatsiooniline tants, mis on omane kõikidele slaavi rahvastele? Kui eesti mees hakkab üksi tantsu vihtuma, siis on ta üsna kõvasti purjus või peast segaseks läinud. Meie rahvatantsud on põhiliselt paaristantsud. Samal ajal on aga näiteks Osseetias ainult üks tants, mida noormehed ja neiu tohivad koos tantsida, ja sedagi ainult vanemate inimeste juuresolekul. Isegi selle tantsu juures hoiab noormees neiu kätt läbi oma kuue pika käise, sest juba ainuüksi palja käega neiu käe puutumine võib Osseetia mägilase tuld-purskava temperamendi nii valla päästa, et sünniks paugupealt kõige rängem moraalirikumine. Või vaadagem, kuidas eestlased raudtee- ja bussijaamas saadavad või vastu võtavad oma tuttavaid ja omakseid. Kui vähe on seejuures musutamist. Kui harva näiteks eesti ema suudleb teiste inimeste juuresolekul oma täiskasvanud poega. Või miks ei suudle eesti lapsed oma isa-ema kätt, mis näiteks Ukrainas on veel praegugi levinud kombeks.

Kas ei ole küllaltki huvitav seegi fakt, et eesti keeles puuduvad üldse mees- ja naissugu. Kas ei ole selle taga mehe ja naise vaheliste omapäraste võrdõiguslike suhete alge? Ja üldse, kui vähe oleme mõelnud isegi selle üle, kui erinev on eri rahvaste sõnavara. Kuulsin hiljuti ühelt lingvistilt, et eesti keel olevat maailmas rikkamaid keeli igasugu metsahelide tähistamiseks. Nähtavasti on meie rahvas aastasadu elanud mingis eriti lähedases seoses metsaga. Kas ei peitu juba sellistes keelelistes nähtustes inimkonna loodusetunnetuse avardamise ja täpsustamise võimalused?

Kõik need ja paljud teisedki taolised nähtused nõuavad uurimist. Kas on meil üldse uuritud näiteks rahvusliku huumori olemust? Eestlase nali on täiesti erinev sakslase naljast, inglise nali täiesti teine kui prantsuse oma. Kindlasti on neis erinevustes oma spetsiifilised seaduspärasused. Kui me neid seaduspärasusi tunneksime, võiksime neid teadlikult kasutada oma kunstis ja sellega saavutada suurema mõjuvuse. Kuid me pole ka neid seaduspärasusi uurinud. Karjakasvatus läheb meil Eestimaal kiirel sammul iga päevaga teaduslikumaks, inimesekasvatus on aga jäänud endiselt keskaegse alkeemia tasemele. Tänapäev nõuab rahvuslikkudesse kultuuridesse suhtumises palju suuremat asjatundlikkust ja süvenemist kui iialgi varem. Nägin hiljuti SDV-s uut ooperit, mille peategelaseks oli Kesk-Aasia rahvaste legendaarne kangeline Nasreddin. Ma ei ole kunagi Kesk-Aasias olnud. Kõrva järgi tundus mulle, et helilooja oli kasutanud Kesk-Aasia rahvaste muusikalist folkloori, ja ometi mõjus see ooper mulle võltsina. Arvan, et XX sajandil ei tohiks niisugust kunsti enam üldse luua. Kui prantslane Delibes kunagi kirjutas «Lakmé», siis oli juba seegi hea, et «kultuurne» prantslane näitas teistele «kultuursetele» eurooplastele, et «metsikud» indialased ei ole ainult metsikud. Tänapäeval aga selliseid eurooplaste teoseid enam vaja pole. India rahvad võivad juba ise oma maast ja elust oopereid kirjutada, nagu meil Kesk-Aasia rahvaste heliloojad võivad ise kirjutada maailma muusikakultuuri tasemel ooperi Nasreddinist.

Huvitav on seegi, miks ühed teosed ühele rahvale meeldivad ja samal ajal ükskõikseks jätavad naaberrahvad ka siis, kui need rahvad on täiesti analoogilistes ajaloolistes tingimustes elanud. «Rummu Jüri» läks ainult «Vanemuises» üle 225 korra, «Estonias» samuti hulk aega täismajadele, kuid Lätis ja Leedus oli sama teose edu väga väike. Kui Leedus saab seda veel seletada erinevate ajalooliste tingimustega, siis Lätis olid Rummu Jüri aegadel võimul samad balti parunid kui Eestis. Me võtsime mõni aasta

tagasi «Vanemuise» repertuaari leedu helilooja V. Baumilase ooperi «Uppunu», millel oli Leedus väga suur menu. Ooperi ilusat muusikat ja romantilist sisu arvestades lootsime, et ta hakkab meeldima ka eesti teatrikülastajatele, kuid meil see teos repertuaari püsima ei jäänud. Või kuidas seletada sedagi, et Smetana maailmakuulus «Müüdnud mõrja», mis pidevalt on mitte ainult Tšehhoslovakkia, vaid kõigi Kesk-Euroopa ooperiteatri repertuaaris, meil Nõukogude Liidus üheski teatris mingit erilist külastatavust pole saavutanud. Või Aleksis Kivi «Seitse venda». Ei ole vist eestlast, kes seda romaani poleks rohkem kui üks kord mõnuga lugenud. Kuid kõnelustes vene kirjandusmeestega on nad selle raamatu suhtes alati jäänud reserveeritult ükskõikseks. Ja kui nad pikkade seletuste tulemusena hakkavadki tunnustama selle raamatu väärtust, jääb see siiski ainult mõistuslikuks mõistmiseks ja teoreetiliseks heakskiiduks.

Millest niisugused nähtused tulenevad, ei ole meil kahjuks uuritud. Kui me aga tahame oma teatrikunsti, oma kunstipoliitikat edasi arendada arukalt, targalt, või nagu moeks on öelda, «teaduslikult», siis on tarvis neid seaduspärasusi uurida, neid tundma õppida. Siis on tarvis ka selles küsimuses talitada Stanislavski õpetuse järgi – teadvuse kaudu alateadvuse juurde. Antud küsimuses jällegi tagasi ürgse rahvusliku omapära juurde. Selle omapära juurde, mis kunsti teeb alati kordumatuks.

Eespool puudutasin mõningaid fakte, mis näitavad, kuidas rahvaste kunstimõistmine on nii erinev, et see, mis ühele on väga hea, võib teise täiesti külmaks jätta. Kui siit mitte pike-malt edasi mõelda, võib kergesti jõuda järelduseni, et rahvuslik omapära võib kunstimõistmist ainult takistada ja seega kunsti arengut isegi pidurdada. Nii on see aga ainult pealiskaudsel vaatlusel. Kui me edasi mõtleme ja meenutame, missuguseid eri rahvaste kunstiloojaid siis ülepea kõige laiemalt tunnustatakse, jõuame järeldusele, et need on just need kunstnikud, kelles oma rahva omapära on kõige selgemini väljendunud. Kui küsida ükskõik kellelt enam-vähem kirjaoskajalt inimeselt maailmas, keda ta hindab vene kirjanikest, muusikutest jne. kõige enam, siis nimetatakse esmajoones Tolstoid, Dostojevskit, Mussorgskit, Gorkit, Stanislavskit. Kuid kes on vene kirjanikest venelikum kui Gorki, Tolstoi, Dostojevski? Kes on teatritegelastest sügavamalt venelik kui Stanislavski? Ja kas ei ole Shakespeare, Dickens, Galsworthy kõige inglaslikumad? Kas ei ole just Molière, Rolland kõige prantsuslikumad? Ja kas ei ole huvitav, et Mussorgskit, kes oli väga venelik, on Euroopa rahvad hinnanud palju rohkem kui näiteks Glinkat, kelle muusikalised väljendusvahen-

did olid palju lähemal Lääne-Euroopa 19. sajandi muusika väljendusvahendite süsteemile.

Muidugi pole eespool mainitud suurte kunstnike loomingu ülemaailmne populaarsus tingitud ainult nende rahvuslikust omapärasest. Nende kunsti maailmakultuuriline väärtus seisab eelkõige nende teostes käsitletud probleemide üldnimlikus tähtsuses. Rahvuslik omapära on aga see, mis annab nende loomingle suure kunsti kordumatu võlu.

Kui me hakkame kunsti vormivahendeid standardiseerima, siis viib see paratamatult kunsti likvideerimisele. Kunstiliste vormide «esperanto» on kunsti surm, ja kui keegi püüab tõendada, et säärane kunsti esperantoseerimine ongi inimkonna kunstiarengu tulevikuideaal, siis võtku ta teatavaks, et niisugust «ideaalset kunsti» võivad kõige paremini luua arvutusmasinad, sest juba praegu teevad raalid luuletusi mitte halvemini mistahes grafomaanist. Mis aga puutub muusikasse, siis on seal see protsess veel lihtsam, sest muusika on ju kõigist kunstidest juba praegu kõige enam rakendanud matemaatilist meetodit.

Muide, ka selles küsimuses võib õppust võtta (kes õppust võtta tahab) mõningaist minevikukogemustest. 19. sajandi keskpaiku jõudiski euroopa muusika taolise esperanto lävele. Rahvuslikud erinevused Kesk-Euroopa maade muusikas olid juba peaaegu kadunud ja uus arenguetapp maailmamuusikas sündis alles siis, kui tekkisid rahvuslikud koolkonnad ja nimed, nagu vene muusikas «Võimas rühm», Norras Grieg, Soomes Sibelius, Ungaris Kodály, Bartók jt. Kui meie, teatritegelased, päris omavahel räägime oma tööst ja tegemisest nagu professionaalid (nagu meedikud näiteks räägivad mõnest haigusest – asjalikult, ilma laiema publiku hulgas paanikat tegemata), siis peamiseks «haiguseks» viimastel aastatel nõukogude teatrielus on teatrite ühenäolisus. Võib-olla suudavad sellesse praegusesse ühenäolisusse värsket tuult ja uut jumet tuua just rahvuslikud teatrid, sealhulgas ka meie, Nõukogude Liidu väikerahvaste teatrid. Võib-olla ma eksin, kuid mulle tundub, et just siin on üleskõndmata uudismaa ja loomuliku uudsuse ning värskuse reservid. Võib-olla just sellest tulenebki see huvi, mis viimastel aastatel nõukogude teatrikriitikas on tekkinud niisuguste väikelinnade teatrite vastu nagu «Vanemuine» ja Panevėžyse teater.

Mõningates mõttemõlgutustes ajakirjanduses Nõukogude rahvaste vastastikuse lähenemise küsimuses on avaldatud arvamist, nagu tõestaks seda taoline fakt, et mõned Vene föderatsiooni väikerahvaste kirjanikud kirjutavad oma teosed vene keeles. Säärased lihtsustatud arutlused tulevad aga ainult kas

ajaloo vähesest tundmisest või sellele küsimusele pealiskaudselt lähenemisest. Noorte rahvuslike kirjanduste tekkimise perioodil on rahvuslikud kirjanikud nii mõnigi kord oma esimesed teosed kirjutanud mõnes võõras kultuurkeeles, nagu nad isegi oma isiklikus kirjavahetuses on kasutanud mitte emakeelt, vaid rikkama sõnavaraga võõrkeelt. Olgu siin näitena toodud Koidula-Kreutzwaldi ja Kreutzwaldi-Faehlmanni saksakeelne kirjavahetus. Või ka paljude vene kultuuritegelaste prantsuskeelne kirjavahetus. Ja eks seegi ole fakt, et nii Katariina II kui ka Preisi kuningas Friedrich Suur tegid mõlemad oma kirjanduslikud katsetused prantsuse keeles, kusjuures viimane olevat veendunud olnud, et saksa keeles ei saa üldsegi mingit õiget kirjandust teha.

Kõigile neile, kes otsivad maailma praegusel ajaloolisel arenguetaapil rahvaste vastastikuse lähenemise tunnuseid kiirendatud assimileerimisest, tuleb meenutada Lenini sõnu teosest «Pahempoolsuse» lastehaigus kommunismis»: «Kuni püsivad rahvuslikud ja riiklikud erinevused rahvaste ja maade vahel – need erinevused aga püsivad veel väga, väga kaua isegi pärast seda, kui on teostatud proletariaadi diktatuur kogu maailma ulatuses –, ei nõua kõigi maade kommunistliku töölislikumise internatsionaalse taktika ühtsus mitmekesisuse kõrvaldamist, rahvuslike erinevuste kaotamist (praegusel momendil on see rumal unistus), vaid kommunismi põhiprintsiipide (nõukogude võim ja proletariaadi diktatuur) niisugust rakendamist, mis neid printsiipe üksikasjus õigesti teisendaks, õigesti kohandaks, rakendaks rahvuslikele ja rahvuslik-riiklikele erinevustele.»

Meie nõukogude kunsti lipul seisab esimese loosungina sõna *internatsionalism*. Internatsionalism – see on rahvaste ideeline ühtsus, see on tänapäeval võitlus maailma kõigi rahvaste vabaduse eest, rahu eest, sotsialismi võidu eest kõigis maailma maades. Kuid kunstis saab võitlus nende ideede eest toimuda ainult konkreetsete, kordumatute kunstiteoste kaudu. Kunstiline kordumatus – see tähendab sügavalt individuaalset, see tähendab ka sügavalt rahvuslikku.

1968

## *Eesti teatrikunsti juubelitest ja juubeldamistest*

A. Järv tõstis oma kirjutises («Sirp ja Vasar» nr. 32) üles terve kuhila probleeme ja andis samas ka terve hulga retsepte nende probleemide paikapanemiseks ja ärakorraldamiseks. Nii mõnegi ettepaneku ja nõuandega võib rahul olla ja autorile aitäh öelda. Mõne küsimuse puhul aga tekivad kahtlused, kas kõik ikka on just nii, nagu A. Järv usub, arvab ja kinnitab. Eelkõige on niisugune küsimus eesti teatri ajaloost ja juubelist.

A. Järv tahab kogu eesti teatrikunsti sünnipäevaks igavesest ajast igavesti kinnitada «Saaremaa onupoja» esimest etendust 1870. aastal «Vanemuise» seltsis. See mõte ei ole teatavasti mitte päris uus, vaid pärineb juba 1945. aastast, kui «Vanemuises» 75 aastat tagasi toimunud esimene teatrietendus «Saaremaa onupoeg» äkki kogu eesti teatrikunsti juubeliks kuulutati. Varem selletaolist juubelit ei teatud ega tuntud, vaid eesti teatrimajades juubeldati hoopis teiste sündmuste ja tähtpäevade puhul. Kogu kodanlikul ajal olid peamisteks juubelitähtaegadeks teatriseltside sünnipäevad. Muide, brošüürid ja raamatud, millele A. Järv oma artiklis vihjab, on enamikus välja antud just seltside juubelite puhul. Lisaks neile seltsijuubelitele hakati pikkamööda korraldama ka eesti teatri kutseliseks saamise juubeldusi, millist kommet mõni aasta tagasi elustas ka «Estonia» teater, pühitsedes oma 60-ndat kutseliseks saamise aastat. «Vanemuises» ei peetud tao-

list kutseliseks saamise juubelit õigeks pühitseda juba sellepärast, et mitte tekitada juubelite inflatsiooni, mille tulemusel lõpuks ka kõige väärikamad ja tõsisemad neist kaotaksid oma kaalu ja sisu. Kuna nüüd on need juubeliküsimused taas aktuaalseks saanud, siis oleks vist viimane aeg hakata looma korda meie juubeldamise majapidamises ja kehtestada selles osas mingi ühtne süsteem igat sorti teatrijuubelite kohta. Ma ei usu, et oleks mõtet tänapäeval taastada kunagiste teatriseltside juubeleid, ükskõik milline kaal ühel või teisel ajaloolõigul, ühel või teisel selt-sil eesti kultuuriloos ka poleks olnud. Nende seltside kultuur-poliitilised funktsioonid on ammu juba lõppenud ja nende puhul juubeldamisele ei ole selletõttu enam mõtet laialdaste pidustuste vormi anda.

Mis puutub meie teatrite kutseliseks saamise tähistamisse, siis ei saa ka seda kommet õigeks pidada. Esiteks sellepärast, et mujal maailmas pole niisugust juubelit tavaks pühitseda, ja seda õigusega, kuna kutselisuse fakt iseenesest ei ole tähendanud ühegi kunsti puhul veel kvaliteeti. Kutselisel raamatupidajal August Kitzbergil on eesti igas kirjandusloos suur ja auväärne koht, samal ajal kui seal mõni kutseline kirjanik üldsegi nimepidi nimetatud pole. Kutselise keemiku Borodini ooperit «Vürst Igor» mängitakse veel tänapäeval, sel ajal kui küllalt paljudest tema kaasaegsetest kutselistest muusikamees-test pole juba ammust aega midagi kuulda. Ja kui me mõtleme eesti teatri ajalool, siis üks olnud kunagi meiegi teatrielus see aeg, kus mittekutseline teatritegelane Agu Bachmann tegi oma mittekutselise Hommikteatriga etendusi, mis mõjutasid eesti parimate kutseliste teatrite ilmet ja jäid igaveseks eesti teatri ajalukku.

Miks see kutselise teatri juubeldamise komme kunagi tekkis, nõuab muidugi detailsemat analüüsi. Üheks põhjuseks oli kindlasti soov näidata maailmale oma kultuuri küpsemana ja selle küpsuse väliseks tõenduseks kõlbas mõnel määral ka kutseliste kultuuritegelaste olemasolu. Tänapäeval, kus eesti rahval pole enam vajadust tõestada kultuurrahvaste hulka kuulumise fakti kui niisugust, sellel juubelil enam mõtet ei ole ja seetõttu on aeg üle minna maailma vanade kultuurrahvaste praktikale ja võtta juubeldamise tähtaegadeks ühe või teise teatrikollektiivi sünd esimestest teatrietendustest peale, olgu need etendused kas isetegevuslikud, poolkutselised või kutselised. Mis aga puutub eesti teatri kui niisuguse juubelisse, siis maksaks ka selles küsimuses võtta eeskujuna maailma praktikast. Prof. G. Gojan on kirjutanud teose nimetusega «2000 aastat armeenia teatrit». Ometi ei ole

veel kunagi pühitsetud armeenia teatri 2000-ndat sünnipäeva ja ei ole ka kellelgi kavas seda pühitseda. Venemaa vanim teatrikollektiiv on Jaroslavli Vokovi-nimeline teater, mis alles hiljuti, samaaegselt «Vanemuisega», sai akadeemilise teatri nimetuse. Kui aga mõnisteist aastat tagasi see teater pühitses oma 200 aasta juubelit, siis pühitseti seda ikkagi kui Jaroslavli, vene vanima teatri juubelit, mitte kui vene teatrikunsti juubelit üldse.

Analoogiliselt võime me kõigi Euroopa kultuurrahvaste juures märgata, et vanima teatri juubelit ei pühitseta kusagil veel kui ühe või teise rahva kogu teatrikultuuri juubelit.

Muidugi, võib-olla on prof. Gojan oma jutuga armeenia teatrikultuuri 2000-st aastast veidi spekulatiivne, kuid nii nagu Prokrustese sängi puhul ühtemoodi kuritegu oli see, kui kedagi sellele sängile vastavalt pikemaks venitati või kedagi teist jälle lühemaks raiuti, nii on asjaliku ajalooteaduse seisukohalt viga, kui me ajaloos midagi eneseimetlemise õhinas pikemaks venitame või lipitsevas naabritele meeldida tahtvas enesealandamise hoos midagi väiksemaks tegema hakkame. Vale on vale nii üht- kui teistpidi. Õige on muidugi A. Järve etteheide, et eesti teatri ajalugu on vähe uuritud, kuid seda ettevaatlikum tuleb siis ju nende asjade paikapanemisel olla imperatiivsete ja lõplike otsuste tegemisel.

Kui 1945. aastal kibekähku Koidula esimene teatrilavastus «Vanemuises» eesti teatri sünnipäevaks kuulutati, siis olid eesti kultuuri ja kunsti arengulugu ja sünnipäevad kõikides lülides alles täiesti lahti harutamata ja paigale panemata. Äsja lõppenud Suur Isamaasõda, kus jälle oli tegemist olnud võitlusega eesti rahva põlise vaenlase vastu, tegi mõistetavalt ebasümpaatseks igasugused kujutlused sakslaste osavõtust eesti rahvusliku kultuuri loomisel. Lisaks sellele oli just 1944. aastal juubeldatud Koidulat kui suurt isamaalaulikut. Ja kuigi Koidulale ei saanud just külge klapitada nii kõikemääravat ja laiahaardelist maailma-avastamist nagu Lomonossovile tol ajal osaks anti, oli siiski meeldiv ka eesti teatri sünd panna Koidula teeneks.

Nüüd, kus emotsioonid on juba oma teravuse kaotanud ja kus me tunnistame, et ka saksa kultuuris, nagu kõikide maailma rahvaste kultuuris, on kaks kultuuri ja et see kahe kultuuri võitlus ulatus isegi balti-saksa kultuuri, oleme juba leppinud sellega, et me näiteks eesti arhitektuuri ajalugu ei kirjuta viimasest eesti suitsutarest otse üle minnes esimese eesti arhitekti projekteeritud majani, vaid võtame eesti arhitektuurimälestiste hulka kõik meie territooriumil tänaseni säilinud lossid, linnad, kirikud ja muud majad. Nii nagu meie oma raamatuajalugu algame esi-

mese eestikeelse raamatu trükkimisest peale, vaatamata sellele, et nii kirjutaja kui trükkijad ei olnud eestlased, vähemalt mitte rohkem eestlased kui Läti Henrik oli lätlane.

Miks kõlbab sakslaste kirjutatud ja trükitud raamat eesti trükisõna alguseks ja miks peab eesti teatri ajalugu alguse saama ainult eestlaste eneste kirjutatud ja mängitud näidendist?

A. Järv räägib üleoleva ükskõiksusega kõigist sakslaste poolt varem antud eestikeelsetest etendustest. Kirjandusteadlased teavad kindlasti paremini kui mina, kas näiteks Manteuffeli eestikeelne looming on vähem «saksa-murrakuline» kui keskmise balti sakslasest estofiili kõnekeel. Miks me siis selle kirjamehe töid veel nüüdki uuesti väljaandmise vääriliseks pidasime? Nael sibulaid ja nael ploome on muidugi kaks erinevat asja, kuid kaalupomm mõlema puhul on ikkagi üks ja sama, kui jutt on naelast. Ja ka ajalooliste väärtuste kaalumisel peavad kaalupommid kõikide kultuuriväärtuste juures ikka samad olema.

Nagu näitab ajakirjas «Keel ja Kirjandus» 1959. a. nr. 1 H. Treumanni sulest ilmunud artikkel ja samuti mõningad viimased uurimistööd arhiivides, kõlas eesti keel juba 18. sajandi 80-ndate aastate lõpul Tallinnas Saksa Linnateatri laval. Üheksateistkümnenda sajandi algul andis Linnateater aga juba korduvalt eestikeelseid etendusi, kusjuures nende etenduste organiseerija oli esimene kindlasti teada olev kutseline eestlasest teatritegelane Steinsberg.

A. Järv ironiseerib nende varasemate etenduste puhul: niisugune lähenemine viib selleni, et meie teatri algus kandub kuhugi nii kaugele, et selle algust üldse pole enam võimalik kindlaks määrata. Küllap vist. Ja just seepärast ei tähistatagi kusagil maailmas ühegi kunstiala algust üldse, vaid tähistatakse ikkagi konkreetseid fakte, teoseid, raamatuid, kollektiive. Ja seepärast on ikka Eestiski õige 1970. aastal pühitseda «Vanemuise» teatri juubelit ja mitte rohkemat. Ja kui me kindlasti tahame veel mõningaid juubeldamise võimalusi leida, siis võiks kaaluda kas või näiteks niisuguse fakti juubeldamist nagu Tallinnas eestikeelsete teatrietenduste andmise 200. aastapäev, mis ei ole ühegi konkreetse teatri juubel, kuid mille puhul on põhjust juubeldada kogu eesti teatrikultuuril, kui seda siis vajalikuks peetakse.

A. Järv nuriseb, et avati kaks teatrimaja, kuid ei avatud uute algupäranditega ja ei korraldatud võistlust nende algupärandite saamiseks. Kõigepealt, kui kunagi avati «Vanemuise» ja «Endla» uued hooned ja korraldati sel puhul võistlus, siis võis loota, et sellest võistlusest võtavad osa kõik eesti toleagegsed

võimekamad kirjamehed, kellele see võistlus andis ühtlasi täiesti uue ülesande ja ka uued võimalused: kirjutada näidend mitte enam nii nagu seni, külanäitelava ja isetegevuslaste võimetele, vaid kaasaegsele professionaalsele teatrile. Juba see situatsioon lõi eeldused uue kvaliteedi tekkimiseks. Ja me teame, et see kvaliteet ka tekkis.

Praegu aga näitavad kogemused, et peamiselt võtavad kirjanduslikest võistlustest osa ainult algajad autorid, kuna vana-meistrid kirjutavad oma teosed juba otse teatrile.

Lõpuks, «Vanemuise» uue teatrimaja avamine langes kokku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva tähistamisega, mille puhul oli juba välja kuulutatud näidendite võistlus, kust pidanuks saama ka uusi näidendeid teatrimajade avamiseks, kui oleks vaid mehi olnud, kes neid näidendeid oleks kirjutanud. Lugu «Tuulte pöörisega» «Vanemuise» 1906. a. valminud hoone avamisel on õpetlik aga selle poolest, et ta näitab, kuidas niisuguse kogu rahva jaoks määratud hoone nagu uue teatrimaja avamine nõuab väga õiget ja täpset poliitilise situatsiooni mõistmist ka avatüki valikul. Fakt, et «Vanemuises» siis, kui «Tuulte pöörises» valiti avatükiks, seda situatsiooni ei mõistetud, ei vaja vist tänapäeval enam tõestamist.

Mis puutub A. Järve poolt ettepanud eesti teatri 100 aasta juubeli korraldamisse 1970. aastal, siis peab arvestama, et see aasta on ka Lenini 100. sünni-aastapäeva juubeliaasta, mis pärast vaevalt jätkuks 1970. aasta esimesel poolal veel jõudu nii ulatuslikuks ettevõtmiseks, nagu A. Järv näha tahab. Küll aga peaks selle aasta sügisel võimalik olema korralikult läbi viia «Vanemuise» 100. sünnipäeva tähistamise dekaad, kus peale juubelietenduste võiksid toimuda veel muudki üritused, milleks meelt, mõistust ja jõudu jätkub.

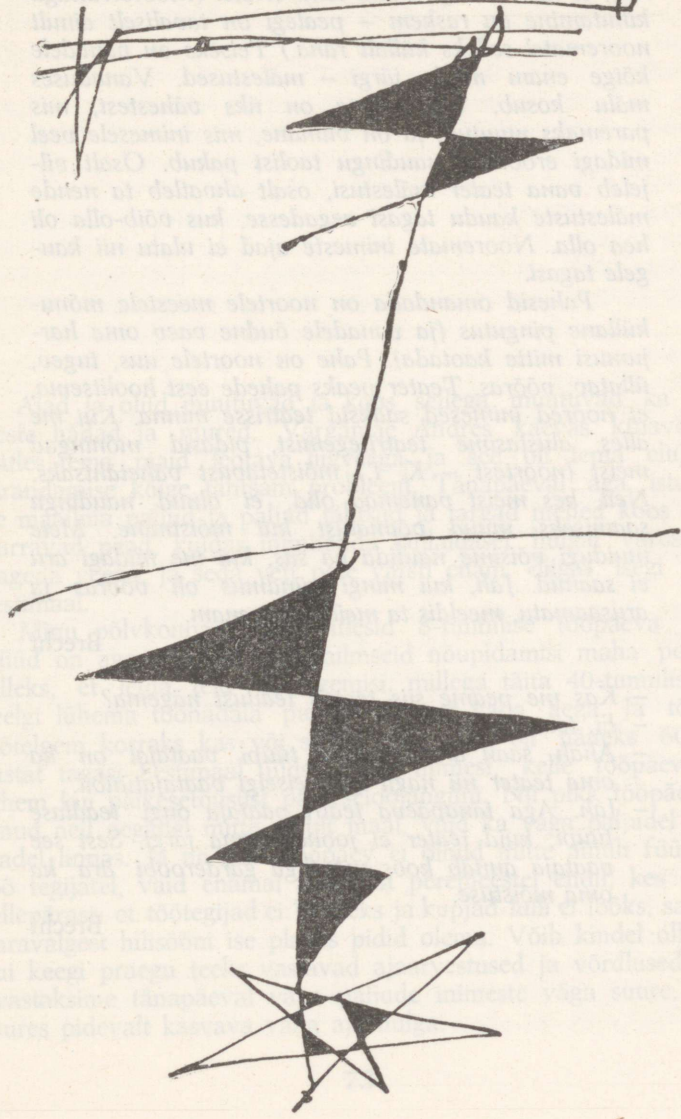
Mis aga puutub mõttesse, et «Vanemuise» (või «eesti teatri») 100. aastapäevaks tuleks tingimata korraldada näidendite võistlus, kas siis on V. I. Lenini 100. sünni-aastapäeva puhul juba väljakuulutatud näidendite võistluse kõrval tarvis välja kuulutada teist võistlust peaaegu samaks ajaks?

1968

II

050

D



Miks vanemad inimesed teatrisse lähevad, see on noorematele vaevu mõistetav. Minu arust sellepärast, et neil midagi muud teha ei ole. (Mootorrattaga kihutamine on raskem – pealegi on tavaliselt ainult noorematel selleks küllalt raha.) Teiseks on vanadele kõige enam meele järgi – mälestused. Vanaduses mälu kosub. See võime on üks vähestest, mis paremaks muutub, ja on viimane, mis inimesele veel midagi erootilise naudinguga taolist pakub. Osalt viljeleb vana teater mälestusi, osalt ahvatleb ta nende mälestuste kaudu tagasi aegadesse, kus võib-olla oli hea olla. Nooremate inimeste ajad ei ulatu nii kaugemale tagasi.

Pahesid omandada on noortele meestele mõnuküllane pingutus (ja vanadele õudne vaev oma harjumusi mitte kaotada). Pahe on noortele uus, tugev, üllatav, võõras. Teater peaks pahede eest hoolitsema, ei noored inimesed saaksid teatrisse minna. Kui me alles alustasime teatritegemist, pidasid mõningad meist (noortest – K. I.) mõistetavust vähetähtsaks. Neil, kes meist vanemad olid, ei olnud naudingu saamiseks muud võimalust kui mõistmine. Meie muidugi võisime nautida ka siis, kui me midagi aru ei saanud. Jah, kui mingi sündmus oli võõras ja arusaamatu, meeldis ta meile seda enam.

Brecht

- Kas me peame siis teatris teadust nägema?
- Ei, teatrit.
- Ahah, saan aru: teadlase tüüpi vaatajal on ka oma teater nii nagu igal teiselgi vaatajatüübil.
- Jah. Aga tänapäeva teatri vaataja ongi teadlase tüüpi, kuid teater ei joondu tema järgi. Sest see vaataja annab koos mantliga garderoobi ära ka oma mõistuse.

Brecht

## *Inimese kasvatamise keerulistest teedest*

Ajad ja olud muutuvad ja koos sellega muutuvad ka inimeste hädad ja mured. Vargamäe Andres kaevas kraave ja võitles tema maid leotava liigveega ja see oli tema elujärje parandamise kõige tähtsam probleem. Tänapäeval aga istuvad üle maailma paljud ja paljud tähtsad ja targad mehed koos ning murravad pead, kuidas inimkonda küllaldaselt hulgal varustada mageda veega, ja seda vett pole varsti enam «liiga» isegi meil Eestimaal.

Minu põlvkonna isad võitlesid 8-tunnilise tööpäeva eest. Nüüd on aga mitmeid ülemaailmseid nõupidamisi maha peetud selleks, et leida teid ja tegemisi, millega täita 40-tunnilise ja veelgi lühema töönädala puhul tekkivat vaba aega. Ja tõesti, mõtelgem korra kas või sellele, kui palju oli näiteks 60–70 aastat tagasi Eestimaal üldse neid inimesi, kelle tööpäev oli lühem kui päikesetõusust päikeseloojanguni. Nii pikk tööpäev ei olnud neil aegadel mitte ainult maal, vaid ka väga paljudel tööaladel linnas. Ja nii pikk tööpäev ei olnud mitte ainult füüsilise töö tegijatel, vaid enamal juhul ka peremeestel endil, kes juba sellepärast, et töötegijad ei logeleks ja kupjad lulli ei lööks, samuti varavalgest hilisööni ise platsis pidid olema. Võib kindel olla, et kui keegi praegu teeks vastavad ajaarvestused ja võrdlused, siis avastaksime tänapäeval väga paljude inimeste väga suure, seejuures pidevalt kasvava vaba aja hulga.

Muidugi, meil Eestis mõnes paigas ei anna vaba aja ülejäägid praegu veel eriti teravalt tunda tänu igasuguste ametimeeste hoolele, kes näiteks Tartus panevad meid tellitud «Loomingu» numbrit ise postkontorist ära tooma või sabades, vabandust, järjekorras seisma küll pesumajades ja teistes teenustöökodades jne., jne., jne.

Kuid ega see olukord meilgi igavesti kesta. Tehnika arengu ja töö parema organiseerimise tulemusena kasvab paratamatult ja pidevalt vaba aja hulk juba praegu ja muutub meilgi järjest hädalisemaks selle kasutamise ja sisustamise võimaluste leidmine. Et need küsimused on päevakorraale tulnud, näitab seegi, et mitte väga ammu ilmus Moskvas kirjastuse «Mõsl» väljaandel seerias «Sotsioloogia ja elu» B. Grušini raamat «Vaba aeg», millest räägitakse ka «Literaturnaja Gazetas» nr. 3, 1968.

Kui ma Nõukogude Liidu teatritegelaste delegatsiooni koosseisus Shakespeare'i viimase suure juubeli-aastapäeva puhul Inglismaal viibisin, näidati meile Birminghamis ehitatavat noorsoo kunstilise kasvatuses keskust. Ma küsisin meid saatvalt Nõukogude-sõbralikult leiboristilt, mis sundis neid niisugusele väga kulukale ja samal ajal üldse mitte tulu andvale ettevõtmisele. Vastuseks pistis ta mulle pihku brošüüri, mille kaanele oli trükitud pilt kõledal asfalteeritud suurlinnaõuel prügikasti kõrval mängivatest lastest, ja lisas seletuseks, et ega tänapäeva Inglismaa ole enam Marxi-aegne Inglismaa, kus lapsed 6.-7. eluaastast ketrusvabrikutes tööle rakendati, ja et tänapäeva Inglismaa lapsed lähevad nüüd tööle märksa hiljem ja seega on neil nüüd rohkem vaba aega, mida ühiskonnal tuleb aidata sisustada. Ja selleks peab olema ka vastav materiaalne baas.

Kuidas on aga lugu meie, Nõukogudemaa noorte ajabilansiga? Kas ei tulene nii mõnigi kasvatusprobleem just noorukite halvasti täidetud vabast ajast? Ma olen lugedes või kuuldes mõningate meie noorte ühest või teisest pahast teost end tabanud mõttelt, miks ei olnud niisuguseid drastilisi juhtumeid minu kasvuaastail, mil ajalehed igale vähegi kriminaalsele seigale kulutasid terveid lehekülgi. Ja nii nagu paljudel teistel vanadel inimestel tänapäeva noortest rääkides on mullegi esimese hooga keelele tulnud fraas: «Meie ajal seda ei juhtunud, meie olime teistsugused.» Kui aga järele mõelda, on see väide mõttetü. Kas meie olime siis sündimisest peale millegipärast teistsugused kui tänapäeva noored ja kindlasti paremad? Muidugi ei olnud. Niimoodi ütlemine on ainult meie mõtlemislaiskus, halvema juhul idealistlik pealiskaudne fraasitamine. Teistsugused ei olnud mitte meie 13-14-aastastena või 20-aastastena, vaid teistsugu-

sed olid objektiivsed tingimused, olud, milles enamik meist kasvas.

Minu põlvkonnas käisid peaaegu kõik maalapsed karjas. Ja mitte üksi maalapsed. Karjas käisid ka paljude linnakehvikute lapsed. Mõelgem kas või sellele, kui tähtsal kohal on meie klassikalises laste- ja noorsookirjanduses esimeste saabaste ja pükste probleem. Sellest on kirjutanud Tammsaare, sellest on kirjutanud Parijõgi ja veel paljud ja paljud teised. Meie lapsepõlves ja nooruses algas 8–9-aastaselt saabaste mure, 13–14-aastaselt pikkade pükste mure, 17–18-aastaselt töö leidmise mure, edasi peoülikonna mure, jne. Tõsi, ka nüüd on meil vahel veel 10–12-aastasele poisile või tüdrukule õiges mõõdus pükste või kingade saamise mure. Kuid need mured on tänapäeval ainult mammade mured, mitte enam laste mured. Need ei ole rahamured, vaid halvasti töötavate varustusorganisatsioonide loodud mured. Kuid kas just need minu põlvkonna laste ja noorte suured mured ei olnud üheks põhjuseks, miks meil ei jätkunud küllalt aega ja lusti sellisteks lõbustusteks nagu tänapäeval on kas või «autode äraajamine» jne.

Minu noorpõlves oli kehvema rahva hulgas levinud põlastav epiteet «rikka rahva laps». See tähendas tänu vanemate varale logelevat ja lullilöövat, laiska, mugavat elu elavat noort inimest. Tõllal oli vaese eesti rahva hulgas selliseid lapsi suhteliselt vähe. Kuid kas me oleme tõsisemalt mõelnud sellele, kui suur on praegu meie noorte hulgas seesuguste «rikka rahva laste» protsent, kellel on külluses vaba aega! Kas ei ole meil praegu leiva- ja kõigist muudest elu ülalpidamise muredest vabastatud «rikka rahva lapsi» palju-palju kordi rohkem kui enne nõukogude korda? Ja kas ei ole me kohustatud mõtlema, kuidas täita nende vaba aega? Seejuures ei tohi me unustada, et nii nagu täiskasvanuid on ka noori väga erinevate huvidega, temperamendi ja unistustega. Sellepärast peab meil olema ka väga palju erinevaid võimalusi vaba aja veetmiseks.

Kuidas on aga lugu sellega kas või näiteks meil Tartus, linnas, mille kohta öeldakse, et see on noortelinn? Hiljuti toimunud nõupidamisel Tartu linna täitevkomitees jõudsime järeldusele, et sel suvel ei jää Tartus noortele enam ühtki tantsuplatsi!

Kas me oleme mõelnud sellele, kui palju ruume ja isegi terveid maju oli Tartus enne sõda üliõpilastel kooskäimiseks, ajaviitmiseks, meelelahutuseks, mõttevahetuseks. Ei maksa arvata, et tollaegsed üliõpilasorganisatsioonid olid kõik ainult mingid hirmus tagurlikud korporatsioonid ja et seal õpetati noori ainult jooma ja muud moodi liiderdama. Mina ei ole ise üliõpilane

olnud, kuid küllalt pika aja jooksul Tartus elades oli mul sõpru ka üliõpilaste hulgas. Ja ma tean, et oli näiteks ka niisuguseid üliõpilasorganisatsioone, kuhu noored inimesed kogunesid vastavalt ühistele huvialadele. Nii oli minu mäletamise järgi «Raimla» selliseks organisatsiooniks, kuhu kogunesid muusikahuvilised üliõpilased. Ja «Veljesto» oli alati põhiliselt keele- ja kirjandusnimeste kogunemiskohaks. Ja nii olid omad eri varjundid ka teistel üliõpilasorganisatsioonidel, mille sotsiaalset olemust oleks kah juba aeg uurima ja konkretiseerima hakata. Nojah, ja kui juba jutt on ülikoolinoortele läinud, siis olgu öeldud ka see, et minuealistele on ikka veel üsna võõrastav, et praeguse üliõpilasmütsi eeskujuks on valitud miskipärast just nimelt korporandi-burši tekkel ja mitte kunagine märksa demokraatlikumate traditsioonidega valge üldmüts? Kuid olgu, mööduvad veel mõned aastad ja pole enam neid, keda häirib selle mütsi ajalugu. Müts pole eesti rahva silmis kunagi meest rikkunud.

Kuid ega mitteüliõpilastest noorsoo käes meil Tartu linnas ju praegu kah rohkem ruume ei ole kui enne sõda. Tõsi küll, viimasel ajal on ehitatud mitmed tehaste klubid. Kuid need ei asenda pörandapinnalt kas või ainult nelja-viit sellist kõige suuremat Tartu peosaali nagu «Vanemuise» kontserdisaal, kus korraldati sagedasti ka balle ja muid tantsulise «isetegevusega» üritusi. Käsitöölise Seltsi saal, «Bürgermusse» saal, Pritsimeeste Seltsi saal. Ja lõpuks oli praegune EPA aula ju samuti igal laupäeval ja pühapäeval noorele rahvale ajaveetmis- ja lustilöömiskohaks. Kuid noori on meie linnas tänapäeval ju märksa rohkem juba ainuüksi üliõpilaste mitu korda suurema arvu tõttu.

Ma tean, et selle koha peal võib mõni lugeja küsida: «Kas on õige praegu rääkida teatrite, kultuurihoonete, kontserdisaalide ja muude meelelahutuskohtade ehitamisest?» Ei jätku ju meil veel kõigile inimestele kortereid, ei jätku lastesõimi ja koolimajadeski on ruumipuudus. Teadagi, et inimesel, kellel pole veel küllaldast elamispinda, või sellel, kes ei saa oma last söime panna, on tema oma häda kõige lähem, nagu igal inimesel on oma häda kõige lähem. Kuid niipea kui nad ise korteri kätte on saanud, hakkavad ka nemad nõudma, et ehitataks kultuurimaja, et oleks võimalik teatrisse minna, et oleks normaalseks täisväärtuslikuks eluks vajalikud kultuurilise ajaveetmise kohad.

Enamikul meie rahval on korralik elamine ja mugav kodu. Ja meie ei saa ka nende inimeste nõudmisi ignoreerida. Eriti nüüd, kus me oleme üle läinud 5-päevasele töönalale. Arvan, et need noored, kes kunagi juba öösel teatripiletisappa läksid, et

söömata jäetud lõuna raha eest piletit saada, ei olnud halvemad kui meie tänapäeva noored. Kui me aga tahaksime elukorterite ja lastesõimede kiirema ehitamise ja sisustamise nimel kogu muu arengu seisma panna, siis milleks tutvustab Tallinna Moe-maja oma moedemonstratsioonidel ka juba ballitualette, tõi küll, esialgu veel peokleidi nime all? Kuhu on meie noortel siis kas või näiteks Tartu linnas sellega minna? Kunagi suutsid endale ballitualette muretseda ainult rikka rahva lapsed. Nüüd aga võib selle enesele muretseda peaaegu iga Tartu tehases töötav neiu või noorik ja kõrgendatud stipendiumi saav üliõpilane, s. t. palju rohkem noori inimesi. Ja seepärast peaks olema ka kohti, kuhu nendega minna, palju rohkem.

On tore, et niisugune suurepärane nõukogude rahva ajaloolist võitlust kujutav teos nagu «Kuidas karastus teras» on tänapäeva noortele saanud samasuguseks lemmikraamatuks, nagu kunagi minu lapseõlvekaaslastele olid lemmikraamatuteks Lutsu «Kevade», «Robinson Crusoe», «Tom Sawyer», «Päl-tänava poisid». Kuid pean tunnistama, et mul on võõrastav kuulata ja lugeda, kui mõned tõsised inimesed meie tänapäeva noori õpetada ja kasvatada püüdes seavad ka tänapäeval ikka ja ikka jälle ainsaks eeskujuks, õigesti elamise etalooniks Pavel Kortšaginit. Tõsi, Pavel Kortšagin oli alles poisike, kui ta nälginuna ja haigena peaaegu paljajalu läks küttepuid varuma ja sealt edasi rindele sõdima. Kuid ma tean ka seda, et tänapäeval astub ükskõik missuguse asutuse või tööstusettevõtte uksest sisse 16-aastane noormees ja temale on kindlustatud meie maal 6-tunniline tööpäev, ja seda 5-päevase töönädala juures. See on kindlustatud talle isegi siis, kui ta oma 16-ndaks eluaastaks pole lõpetanud isegi kaheksat klassi... On tuntud tõde, et raskused ja ohud karastavad inimesi ning et sõda on alati väga kiiresti eraldanud tüsedad terad kergetest sõkaldest. Kui me aga räägime tänapäeval rahust kui ülemaailmsest ideaalist, kas ei pea me siis mõtlema ka sellele, kuidas rahuaegsetes tingimustes noori täisväärtuslikeks inimesteks kasvatada.

Noortest rääkides armastatakse meil rõhutada, et noorsugu on romantiline. Kahjuks näib mulle, et mõned inimesed, rääkides noorte kasvatamisest ja noorusromantikast, ei pane tähele, kui palju sellest, mis kunagi oli kangesti romantiline, ei ole tänapäeval üldse enam romantiline. Kunagi oli ju isegi sõda romantiline seiklus vähemalt sõdijatele ja nende juhtidele. Sest ega musketäride sõdimine olnud kunagi palju tõsisemalt eluohtlik kui tänapäeval kas või näiteks ragbi mängimine. Aga kus on romantika tänapäeva motomehhaniseeritud sõjas? Ja kunagisest jahi-

meheromantikast on tänapäeval midagi järele jäänud veel ainult salaküttide jaoks. Ja seda isegi Aafrika mandril, rääkimata Eestist. Sest paljude jaoks on romantiline risk sellises jahipidamises, kui ühel kalendris ettenähtud päeval sõidab autodega linnast välja mitusada püssimeest ja hakkab siis selle meestekarjaga üht kitsu või jänese poega taga ajama, piirama ja mitmekümne mehega maha laskma.

Kuid noored igatsevad ju ka tänapäeval romantikat. Ja neil on selleks õigus, nagu neil on õigus ja isegi kohustus unistada ja fantaseerida.

Lenin olevat kunagi küsinud Kalininilt, mis võiks tulevikus täita seda kohta, mida mitme aastatuhande jooksul inimkonna ajaloo tähtis kirik. Sest ega kirikus pühapäeviti ainult magama käidud. Magajaid on inimeste hulgas olnud alati ja ükskõik kus. Juba siis, kui esimesed neist puu otsast alla ronisid ja tagajalgadel käima hakkasid, jäid teised üsnagi kauaks veel puu otsa edasi magama. Ja tänapäeval pole ühtki kinoetendust, kontserti, koosolekut, kus mõni nende magajate järeltulijaist ei magaks. Nii et kirikus käidi vanasti üsna sageli ka mõtisklemas maa ja taeva, inimeste ja elu üle.

Ja räägitakse, et Lenin selles jutuaajamises Kalininiga olevat arvanud, et kiriku asemel võivad kõige enam kõne alla tulla teater. Teades, kui suuresti pidas Lenin lugu muusikast, julgesin ma siia lisada ka kontserdisaali.

Ma tean, et filmimehed, kui nad juhtuvad neid ridu lugema, tuletavad siinkohal kohe meelde Lenini sõnu filmikunsti erakordsest tähtsusest. Kino on muidugi ülimalt tähtis asi. Kuid kas me siis tõesti kujutame, et kultuurilise arengu tulevikuperspektiiv seisneb selles, et ikka rohkem ja rohkem miljoneid inimesi hakkab palitutes kinosaalis istudes ennast kultuursemaks higitama. Kino on kindlasti hea inimeste vaimsete vajaduste rahuldamise esmaabipunkt. Ta on operatiivne nagu sanitaarlennuk ja pääseb kergesti igale poole, olgu see Põhjanaba või Lõunababa. Ja kõikidele teistele laiuskraadidele ka. Ta on kõige käepärasem argipäevane vaba aja veetmise koht, kust kähku saab paar sõõmu puhkust, meelelahutust ja mõnikord ka veidi kunsti «sisse võtta». «Televusser», nagu eesti rahvas seda nimetab, on samuti tore asi!

Kuid ükski terve normaalne inimene ei taha päev päeva kõrval kogu oma vaba aja istuda üksinda või ainult oma perega televiisoriekraani ees, sest inimene on juba niisugune loom, kellel ürgsetest aegadest peale on vaja olla ka kariloom. Ja ta ei taha mitte ainult hulgakesi tööd teha, vaid ta tahab

vahel ka hulgini lõbutse da, hulgini tantsida. Ja kuigi ta tänapäeval ei pea enam hulgini mammutit tapma, et kõhtu täis süüa, tahab ta siiski ka tänapäeval vahel just hulgini kõhtu täis süüa. Ja ükskõik kui suur ka ei oleks üksi mõtle va ja elava inimese mõtte jõud ja ükskõik kui geniaalseid asju ta üksi ka ei avastaks, realiseerida suudab ta neid siiski hulgakesi, sest just hulgi olla oskamises on inimkonna suurim jõud.

Kui me vaatame maailma kõige televiseerituma maa Ameerika kogemusi, siis näeme, kuidas seal just kõige viimasel ajal ikka rohkem ja rohkem hakatakse tähelepanu pöörama mehhaniseeritult levitatava kunsti kõrval nii-öelda «käsitsi» tehtud ja «käsitsi» levitatavale kunstile. Mis sundis Ameerikat, maad, kus on maailma kõige arenenum ja levinum kino- ja televiseerivõrk ning võimas, tohutut tulu andev filmitööstus, siiski paar aastat tagasi, esmakordselt Ameerika ajaloos, riiklikule majanduslikule hooldamisele võtma niisugused üldse mitte otsest tulu toovad kunstiharud nagu teater, muusika ja ballett. Mis sunnib ameeriklasi ehitama Lincolni-nimelist kunstikeskust mitmete teatrihoonetega ja kontserdisaalidega? Mis sunnib Inglismaad, seda kapitalismi klassikalist kantsi, loobuma senisest praktikast, mille järgi igasugune teatrikunst ja kontserditegevus oli absoluutselt eraasi, mille majanduslik eksistents ei puutunud mingil kombel riigisse, ja asutama uusi, riiklikul dotatsioonil töötavaid teatreid? Miks tekivad just nüüd – kino, televiseerimise, raadio õitsea ajal – Itaalia linnades esimesed pidevalt töötavad draamateatrid?

Kõigi nende kapitalistlike maade kodanlikud valitsused ei tee midagi, mis nende klassihuvidele vastu käiks. Ja põline kapitalist oskab raha paremini hinnata ja hoida ning ökonoomsemalt välja anda kui mõni juhuslikult rikkaks saanud vaene rätsep. Õhk. Kapitalist teab, et vähe on, kui sa rahapatsaka kas loosisiga, vargusega või päranduse näol kätte saad, palju tähtsam kui raha kättesaamine on oskus teda hoida ja teenima panna. Sellepärast annab kapitalist raha välja ainult siis, kui tal sellest kasu on. Tänapäeva kapitalist mõistab, et tsiviliseerimise areng, inimeste koondumine linnadesse, tööaja organiseerimine jätab ikka vähem võimalusi romantiliseks seikluslustiks. Ja sellepärast peab nende väljaelamiseks leidma teisi võimalusi. Ja üheks selliseks on kindlasti teater. Kas ei ole nii mõnegi kriminaalse värvinguga ulakuse taga väljaelamata seikluslust? Kas ei ajendanud just romantiline seikluslust ühes meie linnas jõuku poisikesekohtu noormehi pimedal tänavanurgal passima möödakäijaid ja iga kümnendat läbi peksma. Me kuuleme sellist fakti ja kar-

jume: «Appi, miilits, appi, karauul!» Ja karauul peab tõesti kiiresti appi tõttama, sest mitte iga kümnes kodanik, kes seesuguste huligaanide kätte satub, ei ole meistersportlane poksis või džuddos. Kuid kui karauul on oma töö teinud, siis maksab meil küll väga tõsiselt mõelda, mis see siiski oli.

Kas ei ole see üsna vanamoodi romantilise, põneva seikluse iha, kas ei ole see mitte isegi omaloodud teater? Sest üks ole see jõuk ju nagu kreeka tragöödiate moira – saatus, mis võib tabada igaüht, kes juhtub olema kümnes möödamineja. Kas ei ole see omamoodi «teater iseenele», millest unistab dekadent Jevreinov oma raamatus «Teater iseenele»? Muidugi, me võime niisuguste juhtumite puhul ennast trööstida, et need on üksiknähtused, et mitte see pole tänapäeva noortele tüüpiline... Kuid kas ei hakka kõik hea ja halb inimkonna eluteel alati üksikust peale? Kõigepealt tõusis tagumistele jalgadele üks, kõigepealt avastas jumala üks, kõigepealt avastas kuradi ju ikkagi üks. Kõigepealt oli ainult üks, kes märkas, et üksteisele kindla vaheaja järel järgnevad löögid vastu puutüve või kive on midagi muud kui lihtsalt organiseerimatu müra jne., jne., jne. Kuid ärgem unustagem hetkekski, et inimkonna ajaloos ei ole kunagi olnud aega, kus just üks võis inimkonnale nii ohtlik olla kui tänapäeval. Kui veel 50 aastat tagasi üks püssipäästikule vajutav sõrm võis hoolsa sihtimise või lihtsalt juhuse tõttu korraga tappa ainult ühe või äärmisel juhul paar inimest, siis tänapäeval võib üks nupule vajutav sõrm panna plahvatama pommi, mis tapab miljoneid.

Oleme kahjuks ikka veel vahel vaimustatud tehnikast sellisel poolharitlaslikul kombel, et oleme valmis tehnika igakülgsel arengule rohelise tee andmise huvides ohverdama kõik muu. Tehnika ja täppisteaduste arengu huvides piirame koolides kõiki humanitaaraineid ning ei leia ikka veel õppekavades küllalt ruumi tegeliku esteetilise kasvatuse jaoks, s. t. muusika-, joonis- jt. tundideks.

Oleme Marxilt üsna hoolega meeles pidanud kõike, mida ta on öelnud majanduse ja tehnika arengust, kuid üsna unustanud tema sõnad sellest, et inimlooma emotsioonid tuleb kasvatada inimlikeks emotsioonideks. Kas ei ole kõigi nende eespool meenutatud kuritegude puhul tegemist just niisuguste noortega, kelle emotsioone ei ole kasvatatud inimlikeks emotsioonideks? Kuid kuidas saab inimesele kui bioloogilisele olendile kaasasündinud emotsioone kasvatada inimlikeks emotsioonideks ilma neid nüristamata? Kas keeldude, käsude, loengute ja õpetustega? See on niisama viljatu nagu

esteetiline kasvatus esteetilisest kasvatuses rääkimise ja loengute pidamisega, mitte kunstiga. Emotsioone saab inimlikeks emotsioonideks kasvatada ainult kunst. Ja eriti teatrikunst, mis ühendab endas sõnakunsti, muusika, kujutava kunsti vahendid ja teostub alati saali ja lava otseses, elavas suhtlemises.

Miks ei võiks me taas elustada kunagise Tallinna Töölismuusika Ühingu traditsiooni korraldada puhkepäevahommikuti tõsise muusika kontserte? Tõsi küll, räägitakse, et praegu olevat Tallinnas pühapäevahommikused tõsise muusika kontserdid tühjad. Kuid mida me oleme siis teinud, et meie noortel saaks harjumuseks tõsise muusika kuulamine? Muusika kuulamine peab ka harjumuseks saama, peab vajaduseks muutuma, nii nagu noortele peavad harjumuseks ja vajaduseks saama paljud muudki asjad, nagu hammaste ja kaela pesemine, mida ükski laps erilise vaimustusega ei tee seni, kuni see pole harjumuseks saanud. Ja veel, meil on nüüd Noorsooteater. Tõsi küll, mõned pahandavad, et ta annab liiga palju lavastusi ja etendusi täiskasvanutele. Kui aga need etendused täismajadele lähevad, tähendab, ka neid on vaja. Muidugi, inimestega on ju alati nõnda olnud, et vanemad on ikka viimased leivapalukesed oma lastele hoidnud, oma kõhu arvel. Ja eks see eesti rahva kultuur ole üldse kõhu kõrvalt näpistamisega loodud. Kuid kas me siis tõesti peaksime lastele praegu etendusi andma täiskasvanutele määratud etenduste kõrvalt, viimaste vähendamise teel? Või tuleks meil oma senine teatrite planeerimine ja organiseerimine radikaalselt teisiti korraldada? Mina ei tea, kui palju on õpilasetendusi planeeritud teistele teatritele. «Vanemuisele» on neid 1968. aastaks planeeritud 25 – kõigile vanusegruppidele alates eelkooliealistest ja lõpetades 16–17-aastastega. Kuid kas ei peaks lasteetendused süstemaatiliselt toimuma ka Võrus, Valgas, Põlvas, Jõgeval, Põltsamaal, Mustvees? Praegu selliseid etendusi teatrite finantsplaanid ette ei näe ja neid pole seepärast võimalik küllaldaselt hulgal korraldada. Praegu on enamikus vabariigi rajoonides lasteetendus sama, mis kunagi oli maalapsele linnasai. Muidugi, mulle võidakse selle peale esitada statistika, mitu korda on tänapäeval selles osas olukord parem kui 30 aastat tagasi. Kuid mõelgem ka kas või sellele, kui palju rohkem on nüüd vanematel aega oma mudilasi teatrisse tuua, kui nad laupäeval enam tööl ei käi ja lapsed laupäeval enam ka lasteaias ei ole. Pealegi ei ole juttu ju sellest, et me kuidagi rahuldame neid lapsi, kes ise kängesti tahavad teatrisse tulla. Me peame mitmetes tuhandetes lastes teatris käimise harjumuse kasvatama. Ja seda tuleb teha juba

5-6-aastastest peale ja korraldada nii, et neil 12-13-aastaselt on võimalik teatrisse minna ja et neil 16-17-aastaselt on ka juba vajadus teatrisse minna.

Meil tuleb noortes juba maast-madalast luua harjumused teatris ja kontsertidel käimiseks, just nimelt teatris ja kontserdisaalis käimiseks, kuhu tuleb minna ja palitu seljast võtta, kuhu ei tohi minna poriste jalgadega, kus ei saa istuda, müts peas. Meil tuleb luua võimalused, et noored saaksid ilusaid peorõivaid kanda. Ja tuleb ka luua selleks kõigeks vajalik materiaalne baas.

Me peame nõukogude inimesi kasvatama nii, et nad oleksid emotsionaalselt erksad ja vastuvõtlikud kõige ilusa ja inimliku vastu. Tehnika, mille arenemise pärast me praegu veel ikka kangesti hooles ja mures oleme, hakkab peagi iseenast oma loodud masinate abil edasi arendama. Emotsioone inimlikeks emotsioonideks masinatega kasvatada ei saa, seda saavad teha ainult inimesed ise. Ja seepärast on meil selles osas palju vähem õigus muretud olla kui tehnika arendamise osas.

1968

## *Vastused ajakirja «Noorus» küsimustele*

MIDA TE MÕISTATE ENESETEOSTAMISE ALL? KONKREETSED EESKUJUD VÕI KONKREETNE ELUFILOSOOFIA? KAS OLETE END TEOSTANÜD LÖPUNI VÕI ON SEE PROTSESS KESTEV?

Minu, vanainimese keelepruugile on sõna «eneseteostamine» võõras. Ja ma ei oska sellepärast öeda, kas ja kus on mingi piir või kas on üldse vahet enese maksmapanemise tahte ja eneseteostamise vahel. Kui eneseteostamine on midagi adekvaatset enese maksmapanemisega, siis pean jällegi tunnistama, et minu keelepruugis on enese maksmapanemisel üsnagi halvustav kõrvalmaik. Sest kui küsimus on lihtsalt enese maksmapanemises, siis jõuab see kergesti välja enese teistest kõrgemale asetamiseni, isikliku võimu püüdlamiseni ükskõik mis vahendite abil või enese silmapaistvaks tegemiseni ükskõik millise veidruse, totruse, elajalikkuse või isegi kriminaalse kuriteo kaudu. Sellepärast ma tunnistan eneseteostamist ainult siis, kui see viib tegudeni, mis on inimväärilised, mis teenivad humanismi, demokraatiat, sotsialismi.

Minu noorpõlves kirjutati ajalehtedes palju kellestki «Düsseldorfis roimariist», ja see oli tõesti kange mees, sest ta suutis mitu tosinat naiskodanikku ära tappa, enne kui ta ise tabati. Arvesse võttes, et enamik roimareid tabatakse juba esimese-teise taolise veretöö järel, ei saa eitada selle mehe osavust, intelligenti, tarkust ja andekust. Ma kasutan seda drastilist näidet, et rõhutada selliste inimlike omaduste nagu tarkuse, andekuse,

intelligentsi, osavuse ja jõu absoluutset iseseisvat väärtusetust, kuna kõiki neid suuri inimlikke vourusi võib kasutada ka vägagi ebainimlikeks, inimkonnastasteks tegudeks. Sellepärast küsin ma ka eneseteostamise puhul nagu iga teise inimliku teo puhul: mille nimel? Ma arvan, et eneseteostamise küsimuses on vaja suurt ühiskondlikku teadlikkust nagu alati siis, kui vastamisi võivad minna Mina ja ühiskond.

Selle küsimusega on otseselt seotud auahnuse küsimus, mille puhul ka palju vaieldakse, kord seda kui halba omadust laites, kord kui head kiites. Ometi on auahnus hea või halb sõltuvalt ainult sellest, millele ta on suunatud, millistele tegudele inimest viib ja kellel tema auahnusest kasu on.

Minul isiklikult oli noorpõlves konkreetseks eeskujuks Martin Eden. Kuid mulle ei meeldinud tookord selle romaani sünge lõpp. Ja just sellepärast, et mulle see pessimistlikult sünge lõpp ei meeldinud, hakkas mulle meeldima marksistlik filosoofia, kuna see on ainuke arukalt optimistlik filosoofia.

Ma ei tea, kas ma olen end lõpuni teostanud. Ma arvan, et mitte. Ja kui miski on kindel, siis just see, et ma ei teostagi ennast kunagi lõpuni. Ja kui ükspäev peaks juhtuma, et ma hakkaks teisiti mõtlema ja kujutlema, et ma olengi enda juba lõpuni teostanud, siis on see kindel tunnus, et mu ühiskondlikult kasulik eneseteostus on lõppenud ja on saabunud vanadustotrustega kui haigusega kaasaskäiv eneserahuloluga täidetud bioloogilise eksisteerimise periood.

Kuid see on teema, millest maksaks kirjutada ajakirjas «Vanadus», kui seda tarvilikku ajakirja ükskord välja andma hakatakse.

Te küsite, KAS MA OLEN MÕNIKORD TUNDNUD, ET OLEN VANA. Ma tunnen seda iga päev, ma tunnen seda, kui ma lähen kahepuudase pommi juurde ega suuda seda enam üles tõsta. Ma tundsin, et olen vana, juba kümmekond aastat tagasi, kui mul pärast kahest kõrvuti pandud seljatoega aiapingist ülehüppamist veel pool tundi tagantjärele põlved värisid. Ma tunnen seda iga päev ka siis, kui ma ikka rohkem ja rohkem unustan ära nimesid, fakte, kui ma selleks, et «Vanemuise» nädala tööplaanist rääkida, pean juba paberi kaasabi kasutama. Ma olen arvamisel, et ükskõik kui kõbus vananimene ka ei oleks, kui noor ta oma vanuse kohta ka välja ei näeks, on ta ikkagi just nii vana, kui vana ta tegelikult on. Mul on ainult hea meel, et ühiskond on mulle isiklikult usaldanud niisuguse tööloigu, mis ei anna mulle praktiliselt aega kuigi palju oma vananemise mure-

dega tegelda. Teoreetiliselt aga trööstib mind see teadmine, et maailmas on olnud palju inimesi, kes minust veel vanemana on olnud töö- ja loomisvõimelised. Et ma kunstis enda arvates veel kõike ära ei ole öelnud, see peaks juba selguma vastusest eelmisele küsimusele. Lisaksin ainult niipalju, et minu arvates ei ole kunstis üldse mingit taseme piiri, vaid ka kõige paremast on võimalik alati veel paremini teha. Mis aga puutub küsimusse, kas ma vahel mõtlen ka sellele, et elul pole mõtet, siis ma ei salga, et olen noores põlves otsinud elu mõtet nii nagu kindlasti paljud teised noored inimesed ja et ma olen mõnikord vägagi pateetiliselt hüüdnud, et «elul ei ole mõtet», nagu on hüüdnud paljud teisedki noored inimesed enne mind, kui neil midagi on parajasti ebaõnnestunud või nad on elus järjekordselt vastu muhku saanud. Praegu olen ma aga arvamisel, et elu kõige suurem mõte ongi elus endas. Kui lakkab elu, siis lakkab ka mõte. Ja kõiki filosoofilisi ideid, mida maailm mulle pakub, hindan ma ainult sellest seisukohast. Seejuures pean ma õigeks elu komplitseeritumate vormide eesõigust vähemarenenud vormide ees. Seepärast ei ole ma näiteks kunagi nõus nendega, kes nagu Indias peavad lehma inimesest pühamaks. Ja kuigi niisuguse olendi nagu konna seisukohast on kõik see, milleta meie – inimesed – enam tänapäeval inimväärilist elu ette ei kujuta, mõttetu, eelistan ma maailma vaadelda ja hinnata ikkagi inimese egoistlikust seisukohast.

MIS ON ORIGINAALSUS JA ISIK NING ISIKSUS? Ma arvan, et eksivad need kunstipedagoogid, kes keskkoolipingilt kunstiõppeasutusse astunud noortest tahavad kangesti suuri isiksusi tegema hakata. Mul ei ole praegusel hetkel teada, mis ütlevad selle kohta teadusemehed meil ja mujal. Kuid minu tähelepanekud elust on mind veennud, et nende omaduste summa, mis kujundavad isiksuse, konkretiseerub enam-vähem kindlalt juba puberteedia lõpuks. Edasi võib toimuda ainult nende omaduste teadlik või ebateadlik ühiskonda passitamine. Sest isiksus kas ollakse või ei olda. Inimesel kas on oma nägu või tal ei ole seda ja ta hakkab oma nägu teistelt laenama. Inimene, kellel on oma nägu, on originaalne. Inimene, kes laenab oma näo, võib ainult originaalitseda. Ma usun Stanislavskit, kes ütleb, et loob meie loominguline loomus. Ma usun Tuglast, kui ta rõhutab, et kunsti loominguline protsess ei ole puhtmõistuslik protsess. Ma arvan, et me üldse liiga vähe juba lapsest peale räägime sellest, et iga inimene peab olema kõigepealt ta ise, ja nagu kunstiteoses on originaal alati väärtuslikum kui koopias, nii on eluski ükskõik misugune väike mina väärtuslikum kui väike Lauter, väike Erne-

saks, väike Panso, väike Ird. Tõeliselt vaimukad inimesed pole kunagi püüdnud vaimukad olla, vaid nad lihtsalt on seda. Kuid ka lindude hulgas on neid, kel ei ole oma laule, vaid kes laenavad viise teiste käest. Ja küllap samal põhjusel on inimesi, kel ei kunstis ega elus oma nägu ei ole ja kes peavad selle laenama. Kuid seda ettevaatlikumad peavad minu arvates olema kunsti-pedagoogid noortele oma näost ja isiksusest rääkides, õpetades ja kuulutades.

Kui ma püüaksin vastata otseselt, et mis on originaalsus, siis ma ütleksin esiteks: originaalsus on lahutamatult seotud mõistega isiksus, mis kunstis on omakorda tingimata seotud mõistega anne. Psühhotehniliselt on anne kindlasti seotud sellise nähtusega nagu fantaasia. Kuid fantaasia kui niisugune on omakorda seotud maailma nägemise oskusega. Kuid maailma nägemise oskus ei ole omakorda hoopiski samaväärne maailma mööda ringijooks-mise võimega, nagu seda kahjuks tänapäeval nii mõnedki noored inimesed arvavad, kes ühelt turismimatkalt teisele tõtates ometi mitte midagi muud ei näe kui seda, mida nad sellest maailmast on kino ja televiisoriekraanil juba kümneid kordi näinud. Vaadake üsköik millist suurt kirjanikku, ja me näeme, et nende maailmanägemise oskus, originaalsus, algab juba nende esimestest lapsepõlvemälestustest. Ja sellepärast ma julgengi rõhutada, et isiksuse «alusmüürid» kujunevad juba lapsepõlves. Ja just lapsepõlves võivad kasvutingimused, perekond, keskus isiksust kõige enam kujundada.

MILLES TE NÄETE ENDA OSASAAMIST MAAILMA ASJADEST?

INFORMEERITUS? ÜHELAADSE INFORMEERITUSE SÜNNITATUD ÜHELAADNE MÕTLEMINE JA AJAKIRJANDUSE OLUKORD NEIS TINGIMUSTES?

Ma olen ligi nelikümmend viis aastat iga päev püüdnud läbi lugeda vähemalt kõik Eestis ilmunud kesksed ajalehed. See on lihtsalt harjumus ja ma tunnen ennast ebamugavalt, kui mul mõnel päeval värsked lehed kätte saamata jäävad. Ning ma olen tige, kui pärast järjekordset kodust eemalviibimist ei leia eest kõiki vahepeal ilmunud ajalehti. Küllap see pärineb juba sellest vanast eesti traditsioonist tellida kindlasti endale koju võimalikult palju erinevaid ajalehti. Küllap see on omamoodi püüd maailma asjadest osa saada. Maailma asjadest osasaamisel on aga kaks tahku: ühelt poolt informeeritus maailma asjadest, teiselt poolt püüe maailma asjadesse ise sekkuda ja selle sekkumise teel neid maailma asju kuidagi parandada. Üks maailma asjade paran-

damise püüe on seegi, et ma praegu «Nooruse» toimetuse küsimustele vastan. Muidugi, küsimuses ühekülgse informeerituse kohta peitub hirm mitteküllaldase informeerituse pärast. Selle kohta arvan ma, et meil Eestimaal on tänapäeval vähese informeerituse küsimus siiski kõigepealt mitteküllaldase keeletundmise küsimus. Küllaldase keelevaldamise puhul on tänapäeval näiteks raadio kaudu informatsiooni saamine praktiliselt piiramatult. Mis puutub ajakirjanduse ja üldse kirjanduse kaudu saadavasse informatsiooni, siis jällegi, kuivõrd keelebarjäär ei takista, on võimalik saada iga maailmakaare ajakirjandust, samuti ka raamatuid, mida võib tellida vastavate keskraamatukogude kaudu. Kui suur aga kellegi isiklik vajadus informatsiooni järele on, see on juba sügavalt individuaalne. Sest samal ajal kui mina tunnen end lausa füüsiliselt ebamugavalt, kui ma pole värsket ajalehte saanud, näen ma enda ümber kaaskodanikke, kes ajalehte ostavad ainult siis, kui seal järjekordselt loosipiletite numbrid sees on, või kes raadio keeravad kinni siis, kui päevauudised algavad, ja teevad lahti ainult siis, kui tuleb kas vanatantsumuusika või džäss. Olgu muuhulgas öeldud, et kõikidest inimkategooriatest kardan ma seda viimast inimkategooriat kõige rohkem, sest just nende hulgast on fašism alati värvanud oma füüsilised löögijõud, kuna selliseid inimesi on väga kerge liikuma panna tuhandete neid isiklikult puudutavate argielu pisivigade kritiseerimisega. Neile hüüa: palgad on väikesed, ja nad karjuvad sulle alati hurraa! Neile hõika: valitsuses on ainult vargad ja lollid, ja nad karjuvad hurraa! Neile ütle, et kortereid on vähe, ja nad karjuvad hurraa... Ja nii nad valisid kunagi kangesti hurraatades pukki Saksamaal Hitleri, Itaalias Mussolini ja olid Eestimaal valmis upitama pukki vapside füürereid. Kahe partei süsteemi puhul nagu Ameerikas on nad pettunud alati just selles parteis, kes parajasti võimul on, ja valivad järgmistel valimistel täpselt samasisulise teise partei esindaja. Ja just tänu neile püsib süsteem ja võib jätkuda sõda Vietnamis.

Kevadel toimunud Brechti 70. sünni-aastapäevale pühendatud juubeli dialoogil ütles Peter Weiss, et tema on hakanud viimasel ajal dokumentaaldraamasid kirjutama sellepärast, et tänapäeva maailm on üleküllastunud risti vastukäivast informatsioonist. Et inimene ei tea enam, mida uskuda ja mida mitte uskuda ja seepärast võib teda tõde uskuma panna veel ainult dokumentide varal. Ja siis kerkibki küsimus: mis on tänapäeva maailmas suurem oht – kas informatsiooni vähesus ja ühekülgsus või informatsiooni üleküllus ja ülinitmekülgus? Sellepärast oleneb meie isiklik osasaamine maailma asjadest kõigepealt ikkagi meie huvist

maailma asjade vastu üldse, teiseks meie võimest maailma asju ajalookogemuste varal näha ja analüüsida, kolmandaks meie isiklikust vahekorrast maailmaga ja kogu inimkonnaga, s. t. meie filosoofilisest maailmatunnetamisest.

## MEIE SAJANDI MORAAL.

Sõna «moraal» alla mahub nii palju mõisteid, nähtusi, küsimusi ja probleeme, et see, mis on üldse moraalne ja mis ebamoraalne, on igapäevases praktilises elus niivõrd muutlik ja sagedasti risti vastukäiv, et nii mõnelegi moraali valdkonda puutuvale küsimusele on üldse võimatu ühist ja igavest nimetajat leida. Minu noorpõlves oleks iga normaalne inimene kõrgelt üle põlve ulatuvat kleidiserva ebamoraalseks pidanud. Niisama nagu siis oli väga ebamoraalne, kui naine suitsetas või oma huuli ja juukseid nii värvis, et seda märgata oli.

Nii jäävadki lõppude lõpuks igasuguse moraali hindamise tõelisteks kriteeriumideks ainult kõige põhilisemad filosoofilised kategooriad – need, millest oleneb inimkonna eksistents, tema edasine areng, kogu inimkonna elu või surm. Engels ütleb, et inimkond on oma moraali kategooriaid alati muutnud vastavalt inimkonna praktilistele vajadustele. Nii kuulutati, jällegi Engelsi sõnade järgi, inimsöömine ebamoraalseks alles sellest peale, kui toimus üleminek jahindusele karjandusele, sest karjale, mis paljunes kiiremini kui oma pere, oli järjest rohkem karjaseid vaja ja nii oli vangilangenud vaenlast kasulikum mitte enam ära süüa, vaid ellu jätta ja karja hoidma panna. Meie pahandame keskaegse orjuse üle, kuna me oleme igasuguse orjuse vastu, kuid unustame samal ajal, et see orjus tekkis kunagi vabatahtliku kokkuleppe ja vastastikuse rahuliku koosseksisteerimise alusel. Nüüd on inimsöömise suhtes juba välja kujunenud küllalt tugev refleksi süsteem, mis seda takistab isegi siis, kui see mõnel hetkel muutub üksikinimesele isikliku elu ja surma küsimuseks. Ja just sellepärast võib kujutleda, et kunagi areneb inimkonnal ka sõja suhtes välja selline refleksi süsteem, mis rahvaste sõtta-ajamise võimatuks teeb, ükskõik kui kõrgel ei oleks kusa-gil maal noorsoo sõduriks kasvatamise traditsioon, meetodid ja kultuur.

Ei ole kindlasti inimkonna ajaloos olnud ühtegi teist nähet, mille ümber oleks olnud nii palju kahekeelsust ja silmakirjatsemist kui moraali ümber. Ja kahjuks on ka tänapäeval meie maal nendest küsimustest rääkides ikka veel liiga vähe seda asjalikkust, mis iseloomustab Lenini, Marxi, Engelsi suhtumist moraaliküsimustesse. Engels ütleb oma «Anti-Dühringis», et selle

raamatu kirjutamise päevil kehtisid veel igapäevases elus väga paljude erinevate moraalide rudimendid. Täpselt samuti kehtivad meil tänapäeval Eestimaal igapäevase käibemoraali alal veel tõekspidamised, mille juured ulatuvad «Domostroi», «Balti eraõiguse», naiskodukaitse, iga sorti usulahkude, korporatsioonide, Ameerika Kristliku Noorte Meeste Ühingu jne., jne. moraalkoodeksitesse.

MISSUGUST MAAILMA VASTUVÕTMIST TAHATE NÄIDATA VAATAJALE? MILLINE OSA ON SELLES PROTSESSIS MÕTTEL? MEELELAHUTUSEL? HUUMORIL? PÄEVAKAJALISUSEL? See on jällegi üks neist küsimuste labürintidest, mille uurimisega meie inimeste kasvatajad on veel väga vähe tegeelnud. Muidugi võib kõikidele nendele küsimustele vastata sadade tarkade meeste tsitaatidega. Kuid vaadagem neid küsimusi korraks lihtsalt inimese igapäevase reaalse eksisteerimise seisukohalt. Kui ikka mõni mees selle asemel, et nüüd ühe puhkepäeva asemel kahte puhkepäeva maha juua, ühe neist kas või naise sundimisel kulutab tsirkuse, opereti või ükskõik kui keskpärase estraadietenduse vaatamiseks, siis on see ikka kasulikumalt kulutatud kui lihtsalt joomisele läinud päev. Ja kui ta isegi siis vaheajal puhvetis teeb oma pudel-paar õlut või sada grammi, end päris läebakile juua tal ikka aega ei ole! Üks iidne hiina vanasõna ütleb, et inimene, kes on istutanud ühe puu, erineb inimesest, kes pole veel istutanud ühtegi puud. Ja ma arvan, et inimene, kes käib vaatamas operetti, tsirkust või jääballetti, erineb siiski inimesest, kes üldse neis kohtades ei käi. Kui me nüüd aga jääksime selle fakti konstateerimisega rahule, nagu meie, teatritegelased, seda kahjuks mõnigi kord teeme, siis on asi ikkagi halb. Täissaalidega operetid ja muud meelelahutuslikud teatrikunsti liigid ei anna meile õigust oma kunstnikukodanikukohust reetmata loobuda mõtlemast sellele, kuidas ikka rohkem ja rohkem inimesi tuua ka neid etendusi vaatama, mille puhul teatrikunst lihtsast meelelahutusest ja ajaviitest aktiivse vaimse puhkuse vormiks muutub. Esimene tee selleks on, et ka kõige kergemad meelelahutuslikud kunstivormid pannakse tingimata ja alati teenima ilu ja head maitset. Et ka rahva naerulusti ei rahuldataks ainult labase naljaga, vaid vaimuka huumori ja elu üle mõtlema paneva satiiriga. Teiseks sammuks oleks kõikide tõsisemate, sügavamate kunstiliikide massilisemaks muutmise.

Käesoleval aastal täitus 60 aastat regulaarsete suviste sümfooniakontsertide korraldamise algusest Tartus. Kõikide meie

suurte saavutuste kõrval tööstusliku tootmise, viljakasvatuse, karjakasvatuse alal on kindlasti tagasihoidlik, et kunagised regulaarsed suvised sümfooniakontserdid on ära jäänud mitte ainuüksi Tartus, vaid nii mõneski teises Eesti linnas. Objektiivseid põhjusi on selleks muidugi palju, alates orkestrantide ja korralike kõlakodade puudumisest, kuid kõige rohkem on ikkagi ettevõtmise, tahtmise ja vajalikkuse mõistmise puudumist. Muidugi, sümfoonia, tõsine probleemdraama ei ole tänapäeval Eestis veel massikunst. Kuid seda rohkem tuleb just seda laadi kunsti toetada, propageerida, tema heaks agiteerida ja neid kunstiliike juba koolieast peale noorsoole omaseks ja lähedaseks teha. Ja ma ei saa salata, et näiteks kümnekond täismaja filosoofilise «Phaetoni» etendustel teeb minule isiklikult suuremat rõõmu kui sada täismaja operetti.

Me oleme leeripäevad targalt asendanud noorte suvepäevadega. Kuid ma olen unistanud vahel sellestki, et kunagised vanainimeste pühapäeva ennelõunased vaiksed mediteerimistunnid kirikus asendada näiteks pühapäevahommikuste paari-tunniste kammermuusikakontsertidega. Ja kui mul võimalik oleks metseeni mängida, ja oleks ka varandust, mida pärandada, siis pärandaksin ma oma varanduse just selleks, et mõnes Tartu-lähedases kolhoosiklubis igal pühapäeval ja riigipühal paar tundi kammermuusikat mängitaks, vaatamata sellele, kui palju sinna rahvast tuleb. Sest üks viga, mida me ju teeme, on see, et me ei kärsi sageli rahvast ära oodata, õigemini järele oodata. Sest kui esimene uudsuse kihin-kahin on mööda läinud, hakatakse ka neid kammerkonserte mõnda aega mängima päris tühjades ruumides. Kuid ma olen kindel, et kunagi 10, 25, võib-olla 50 aasta pärast on need saalid täis ja isegi kui see aeg tuleks 100 aasta pärast, tähendaks see ikkagi väga suurt võitu, sest see tähendaks, et vähemalt ühes osas inimkonnast on toimunud jälle mingi nihe uude inimsuse kvaliteeti.

Ma arvan, et eelöelduga olen ma vastanud küsimusele ka teatri funktsioonide püsimisest ja muutumisest. Nagu kõikides asjades elus on ka teatrikunstis vaja nii püsivust kui ka muutumist. Eitada kõike vana on niisama rumal nagu eitada kõike uut. Nii üks kui teine eitamine on lihtsalt mõtlemislaiskus või küündimatus.

Rutiiniga on kahjuks lugu nii, et rutiini ei armasta mitte ainult laisad ja andetud kunstnikud, vaid teda armastavad ju ka need mugavad inimesed, kes igalt poolt elust otsivad ainult seda, millega nad harjunud on. Just suhtumises rutiinisse väljendubki uue ja vana võitlus kunsti ümber. Kahjuks ei ole meie teadlased

veel püüdnud selgeks teha, kuivõrd selline nähtus nagu vanast harjumusest kinnipidamine on psühhofüsioloogiline ja seega mõnede inimeste puhul paratamatu, seaduspärane, kuivõrd see tuleb lihtsalt harjumuseks saanud mõtlemise laiskusest. Nii nagu me ei tea sedagi, kas pealiskaudsus, millega mõni osa kaaskodanikest suhtub maailma ja ellu, on maailmavaateline küsimus või kontsentreerumisvõime puudumine.

Tegelik elu aga näitab meile iga päev, et kontsentreerumisvõime on inimestel erinev ja jääbki alati erinevaks isegi võrdse treenimise puhul. Oskus vaadata kaasaegselt on aga seotud vaatamise kultuuriga üldse, sellega, mida Brecht nimetab teatri puhul koguni vaatamise kunstiks. Selge on see: mida kõrgemale tõuseb kunst lihtsast päevakajalisusest, mida meil kahjuks sageli ikka veel samastatakse kaasaegsusega, seda rohkem tähelepanu tuleb pöörata ka vaatamise kunsti arendamisele, mille osas me oleme tõesti kaugelt enam maha jäänud kui näitlemise kunstis.

## MIKS ELAVAD NII KAUA GOETHE, SHAKESPEARE, TŠEHHOV?

Sellepärast, et käsitledes oma ajastu kõige aktuaalsemaid päevaprobleeme, käsitlesid nad neid suurte humanistlike ideaalide nimel, mille tõttu nende teosed ei jäänud ainult päevakajalisteks, nagu paljude-paljude nende eelkäijate ja järglaste teosed, ja kuna samade humanistlike ideaalide eest võitlejatena on sunnitud olnud ennast näitama ka mitmesugused valitsejad ja võimud, siis ongi nende teosed omamoodi paradoksaalselt paratamatusena püsinud ajast aega. On kurb, et mõningad meie kirjandusteoreetikud kangesti pahandavad kirjandusteoste üle, kuna neid olevat võimalik nii või teisiti mõista. Kuid päris suure kunsti traagika seisabki selles, et teda on alati olnud võimalik nii või teisiti mõista. Kas on olemas ühtegi eepost, mida pole saadud mõista nii või teisiti? Kas on olnud ühtegi ühiskondlikku korda, mis oleks julgenud eitada Goethe «Fausti» või Shakespeare'i loomingut? Kuid keda võib veel rohkem «nii või teisiti mõista» kui neid mehi?

Hoopis arusaamatu on minule aga nende inimeste mõtteviis, kes siis, kui mõne sada aastat tagasi kirjutatud näidendi etendus äkki võimaldab paralleele tõmmata meie tänapäeva mõningate pahedega, ei hakka mõtlema selle üle, kuidas neid pahesid likvideerida ja kuidas nad üldse on niikaua saanud püsida, vaid kukuvad pahandama klassiku üle, et ta juba sada aastat tagasi julges kirjutada niisugustest inimlikkudest pahedest, mis veel

tänapäevalgi priskelt edasi elavad. Kas ei olnud just niisuguste pahandajate tegu see, et samal ajal, kui meil Majakovskit kõikides paraad-ettekannetes ja kirjutistes suure suuga kiideti, tema näidendid aastakümneid teatrilavale ei pääsenud?

Te küsite, MILLINE OLI MINU TEE KULTUURINI JA MILLISEID VÕIMALUSI MA NÄEKSIN VÕI EELISTAKSIN KUNSTINI JÕUDMISEL?

Minu tee kultuurini on olnud nii pikk, täis mitmesuguseid jänesehaake ja vastuolusid, et mul ei olegi sellepärast juriidilist õigust pahandada nende inimeste üle, kes mind vahel harimatuks ja kultuurituks nimetavad. Mind on poisikesepõlves nii mõnigi kord ka uulitsapoisiks hüütud. Ja veel rohkem on mind noorpõlves nimetatud häbematuks, halvasti kasvatatud nooreks inimeseks, kes küllaldaselt ei oska austada vanu, üldtunnustatud autoriteete. Kuid samal ajal oli minu õnneks peaaegu igas autoriteetses kogus, kes mu noorpõlves järjekordselt minu tegusid hukka mõistis, alati ka mõni niisugune vanem inimene, kes vabatahtlikult minu kaitsmise enda hooleks võttis. Ja kuigi see üksik hääl ei suutnud enamal juhul minu saatust muuta, andis ta mulle ometi selle lohutuse, et mitte kõik, mille poole ma püüdsin, ei olnud kõigi arvates vale.

Kui minu teha oleks, teeksin ma kõik, mis võimalik, et muuta noortele pääsu kunsti juurde maksimaalselt raskeks, sest tegelemine tõelise kunstiga ei ole mitte vähem raske ja ohtlik kui esimene ekspeditsioon Kuule või Marsile, sest iga tõelise kunstiteose loomine on alati ekspeditsioon tundmatusse. Ja meie tänapäeva kunstielu üheks suuremaks õnnetuseks pean ma seda, et noored inimesed võivad oma õigust kunstnikud olla tõestada mitte loomingu, vaid diplomiga. See on minu arvates juba väiksem õnnetus, et meie kunsti õpetamise metoodika on nii mõnegi kunsti puhul veel meelevaldne. Tõelise suure ande õnn seisabki selles, et teda ei suuda tappa kõige halvemgi õpetamine. Sest suur anne õpib sellest, kuidas ei pea tegema, sageli palju rohkem kui sellest, kuidas peab tegema. Kuid ma ei ole ka sellega nõus, et me ikka veel peame kunstiga tegelevat inimest kuidagi paremaks, teistest inimestest kõrgemal seisvaks ja jõuame lõpuks nüikaugele, et hindame isegi halba kunstnikku rohkem kui ükskõik missuguse teise tööala tõesti head töömeest. Eriti ei salli ma inimesi, kes mulle püüavad tõestada, nad teevad seepärast kunsti, et nad seda kangesti armastavad. Tõelisele kunstnikule on loominguprotsess mitte meeldiv ja mõnus nagu armatsemine, vaid väga valus ja vaevarikas nagu sünnitamine. Ja tõeline loomingu sünnibki alati ainult

sellepärast, et ta sündima peab, nii nagu lill hakkab õitsema, sellepärast et ta õitsema peab, ja laps sünnib 9 kuu möödudes, sellepärast et ta sündima peab.

THOMAS MANN KIRJUTAB ÜHES KIRJAS BRUNO WALTERILE: «SEE, MIDA EI SUUDA, ONGI KUNST.» MIDA TAHAKSITE SUUTA TEIE?

Kui ma mõtlen kõikidele oma lavastustele, siis on väga vähe neid, mida ma uuesti lavastada tahaksin. Kuid veel vähem on neid, mida ma enam edasi lavastada ei tahaks, sest ma ei tea peaaegu ühtegi lavastust, mida ma ise lõpetatuks võiksin pidada. Kuid ma trööstin end sellega, et nii kaua, kui on kestnud maailma teatriajalugu, on halbu lavastusi alati rohkem olnud kui häid, rääkimata väga headest. Kuid senikaua, kui mõni teater ise teab, mis tal on hea ja mis tal on halb, pole see teater oma arengut lõpetanud, pole surnud, vaatamata sellele, kas saalid on täis või tühjad, kas arvustus kiidab või laidab, sest igasuguse arengu aluseks on rahulolematuse isendaga.

KUI TE PEAKSITE OMAL KÄEL HARIMA ÜHT INIMEST, MILLISEID ÕPETUSI TE TALLE ANNAKSITE, ET TAST INIMENE SAAKS?

Meie perekonnas on väikene koeranäss nimega Topsik. Nii igapidi karvane, et kui haugub, siis ei saa isegi oma inimene alati aru, kust otsast see hää! tal tuleb. Ja vahel olen ma kuulnud, kuidas mu tütar sellele koerale hüüab: «Topsik, ole inimene!» Mulle tundub alati, et selles hüüdes on ahastavat abitust koerast mittejagusaamise pärast ja mingi kujutlus, et inimene on koerast arukam, talutavam ja teisi arvestavam. Ja nii ma vist ütleksingi sellele inimesele, kellest ma inimest tahaksin kasvatada, et – ole inimene! Ja siis ma ütleksin talle veel: ärgu arvaku, et ta on sellepärast inimene, et ta räägib. Papagoi õpib ka rääkimise ära ja räägib ka ja võib oma ütlemisega isegi kogemata täppi tabada. Ärgu arvaku keegi ka seda, et ta on inimene sellepärast, et tal on riided seljas. Ma olen tsirkuses ka ahvi seljas riideid näinud, kusjuures see ahv oli isegi nii tark, et ta poti peale minnes särgisaba üles tõstis. Ole inimene – see tähendab: ole ühiskondlik, mõtleval olend. See tähendab alati meeles pidada, et väljaspool inimühiskonda ei ole sa mitte midagi. See tähendab mitte kunagi unustada, et mida rohkem sa teistelt inimestelt saada tahad, seda rohkem pead sa ise neile andma. Õeldes neid tarku tõdesid, tean ma, et praktikas on nendetaolistest õpetussõnadest niisama vähe kasu kui

nõudest Topsikule, et ta oleks inimene. Me teame ju palju heade, tarkade inimeste lapsi, kellest ometigi pole saanud niisama head ja targad inimesed, kui on nende vanemad. Järelikult on tarvis inimese kasvatamise tehnikat palju ja palju täiustada. Et me selles küsimuses veel väga abitud oleme, näitab minu arvates seegi fakt, et nii mõnegi noormehe kasvatamisel on ikka veel parimaks abinõuks sõjaväkke sattumine. Kuid me unistame ju ühiskonnast, kus sõdasid ja muidugi siis ka sõjavägesid ei ole. Kes ja kuidas hakkab siis kasvatama neid, kelle suhtes me praegu loodame, et nad ainult sõjaväes targemaks saavad?

### MIDA LOETE, KUNAS, KUI PALJU? KAS SEE ON TÖÖ, NAUDING, VAJADUS, KOHUSTUS?

Oma nooruses ma lugesin kõike, mida kätte sain, valimatu. Ja seda tuli tol ajal teha kas või juba sellepärast, et eestikeelseid raamatuid oli siis üldse veel nii vähe, et väga aplale lugejale neid lihtsalt ei jätkunud, ka siis, kui appi sai võetud igasugused ristikoguduse ajalood, kõikvõimalikud röövlilood, Morando Morandinid, Leichtweissid ja iga laadi kõikmõeldavad köidetud ja rullikeeratud ajalehtede lisad alates «Valguse» lisa-lehtede verdnõretavatest suurromaanidest ja lõpetades «Päevalehes» juba minu nooruspõlves alanud Tarzani-lugudega. Hiljem, kui saksa keele ja Pärnu ja Tartu linnaraamatukogude tõttu raamatud rohkem kättesaadavaks said, kui praktiliselt oli võimalik lugeda, algas ka nende valimine. Ning samal ajal muutus raamatulugemine naudingust ja vajadusest ikka enam ja enam kohustuseks.

Kui ma mõtlen tagasi oma noorusele, siis kõige rohkem on mul kahju sellest, et nüüd, kus mul ei ole enam nii palju aega ja jõudu lugeda kui siis, on mu ümber nii palju raamatuid, millele ligipääsemiseks ma kunagi oleksin kas või oma hingeõnnistuse andnud. Nii ostan ma nüüd igasuguseid raamatuid ja mu toas kasvab ikka suuremaks ja suuremaks läbilugemata ja kindlasti minu poolt igavesti läbilugemata jäävate raamatute hulk. Mida ma praegu loen peale näidendite, mida ma ameti poolest lugema pean? Ma olen lugenud läbi kõik «Loomingu» Raamatukogu numbrid. Ma loen kõiki eesti ajakirju «Eesti Loodusest» ja «Horisondist» alates ning «Loomingu» ja «Noorusega» lõpetades. Ma loen vene- ja saksakeelset erialast kirjandust, kuid ma unistan kogu aeg sellest, et ma jälle kord saaksin ainult lugeda ja veel kord lugeda. Ma arvan, et kunagi tuleb aeg, kus inimestele, kes töötavad sellistel tööaladel nagu mina, antakse kas või iga viie aasta tagant pool aastat raamatulugemise aega,

millest nad vähemalt 3 kuud peavad kasutama ilukirjanduse lugemiseks. Olgu veel lõpuks öeldud, mu lemmikirjanduseks on alati olnud ja jäänud realistlik aega ja inimesi kujutav romaan. Ja selle kõrval kõikvõimalikud memuaarid. Eriline luulearmastaja pole ma kunagi olnud ja luulest meeldib mulle mõtteluule ja kõik ajalaulud, kuna ma sellest «päris lüürikast» eriti vaimustatud ei ole. Kuivõrd ma aga tean, et viimane arvamus on puhtsubjektiivne, siis ei taha ma, et seda peetaks minupoolseks luulehinnanguks. Mis puutub tänapäeva noortesse luuletajatesse, siis pean tunnistama, et Paul-Erik Rummo luule muutus mulle nauditavaks alles tänu «Vanemuise» studios Ela ja Mati Undi lavastatud «Suits pööriöluhtadelt» etendusele, millise elamuse eest ma neile noortele veel praegu tänulik olen.

### KAS HINDATE SPORTI? MIDA SELLES?

Ma arvan, meie spordi suurimaks puuduseks on, et liiga palju on veel inimesi, nii noori kui vanu, kes üldse ei tegele spordiga. Mul on väga kahju, et meie teatritevahelised spordivõistlused ikka ja jälle soikuvad, et neist nii vähe osa võetakse, et nad ei haara kõiki vanuseastmeid, sest minu jaoks on sport tore meelelahutus ja suurepärase aktiivse puhkuse vorm. Mulle meeldib, et tänapäeval Tartu Ülikoolis ka humanitaaralased õppivate noorte hulgas ikka rohkem ja rohkem hakkab siginema neid, kes oskavad ka spordist lugu pidada, ja et meie intelligentsi hulgast hakkab kaduma 30-ndatel aastatel moes olnud vaimukultuuri põlastav vastandamine kehakultuurile.

### MIS TEILE MEELDIB NOORTE INIMESTE JUURES?

Ei ole ühelegi rahvale ega maale suuremat õnnetust kui noorus, kes kõige sellega, mis enne neid tehtud, kangesti rahul on. Kes kõike seda, mida vanad on teinud, aina imetleb, kiidab ja lipitsevates oodides ülistab. Ma arvan, noorus peab olema rahutu ja rahulolematu. Ma pole meie noortega ainult siis nõus, kui mõni nende hulgast ei ole rahul sellega, et nõukogude rahvad sotsialismi ehitavad. Mina olen ka selle režiimi all elanud, mida nimetati kodanlik-demokraatlikuks, olen näinud ise oma silmaga fašismi sündi Eestis ja kõige selle tagajärgi. Ja kuigi ma päeva jooksul võin kümneid ja kümneid kordi vihastada meie praktilise, igapäevase töö puuduste, vigade üle, tean ma ometi, et see on ainuke tõeliselt perspektiivikas tee meie rahvastele ja kogu inimkonnale. Ma tean ka seda, et kõik järeleandmised, mis praegu kapitalistlike maade kodanlus teeb oma töölisklassile, saavad seal teoks ainult sellepärast, et maailmas eksisteerivad

sotsialismi ehitavad riigid ja nende riikide reaalsed saavutused kultuuri ja majanduse alal. Samal ajal tahan ma noortele ikka ja jälle meelde tuletada elutarga M. Kalinini sõnu, kes rõhutas, et nõukogude rahvad, rajades sotsialismi, teevad midagi niisugust, milles inimkonnal ei ole senini mingeid kogemusi. See-pärast tulebki palju eksperimenteerida, palju katsetada, paljusid asju täna nii ja homme teisiti teha.

Nii nagu ma oma eluaja jooksul olen juba kaks korda jõudnud üle elada kitsaste pükste ja teravate ninadega kingade moe ja niisama palju kordi üle elada need aastad, kus üldrahvalikult peeti ilusaks hästi laiu, lotendavaid pükse ja tõmbi ninaga jalatseid, nii olen ma mitmeid kordi ka üle elanud neid aegu, kus noorte puhul on õhatud, et nad on ükskõiksed ideaalide vastu või et neil üldse ideaalid puuduvad. Ajalugu, mis päeva-poliitilistel kaalutlustel sagedasti on vintselnud siia-sinna, kuulutades mõnigi kord täna hoopis halvaks selle, mis alles eile veel oli hea ja isegi kõige parem, või mis äkki ülikooli esimesel kursusel ülistama hakkas seda, mis keskkoolis viimasel aastal oli veel halb, on nii mõnigi kord noored hämmeldusse viinud ja protesteerima pannud, sest peaaegu iga noor inimene kaldub esimese hooga maailma hindama hea ja halva absoluutsete kategooriate järgi. Kuid ma olen näinud alati ka seda, et noorus oma esimeses hämmelduses tekkinud skeptitsismist, käegalöömisest peagi jälle üle saab ja alati uuesti maailma elu vastu huvi tundma hakkab. Ja mulle tundub, et praegusel momendil on vähemalt meie ülikoolinooruse hulgas jälle märgata suurt huvi tõusu ühiskondlike ja filosoofiliste küsimuste vastu. Eriti head meelt teeb see, et meil Eestis kõikidel kunstialadel peale teatri, täpsemalt draamateatri on juba tekkinud suur hulk noori, kes ikka enam ja enam hakkavad meie kunstile tänapäeva nägu andma ja kes annavad põhjust õigustatud optimismiks nende kunstialade arengutaseme suhtes. Kas ei peitu põhjused, et meie teatrites ei ole seni veel esile kerkinud nii eredaid oma näoga noori lavastajaid, kusagil ligilähedalt samas, kus on varjul need põhjused, mis on takistanud meie filmikunsti teiste kunstide tasemeni jõudmist. Kus need vead aga täpselt on, seda mina kui väga harva kinos käiv inimene ütelda ei suuda. Kurb on ainult see, et ka viimane filmitöötajate suur vabariiklik arupidamine, vaatamata pikale eelnevale diskussioonile, lõppes jällegi ainult sellega, et filmide tegijad ja filmide nägijad, s. t. «Tallinnfilm» ja tema juhid ning rahvas ja kriitikud jäid kumbki oma eriarvamuse juurde. Kuid noorusel on see hea omadus, et teda kasvab lakkamatult peale ja ühel päeval peab see kasvav kvantiteet kas



## Lavakunstnike õpetamisest ja kasvatamisest

Moto:

Diletantismi ja kunsti vahel ei ole kindlat piiri. Hea diletant on kunstnik, halb kunstnik on diletant. Elukutselised kunstnikud püüavad seda salata, aga see ei ole muud midagi kui liialdatud seisuseuhkus, mis sagedasti kadedusega ühendatud.

Eduard Wilde

Kui me tahame selgusele jõuda, kas kingsepp, kes saapaid meisterdab, oskab oma tööd, kas ta on professionaalne, siis võtame tema tehtud saapapaari, võrdleme seda maailma parima standardiga, millise kriteeriumi me tänapäeval teatavasti oma laiatarbekaupade hindamise ideaaliks oleme võtnud, ja ütleme siis, kui meie saapapaar vastab maailma standardile, et kingsepp, kes need saapad tegi, tunneb oma tööd, ta on professionaal.

Kui me nüüd analüüsime, millega see professionaalsus kingsepatöös saavutatakse, siis näeme, et selle kindlustab eelkõige kingsepa töös varem omandatud kogemuste kasutamine.

Kui me aga hakkame professionaalsuse ja mitteprofessionaalsuse küsimusele vastust otsima kunsti valdkonnas, siis märkame, et just varem saavutatu kordamine on üks kõige sageda-

maid kunstilise ebaprofessionaalsuse tunnuseid, sest kellegi professionaalseks või mitteprofessionaalseks tunnistamine kunstis on keerulisem protsess kui ükskõik mis teisel tööalal.

Kodanliku võimu lõpuaastatel Eestis määras Konstantin Päts oma venna Voldemar Pätsi üheks riiklikuks kunstielu korraldajaks. Viimane omakorda otsustas kõigepealt ilusasti registreerida ja ritta seada kõik Eestis tegutsevad kujutavad kunstnikud. Kui aga kroonu midagi registreerimise hakkab, peab tal olema ka vastav alus, ja mis muu veel oleks kroonu jaoks alus kui vastav paber – ja mis paber see muud võib olla kui diplom. Ja nii registreeriti kunstnikuks kõik need Eestimaa mehed ja naised, kellel oli mingi kunstikooli lõpetamise diplom. Tagajärjeks oli, et kunstnikeks tunnustatute hulgast langesid välja Nikolai Triik, Eduard Viiralt, Kristjan Raud, Adamson-Eric ja nimekirja jäid paljud need mehed, keda eesti kõige paksemaski kunstiajaloo märgitakse ainult kahe tähega – «jt.»

Kui tagasi vaadata ajalookogemustele, näeme veel sedagi, et eri koolkondadesse kuuluvad kunstnikud on peaaegu kõikidel kunstialadel ja kõikidel aegadel kunstis üksteist eitanud ja üksteist vastastikku mitteprofessionaalseks kuulutanud.

Stanislavski nimetas heaks teatrietenduseks seda, mille puhul vaataja unustab, et ta on sattunud teatrisse. Bertolt Brecht aga nõudis, et teatris ei tohi vaataja kunagi unustada, et ta on teatris.

Ja kui me mõtleme kord, et Stanislavski kunagistest õpilastest ei seisa meie teatriajaloo lehekülgedel esimestena Stanislavski kõrval mitte need tema hoolikad õpilased, kes teda kõige truualamlikumalt matkisid, vaid Vahtangov ja Meierhold, kes hoopis oma teed läksid, siis peaks seegi fakt tõestama, et kunsti õpetada ja õppida on midagi muud kui kingsepatööd õpetada ja õppida. Ja et kunstis on parim õpilane just see, kes kõige vähem kordab oma õpetajat, sest kunstis pole kordamine mitte midagi muud kui ainult järjekordne koopia tegemine.

Me teame ka seda tõsiasja, et Moskva Kunstiteatri teine juht Nemirovitš-Dantšenko ja Väikese Teatri meie sajandi esimese veerandi kõige silmapaistvamaid loomingulisi isiksusi Juzin-Šumbatov olid isiklikus elus peaaegu hällist peale head sõbrad, kuid teatrikunsti mõistmises jäid nad samal ajal erinevatele arusaamistele kuni hauani.

Säherdusi vastuolusid illustreerivaid näiteid võib tuua lehekülgede viisi ja sellepärast on meil õigus küsida, kui me räägime teatrikaadri kasvatamisest, – kellele ja missugustele esteetilistele

ideaalidele vastavalt me neid kusagil kasvatame? Teatrikunsti puhul tähendaks see näiteks niisugustki küsimust – kas me kasvatame näitlejat Moskva Kunstiteatri või Väikese Teatri arusaamadele vastavalt. Ja kui tänapäeva teatrini tulla, siis kas näiteks Ljubimovi arusaamade kohaselt või hoopiski Kedrovi maitsele sobivaks.

Ja ainult niimoodi küsimustesse suhtudes võime professionaalse kaadri kasvatamisest meie kunstis üldse ja teatrikunstis eriti rääkida kunsti tegemise seisukohalt tõesti professionaalselt...

## I

### *Moto:*

Milline õnn on omada oma käsutuseks takte, pause, metronoomi, kamertoni, harmonisatsiooni, kontrapunkti, tehnikat harjutamiseks väljatöötatud harjutusi, terminoloogiat, mis märgivad ära need või teised artistlikud kujutlused ja mõisted loomingulistest aistinguid ja elamustest. Selle terminoloogia tähtsus ja vajadus on muusikas ammu juba tunnustatud. Seal on olemas kehtestatud alused, millele võib toetuda, et luua mitte hea õnne peale, nagu see meie juures sünnib.

K. S. Stanislavski

Kõik, mis on eesti teatrites viimasel paaril aastakümnel tehtud, tugineb mingil määral eesti teatrikunsti rohkem kui saja-aastasele ajaloole. Meil ei ole võimalik praegu öelda, kus ja kuidas õppisid esimesed eesti teatriajalukku jäänud teatritegelaused, me ei tea, kus ja kuidas õppisid Steinsberg, Koidula, Wiera, Sachker. Arvata võib, et nad vaatasid, kuidas teatrit tehti oma aja saksa ja vene kutselistes teatrites ja püüdsid seda tegemist järele teha, niipalju kui meel ja mõistus võttis.

Praeguste andmete põhjal võime tõsisemalt rääkima hakata eesti näitlejate professionaalsete oskuste omandamisest alles siis, kui meie teatriajalugu jõuab vähemalt niisuguste nimedeni nagu Paul Pinna, Theodor Altermann, Erna Villmer, Aleksander Trilljärv ja Karl Jungholz, kellest igaüks erinevas vormis, kuid siiski juba teatava pidevusega, kas töötades näitlejana teiste rahvaste kutselistes teatrites või õppides teatristuudiotēs (Vill-

mer) said esialgse professionaalse õppuse osaliseks. Neile lisandub veel kindlalt Karl Menning, kelle «Vanemuise» selts saatis pikemaks ajaks Berliini Max Reinhardti teatrikooli juurde õppima. Me teame, et Menning võttis sealt omaks psühholoogilise realismi ja ansambliteatri printsiibid, rakendas neid kindlakäeliselt «Vanemuises» ja kasvas oma pärijatena üles suure grupi realistliku kooliga professionaalseid näitlejaid. Me pole Karl Menningu elutööd ikka veel niigi tõsiselt uurinud, et suudaksime vastata, kellenä ta oli õieti suurem, kas lavastajana või näitejuhi-pedagoogina.

«Estonia» teatris kujunes kaadri kasvatamise praktika teistmoodi, Paul Pinna ja Theodor Altermanni kui lavastajate isiklike eeskujude kaudu. Muide, lavakunstnike kasvatamise seesuguse meetodi üle on palju vaieldud ja vaieldakse tänapäevalgi. Kuid see on jällegi üks sihukesi vaidlusi, mis puhkeb ainult sellepärast, et üks pool pole veel vaevunud küllalt sügavalt asja sisu üle järele mõtlema. Tegelikult pole säärane meetod, kus näitejuht oma isikliku eeskuju varal õpetab teisi näitlejaid, näitekunstile kunagi mingit kahju teinud, ei tee ka tulevikus. Sest kui tegemist on andeka näitlejaga, siis töötab ta selle, mida näitejuht ette näitab, uuesti ise loominguiliselt läbi. Väheandeka näitleja puhul on aga piletiostja seisukohalt parem, kui ta kas või mehaaniliselt kordab andekat näitejuhti, selle asemel et laval demonstreerida oma igavat andenappust.

Esimesed enam-vähem süstemaatiliselt töötanud erastuudiod tekkisid Eestis juba pärast kodanliku korra stabiliseerumist. Üks sääraseid oli näiteks Lulu Kitzberg-Pappeli stuudio, mille tegevust maksaks uurida, sest meie vanemate näitlejate hulgas on olnud neid, kes seal kunagi on õppinud.

Kuid esimeseks tõeliseks teatrikunsti õppeasutuseks oli Paul Sepa asutatud Tallinna Draamastuudio. See õppeasutus väärilis kindlasti vähemalt samasugust monograafiat nagu on juba ilmunud Koidula teatri, «Hommikuteatri» ja Tartu Töölis-teatri kohta. Draamastuudio andis eesti teatrile sellised silmapaistvad teatritegelased nagu Felix Moori, Ly Lasneri, Volde-mar Alevi, Salme Reegi, Katrin Välbe, Alfred Meringu ja palju teisi. Sealt tulid ka niisugused võimekad professionaalsed näitejuhid nagu Priit Pöldroos, Leo Kalmet ja Kaarli Aluoja.

Ja mis veel kõige tähtsam: just sellest stuudiost sündis kaks uut tugevat teatrit – Tallinna Draamastuudio Leo Kalmeti ja Tallinna Tööliseteater Priit Pöldroosi organiseerimisel ning juhtimisel.

Rahuldanud mõne lennuga kõige hädalisema uue kaadri

vajaduse, katkestas Tallinna Draamastuudio 1933. aastal oma tegevuse. Oleks huvitav analüüsida, miks siiski nimetatud õppeasutusest võeti vabariigi vanematesse ja suurematesse teatritesse – «Vanemuisesse» ja «Estoniasse» – ainult üsna vähesed lavakunstnikud. Ja miks need teatrid ka sel ajal komplekteerisid oma koosseise kas omaenese majast praktilises töös väljakujuneva pealekasvu kaudu või teistes teatrites juba kogemusi omandanud inimeste värbamise teel.

Mis puutub esimestesse, siis on suur hulk eesti näitlejaid saanud meistriteks praktilises teatritöös, kuid see on tee, millest meil viimasel ajal nagu ei peeta üldse paslikuks rääkida. Ent meenutagem kas või ainult teatrite kooridest kasvanud näitlejaid. Kui hakata lugema nimesid, kes kõik koorist on tulnud kas või ainuüksi «Vanemuisesse», siis saame väga auväärse buketi. Alakem minugipärast näiteks Aino Talvist. Sama teed kaudu alustasid ka Helend Peep ja Elmar Salulaht, seda teed kaudu tuli Endel Aimre, koorist kasvasid välja ka Endel Ani ja Aino Seep. Ja üks «Estonjaski» toimunud sama protsess. Ida Aav-Loo ja Olga Lund tulid koorist, seal tuli ka Meeta Kodanipork. Jne., jne.

Mitmeti väga omapärase õppeasutusena sündis 1934. aastal Tartu Draamateatri Seltsi Teatrikunsti Stuudio, mille organiseeris grupp Tartu ülikooli, õppejõude ja Tartu kirjanikke. Ajendiks selle õppeasutuse ellukutsumisel oli olukord «Vanemuise» teatris, kus tol ajal oli lokkama pääsenud operett ja täiesti tagaplaanile jäetud tõsise kirjandusliku väärtusega draama. Tollest kolm ja pool aastat tegutsenud stuudiost töötavad praegu eesti teatris näitejuhtidena Aleks Sats, Enn Toona, Epp Kaidu, Leo Martin, Kaarel Ird; näitlejatena Benno Mikkal, Paul Ruubel, Jaan Sammul, Voldemar Ader. See stuudio lõpetas oma tegevuse ainult ühe lennu väljalaskmisega. Kuid faktiks jääb siiski, et vist ühestki teisest Eestis töötanud teatriõppeasutusest ei ole ühest lennust nii palju näitejuhte välja tulnud. Juba ainuüksi sellepärast vääriks stuudio töö ulatuslikumat analüüsi, kui siin seda on võimalik teha. Esialgu piirdugem vaid mõningate kõige iseloomustavamate, kuid mitmeti mõtlemapanevate faktide meenutamisega.

Esiteks, stuudio õppejõudude hulgas oli ainult üks professionaalne teatritegelane – näitleja ja näitejuht August Sunne. Ja temagi töötas ainult kaks semestrit. Stuudio juhatajaks oli esimesed neli semestrit kõnehäirete arst psühhiaater Viktor Hion, lõpusemestritel aga professor Alfred Koort. Näitlejameisterlikkuse peamisteks õppejõududeks olid seal pärast August Sunne

lahkumist ainult Viktor Hion, Aino Suits (kes oli ühtlasi ka Draamateatri Seltsi esinaine) ja luuletaja Juhan Sütiste. Kõnetehnika õppejõuks oli selle ala suur entusiast Karl Ader. Studio näitlejameisterlikkuse tundide käigus valmis kolme ja poole aasta kestel 8 lavastust, mida kõiki mängiti õppetöö ajal, kuna töö näitlejameisterlikkuse omandamisel oli kogu aeg seotud otsest uute lavastuste ettevalmistamisega.

Teiseks studio omapäraks oli suhteliselt suur rõhuasetus füüsilisele ettevalmistusele. Kuid kõige tähtsam studio töös oli teoreetiliste ainete õpetamise väga kõrge tase. See oli tervenisti Tartu ülikooli tollaegsete õppejõudude hooleks. Nii lugesid seal teatri- ja dramaturgia ajalugu professor Gustav Suits, Ants Oras, Aleksander Aspel, esteetikat dr. August Annist, karakteroloogiat ja psühholoogiat professor Alfred Koort, stiiliõpetust Johannes Semper. Edasi olid veel loengutsüklid eesti kirjanduse ajaloost, kunstiajaloost, kostüümide ajaloost. Muide, viimast luges niisugune omapärane ja huvitav inimene nagu Vanda Johanson, paljusid maailma maid käinud ja näinud Valgemetsa «tondilossi» perenaine.

Võib-olla ühelt poolt väga suur tähelepanu praktilisele lavatööle juba esimesest semestrist peale ja teiselt poolt teoreetiliste ainete õpetamise väga kõrge tase olidki põhjuseks, miks sellest mittespetsialistidest entusiastide poolt organiseeritud ja juhitud studiost tuli välja nii palju näitejuhte. Ka see studio vääricks kindlasti eri brošüüri, mis seda kergem oleks teha, et vastavad arhiivimaterjalid on kõik säilinud TA Fr. R. Kreutzwaldi nimelises Kirjandusmuuseumis.

Umbes samal ajavahemikul, kui Tallinnas üldse puudus teatriõppeasutus, organiseeris Priit Põldroos Tallinna Töölis-teatri juurde oma studio, kus lavakunstilise ettevalmistuse said teiste hulgas Rudolf Nuude, Elmar Kivilo, Paul Maivel.

Kolmekümnendate aastate lõpul tekkis teatrites jälle generatsioonide vahetamise vajadus ja Tallinnas organiseeriti uuesti riiklik teatriõppeasutus, mille 1941. aastal lõpetajate hulgas olid Ilmar Tammur, Voldemar Panso, Ellen Liiger, Kaarel Toom ja mõned teised.

Pärast Isamaasõda hakkas Tallinnas tööle Riiklik Teatri-instituut, mille direktoriks ja kunstiliseks juhiks oli Priit Põldroos. Selle instituudi lõpetajatest töötavad praegu Nõukogude Eesti teatrites Jüri Järvet, Gunnar Kilgas, Linda Rummo, Einari Koppel, Lia Laats, Kulno Süvalep, Olev Tinn, Heikki Hara-vee.

Instituut lõpetas oma tegevuse 1951. aastal.

40-ndate aastate lõpul organiseeriti Moskvas Lunatšarski-nimelises Teatrikunsti Instituudis Eesti Studio. Selle studio komplekteerimine langes ajale, kus esimesi sõjajärgseid aastaid iseloomustav klassivõitlus Eestis oli veel küllalt terav, mistõttu studio komplekteerimisega oli suuri raskusi. Tuli vastu võtta neidki, kellel polnud eriti silmatorkavaid eeldusi, kuid kellel oli siiski tõsine huvi viis aastat õppida nõukogude teatrikuultuuri keskuses Moskvas. Pidades silmas, et Eestis oli tol ajal väga suur puudus teatrilase haridusega inimestest, keda vajati mitte ainult teatrisse, vaid väga paljudele muudele kultuurialadele, polnud põhjust karta, et keegi neist inimestest pärast instituudi lõpetamist võiks muutuda eesti teatrikuultuuris diplomeeritud ballastiks. Praegu võime täie kindlusega öelda, et tookordsed kaalutlused õigustasid end, kuna absoluutne enamik Eesti Studios õppinutest on leidnud rakendamist kas oma erialal või sellele väga lähedasel tööl. Meenutagem, et kõnealusel studiost töötavad meil praegu teatrites Ita Ever, Aksel Orav, Silvia Laidla, Endla Hermann jt., et sealt on tulnud Grigori Kromanov, kes on praegu koos Kaljo Kiisaga eesti silmapaistvamaid filmirežissööre, ning edukad näitejuhid Vello Rummo ja Ben Drui. Sealt on tulnud ka Ervin Abel ja Jaanus Orgulas, kes praegu lõikavad loorbereid estraadilaval, sealt on tulnud ka Tallinna Riikliku Vene Draamateatri direktori asetäitja Olev Kitsas, samuti tubli mees omal kohal teatris.

Pärast Tallinna Teatriinstituudi sulgemist tekkis pikem vaheaeg Eestis näitlejate süstemaatilisel ettevalmistamisel, kuni 1957. aastal asutati Riikliku Konservatooriumi juurde lavakunsti kateeder, mille juhiks sai Voldemar Panso, kes käis ise vahepeal Moskvas Lunatšarski-nimelises Teatrikunsti Instituudis näitejuhtimist õppimas. See kateeder on andnud nüüd juba mitu lendu näitlejaid ning mõningad nendest on kujunenud silmapaistvateks lavajõududeks, nii et juba ainuüksi nende töö on küllaltki heaks hinnanguks kateedri senisele tööle.

Kuid tõsiseks puuduseks tuleb lugeda asjaolu (millest on rääkinud ka Voldemar Panso ise), et meil Eestis ei jätku igal aastal küllalt andekaid noori lavakunsti kateedri komplekteerimiseks. Ei aita mingi kõrgemalt poolt antud administratiivne instruksioon, mis käsib kursused nii komplekteerida, et nende koosseisus on 60 protsenti mehi ja 40 protsenti naisi, kui eksamine tuleb alati naiskodanikke mitu ja mitu korda rohkem kui mehi. Või mis tähendab juba kas või seegi tõsiasi, et kateedril pole sageli võimalik kevadel meeste kohti üldse täis komplekteerida ja sügisel tuleb välja kuulutada uus täiendav vastuvõtt,

kuhu tulevad siis mõnigi kord need, kes lihtsalt teistesse kõrgematesse õppeasutustesse pole pääsenud.

Muidugi, teatris vajatakse ka neid mehi, kes kandikuga üle lava käivad, surnuid lavalt ära kannavad, ja nagu viimasel ajal laialt moodi on läinud, lihtsalt dekoratsioonid ja mööblit lavale toovad ja sealt ära viivad. Aga kas need peavad kindlasti olema kõrgema õppeasutuse lõpetanud?

Väheste eeldustega inimeste kõrgemasse teatrikooli sattumine poleks mingi eriline viga, kui meie kõrgematel kunstioppeasutustel oleks õigus üliõpilaste hulgas teha suuremat selektsiooni ja üldse mitte kõiki lasta lõpetada diplomiga, mis peab neile kindlasti garanteerima koha teatris, olgu see inimene siis nii keskpäraste võimetega kui tahes.

Kuid praktika näitab, et isikud ja instantsid, kelle hooleks on ka teatri kunstilise kaadri ettevalmistamise korraldamine, pole ikka veel võtnud vaevaks enesele selgeks teha, et kui näiteks lukksepaks, puusepaks, treialiks võib ette valmistada iga esimese ettetuleva enam-vähem terve inimese, siis kunstikaadri ettevalmistamiseks nii lihtne «plaanimajandus» ei passi. Näitlejaid saab ette valmistada tõesti ainult neist, kellel on vastav anne, kusjuures me peame, kui me tahame ausad olla, tunnustama, et meil puuduvad seni veel igasugused tõeliselt teaduslikud alused noore näitlejaks saada tahtja andekuse määratlemiseks, raakimata sellest, et töötamine teatris nõuab veel peale puht näitlejande teisi inimlikke omadusi, mida samuti pole võimalik mitte mingite vastuvõtueksamitega kindlaks teha!

Küll aga võib tuua palju näiteid selle kohta, kuidas korduvalt teatriinstituudi, teatristuudio, igasuguste kunstikoolide sisseastumiseksamitel läbikukkunud inimesed on lõpuks sellest hoolimata saanud suurepäraseks näitlejateks.

Voldemar Panso ütles kunagi väga õigesti, et meil pole vaja näitlejaid üldse, vaid on vaja häid näitlejaid. Pärnis headeks näitlejateks aga saavad tuhandetest näitlejaks saada tahtjatest ainult üsna üksikud. Seepärast on kindlasti hea, et meil viimastel aastatel mitme teatri juures töötavad lisaks Konservatooriumi lavakunsti kateedritele ka oma stuudiod.

Pikemat aega töötavad stuudiod Viktor Kingissepa nimelise Draamateatri ja «Vanemuise» juures. Nüüd teist aastat ka Pärnu Draamateatri juures. «Vanemuise» ja Draamateatri stuudio on andnud juba mitmeid noori näitlejaid, kusjuures ma arvan, et ainuüksi juba see fakt, et nendest on tulnud Evald Hermaküla ja Helgi Sallo, peaks õigustama nii materiaalselt kui moraalselt täiel määral stuudiote olemasolu.

Suur, andekas kunstnik on nagu väga haruldane metall. Kuid mida kallimat, kõrgema väärtusega metalli me saada tahame, seda suurem hulk maaki tuleb läbi töötada. Ja need stuudiod töötavad nii suurel hulgal «maaki» läbi, nagu ei ole ühelgi riiklikul õppeasutusel üldse võimalik teha. Nendele stuudiotele on ette heidetud, et õppejõududeks on vahel vähem silmapaistvad näitlejad. Ma tuletaksin siin meelde, et Eesti Stuudio õppejõuks Moskvas oli Aleksander Aleksandrovitš Anders, kellest ma ei tea, et ta üldse mõnd rohkem kui kolmest lausest koosnevat osa Moskva Kunstiteatris oleks märganud.

Ja kas pole kunstide õppimise ajaloost ammu teada, et mitte alati pole kõige suuremad kunstnikud veel kõige paremad õpetajad.

Me nimetame Stanislavski süsteemi teaduslikuks süsteemiks. Samal ajal me teame ka, et niipea kui isikud, kellel on vormiline õigus ennast Stanislavski õpilasteks pidada, kokku kutsume, siis algab nende vahel kohe diskussioon, mis pole vähem vihane kui ristiusu mitmesuguste usulahkude – adventistide, metodistide, katoliiklaste, nelipühilaste jne. vahelised usutülid.

Kummaline on seegi, et me kuulutame suurima rahu ja veendumusega õpetust Stanislavski teaduslikust süsteemist kui millestki kangesti lõpetatust, samal ajal kui me peaksime teadma, et Stanislavski ise kavatses kirjutada viis raamatut, jõudis aga vaevalt kaks ja pool.

Meie aga teeme näo, et aitas tal sellestki küll! Sest meile on kaks ja pool küllalt! Kas pole siin meie loogikas mingi viga? Või oleme Konstantin Sergejevitšist targemad ja teame, et tal polnudki vaja kirjutada viit raamatut, et ta ütles kahe ja poole raamatuga juba kõik ära. Mina, patune inimene, arvan aga hoopis nii, et kui ta oma viiega valmis oleks saanud, siis oleks ta kindlasti juba märganud, et veel 15 tulnuks tal kirjutada.

Oma süsteemi kallal töötades ja uurides toetus Stanislavski kaasaegse psühholoogia ja füsioloogia saavutustele.

Kas meil on Nõukogude Liidus praegu ühtki instituuti, ühtki teaduslikku asutust, kes püüaks Stanislavski pärandit kooskõlla viia füsioloogia ja psühholoogia tänapäeva tasemega? Stanislavski on kuskil öelnud, et näitlejaga, kes valdab tema süsteemi aluseid, võib teha lavastuse valmis kahe nädala jooksul. Teatavasti pärines Stanislavski põlisest ärimeeste perest ja seepärast ta teadis, et rikkus kasvab siis, kui palka makstakse töö, mitte aga töö juures looderdamise eest. Seepärast oli ta ka huvitatud niisuguse näitleja kasvatamisest, kellega lavastus saaks kahe nädalaga valmis.

Mõni aeg tagasi ilmus Nõukogude Liidus raamat, mille autor väitis, et Stanislavski süsteem ongi sotsialistlik realism teatris. Tänapäeval muidugi niisugust naiivset dogmaatilist seisukohta keegi enam avalikult välja ei ütle. Veel enam, tänapäeval me räägime juba Meierholdist kui kunstnikust, kes on teinud palju nõukogude teatrikunsti arendamiseks.

Nüüd oleks juba aeg jõuda ka niisugusele vajalikule järeldusele, et näitlejate ettevalmistamisel tuleks rakendada mitte ainult seda osa süsteemist, mida ainuõigeks peavad need Stanislavski õpilased, kes võitlesid Meierholdi vastu, vaid mõnel pool võiks näitlejate kasvatamisel kasutada ka neid kogemusi, mida pärandas meile Meierholdi teatrikunst. Kuid kas ei vääriks iseseisvat edasiarendamist ka Väikese Teatri ja Leningradi Puškini Teatri väga ilmeka ja omalaadne teatritegemise kunst?

Igal juhul võib öelda, ja seda kinnitavad ka teiste sotsialismimaade teatrite kogemused, et näitlejaid võib edukalt ette valmistada üsnagi erinevate õppemeetodite ja süsteemide järgi. Mõelge kas või niisugusele asjale, et meie teatriinstitiutides kulutatakse palju aega, et õppida, kuidas kirjutada kirja ilma sulle peata, vaadata kella kellata jne. Demokraatlikul Saksamaal on see aga risti vastupidi. Seal on Berliini teatrikoolis kõige tähtsaks ruumiks suur rekvisiitide-õppevahendite ladu.

Kas on seegi kindlasti kõige targem, et me praegu noori näitlejaid õpetame nii, et esimesel aastal teevad nad etüüde, teisel aastal stseene näidenditest, kolmandal aastal mõnda üksikut vaatust ja alles neljandal, diplomitööd tehes, pääsevad tervet näidendit läbiva kuju kehastamisele. Mõnedes Moskva Kunstiteatri omaaegsetes stuudioses töötati aga nii, et lavastuse ettevalmistuse käigus kui õppeprotsessis sündisid lõpuks uued näitlejad, näitejuhid ja mõnigi kord sündis uus teater. Nii tehti tööd kunagi Vahtangovi stuudios, millest nüüd on saanud maailma kuulus Vahtangovi-nimeline teater. Nii õpiti Vahtangovi juhatusel Habima-nimelises juudi stuudios. Kas oleme kindlad, et see meetod ei vääri tänapäeval üldse enam uuesti elustamist, et selles tööviisis pole ratsionaalset sisu? Minule aga tundub, et Moskva Kunstiteatri stuudiote töö organiseerimises oli palju ühist Tartu Teatrikunsti Studio töö praktikaga. Ja sellepärast tahaksin praegu «Vanemuise» stuudios veel kord proovida ka seda teed. Lõpuks tundub mulle, et noori püütakse õppimise ajal liigselt suruda õppeasutuste seinte vahele. Tahaksin sellega seoses meelde tuletada, mida selle kohta on öelnud Tovstonogov (pean tarvilikuks meenutada, et Tovstonogov on ise Leningradi Teatriinstitiudi õppejõud). Ta ütleb, et meie teatriinstitiutis valitseb

õpetajate hulgas niisugune arusaamine, et ideaalne olukord näitlejate ettevalmistamisel oleks see, kui kõik teatrid oleksid üldse kinni pandud, kuna siis ei oleks näitekunsti õppivatel üliõpilastel enam ahvatlust käia õhtuti teatris, vaadata teatrites proove ja kontrollitendusi jne., mis kõik kangesti segab nende normaalset õppetööd. Natuke on seda maiku vahel tunda ka meie kunstikaadrite ettevalmistamisel.

Arvan, et kunagine «West Side'i loo» lavastus «Estonias» ei tulnud kahjuks selles kaasateinud noorte näitekunstiüliõpilaste ettevalmistamisele edasiseks teatritöök. Ja arvan ka, et ei tuleks kahjuks seegi, kui tulevased näitlejad mõnikord näiteks V. Kingissepa nimelises Draamateatris kaasa teeksid. Ja miks ei võiks noored näitlejad üldse oma diplomitööd teha neis teatrites, kuhu nad tahavad tööle minna või kuhu neid tööle kutsutakse? Nii algaks varakult nende sulamine kollektiivi. Konservatooriumi lõpetajatega-lauljatega on seda «Estonias» ja «Vanemuises» varem praktiseeritud. Nad on mõnigi kord terve aasta enne lõpetamist teatris laulnud. Kahjuks aga on siin ees jällegi mingi bürookraatlik barjäär, mille tarkust minu mõistus ei võta. Ma näiteks ei saa tänase päevani aru, miks Mare Puusepp ei võinud Tartu Muusikakooli lõpetamisel diplomitööna laulda Veljo Tormise ooperis «Luigeland» peasa, vaid pidi diplomi kaitsmiseks tingimata esitama mingisugused 4–5 programmis ettenähtud laulukest.

Stanislavski lõpetas oma raamatu «Minu elu kunstis» unistusega, et kunagi tuleb aeg, mil teatrikunstil on samasugused märkide süsteemid nagu muusikas. Kas me oleme nüüd, ligi kolmandik sajandit pärast Stanislavski surma, selle unistuse juba täitnud? Kui palju me oleme üldse lähemale jõudnud selle realiseerimisele? Julgen öelda, et me pole ses osas praktiliselt sama hästi kui midagi ära teinud. Kas pole huvitav seegi fakt, et Bertolt Brecht just selle lõigu Stanislavski raamatust kirjutas oma märkmetesse, nähes sellega Stanislavskis oma liitlast.

Eks ole seegi kurb, et tänapäeval pole meil veel Stanislavski pärandi teaduslikku akadeemilist väljaannet, vaid tuleb ikka veel leppida mõne toimetaja maitsele vastavalt koostatud valitud teostega. Kusjuures, ühe toimetaja ütlust mööda, ei saavatki kõike välja anda, sest siis ilmneks neis Stanislavski enese mõnede seisukohtade vastuolulisus! Aga võib-olla just selles vastuolulisuses ongi see dialektika, mida süsteemi edasiarendamiseks on vajalik tunda ja teada. Ja võib-olla just selle teadmine, mis mõnele vastuoluline tundub, aitaski meil vältida Stanislavski süsteemi dogmaatilist mõistmist.

## II

### *Moto I:*

«Missuguseks on küll praegu rahvas muutunud – varas varga peale, et otse imesta! Ennist, kui emaga kirikusse läksime, – panin lauakese värava juurde pori peale maha, et üle pääseda. Tuleme tagasi, lauakest enam pole... Keegi sulgi oli selle juba sisse vehkinud... Küll on elu nüüd läbi ja läbi raisus... (Paus) Vanasti oli sulisid vähem... rohkem oli röövimisi, sest inimesed olid avarama hingega... häbenesid tühja asjaga südametunnistust koormata... (Tänaval akna taga kostab laulu ja harmoonikaheliseid.) Tskae... laulavad. Laupäev, aga nemad laulavad.»

Vassili Vassiljevitsš Bessemjonov  
Maksim Gorki «Väikekodanlastes»

### *Moto II:*

Ma kardan saada noorutsevaks vanameheks, kes püüab noorte ees lipitseda, teeseldes nende kaasaegset – nendega võrdse maitsega ja veendumustega inimest, kes püüab neile viirikut suitsetada ja hoolimata oma hingeldamisest, longates ja komistades sibada noorsoo sabas, kartes temast maha jääda. Kuid ma ei tahaks ka teist rolli, sellele vastandlikku. Ma kardan muutuda liiga kogemuslikuks vanameheks, juba kõike saavutanuks, kannatamatuks, irisejaks, virisejaks, kes ei tunnusta midagi uut, kes on unustanud oma nooruse otsingud ja eksi-mised.

K. S. Stanislavski

Olen eespool väga põgusalt puudutanud üksikuid probleeme, millest igäüks väärriks tervet teaduslikku konverentsi ja väga põhjalikke arutelusid.

Kuid tunnustades professionaalse erialase kasvatuse probleemide suurt tähtsust tänapäeva teatrikunstis, peame tunnistama, et veelgi tähtsam on praeguses rahvusvahelises olukorras meie vana ja noore teatrikaadri maailmavaateline kasvatamine, sest ükskõik kui suur ka oleks meie näitlejate professionaalne meis-

terlikkus, kui nende puhtprofessionaalsete oskuste taga pole kindla, selge maailmavaatega, kindla ideelise platvormiga inimest, siis pole säärasesest inimesest ka tõelist nõukogude kunstnikku.

Hiljuti arutas EKP Keskkomitee pleenum noorsoo kasvatuses küsimust. Kõik pleenumil ülestõstetud põhilised puudused meie noorsoo kasvatamisel on esinenud ka meie teatrite kaadri kasvatamisel, olgu siis tegemist kas näitlejate, näitejuhtide, lauljate või orkestrantidega.

Stanislavski ütles, et enne kui kasvatada näitlejat, tuleb kasvatada inimest.

Näib, et spetsialisti kasvatamise kõrval jääb meil nii mõnigi kord unarusse inimese kui kodaniku kasvatamine. Suur pedagoog Makarenko ütleb, et ei tohi ära segada individuaalset individualismiga, individuaalitsemisega. Kuid just seda me kaldume üsna sagedasti tegema.

Selge on, et igal noorel andel on õigus oma kohale teatris. On hea, kui me räägime, et igal kunstnikul peab olema «oma teema». Kui aga mõni noor näitleja, kes kangesti palub ennast mingisse kollektiivi vastu võtta ja sinna lõpuks pikkade palvete peale ka vastu võetakse, hakkab kohe nõudma, et nüüd peab teater oma seniseid plaane ja ettevõtmisi vastavalt tema «teemale» ümber tegema, siis on niisugusel noorel inimesel lastud küll üsna kõveriti kasvada.

Teater on kollektiivne kunst. Enamikus meie teatrites on välja kujunenud juba vanad kollektiivid. Ainuke teater, kus praegu veel esimese kollektiivi kujunemise protsess kestab, on Noorsooteater.

Meie vanadel teatrikollektiividel on omad traditsioonid, omad esteetilised töekspidamised, mis annavad teatritele oma näo. Kahjuks nii mõnigi noor näitleja, kes valib kollektiivi, kuhu ta püüab tööle pääseda, lähtub vahel hoopiski mitte loomingulistest kaalutlustest, vaid eelkõige elu-olustikulistest arvestustest. Kusjuures kõige sagedamini on peamiseks sooviks kindlasti pealinna jääda. Suureks ja väga tõsiseks puuduseks on ka, et meie teatrikaadri kasvatamisel on vähe tegemist tehtud sellise mõiste nagu «kollektiiv» teadusliku analüüsimise ja uurimisega. Muide, eespool meenutatud Tartu Draamateatri Seltsi Teatristuudios oli õpetus kollektiivist isegi eriainaena kavas.

Meie oma praktilises, igapäevases elus segame aga sageli ära kaks täiesti erinevat mõistet «kollektiiv» ja «kamp». Kollektiiv on kindlate esteetiliste ja eetiliste ideaalidega inimeste grupp, kes ühiselt võitleb alati ka uute saavutuste eest. «Kamp» on aga grupp inimesi, kes korraks koguneb kokku ainult selleks, et koos välja

minna kiiresti ja kähku midagi endale isiklikult saama, kellel pole tegelikult mingit tõsist, ühist ideelist platvormi, vaid kellel igaühel on oma isiklik varjatud eesmärk, mis kaugemas perspektiivis on peaaegu alati risti vastupidine teiste kambaliikmete isiklikele huvidele. Kui säherdune kamp tekib ükskõik missuguses kollektiivis, siis tekivad kollektiivis alati raskused.

Nii mõnigi noor ei mõista teatrisse tulles, et kollektiivi silmis autoriteedi võitmiseks ainuõige vahend on hea töö. Ja võib kindlasti öelda, et meil pole ühtki teatrikollektiivi, ükskõik kui vana ta ka oleks, kelle liikmete absoluutne enamik ei mõistaks, ei oskaks või ei tahaks hinnata noorte tööd. Aga mis lugupidamist võib nõuda kas või niisugune kõrgema haridusega noor spetsialist, kes, töötanud mõnda aega teatris, teeb edasitöötamise tingimuseks korterisaamise, kes siis annab allkirja, et ta abielludes ja teatrist lahkudes korterit ära ei vaheta, kuid kes lõpuks teatrit saadud korteri ikkagi maha sahkerdab. Säärane tegu võib ju juriidiliselt isegi üsna õige olla, kuid iidsetest aegadest peale seisab tõde ka selles, et mitte kõik, mis on juriidiliselt õige, pole õige veel eetilisel ja eriti ei tohiks see õige olla siis, kui kannatajaks pooleks on kollektiiv.

Loomulikult vastutame kõige eest, mis meie noorte kasvatuses viltu on, eelkõige meie, vanad, noorte kasvatajad. Kuid siiski on mõistmatu see argus, millega meie targad pedagoogid noortele moraali lugedes hoiduvad sõnast kohustus. Ometi on tänapäeva tsivilisatsioonis, kogu tänapäeva ühiskonnas igal inimesel kohustus nii mõneski asjas palju rohkem kui õigusi. Juba inimene olla on suur kohustus, ja väga raske kohustus, sest inimene tähendab ju olla midagi, mis kõigest muust elavast kõrgemal asetseb. Ja inimene olla tähendab kindlasti ka töötada.

Kas me oleme mõelnud, miks Gorki nii põlastavalt suhtus sõnasse «looming» ja nõudis, et see sõna asendataks palju sisukama sõnaga «töö»? Aga ikka sellepärast, et töö tegigi ahvist inimese. Muidugi on ka tänapäeval meil palju tublisid töökaid noori. Kas pole näiteks väga hea, et me teatrite noored nüüd, viimastel aastatel, oma igapäevase otsese teatritöö kõrval on hakanud ise korraldama mitmesuguseid teatrilaseid eksperimentaalseid õhtuid. See on ju tervitatav, neid algatusi tuleb eriti kõrgelt hinnata ja selle eest tuleb noori austada.

Meil räägiti ka kunagi varem üsna palju «mängimata osade teatrist» ja ometi ei tulnud sellest midagi reaalselt välja. Nüüd on noored seda ideed ilma ühegi vanema inimese otsese tagantõukamiseta ise hakanud mitmes teatris realiseerima. Ja nii see olema peabki.

Ma ei saa muidugi öelda, et kõik, mida noored niisugustel õhtutel seni on teinud, mulle absoluutselt meeldiks. Nii nagu ma ei saa öelda, et mulle meeldiks kõik noorte tehtud lavastused. Ma kahtlen näiteks väga tõsiselt, kas oli üldse vajalik teha «Libahundist» niisugust lühendatud väljaannet, nagu tegi seda Mikk Mikiver. See meenutab ikkagi natuke ameeriklaste komikseid «Anna Kareninast» ning «Sõjast ja rahust». Ma kahtlen ka selles, kas üldse on vaja meil tänapäeval kasutada julmusteatri võtteid, nagu Evald Hermaküla ja ta noored kaaslased mõnel määral kasutavad minu arust suure professionaalsusega tehtud «Suitsu õhtus» ja ka «Vanemuise» «Tuhkatriinumängus».

Tuleb mõista, et noori ju ärritab ja vihastab vanade inimeste leplikkus ja väsinud ükskõiksus paljude meie argipäeva puuduste suhtes. Noori ärritab ka meil Eestis juba vägagi laialt levinud täissöönud inimese kogu maailma suhtes ükskõikne enesega rahulolu. Noored tahavad eluga ja enesega väga rahulolevaid inimesi alati ärritada, neid millegagi šokeerida. Kui ma ise veel noor olin, püüdsin ka mina ja nii mõnedki mu sõbrad tollaegset väikekodanlust samal moel õrritada. Õrritada sellepärast, et millegi tõsisema ja targema tegemiseks väikekodanluse vastu meel ja mõistus puudus. Väikekodanlik enesega rahulolu on alati elatustaseme tõusu ja hoiusummade suurenemise kaasnähtus. Ma võrdleksin selle nähtusega kaasnevat ellusuhtumist nagu mingi sambla kasvamisega, mis pikkamööda levides katab kogu maapinna, nii et sealt lõpuks enam läbi ei kasva ükski lill ega viljakandev taim. Kui aga keegi sellele rahustavalt rohelisele samblakihile lööb kämbla alla ja teda pisutki kergitab, siis avaneb ta ees mingi kangesti ärevusse sattunud siblivate sitikate ja mutukate maailm, mille omavahelistest pisiintriigidest, klatšist, urgitemistest täidetud vaikelu ei taha valgust ega kannata kõrvalseisja pilku. Noored püüavad säärast vaimusurmavat vaikelu praegu maha lõhkuda, kuid nad teevad seda mõnikord vahenditega, mis ärritavad kahjuks kõige enam ainult mõningaid niikuinii varsti haudaminevaid vanainimesi.

Kuid suurtest noortehulkadest meie tehastes, asutustes, isegi kõrgemates koolides läheb see «vihaste noorte» protest mööda lihtsalt sel tehnilisel põhjusel, et eespool mainitud eakaaslased ei tule neid üldse vaatama. Ja seepärast jääb nende protest tegelikult perspektiivituks. Nii et lõpptulemusena avaldub selles ikkagi ainult protesteerijate eneste maailmavaateline pinnapealus ja selgusetus.

Kogu maailm on tänapäeval täis noorte rahulolematust ja protesti maailmakordade ja korralageduste vastu. Ja veel kunagi

varem inimkonna ajaloos pole protesteeriv noorsugu omavahel olnud nii sügavalt lõhestatud kui praegu. Pärast Suurt Prantsuse revolutsiooni said kogu maailma nooruse aktiivsema osa põhiloomingiks vabaduse, võrdsuse, vendluse demokraatlikud loosungid. Pärast Suurt Oktoobrirevolutsiooni said 20. sajandi rahutu, uut otsiva nooruse põhiloomingiteks sotsialismi ja internatsionalismi eest ning imperialistliku sõja vastu võitlemise loosungid. Tänapäeval on maailmas nende loosungite kõrval käibele läinud sama palju risti vastupidiseid loosungeid, sest fašism, mis küll purustati Teises maailmasõjas, tõstab kapitalistlikus maailmas jälle pead ja tal on nii mõnelgi maal poolehoidjaid ka noorte hulgas. Ka natsionalism kõigis oma vormides levib noorte seas. Ja kõige selle kõrval püüab ülemaailmselt lokku lüüa Mao Zedongi mürgine propaganda. Praegu maailma noori lõhestav ideoloogiline võitlus tungib paljude kanalite kaudu ka meie maale ja seepärast on õigus nendel, kes hoiatavad noori kapitalistliku maailma esteetiliste ideekeste ja kunsti mehaanilise jälgendamise ja kriitikata omaksvõtu eest. Selline omaksvõtt võib kergesti saada võõrale ideoloogiale eluõiguse andmiseks. Seepärast on niisugusteks kartusteks oma reaalne alus ja me ei tohi sellest lihtsalt üleoleva õlakehitusega ja käegalöömisega mööda minna.

Teiselt poolt ei tohi me aga unustada sedagi, et lõppude lõpuks pole ükski kunstiline võte iseenesest ei reaktsiooniline ega progressiivne, et ei ole reaktsioonilist ega progressiivset pintsli-tõmmet ega heliredelit, riimipaari ega riimitust, vaid nende kõikide kunstiliste vahendite ideoloogilise väärtuse määrab konkreetne sisu, mida nende kaudu väljendatakse. Lõpuks ei ole mõtet ka unustada, et väga paljud tänapäeva Lääne teatrite ja filmikunsti käsutuses olevad tehnilised võtted on sündinud nõukogude kunsti arengu esimeste revolutsioonijärgsete aastate tormilise edasimineku hoos. Ja kui me need võtted sealt nüüd tagasi võtame, siis on meil täielik õigus vaadata neile kui relvadele, mis olid sattunud vaenlase kätte – sõjas juhtub ju sedagi –, ja mida me nüüd võime ka ise kasutada.

Meil on viimasel ajal mõnikord kostnud mõtteavaldusi, et teatris on kõige tähtsam «mäng», mängulust kui niisugune. Õigus, mängulust on muidugi üldse teatrikunsti üks olulisi koostisosi, aga rahulduda sellega tähendab siiski ideoloogilisel rindel püssi põõsasse viskamist ja loobumist elu edasiviivate ideede eest võitlemisest. Ma soovitaksin meie noortel ja ka vanadel teatritegelastel vahel minna loomaaeda ahvipuuri ette. Mängulusti seal puuris võib vaadata päris mitu tundi, ilma et igav hakkaks. See on suur muretu pulbitsev mängulust oma kõige puhtamas, ürg-

semas olemuses. Kui tahame puhast «mängu»-teatrit näha, siis näeme seda seal. Aga me tuleme sealt ära ja peale mõnusa aja- viitmise, mille juures meie mõte sageli magab, pole me midagi saanud.

Elus käib igavene võitlus uue ja vana vahel. See võitlus on hea, see on vajalik ja loomulik nagu kõige elava lakkamatu sünd ja surm. Põhilisteks uue kandjateks ses võitluses peavadki olema noored. See on loomulik ja loomulik on seegi, et nad selles võit- luses, mis on komplitseeritum kui loomariigi bioloogiline võitlus olemasolu eest, võivad nii mõnigi kord eksida. Ja seegi on loo- mupärane, et noored meid, vanu, alati nii kergesti ei usu. Ma näen mõnigi kord, kuidas noored püüavad nii kangesti teatrila- val teha asju, mida minagi oma nooruses tahtsin teha ja tegingi ja mida ma nüüd, ausalt öeldes, takkajärele lausa häbenen. Sest kuigi ma tean, et tagantjärele häbenemisest suurt kasu ei ole, on mul ikkagi piinlik nendele asjadele tagasi mõelda. Aga nähta- vasti on seegi üks elu seaduspärasusi, et on mõningaid asju, mida iga inimene peab vähemalt kord ise läbi tegema.

Igäüks peab ise lapsena oma püksid märjaks tegema ja keegi teine seda tema eest teha ei saa. Kuid samal ajal peab igasse inimlapsesse juba varakult «juurutama» ka harjumuse püksid puhtad hoida. Kuid see on juba niisugune tarkus, mida kind- lasti peavad lapsevanemad koolitama. Ja mida varasemas lapse- eas see kunst kellelegi selgeks saab, seda parem on talle endale ja ka kaaskodanikele.

Üks tee on püüda selliseid lapsea paratamatusi range käsu korras ära keelata. Aga «keelan, käsen, poon ja lasen» on halb pedagoogika, sest õige tarkuste omandamise protsess kulgeb ini- mese juures ikkagi kõigepealt isiklike kogemuste teed pidi. Ja ka lavakunstnike kasvatamisel ja kasvamisel on see samuti kõige õigem tee. Seepärast on väga tarvis, et meie, vanemad seltsime- hed, suudaksime noortesse suhtuda nende loomulikke kasvuras- kusi mõistvalt.

Kui rääkida kõige laiemas ulatuses meie noortest, kellest osa oleks mõnes küsimuses nagu vahel ühel pool, kusjuures teisel pool on need vanemad inimesed, kellest enamik ju töötab mitme- sugustel juhtivatel positsioonidel, siis jõuame, kui me asjalikumalt vaatame, lõpptulemusena vastuolude juurde, milledes tegelikult ei ole midagi ehmatama panevat, uut ega inimajaloos enneole- matut. Need on vastuolud, mis on vanematel igas perekonnas oma lastega. Ja need vastuolud on just hea perekonna tunnuseks, niisuguse perekonna tunnuseks, kus vanemad üldse oma laste kasvatamisega tegelevad. Sest kui vanemad lapsi üldse kasvatada

tahavad, siis peavad nad sageli lastele keelama just seda, mida lapsed ise kõige rohkem tahaksid. Ja niisugune ongi see kõige loomulikum ja normaalsem vanade ja noorte vahekord, mille puhul vanad peavad lapsi keelama nende laste eneste huvides. Nii on see alati olnud ning nii peab see jääma inimkonna ja noorte eneste tuleviku huvides.

Ja vanad ei tohi vastuolude eest tagasi pörgata, veel vähem aga nende pärast paanikasse sattuda.

Kahjuks on meie kirjandus- ja teatrikriitika just viimase nõude vastu nii mõnigi kord tõsiselt patustanud. Tuletagem kas või meelde, millise paanikaga omal ajal mõned kritiseerijad tormasid kallale Smuuli «Leale» või «Atlandi ookeanile» või kuidas paanika tekkis vabavärsi või P.-E. Rummo luule ümber ning millist tormi veeklaasis tekitas E. Vetemaa «Monument». Niisuguse paanilise kriitika tagajärjeks on alati ainult see, et tuleb hakata kaitsma teost üldse ja autorit kui kodanikku, ja sisulisest, analüüsi- vast, tõesti asjalikust kriitikast pole enam juttugi.

Niisama halvad on muidugi ka need liialdatud kiidulaulud, mis mõnikord meil hüüdma pannakse andekate noorte inimeste tegude puhul, milles neid kibekähku kohe uuteks Tammsaaredeks või Stanislavskiteks kuulutatakse. Meie ajalehtede veergudelt on õnnetustest ja kuritegudest rääkides kadunud kunagiste kõmulehtede läagelt moraaltsev ja samal ajal põnevust tekitav stiil. Kuid kirjutustes teatriinimestest, kas või meie üksteise järel kiiresti tekkivatest ja jälle kähku kaduvatest filmitähtedest valitseb mõnegi meie lehe veergudel veel kodanlikust ajast pärit kõmulehekeste stiil edasi. Lugege olukirjeldusi meie näitlejate kohta: mitmed neist oleksid nagu kunagiste «Uudislehtede» või «Rahvalehtede» pealt maha kirjutatud.

Igasugune tark kasvatustöö eitab liialdatud hellitamist, nii nagu ta eitab ka liialdatud karistamist. Kahjuks on aga asjatundlikke inimestekasvatajaid maailmas ikka vähem olnud kui tarku ja asjatundlikke pudulojuste kasvatajaid.

Lenin ütles, et kõige paremaks pidupäevade tähistamise vormiks ja sisuks on rääkimine just neist asjadest, mida tuleb veel teha. Nüüd, suure juubeli eel peame eriti nendele sõnadele mõtlema. Kui noore sotsialistliku kunsti tegelased tõstsid kunagi üles küsimuse, et niinimetatud kaasajooksikute suhtes kirjanduses tuleks rakendada administratiivseid vahendeid, siis nõudis Lenin, et noor sotsialistlik kunst võidaks endale eluõiguse mitte administratiivsete abivahenditega, vaid oma teoste kunstiväärtusega. Tänapäeval on nõukogude kunst maailmakunst ja peab meie

ideede eest maailma-areenil võitlema juba ka oma kunstilise tasemega.

Muidugi ei tohi me unustada ka Lenini sõnu sellest, et kui vaenlane sind kiidab, siis vaata, kus sa oled vea teinud. Ja nii kujunebki kõige olulisemaks küsimuseks tänapäeva maailmas meie noortel ja vanadel õigesti kindlaks määrata, kes on meie vaenlane, kes on meie liitlane, sest selles küsimuses ei saa meil noorte ja vanade vahel põhimõttelisi lahkarvamisi olla, kuna võideldes oma kunstiga ideoloogilisel rindejoonel, suunavad nii vanad kui noored oma relvad ühe ja sama vaenlase vastu.

Ja lõpuks on Lenin sedagi öelnud, et tõeliselt suur kunst on alati revolutsiooniline.

### III

#### *Moto:*

Kriitikute hulgas, nagu iga muu ala inimeste hulgas, leidub väga sagedasti puupäid. Kirjanduslikud puupäid on meie töös criti ohtlikud. Esiteks sellepärast, et nagu igal puupeal on neil aplomb ja enesekindlus suur. Teatripublikule, kes teatriretsensioonidesse suhtub kergelt ja järelemõtlematult, mõjub niisugune enesekindlus hüpnootiseerivalt.

Puupea aplomb on ohtlik veel sellepärast, et puupea on oma vaadetes joonlauana sirgjooneline ja seepärast on ta kõigile mõistetav – lihtne, keerukusteta, jäme ja sagedasti maitsetu. Puupea – see on silmaklappidega inimene, kes näeb ainult otse ette ja ei tea ega tunne seda, mis toimub kõrval ja tema ümber. Vaadates Tšehhovit, otsib ta sealt tingimata pessimismi. Igas näidendis peab olema kangelane. Kangelane – see on inimene, kes võitleb ja kellegi ees ei tagane. Kui näidendis niisugust inimest ei ole, tähendab näidend on tühine ja ka Tšehhov on väike ja tühine.

K. S. Stanislavski

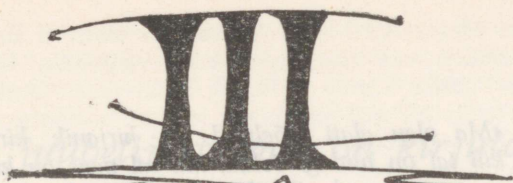
Teatrikriitikal on oluline osa mitte ainult noorte teatritegelaste kui kodanike, vaid ka nende puhtprofessionaalsel kasvatusel.

Just neil aastatel, kui Moskva Kunstiteater oli maailma-kuulsuse tipul, oli Peterburis teatrikriitik A. R. Kugel, kes Moskva Kunstiteatrit ülepea professionaalseks teatriks ei pidanud ja kelle arvates Moskva Kunstiteatri lavastajad ja näitlejad olid täiesti ebaprofessionaalsed ja diletandid. Et Kugel ise oli professionaalne teatrikriitik, peaks tõestama see, et veel üsna hiljuti anti meie maal välja valik tema artikleid. Sihukesi kugeleid leidub ka eesti teatrikriitikat kirjutama hakanud inimeste hulgas.

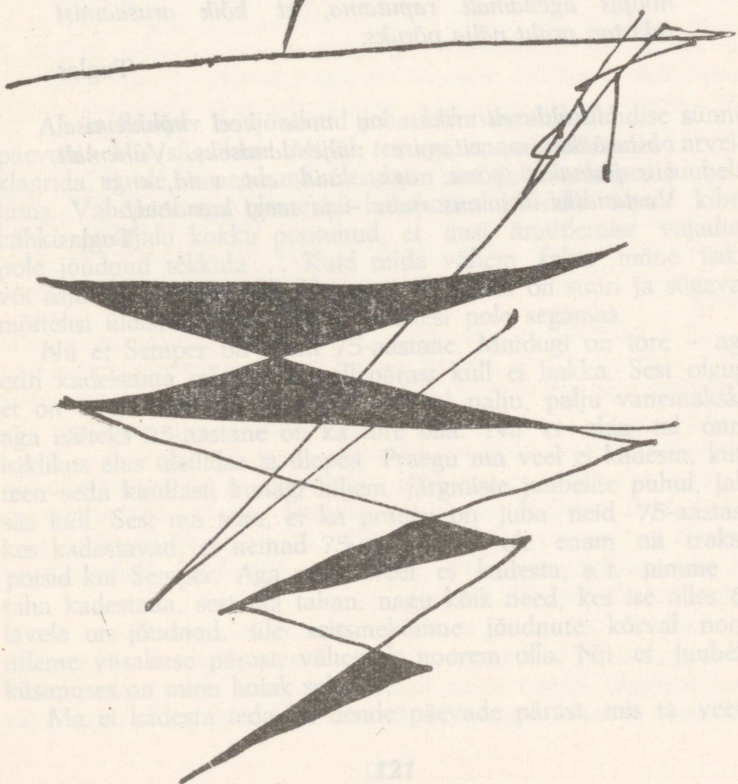
Vanadele, igasuguses kriitikatules karastatud, oma kunstilistes töekspidamistes veendunud teatritegelastele niisugune kriitika, peale hetkelise närviderikkumise, suurt kurja ei tee. Kuid noortele näitlejatele võib säärane kriitik, kes õigeks peab risti vastupidist sellele, mida õigeks peab teater ise, tõsiseid psühholoogilisi traumasid tekitada, ja seda nii neile, keda niisugune kriitik kiidab, kui ka neile, keda ta laidab. Kui seda sorti kriitikut kirjutaksid oma artikleid vähemalt subjektiivse meeleavalduse vormis, poleks asi veel nii hull, kuid kahjuks on alati nõnda, et just kõige subjektiivsemad, ilma igasuguse objektiivse kaaluta hinnangud kunstis esitatakse mentorlikus kõiketeadvalt ja upsakalt uhkes ja põlastavas toonis. Ja sel puhul on kahju, mis säherdune kriitika teeb noorte näitlejate professionaalsele arengule, isegi veel halvem kui eespool mainitud ebapedagoogiline sensatsiooniline lokkulöömine noorte annete ilmumisel, sest sensatsioon kestab ikkagi ainult lühikest aega, kuid Kugeli pidevale, visale närimisele Moskva Kunstiteatri kallal ei pidanud mõnigi kord isegi maailmakuulsuses karastatud Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko närvid vastu.

1969





OSA



«Ma olen alati mõelnud, et kirjanik kirjutab siis, kui tal on midagi öelda, kui tal peas on küpsenud see, mis ta paberile üle kannab. Kuid miks pean ma ajakirjale kirjutama tingimata märtsis või oktoobris – seda pole ma kunagi mõistnud.»

Need sõnad olevat Leo Tolstoi öelnud ühe kuukirja toimetajale pärast seda, kui ta oli ära kuulunud (küllaltki kannatamatult) toimetajahärra plaanid ja programmid, mis kuul ja mis numbris ta seda või teist artiklit kavatseb avaldada.

Stanislavski «Minu elu kunstis»

Kui inimesed mõnest asjast aru ei saa, siis raputavad nad pead. Nad peaksid seda vahel veel hoopis ägedamalt raputama, et kõik arusaamist takistav praht välja põruks.

Tuglas

Haruldasetl rikas on meie keel kõhklemise, vasturääkimise, eitamise väljendamiseks. Vähemalt viis jonnakat sõna: aga, kuid, ent, vaid, enge... Vastandiks üksainus «jah» – ja seegi laenatud!

Tuglas

*Üks juubelijutt, mis on kirjutatud  
kuigi mitte tignedas keeles,  
siiski kadedas meeles*

Ah et Semper on jõudnud juba kolmveerandsajandise sünnipäevani! Mis siis ikka! Minul temaga enam suuremaid arveid klaarida ei ole – need ma õiendasin ära juba eelmises juubelijutus. Vahepeal aga oleme nii haruharva ja ikka ainult kibekähku püstijalu kokku puutunud, et uusi äraütlemise vajadusi pole jõudnud tekkida... Kuid mida vähem fakte mõne isiku või asja kohta tead, seda lihtsam ja kindlam on suuri ja sügavamõttelisi üldistusi teha – sest faktikesi pole segamas.

Nii et Semper on nüüd 75-aastane. Muidugi on tore – aga eriti kadestama mina teda sellepärast küll ei hakka. Sest olgugi et on tore saada 75-aastaseks ja veel palju, palju vanemaksiki, aga näiteks 25-aastane on ka tore olla. Nii et olgu tal õnne isiklikus elus üleüldse ja ülepea. Praegu ma veel ei kadesta, kuid teen seda kindlasti kunagi hiljem, järgmiste juubelite puhul, jah, siis küll. Sest ma tean, et ka praegu on juba neid 75-aastasi, kes kadestavad, et nemad 75-aastaselt ei ole enam nii traksis-poisid kui Semper. Aga mina veel ei kadesta, s. t. nimme ei taha kadestada, sest ma tahan, nagu kõik need, kes ise alles 60 lävele on jõudnud, üle seitsmekümne jõudnute kõrval noor, ütleme viisakuse pärast, vähemalt noorem olla. Nii et juubeliküsimuses on minu hoiak selge.

Ma ei kadesta teda ka nende päevade pärast, mis ta veetis

1941. aasta sõjakuudel Moskvast Sobinovi tänav 5 keldrikorruse vannitoas elades, sest kuigi nimetatud vannituba oli tookord selles majas ainuke köetav koht, oli minu tuba Omski ehitustrusti ühiselamus tol ajal tüki maad soojem, rääkimata sellest, et Omski kohale ei ulatunud tiirutama sakslaste pommituslennukid. Ja kuigi tema Isamaasõja ajal loodud laulud on nii mõnegi meelest ühed kaunimad tema laulude hulgast, ei kadesta ma teda ka nende pärast, sest tean, kui suur oli südamevalu, mis need laulud sünnitas. Ja ega ma kadesta Semperit ka nende paljude kasvatamiste, ümberkasvatamiste, õpetamiste ja veel kord õpetamiste aktsioonide pärast, mille osaliseks ta oma pikal eluteel on saanud. Ja kuigi võib-olla nii mõnedki tema parimad laulud on sündinud just seesuguste kasvatamiste puhastustules, oleksid need eluõpetused võinud mõnele teisele, kehvema tervisega mehele maksta hingehinda. Kuid Semper on nähtavasti sellest rauast, mida tuli karastab ja tagumine tugevamaks teeb.

Ma ei kadestanud teda ka siis, kui ta alles üsna hiljuti püüdis vanainimese targal kombel kasvatada enesest nooremaid luuletajaid, ega ka siis mitte, kui ta jällegi vanainimese targal kombel astus välja mõnede noorte proosameeste kaitseks. Ei kadestanud sellepärast, et mõlemal korral oli jälle palju neid, kes Semperiga sugugi rahule ei jäänud. Ja miks peaksin ma teda sellegi eest kadestama.

Ja ega ma teda ka siis kadestanud, kui temaga pahandati, et ta Neruda oli meile võõrast hispaania keelest tõlkinud. Küll aga kadestan ma Semperit, et ta üldse võib hispaania keelest tõlkida ja ka, et ta peale hispaania keele oskab veel palju maailmakultuuri keeli, kuigi mitte vahest nii palju kui näiteks Villem Ernits.

Veel kadestan ma Semperit, et ta tunneb mitte ainult palju keeli, vaid tunneb ka mitmet moodi maailmarahvaste meeli. Sest üks teiste rahvaste keeles, kirjanduses, kunstis avaldu ka nende rahvaste meel. Ja seda, mida Semper tunneb teiste rahvaste kirjandusest, kunstist, seda ma kadestan.

Eriti aga kadestan ma teda sellepärast, et tal tänase päevani jätkub huvi maailma maade ja rahvaste elu ja ilu, tarkuse ja totruste tundmaõppimiseks. Sest miks ta muidu nüüd vanul päevil nii sagedasti reisikohvri pakib, et olla kord Pariisis, kord Egiptuses või siis jälle kusagil.

Kadestan Semperit, et temast veel vanul päevil nii kange kalamees sai, et teda enam pühapäeva-kalameheks ei või pidada, vaid tõeliseks Prossa järve kalade kuningaks, kes armu annab väikestele ja neid tagasi viskab, kui nad lollist peast õnge otsa

on tulnud, ja on hirmuks suurtele, eriti havidele, keda ta halas-  
tamatult järve põhjast välja kisub ja pannile tulesurma mõistab.

Kuid üle kõige kadestan ma teda tema suurepärase rahu ja  
pika meele pärast. Mis siis, kui see rahu polegi alati päris tõe-  
line rahu, vaid on ainult hästi tehtud rahu. Mina ikkagi kadest-  
tan Semperi oskust rahulikult ära kuulata seda, mille puhul mõni  
teine mees ammu juba püsti on karanud ja mõirgama hakanud.  
Ja kui ma Semperilt seda võimet endale saaksin üheks korra-  
kski laenuks võtta, siis ei annaks ma seda talle üldse tagasi. Ja kui  
ta kohtuga nõudma hakkaks, võtaksin endale abiks kõige krii-  
kalikuma advokaadi.

Agas mis tast ikka pikalt kirjutada. Sest ega ta mul ju teab  
mis kambamees ole. Tema ei ole üldse kunagi päris õige kambamees  
olnud. Sest mis tähendab olla üks õige kambamees? See  
tähendab, et tuleb virisemata heaks kuulutada kõik, mis su oma  
kamba poisid teevad, ja maaga tasa söimata kõik, mida teevad  
teised, kes ei ole oma kamba poisid. Kui aga Semper kellegagi  
kambajõmm on olnud, siis kadunud Vares-Barbarusega, kes ise  
ka ei olnud kuigi hea kambajõmm. Ja küllap sellest tuleb seegi,  
et Semper mõnigi kord on astunud välja ka nende eest, kes  
kunagi varem tema enese vastu on astunud. Muidugi on ta seda  
teinud mitte niisama asja ees, teist taga, vaid ikka ainult siis,  
kui asi tõsiselt oli läinud, kui oli tarvis kaitsta põhimõtteid või  
mõnda tõsist kunstiteost. Tõelise, põhimõttelise kambamehelik-  
kuse seisukohast on aga niisugune käitumine võrdne kui mitte-  
muuga, siis vähemalt põhimõttelagedusega.

Ja ega ma teda ka selle omaduse pärast kadesta.

Agas mine tea, ehk kadestan ka?

1967

## Meie Ernesaks

Rühhib kord Ernesaks, kiire peal nagu alati, kui äkki kuuleb, et keegi hüüab tuttavlikult, valjusti ja uljalt: «Tere kah! Kuhu tõttad?» Ernesaks, viisakas nagu ikka, peatub, vaatab, kes see hea sõber seal hõikab. Ja juba tõttabki tema poole tundmatu Eestimaa mees, nagu nalja täis, käsi pikalt ees, ja hüüab uuesti: «Tere! Kuidas läheb?» Ernesaks, keda tunnevad ju kõik vabariigi laulumehed, kuid kes ise neid muidugi kõiki nägu- ja nimepidi ka kõige parema tahtmise juures tunda ei jõua, ütleb «tere-tere» vastu. Ja siis kiusab teda äkki mingi kuradike küsima: «Kust sa siis mind kah tunnud?» Mees hõiskab rõõmsalt vastu: «Miks ma sind ei tunne, sa oled ju Edgar Kapp!»

Ja nii esindaski Ernesaks oma üksainsuses sellele elurõõmsale suguvennale Artur, Villem ja Eugen Kapi kolmainsust ja Edgar Arrot veel pealekauba.

Me oleme sellest ajast peale, kui Jaroslavlis esialgselt vastastikusest võõrastamisest lahti saime, üsna palju tunde kahekesi koos istunud, vahel ühist rõõmu tundes tehtu üle, vahel unistades sellest, mida veel teha tuleks ja vahel ka – sest kõik päevad elus ei ole ju rõõmupäevad – muremõtteid mõlgutades. Ja seetõttu polegi mul Sinule enesele midagi ütelda, mida Sa mult varem pole kuulnud. Võib-olla vahest ainult seda, et esma-

kordselt nägin ma Sind kuskil 30-ndate aastate paiku Pärnus, mingil meestelaulupäeval, kus pärast seda, kui ära oli lauldud «Hakkame, mehed, minema!», mehed selle asemel, et tõesti minema hakata, äkki agaralt «autor! autor!» hüüdma hakkasid, mille peale koori ette jooksiski autor – üks üsna juntsuohtu kahupäine noormees.

Ja nüüd algab kõik see, mida ma Sinust juubeli puhul tahan teistele meelde tuletada, ütelda või lihtsalt välja lobiseda.

See, et Sa nüüd lõpuks ometi ka 60-aastaseks saad, pole veel ei tea mis ime. 60-aastaseks on saanud varemgi igapidi mehi kui ka üldse mitte miskitpidi mehi.

Mis sellestki rääkida, et Sa hea koorijuht oled. See on Sinu töö ja mis mees see olekski, kes oma erialal poleks hea töömees. Ma ei taha sedagi siin eriti rõhutada, et Sa vahel ka helilooja oled, kuigi Sa oled kirjutanud ooperi «Tormide rand», mille käes on eesti ooperite kõigi aegade külastatavusrekord. Peale selle on Sinu käes veel üks Eesti rekord – Sa oled kindlasti eesti kõige enam pildistatud ja nägupidi trükistatud mees. Et Sa üldse üks eesti näitamis- ja vaatamisväärsus oled, kinnitab seegi, et pole olemas ühtki ükskõik millises keeles väljaantud teost Eestimaa ja tema rahva kultuuri kohta, kus Sind poleks ära trükitud, käed laululõnga haspeldamiseks laiali. Kuid minu jaoks oled Sa koorijuhina kõige huvitavam ikkagi siis, kui Sa oma instrumenti, mida hiljutisel reisil mööda demokraatlikku Saksamaad taas orelina ülistati, enne kontserti häälestad, kui ta Su käte all hõiskab ja oigab, maruna mõiratab ja hingeõhuna õrnalt heliseb, kus Su kollektiiv ilma sõna lausumata mõistab kõiki soove, mida Su käed väljendavad. Ja kui oleks minu tegemine, siis filmiksin ma Sind kord just sellisena ja tingimata varjatud kaameraga, ilma et Sa ise teaksid, mis nalja Sinuga tehakse.

Ma tunnen ka Sinu õpilasi. Ühtedega olen ma kui lavastaja otseselt koos töötanud, teisi kontsertidel koori ees ametis olevana jälginud. Niipalju kui koori helisema panemise võime, mis Sul endal on, üldse edasiantav on, niipalju oled Sa seda ka oma õpilastele edasi andnud. Kuid ega sellest vist palju edasi anda saa – see on kas looduse poolt kellelegi antud või teda pole mitte antud. Ja kuigi Sa ise oled mulle mitu korda öelnud, et oled palju õppinud oma noorpõlveaegsest Tšehhimaa-reisist, oled ise hiljem tõesti hea õpilane olnud, kes alati kunsti puhul lõpuks oma õpetajatest üsnagi erinevat rada hakkab minema. Nii nagu Sinu endagi õpilastest mõned juba üsna omamoodi rada astuma on hakkamas. Ma ei mõtle siin mitte ainult koorijuhina

päris «raiskuläinud» õpilast Eri Klasi, vaid ka Kuno Arengut, Olev Oja ja teisi.

Muidugi, praegu oled Sa koorijuht. Ja vaevalt Sulle nüüd enam veel mahti antakse päris midagi muud ette võtma hakata. Kuid igaüks, kes Sind lähemalt tunneb, teab, et Sa passiksid veel vägagi paljudesse teistesse ametitesse, kuna Sinus ühineb tõelise kunstnikuga, kellele  $2 \times 2$  ei ole iialgi 4, vaid tont teab mis ikka ja alati uus arv (Sa ju ei juhata ühtki laulu teist-kolmandat korda täpselt samade dünaamiliste ja rütmiliste varjunditega), ka pagana hea administraator ja organisaator, kelle arvepidamine on alati absoluutselt täpne ja kes teab ka seda, mis tähendab, et  $2 \times 2 = 4$ .

Muidugi, niisuguseid kahekordse raamatupidamisega mehi on maailmas ennegi olnud. Eks olnud seda Stanislavski, kelle raamatut «Minu elu kunstis» Sa nimetasid kord koorijuhi käsiraamatuks; eks seda oli Brecht oma «Berliner Ensemble'i» perekonnanäidendina; eks seda on tänapäeval Karajan, kes seal, kus ta töötab, ikka ja ikka oma kätte haarab ka administratiivse ja organisatoorse võimu. Kuid Sinus on need kaks omadust eriti kummalises dialektilises seoses ka siis, kui Sa laval oled. Nägin seda jälle kord alles hiljuti Magdeburgis, kui Sa pidid esinema mitte ainult koorilaulu entusiastidele, vaid tähtsale riiklikule peopäevale kutsutud külalistele, kes, olles küll valmis heatahtlikult kuulama ka koorikontserti, pealegi nii sõbraliku maa nii kuulsas koori esituses, ei tahtnud omapoolsete reageeringutena kuidagi rohkem anda kui viisakusest ja sõbralikkusest vaja oli. Ja tõeline lust oli mul jälle kord vaadata, kuidas Sa seal laval kava kombineerisid, kuidas Sa otsisid just seda laulu, mis selle konkreetse, Sulle uue kuulajaskonna kaasa kajama paneb. Ja lõpuks leidsid, nagu Sa alati ja igal pool selle õige leiad, ka need laulud, mis tolle saali helisema panid. Ja kui siis kõlas «Põhjaranniku» viimane, peaaegu lõpmatuseni paisuv *crescendo* (mis on ka üks Sinu põrgulik mustakunstitrikk), siis võisid jällegi oma südames öelda, nagu Sa oma elus palju kordi oled öelnud: «Jaak, kurat, jalad põhjas!»

Kui aga keegi peaks minu käest küsima, missuguse meie kunstikollektiivi töö organiseerimise taset tahaksin ma endale eeskujuks võtta, siis vastaksin kõhklemata – Riikliku Akadeemilise Meeskoori oma. Sest Sinul on oma sisemised rehnud alati korras, plaanid alati pikaajased, kokkuvõtete tegemised põhjalikud ja asjalikud, organiseerimistö kiire ja täpne. Ja kuna jutt on juubeljutt, kus kiitmine on lubatud (hea tooni hulka kuulub ju, et isegi tõtt võib rääkida), siis julgen sedagi öelda, et ilma

selle visaduse ja jaksuta, millega Sa kutselise meeskoori organiseerisid, ilma selle innuta, millega Sa teisigi koorikollektiive ikka ja ikka jälle ellu kutsud, kord noormeestekoorina, kord koorijuhtide koorina, ilma nende paljude šefluskontsertideta, mida Sa oma kooriga meie koolides oled korraldanud, ei oleks meie koorilaulukultuuril seda populaarsust, mis tal praegu ikkagi veel on, olgugi et meiegi noorem rahvas ülemaailmse innuga džässitrummi, elektrikitarride põrinat ja ilma hääleta mikrofonilaulu armastab. Muide, ma tean ka seda, et Sa ise kunagi õpperaha teenimiseks džässis trummi oled löönud ja sedagi, et Sa minu kuuldes seda muusikaliiki tänapäevalgi ei ole põlastanud. Sa oled ainult nende lauluansamblikeste vastu välja astunud, kuhu oma elu kergeks teha tahtvad kultuurijuhid laulukooridest paar-kolm paremat välja nopivad ja sel kombel koorid ilma tugevamate lauljateta jätavad.

Miks Sa ei söima moodsat muusikat, moodsat kunsti, moodsat luulet, kuigi taoline tegu Sinu eale sobiks?

Sa ei tee seda sellepärast, et vaatamata kõikvõimalikele Sulle antud aunimetustele ja ametitele, mida pead, oled ikka veel üks elava hingega ja naljasoonega noormees. Mängid veel praegugi tennist, kuigi mitte sellise hasardiga nagu kümme aastat tagasi, mil Sa endale isegi teise järgu välja võitlesid. Armastad male-nuppe tõsta ja autogrammide asemel endast sõbralikke šarže joonistada. Ja kui kunagi antakse välja Sinu mõnusate reisireportaazide ja muude lugude raamat, siis passivad sinna toredasti Sinu enda joonistused, mis Sinu sõprade käes üle maailma sadade viisi laiali on. Nii et Sinust oleks võinud saada kunstnik ka kujutavas kunstis. Ja küllap see kujutav kunstnik Sinus ongi põhjuseks, miks Sa oma laululoomingus ja pillimuusikas üpris sagedasti loodust heliseda lasta armastad. Et aga Sul nii aeganõudvaks loodusejäädvustamiseks nagu maalimine lihtsalt aega ei jätku, siis oled Sa üks esimesi minu tuttavate hulgas, kes Eestimaal kitsasfilmi väntama hakkas.

Kuna me hulgal ajal pole enam kahekesi koos uue ooperi tegemise juures pusinud, siis ei tea ma praegu ütelda, kui mitusada kilomeetrit Sul neid linte juba on kogunenud. Et aga Sinu vändatud lintide hulgas on palju ka neid, millel on lausa erakordne kultuuriajalooline väärtus, seda julgen ma kinnitada juba ainuüksi selle fakti põhjal, et Sa nii mõnegi eesti heliloomingu vanameistri oled filmilindile märganud jäädvustada tema päris viimastel elupäevadel. Samuti oled Sa ainuke inimene, kes filmilindile on jäädvustanud Tallinna paljukiidetud ja paljuimetletud laululava ehitusprotsessi kõik jaamavahed.

Brecht loeb ühes luuletuses üles, mis kõik talle elus rõõmu teeb. August Sanga tõlkes algab see nii:

*Esimene pilk aknast välja hommikul,  
taasleitud vana raamat,  
vaimustus nägudel,  
lumi, aastaegade vaheldus . . .*

Ja siis tuleb edasi «ajaleht, dialektika, dušši võtta, ujuda, vana muusika, mugavad kingad, mõistmine, uut muusikat kirjutada, reisida, laulda, sõbralik olla».

Ja eks oska ka Sina kõigest neist asjust rõõmu leida.

Kokkuvõtteks. Sa oled juba, nii nagu oled, nii kangesti positiivne kangelane, et veel positiivsemat tahta oleks ebainimlik, sest siis Sa muutuksid juba igavaks. Nii et ole aga edasi niisugune, nagu Sa oled olnud. Ainult kahte asja maksaks Sul siiski veel teha. Esiteks, ikkagi valmis kirjutada see ammu-unistatud ooper Koidulast. Ja kuna Sa ei ole ikka veel libretisti leidnud ja nüüd vanas eas ise ka enam luuletada ei taha (kuigi Sa noorpõlves mõnelegi oma laulule teksti ise löid), siis tuleks ehk Sulle selle ooperi libreto leidmiseks välja kuulutada võistlus. Ja seda passiks teha kohe, sest siis saaks «Vanemuine» veel oma 100 aasta juubeli tähistamiseks hästi sobiliku ooperi Koidulast.

Teine pretensioon on selles, et Sa siiski aega leiaksid ja oma ooperitele ise viimase autoriredaktsiooni annaksid. Kuid ega sellega veel erilist kiiret ole. Seda jõuad Sa ka veel 50–60 aasta pärast teha.

Nii et ela, toimeta ja tööta aga edasi. Ja autot juhi ka ise edasi!

Andis kord Ernesaks oma kooriga jälle kontserti. Kui ma ei eksi, oli see Tartu ülikooli aulas. Ernesaks oli koori ees, koor harutas vaikselt imepeente tundevarjunditega mingi tõsise, mõtliku laululoo lõnga. Väljas aga oli kevad. Ja äkki lendas läbi akna sisse pääsuke, kes, nagu linnuke ikka, kui ta kogemata satub inimeste hulka ruumi, hakkas kangesti ringi tiirlema ja väljapääsu otsima. Ja nagu ikka taolisel puhul, hakkas osa rahvast jälgima linnukest, saalis tekkis ebaasjalik elevus, kihinkahin. Oli näha, kuidas Ernesaks tundis, et tema selja taga toimub midagi, mis taolise tõsise laulu ajal toimuda ei tohiks, et saalis on midagi korrast ära. Et seal on vaja kui just mitte miilitsat, siis vähemalt mingi kõva sõnaga tarka meest, kes saali korrale kutsuks.

Varsti märkasid lindu ka lauljad. Ja nüüd oli juba üsna raske vaadata, kuidas Ernesaks selle laulu siiski lõpuni vaevles. Siis pöördus ta saali poole, nagu dirigent ikka pärast laulu lõppu. Ja kuna nüüd ei seganud publikut enam ei Ernesaks ega koorilaul, siis vaatasid kõik auala lühtrite vahel lendavat pääsukest. Vaatas ka Ernesaks koos oma kooriga, näod head looduse-armastust täis.

Siis aga pöördus ta uuesti koori poole, ütles vaikselt paar sõna, tõstis käe ja saali täitis Mart Saare «Lindude laulu» röömus sirr-sirr.

Ma ei mäleta, mis linnukesest edasi sai. Igal juhul oli tema oma osa saanud ja ka ise koos Ernesaksaga kontserdile midagi unustamatut juurde andnud.

1968

## *Jüri Järvetile ja teistele, kes lugeda tahavad*

Et ma just viimaseil päevil pidin kirjutama rohkesti kirju, siis oli mul igasugune «kirjasolkimise» isu täiesti kadunud ja tekis tohutu igatsus jälle kord olla ainult «linakolkija». Kuid ajalehe toimetus leidis niisuguse nupuvõtte, mis mind selja peale käenas ja ikkagi kirjutama sundis. Sest toimetuse esindaja ütles: «Kuna Te sageli just Järvetit oma näitlejaideaaliks olete nimeetanud, siis peate nüüd juubeli puhul kirjutama Teie.»

Ja nii ma nüüd püüan siis kirjutada ja ka mingil kombel seletada oma seniõeldud kiidusõnu Sinu kohta.

See oli nüüd sissejuhatus, millele tahaksin lisada veel täpsustamise ja eneseõigustamise mõttes niipalju, et kunstnikku põhjendatult kiita on tuhat korda raskem kui põhjendatult maha teha. Sellepärast ongi meie arvustustes nii vähe hästi põhjendatud kiitust. Ja nii palju pealiskaudselt ja lohakalt põhjendatud laitust.

Nagu eesti rahvale teada, oled Sa eelkõige suur naljamees. Ja inimesele, kes Sind esimest korda elus näeb, tundmata Sind ja teadmata Su ametit, oled Sa kindlasti kaunikesti naljakas mees. Nagu naljakad on kõik need, kes teo või näo poolest kõrvale kalduvad juuksuriäride akendel ja moemaja pildidel reklaamitud 20. sajandi teise poole standardiseeritud ilusast inimesest.

Kuid Sina olid niisugune täitsa ilusa oma näoga poiss juba ammu, siis kui ma Sind Jaroslavlis esimest korda nägin, kus Sa meie vapras, rohkem tantsimist õppivas kui tantsivas rahvatantsukollektiivis üks paremaid tantsijaid olid, vaatamata sellele, et mulle tol ajal Sinu jalad veidi rangis tundusid olevat. Olgu kohe tähendatud, et mina rangisjalgsust ei pea juba noorest peale mehe man defektiks, sest minu noospõlves olid heade vutimängijate hulgas just niisuguste jalgadega need paremad kolli-lööjad. Ja seda isegi sel juhul, kui nende rangisjalgsus oli suurem kui Alfred Sällikul või Konstantin Savil.

Ega ma Sind suurt ei mäleta ka sellest Jaroslavli ansamblite juures töötavast väikesest õpperühmast, kus, ühe säilinud foto järgi otsustades, me midagi koos tegime. Kusjuures arvestades seda, et mina istun selle foto peal tähtsal kesksel kohal ja Sina seisad kuskil ääre peal, pidin mina vist mingil määral selles stuudios asjamees olema ja Sina järelikult minu hoolas või mittehoolas stuudiolane.

Nii et Sa oled naljakas mees juba esimesel pilgul ja niisuguselt naljakalt mehelt oodataksegi alati ja ikka ainult naljategemist. Ja vastavalt sellele ootusele oli ka Sinu lavaline saatus pikka aega peamiselt naljameeste rollide mängimises. Kuid nagu teada, selles päris suures dramaturgias on ju naljameeste osad enamal juhul ka väikesed osad. Ja selle ajaloolise paratamatuse põhjal Sa siis mängisidki neid osi, mille kohta Stanislavski ütles, et «ei ole väikesi osi, vaid on väikesi näitlejaid», ja milline loosung kunagi ühes eesti teatris oli küll üles pandud koori proovisaalis, aga mitte neis ruumides, kus liikusid suured staarid, kelle kasvatamiseks ja südametunnistusele koputamiseks Stanislavski kunagi need sõnad ütles.

Nii et Sinu ampluaa oli määratud juba sellega, et Sinul puudusid need «head näitlejaeeldused», mille kohta on maailma teatritarkadel oma kindlad nõudmised ja möödupuud. Sinna sundnomenklatuuri kuuluvat «sihvakas ilus kasv, sügavad mõtlikud silmad, sametine hääl» jne. jne. (vt. Linda Kriguli artiklit ajalehest «Edasi» 25. mail 1969).

Ja kuna Sa ise ka mõistsid, et suureks näitekunstnikuks-traagikuks saamiseks puuduvad Sul eespool mainitud vajalikud head näitlejaeeldused, siis hakkasidki Sa tasapisi enam raadio- ja estraadi- kui teatrikunstnikuks kujunema. Sest estraadil on traditsioonide kohaselt hea, kui kõhna pika Pati kõrval on lühikesevõitu, kuid naljakas Patachon, kui klounipaaris pika saleda Maxi kõrval on lühike, kuid tark Lex jne. Ja kui Sa siis lõpuks estraadil olid avastatud, hakati Sind teatriski ikka rohkem ja rohkem

märkama. Nii hakkasidki eesti teatris sündima lavastused, mille rõõmuks ja iluks muutusid Sinu kehastatud kujud.

Ma tunnen Eestimaal mõndagi artisti, nii lauljate kui draamanäitlejate hulgas, kes kangesti kannatavad sellepärast, et nad on sündinud just sellel väikesel maal ja kes on sügavalt veendunud, et nad senini pole saavutanud sellist maailmakuulsust nagu Gary Cooper või Maria Callas või Benjamino Gigli ainult sellepärast, et nad, elades siin Eestimaal, ei pääse laulma Milaano «La Scalasse», Moskva Suurde Teatrisse või «Metropolitani» või et nad, elades Tallinnas või Tartus, ei ole sellepärast käepärast olnud võtta Hollywoodis, Pariisis, Roomas töötavatel lavastajatel, kes neid oleksid saanud kasutada Cooperi, Lollobrigida, Loreni jt. praeguste maailmakuulsuste asemel.

Aga Sinu käest ma pole kunagi taolisi mõttemõlgutusi kuulnud. Ja nüüd tuleb äkki välja, et just Sina oled see mees, kes võib esimesena eesti näitlejatest tõelise suure maailmakuulsuseni jõuda!

Muidugi on ka see veel võimalik, et Kozintsev, kes Sind oma uues filmis kuningas Leari mängima pani, tegi veel suurema «vea» kui Panso, kes Sind «Hamletis» kuningat mängima pani. Aga võib ka juhtuda, et Kozintsev teeb oma «Learist» sama võimsa ilmkäraka nagu ta oma «Hamletist» tegi. Et tal selleks ettevõtmised ja tahtmised on kõvad, seda näitab kas või juba see suur uus kindlus, mille ta Sinu Leari jaoks Narva on lasknud ehitada.

Kuid jätame ennustused ja räägime olnust. Kuid olnust on Sinu kuningas «Hamleti» lavastuses täiel määral tänapäeva maailmaklass.

Mida Sulle 50-ndal sünnipäeval veel öelda? Soovida, nagu juubeli puhul kombeks, et Sa elaksid kaua, pole sügavamat mõtet. Sest Sina oled üks taolistest inimestest, keda siis, kui nad noored on, peetakse alati palju vanemaks. Ja keda siis, kui nad aastate poolest juba vanemad on, peetakse veel üsnagi nooreks. Ja seepärast ei anna Sulle ka praegu keegi sünnitunnistust vaatamata palju üle kolmekümne.

Sa oled mulle vahel rääkinud osadest, millest Sa unistad. Paljudel näitlejatel on niisugused osad, millest nad unistavad. Kuid enamikul on miskipärast unistuseks mängida just seda, mida Karm, Eskola või mõni muu taolise kaliibriga näitleja on juba ära mänginud. Küllap nad tahaksid sellega tõestada, et nemadki eespool mainitute maha ei jää.

Sina aga unistad tavaliselt just nendest osadest, mida keegi lähedalolijaist ei ole veel mänginud. Ja juba sellepärast, ma

arvan, võibki Sind panna ühte ritta eesti näitekunsti suurmeisteritega, nagu Paul Pinna, Teodor Altermann, Hugo Laur, Ruts Baumann, ja kuna Sa oled läbi ja läbi Tallinna poiss, siis jätame tartlased üldse mängust välja ja lisame tallinlastest juurde veel Johannes Kaljola, Ants Lauteri ja need teised, keda Sa ise enese vääriliseks pead.

See, et Sa praegu jälle rohkem filmiga ja televisiooniga tegeled, meeldib mulle ainult sellepärast, et nüüd oleks meil kergem teiste eesti teatritega malet ja pingpongi mängida, sest kui neil Sind esimesel laual ei ole, on vanemuislased võimelised võitma. Ja küllap see, et Sul males jätkub nuppu ja pingpongis kiiret reageerimist, löögi täpsust ja jõudu, on Sinu kunstigi mõjutanud. Nii et mängi kindlasti edasi malet ja pingpongi kah! Ja lõpuks pea meeles: maailma kõrgeima mäe tippu ronijatel on alati viimased sajad meetrid olnud kõige raskemad. Ja väga vähestel on üldse neid meetreid õnnestunud ületada. Soovin sünnipäeva puhul kogu südamest, et Sul see õnnestuks.

KAAREL IRD

P. S. Stanislavski ütleb, et on näitlejaid, kellele tema süsteemi ei ole vaja, kuna tema ise on oma süsteemi nende näitlejate pealt maha vaadanud ja kirja pannud.

Niisugusena, nagu Sa viimased aastad oled olnud eesti teatrilaval, ütleks Stanislavski ka Sinu kohta, et sellele mehele pole enam vaja süsteemi õpetada, sest see mees on tema süsteemi nii põhjalikult omandanud, et teised võivad seda nüüd tema pealt õppida.

Ja sellepärast olengi ma Sulle nii tihti au ja kiitust kuulutanud. Stanislavski süsteemi lähtekohaks on ju näitleja orgaaniline elu laval. Seda oskust valdad Sa täiuslikult. Sa võid tulla lavale ja olla seal ükskõik kui kaua midagi otseselt nähtavaks tegemata, ilma et Sul seal hakkaks ebamugav. Ja kuna Sul ei hakka ebamugav, pole ka teatrikülastajal Sind ebamugav vaadata, kui Sa seal laval midagi ei tee, vaid lihtsalt oled.

See on suure loomingu lähtekoht. See on see näitekunsti ABC, mida tihti ei saada selgeks ka kõige kõrgemates koolides õppides.

Me räägime tänapäeval kangesti palju mõtlevast näitlejast. Ja me tahame teda igal pool nii väga näha, et kuulutame mõtlevaks näitlejaks mõtlemist mängiva näitleja, kes tegelikult on ju mõtleva näitleja, s. t. Sinu-taolise näitleja antipood. Sest Sina ei ole laval ühtegi hetke mittemõtlevana. Sul on laval nii palju

mõtlemist, et näitemängu tegemiseks, ilma milleta paljud meist-  
ridki üldse laval ei oska olla, ei jäägi enam aega üle.

Kuid mõlemad eespool märgitud näitlejaoskused baseeruvad  
Sinu hästi treenitud kontsentratsioonivõimel. Ja suur keskenda-  
tus ongi, mis muudab Su laval seismise ja mitte midagi tegemise  
vaatajat alati huvitavaks, ootust tekitavaks nähtuseks ja Sinu üt-  
lemised ja mõtlemised ka siis, kui nad on öeldud vaikse häälega,  
nii unustamatult mõjuvaks.

Seda oskust ma soovitangi ikka ja ikka kõigil noorematel  
Sinult õppida.

1969

## *Ühest isehakanud tartlasest*

On sündinud tartlasi, kuid on neid, kes ise oma vabal tahtel, s. o. objektiivsete tingimuste sunnil on hiljem – alles pärast sündimist – tartlaseks hakanud. Mees, kellest järgnevalt juttu tuleb, on sündinud Tallinnas Liivalaia tänavas 19. detsembril 1904.

Kuid vaatamata sellele, et ta on ainult isehakanud tartlane, on ta ikkagi päris tartlase moodi mees, kes oma teadmisi ja tarkusi ei püüa kitsilt ja tasapisi enesele pidada, vaid neid igal pool ja heldelt igale ettesattujale ning teada tahtjale pakub... Ja nii mõnigi kord olen minagi neist osa saanud. Üheks niisuguseks tarkuseks, mida ta mulle kord visalt selgeks püüdis teha, oli süstematiseerimise tähtsus teaduslikuks tööks, või äraseletatult üldistuste tegemiseks ehk targa jutu ajamiseks...

Inimeste suhtes on meil kõige enam käibel liigitamise süsteem, mis jagab kõik inimesed headeks ja halbadeks, positiivseteks ja negatiivseteks.

On neid, keda peavad heaks inimeseks väga paljud kaaskodanikud. Need on niisugused kenad mehed, kes kellelegi kunagi midagi väga pahasti ei ütle, kõigile ja ikka lahkelt naeratavad, kõiki rahvamehelikult natuke kiidavad ja imetlevad, kõigile midagi lubavad ja oma väga paljudest lubadustest isegi natuke täidavad ja kui ka ei täida, siis lahkelt naeratades vabandavad ja uuesti lubavad... Need on väga paljude meelest head inimesed.

Kui ma seda meest, kellest nüüd juttu teen, tahaksin niisu-

guste üldtunnustatud heade inimeste hulka paigutada, siis on sellele kindlasti kui mitte väga paljud, siis ikkagi üsna paljud vastu. Ja on neidki, kelle arvates ta isegi halb, sugugi mitte meeldiv ja isegi ebamugav mees on. Ja ebameeldiv ning ebamugav on ta juba sellepärast, et ta on liiga kiire taibuga, liiga vaimukas ja teravmeelne, liiga väledakeelne otsekohe rumalust rumaluseks nimetamas ja asjaajamise laiskust lohakuseks kuulutama, sest lohakust ei oska ta inimlikult mõista ega laiskust heatahtlikult andestada.

Tema portree täpsustamiseks lisagem juurde üks tema, ütleksin, kadestamisväärseid voorusi: ta oskab ja suudab kaaskodanikega suheldes alati vormilt viisakaks jääda. Ja kuna Shakespeare ütleb, et «narri silm» on targem «narri kõrvast», siis on ta tänu sellele viisakale vormile, millega ta sagedasti oma just kõige rängemad ütlemsed ütleb, isegi mõne narri silmis veel päris mõnus ja viisakas mees.

Ei tea küll, kust see lihtsast töölis perekonnast pärit mees, kes minu teada ülikoolipäevil isegi korporatsiooni pole kuulunud, taolise rikka rahva viisakuse on ära õppinud. Ei tahaks uskuda, et see talle külge on jäänud sellest ühestainsast korrast, mil ta 10-kroonise honorari eest «Vanemuise» kontserdisaali laval kehastas tõesti «peent meest». Asjasse mittepühendatuile olgu ära seletatud, et see juhtus siis, kui Tartu «Looduse» kirjastuse ettevõtlik peremees H. Männik andis välja lustaka raamatu «Peen mees» ja korraldas «Vanemuises» raamatu reklaamiks öhtu, kus siis laval kõigile silmaga nähtav «peen mees» oligi see mees, kellest praegu jutt algab. Siis ta muidugi ei olnud veel bioloogiateaduste doktor ega ka professor, vaid üsna tühjade taskutega vaene üliõpilane. Siiski ma arvan, et see harjumus olla igal juhul viisakas, millest eespool oli juttu, pärineb neist aegadest, kui ta stenograffistina endale leiba teenis. Siis oli taoline viisakus vajalik rikkast rahvast kundedega asjaajamiseks. Nüüd muidugi on see viisakus jällegi kasulik – kas või juba üksnes seepärast, et selle varjus saab mõnegi keelele tuleva tõetera nii ära öelda, et tühjast tüli ei tule.

Millal ma teda esimest korda kohtasin, seda ma päris täpselt ei mäleta. Arvan, et nägin teda esimest korda ühel «Humanitase» korraldatud koosolekul, kuhu ma Tööliteatri päevil mitmesuguste risti-rästi tutvuste ja sõpruste kaudu sattusin. Ja meelde ei ole sellest esimesest nägemisest muud midagi jäänud kui tema juba tol ajal hoolikalt paljaks raseeritud ja hiilgav peanupp, mis nii noore mehe puhul ju iseenesest alati tähelepanu ka mehele enesele tõmbab.

Esimesele juhuslikule kohtumisele järgnes teine niisama juhus-

lik kohtumine Akadeemilises Ühiskonnateaduste Klubis ühel koosolekul, kus parajasti arutati, kas eesti rahvale ikka sobiks «kooperatiivne majapidamine». See oli üks mitmeti lustakas koosolek, mis meile alati tagantjärele nalja teeb, kui meelde tuleb. Sest see «kooperatiivne majapidamine», mis tookord mõnede arvates pidi eesti rahva hingele olema täiesti vastuvõtmatu, ongi praegu eesti rahvale üsna paslikuks saanud kolhoos.

Ja siis nägin ma teda 21. juunil 1940 Raekoja platsil auto peal kõnet pidamas. Ja siis tuleb mälestustes jälle pikk tühikuni selle imeliku päevani, mil me Hessi Inglismaale allahüppamise puhul ehtsat inglise viskit mekutasime. Sündis see tegu Toompea lossis... Inglise viskit passis juua selle rõömuga, et inglased Hessi pokri pistsid, mis äraseletatult tähendas, et nad kavatsevad sakslastega siiski lõpuni sõidida. Ja see oli juba niisugune mõistlik tegu, mille puhul võis isegi viski lutikamaiguga leppida. Viimane väide on juba puht subjektiivne ja tuleneb minu normaalsele inimesele omasest üleolevast põlglikkusest iga-suguste putukate suhtes. Mis puutub Harald Habermanisse, siis, silmas pidades tema suurt lugupidamist putukate vastu, võib oletada, et temale see putukamaitse alles õige mõnu viskile annabki.

Kuidas ja mis põhjusel ma tookord Habermani sealt Toompea lossist üles otsisin, seda ma ei mäleta. Toompea lossis elas ta aga sellepärast, et seal oli siis tema ametikorter. Isä ta oli aga viimase aasta jooksul juba jõudnud olla Varese valitsuse sisekaitseülema ja oli nüüd Lauristini valitsuse asjadevalitseja. Sisekaitseülemana oli ta oma allkirjaga laiali saatnud Kaitseliidu, tühistanud kõik töölisorganisatsioonide sulgemise ja likvideerimise otsused, esmajoones muidugi kommunistliku partei sulgemise otsuse. Harald Haberman oli juba 1940. aastal, kui ta asus Varese valitsuse sisekaitseülema kohale, Eesti põrandaaluse kommunistliku partei liige. Seda viimast fakti tean ma muidugi alles nüüd. Tartu Töölisteatri kui ka Alkoholismivastase Kultuuriühingu tegutsemise päevil ma seda veel ei teadnud, ja nende organisatsioonide juures Haberman otseselt ei tegutsenudki. Täpsemalt öeldes, ta oli mingil moel nende organisatsioonide lähedal. Tema nimi lipsas vahel mõnel vaidlusel Ilmar Kruusi suust, vahel mainis teda tunnustavalt Paul Keerdo ja kui ma ei eksi, oli tal juba siis üsna tihedaid kokkupuutumisi ka vana Viktor Kosenkranusega. Kuid seda kõike oli nii napilt, et minul jäi mulje, nagu oleks ta üks neist töölisliikumisele kaasatundvatest liberaalsetest kodanlikest intelligendidest, kellest võib-olla kunagi «asja saab», kuid kes siis, kui asi päris tõsiseks läheb, võivad ka hirmunult põsastesse kaduda. Ja tunnistan ausalt, et minu-

legi oli see üsna suur üllatus, kui see laiadele rahvahulkadele ja seega ka tööliste hulgas vähetuntud noor teadusemees järsku kogu vabariigi suhtes kõvakäelist käskimise ja keelamise oskust nõudvale ametikohale sai.

Hiljem mõistsin, et küsimus oli Tartu põrandaaluse parteiorganisatsiooni targas taktikas: ühegi legaalse töölisorganisatsiooni juurde ei rakendatud tööle kogu aktiivi, vaid osa parteile ustavaid inimesi oli ikka reservis nii-öelda mustade päevade jaoks.

Kui ma neid ridu kirjutades tagasi mõtlen Habermani sündmusterohkele eluteele, siis hakkab silma, et see imelik teadusemees, kes oma elukutseks on valinud putukate elu-olu uurimise, seega niisuguse sfääri, mis nõuaks nagu äärmiselt professorlikku kabinetlikku vaikset omaette nosimist, on palju kordi elus sattunud just niisugustesse ülesannetesse, kus on vaja suurt ettevõtlikkust, kiiret ja julget tegutsemist. Eks olnud see ju temaga nõnda ka Isamaasõja päevil. Haberman lendas tookord Leningradi blokaadirõngasse ja hakkas sealt, sakslaste pommitamise alt Eestimaale raadiosaateid saatma. Leningradi blokaadi pidasid vastu paljud ja me teame, et seal piiramisrõngas ei peetud mitte ainult vastu, vaid sooritati ka palju suuri kangelastegusid, ning mitte ainuüksi otsesel lahingurindel, vaid ka teaduse ja kunsti alal. Sest kangelastegu oli ka Šostakovitši 7. sümfoonia kirjutamine ja ettekandmine blokaadirõngas. Eks olnud see ju ka teaduse kangelastegu, et üle Laadoga jää elutee rajati. Kunagi rääkis Haberman väga huvitavalt oma kohtumisest Leningradi blokaadirõngas just selle inseneriga, kes oli tegelikult Leningradi «elutee» projekterijaks ja rajajaks. Mina ei tea, kui suur vägilane on Haberman oma teaduslikul erialal. Mis puutub kangelastesse tavalises iga päev käibel olevas tähenduses, siis nende hulka ma teda panema ei hakka, aga päris harilik inimene ta ka ei ole, sest ega päris harilik inimene Leningradi blokaadirõngas ei oleks hakanud peale oma töökohuste ja hinge seeshoidmise murede veel luuletama ja raamatuid välja andma. Kuid kõige mahukam eestikeelne kirjanduse ja kultuuripoliitiline teos anti Isamaasõja ajal välja just Leningradi blokaadis ja üheks selle ilmalesünnitajaks oli Haberman. Üldse on üks Habermani eripärasusi, et temale ei jätku kunagi sellest, et ta kõik selle ära teeb, mis ta oma ametikohal püsimiseks peab tegema. Ta tahab ikka midagi muud ka veel teha. Ja kui ta siis veel midagi muud ka on teinud, siis tahab ta veel midagi teha. Ja kui ta juba veel midagi ka on ära teinud, siis kõnnib ta rahutult ringi ja vaatab, mida veel võiks teha. Ja just nii oli see ka esimestel sõjajärgetel aastatel, kui Haberman

oli Tartu Riikliku Ülikooli prorektor. Tööd oli ju tal seal ülikooli peal siis tohutult palju ja hädasid ja muresid igat sorti. Kui me praegu vähemalt tagantjärele ikka päris avameelselt tahame neist aegadest rääkida, siis öelgem, et nende inimeste hulgas, kellega koos Habermanil tuli ülikooli uuesti üles ehitama hakata, oli ka neid, kes kodumaale olid jäänud küll ainult mingi juhuse tõttu ja kellele kõik see, mis nõukogude kord tõi ülikooli ellu uut, kaunis vastukarva ja mõistetamatu oli. Muidugi lihtsam tee oleks olnud kõik taolised inimesed ülikooli seinte taha jätta ja üks vahel mõned ülisirgjoonelised, kuid veidi lühinägelikud inimesed seda Habermanilt nõudsidki. Habermanile sadas avalikke ja mitteavalikke etteheiteid. Ühtedele oli ta vastuvõtmatu kui liiga printsiipaalne marksist, teistele vastuvõtmatu kui liiga vähe printsiipaalne prorektor.

Neil aegadel me puutusime juba sagedamini kokku. Iialgi ei kuulnud ma, et Haberman oleks hädaldanud ja virisenud. Ükskõik kui keeruliseks ülikoolis ka vastuolud ei läinud, ükskõik kui ägedalt Habermanil ühel või teisel pool purelda tuli, rünnata ja rünnakuid tagasi lüüa, ikka oli ta heas töötujus ja kemlemise lusti täis.

Ja siis jõudsid kätte ka need ajad, kus meil mõlemal oli järsku aega väga palju. Habermanil jõudis see suurest ühiskondlikust tööst väljalülitamise aeg veidi varem kätte ja toimus ka palju suurema teatraalse efektiga kui minu teatritööst eemalejätmine. Keda Habermani kohta käivad üksikasjakesed huvitavad, võib ühe neist leida Paul Kuusbergi romaanist «Andres Lapeteuse juhtum». Nüüd tagantjärele on sellel taskuraamatu äravõtmise faktil muidugi veel ainult kirjandusliku kujundi või ajaloolise anekdoodi väärtus. Ja kõigest sellest ei maksaks üldse rääkida, seda enam, et see, mis tookord Habermaniga juhtus, ei olnud kaugegtki mitte kõige hirmsam ja üllatavam. Rääkida aga tuleb küll sellest, kuidas Haberman tookord neisse sündmustesse ise suhtus. Ma puutusin temaga neil päevil sagedasti kokku. See oli igati loomulik ja loogiline. Meil mõlemal oli siis palju aega. Meil polnud enam kuigi palju neid, kellega võis veel suhelda. Oma vanadest ametialastest tuttavatest me hoidsime ise eemale, kuna me ei tahtnud neile teha seda ebamugavust, et nemad meist oleksid pidanud hakkama eemale hoidma. Mis aga puutus mitmesugustesse äkki agaraks muutunud «sõpradesse» või «kaasatundjatesse» nende hulgast, kes seni meid oma vaenlasteks olid pidanud, siis nendega ei tahtnud jälle meie mingit tegemist teha. Ja nõnda me istusime nii mõnegi pika õhtu kahekesi ja arutasime seda kummalist põõret, mis viiekümnes aasta tõi meie eneste ja

paljude meie sõprade ellu. Ja meil oli, mida arutada. Olime mõlemad oma saatuse sidunud parteiga juba siis, kui parteis olemise kõige reaalsemaks lõpptulemuseks võis olla vangla. Me olime mõlemad parteisse astunud küllalt küpsete meestena ja mitte mingi hetkelise vaimustustuhina mõjul. Ja meie usku parteisse ei saanud kõigutada see, mis meid isiklikult oli tabanud. Meie teadsime, et nõukogude korraga sünnib maailma uus ühiskondlik kord ja ilma valuta ei sünni midagi suurt.

Tookord uskusime me mõlemad veel Stalinisse, nagu me uskusime temasse sõja ajal. Ja nii nagu uskusid Stalinisse neil neljakümnendatel aastatel üle maailma miljonid ja miljonid inimesed. Me võime öelda nüüd, et see liigne usk oli juba tookord halb, aga kas me saame väga kindlasti öelda, et selles usus ei olnud samal ajal midagi ajalooliselt ja loogiliselt paratamatut?

Ja nii me istusime ja valutasime oma südant nende sõprade saatuse pärast, kellel veel halvemini oli läinud kui meil, ja püüdsime ikkagi mõista ja vähemalt endale ära seletada, miks ja kuidas see nõnda oli läinud.

Mis puutub aga Habermanisse, siis võttis ta just neil päevil käsile oma doktoritöö ja kirjutas selle ka valmis. Kuid Harald Haberman tuli sellest raskest ajast välja mitte ainult juriidiliselt doktoritiitliga, vaid ka teadlasena, sisuliselt rikkamana ja tugevamana. Oma doktoritööd kaitses Haberman Leningradis NSV Liidu Teaduste Aakadeemia Zooloogia Instituudis.

Enne kui uuesti jõuda meeldivate mälestuste juurde, tuleks meenutada siiski veel ühte aega, mil ma Habermani nägin muhest mõtlikuna, sümboolselt kukalt kratsivana ja niisugust pidepunkti otsivana, millega oleks rahule jäänud niihästi tema teadlase mõistus kui ka kodamiku südametunnistus. See oli siis, kui bioloogiateaduses tehti suure pauguga lühike lõpp «ebateaduslikele» geneetikale ja «kuritegelikule» mendelismile. Ka neil päevil ajasime mõnigi kord juttu, mõtlesime ja arutasime, mõtlesime veel kord ja arutasime veel kord. Muidugi, mis mina kogu sest geneetikast teadsin, kuid tol ajal eesti keeleski ilmunud geneetikute üle kohtupidamise koosoleku paksu stenogrammi lugesin ma küll läbi kui põneva dramaatilise teose. Millest ma siis ise aru ei saanud, seda püüdis täiendavalt seletada Haberman, seletas nii, nagu stenogrammis kirja oli pandud, ja kuna stenogrammis geneetikuid pihuks ja põrmuks löödi rohkem moraali lugemiseks sobivate imperatiividega kui teaduslike argumentidega, siis tuli Habermanil paratamatult pidada mulle ka midagi loengutaolist geneetikast. Seda teadust ta ju ikka tundis ja ta oli senini seda isegi päris heaks teaduseks pidanud. Nüüd tuli tal äkki omaks

võtta geneetika suhtes teistsugused seisukohad, ametlikud seisukohad, mis olid heakskiitu leidnud selle võimu organite poolt, kelle eest Haberman oli võidelnud ja kellest ta loomulikult tahtis, et see võim ei oleks mitte ainult üldse parim riigivõim, mida inimkond on senini osanud leida, vaid et ta oleks võimalikult targem ja eksimatum kõigis oma tegudes. Minul oli muidugi seda pahandust geneetikutega kergem uskuda, sest ega see lühikursus, mida Haberman mulle hästi objektiivselt püüdis anda vaidluse tuuma mõistmiseks, ei teinud mind selles asjas veel kuigi targaks. Pealegi näis tookordne põllumajanduse praktika minutaoalisele linnamehele kinnitavat vähemalt ühte mittegeneetikute argumenti. Miks ei võiks näiteks rukis lusteks muutuda, kui mõne kolhoosi esimehe «targal» juhtimisel iga muu vili mahakülvatuna võis raskere raiepeks muutuda. Ja nii oli meie omavahelistes vestlustes minu pooltel asjatundmatuse ja pealiskaudsuse enesekindlus ja ümbritseva elu viltuvedanud praktika. Tema poolt aga ainult need kunagi õpitud teadmised ja tarkused, mida järsku kellelegi enam vaja polnud.

Kuid ka neil päevil ei jäänud Haberman, pea käte vahel, oma kirjutuslaua taha istuma ja oma hinge kallal urgitsema, vaid kadus, kui vähegi mahti sai, Eestimaa soodesse ja rabadesse loodust ennast vaatama. Ja kui ta neilt matkadelt sügisel päikesest pruuniks kõrvetatuna jälle linna tagasi jõudis, siis oli tal peale kõige muu veel kaasas mõni soomättal või metsaüksinduses kännu otsas valminud filosoofiline luuletus ja mõni mõnus mahlakas jutt kusagil juhuslikult nähtud vanamehega, milles põimused muhedaks ja teravmeelseks dialoogiks filosofoeriva teadusemehe raamatutarkus ja rahva praktilistest elukogemustest kujunenud elutarkus.

On olemas raamatutarku ja on olemas elutarku. On olemas ainult raamatutarku ja on olemas ainult elutarku. Haberman on väga raamatutark. Tema eruditsioon kõikidel elualadel on lausa entsüklopeediline. See on nii suur, et mõnigi, kes teda tunneb ainult üksiku juhusliku kohtumise järgi, võiks hakata hirmugi tundma, kas ei ole viimaks tegemist niisuguse mehega, kellel on küll peas terve entsüklopeedia – kõik ilusasti ritta ja lahtrisse jaotatuna –, kuid kes nende vanade õpitud teadmiste hulgast ise midagi uut tuletada ei suuda. Habermanil on aga ka kõik need raamatuteadmised lakkamatus, elavas liikumises, mille protsessis tekivad ikka uued teadmiste kontsentreerumised, avanevad juba tuntud asjade ja tõdede uued, seni peidus olevad ja veel tundmatud jooned, varjundid, nüansid, mis kõik lakkamatult muudavad ja täiendavad tema maailmapilti. Professor Habermani

teaduslik eriala on putukate maailm. Iidsetest aegadest on kujutus professorist seotud raamatuliku eluvõõrusega. Ja kas on maailmas üldse erialasid, mis igale keskmisele kõrvalseisjale tunduksid elukaugemana ning praktiliselt väärtusetumana kui Habermani eriala, sest kõikidesse neisse tema poolt uuritavasse putukatesse suhtub keskmine kodanik ju nii: kui mingi putukas, mardikas teda ennast või tema kaalikat, kapsast, kartulit ei näri, siis elagu see putukas kuidas tahab. Kui aga mõni putukas meid närib, siis tapame ta DDT-ga ära. Ja seepärast ongi ainuloogiline järeldus, et meest, kes tegeleb putukatega ja neid uurib, võib paremal juhul pidada ühiskonnale kahjutuks veidrikuks.

Minul isiklikult on Habermani puhul alati mulje, et temaga on nii nagu Juhan Smuuliga, kes, tuginedes kahe jalaga oma väikesele Muhumaale ja mitmeteistkümne ristiisa elukogemustele, on kõige laiemalt maailma tunnetanud kirjanik eesti kirjameeste peres. Nii on ka Haberman oma pisikeste putukate maailmale tuginedes väga laialt inimeste maailma ja elu tundev teadusemees, kes peale oma putukate alati, ükskõik kus ta ei oleks, näeb ka inimest ja kellel on alati tagavaraks mõni uus lõbus ja õpetlik lugu inimestest, kellega ta on kunagi kuskil kohtunud.

Mina ei tea, kuidas Habermaniga on rahul olnud tema ülemused ja tema alluvad. Kas ta kuulub nende meeste hulka, kes ülemustele rohkem pahandusi teevad, kui keskmisele alluvale sünnis on, või kuulub ta nende ülemuste hulka, kes alluvale rohkem pahandusi teevad, kui heale ülemusele paslik on. Et ta aga kunagi lausa kõikidele inimestele ei meeldi, kehtib ka vist selles küsimuses.

Nüüd on meie kokkupuutumised muutunud kahjuks väga harvaks. Kuid ma kardan, et kui me nüüd jälle kord improviseeriksime ühe kõrgushüppevõistluse, siis lööks ta mind vist jälle, kuigi ma aastatelt olen tast tüki maad noorem. Lööks mind ainult üksi kas või selle energiahulgaga, mida ta kogus, ma ei mäleta mitmendast meie noorte teadlaste Kaug-Ida ekspeditsioonist osa võttes, kus ta kaasa tegi ligi 30 aastat enesest nooremate meeste uurimisretke raskused. Mul on kuri kahtlus, et Habermani ahvatles sellele reisile rohkem asja sportlik külg kui see faktiline teaduslik materjal, mis tal sealt reisilt kaasa tuua oli.

Ja kui ma püüan mõistatada, mis on Habermanis kõige iseloomulikum või, tarvitades tema oma sõnu, milles on Habermani «olu», siis just selles, et ta otsib maailmas kõikjal ikka ja alati asjade ja nähete «olu», s. t. nähete tuuma, nende olemust, nende sügavat sisu. Ja kui ma tahaksin selle kõrvale leida veel teist

kõige iseloomulikumat teesi, siis see seisneb kõikide asjade puhul nende «pädevuse» nägemises.

Need on minu arvates tema lemmikmõisted. Mõlemat omadust – näha «olu» ja näha «pädevust» – püüab ta sisendada mitte ainult oma õpilastesse ja kaastöötajatesse, vaid igaühesse, kes on valmis teda kuulama. Sest peale kõige muu on Haberman veel parandamatu maailmaparandaja. Et see aga on raske, võin ma kinnitada oma kogemustest. Sest kunagi, kui mu käsi auto- maatselt kahmas toas ringilendava koiliblika järele, ütles Haberman, et see püüdmine on täitsa tühi töö ja tagantjärele toimuv kättemaksuakt, sest juba lendav koiliblikas ei tee enam mingit pahandust. Küll olen mina sest peale püüdnud seda tarkust ka kaaskodanikkudele, eriti naiskodanikkudele edasi anda, kuid ma pole saavutanud sel alal mingisugust edu, isegi mitte oma perekonnas.

Ma ei tea, kas Haberman saab kunagi mõne kirjandusliku teose peategelaseks ja sellena noorele rahvale positiivseks eeskujuks nii nagu don Quijote või Colas Breugnon või Martin Eden või Jean-Christophe. Kuid ma tean, et ükskõik, kus ja mil puhul ta sõna poleks võtnud, ikka on tal olnud öelda midagi uut, mõtteid tekitavat ja loominguks erutavat. Ja võib-olla ongi see tema elus kõige väärtuslikum.

Kuna kõik seniöeldu sisaldab palju vanamoodi emotsioone ja vähe moodsat informatsiooni, siis olgu lõpuks selle puuduse leevendamiseks lisatud veel veidi informatsiooni.

14. detsember oli ajal, kui Haberman sündis, tähtis riiklik päeva, kuna samal päeval oli sündinud ka suure Venemaa tsarevits.

Harald Habermani isanimi on Mart. Mis oli selle maja number, kus ta Tallinnas Liivalaia tänavas sündis, ei ole teada ja kahjuks ei mäleta ta seda ise ka mitte. Magistriks sai ta 1931. aastal. Doktoriks 1950. aastal ja doktoritöö teemaks oli «Eesti rannikuvööndi mardikalised». Akadeemia korrespondeerivaks liikmeks valiti 1947, akadeemikuks sai 1954. Nende ridade kirjutamise ajal oli ta ENSV Teaduste Akadeemia Zooloogia ja Botaanika Instituudi direktor.

Kellele sellest informatsioonist veel vähe on, peaks täiendavat leidma «Eesti nõukogude entsüklopeediast», kui ilmub köide, milles on H täht.

1967

## *Ta uskus inimhõistusesse*

Bertolt Brecht oli kindlasti üks mitmetpidi lustakas mees. Ta on põnev nähtus neile, kes vaatavad tema pilte, millel ta on omapärasel «karjapoisioengus», kui ka neile, kes märkavad, kui paljudel pildidel on tal suus eht saksa bürgerlik sigarijunn, kusjuures mõnigi kord on tal samal ajal veel peas päris proletaarlik sonimüts. Või tema veider komme kirjutada oma ees- ja perekonnanimi väikese tähega. Ma ei tea, kui palju saksa koolmeistrid temaga selle pärast on pahandanud. Kuid vaevalt küll vähem kui näiteks meil Eestis on põlastatud Paul-Erik Rummo kirjavahemärkideta luuletuste kirjutamise pärast.

Nii et mitmetepidi põnev mees, kelle soengutki tänapäeval üsna paljud edasi kannavad – fakt, mis juba ise tõestab, et tema kui eeskuju ka nüüd, enam kui kümme aastat pärast surma, veel edasi elab.

Et ta kindlasti oli üks väga hea naljamees, tõestab ka vähemalt üks tema lustakas teatritükk, mida nii mõnegi maa teatrilaval on kasutatud selleks vaatepiluks, mille kaudu (nagu Tvardovski poemis «Tjorkin teises ilmas») ka lihtsurelikud saavad vahetevahel pilku heita enamarenenud kapitalistlike maade pikantsesse patu- ja porduellu. Eesti lugeja mõistab, et jutt on muidugi «Kolmekrossiooperist», mis viimase viiekümne aasta jooksul on kindlasti olnud üks maailma kõige mängitavamaid lavateo-  
seid.

Muidugi, eesti rahvas teab, tänu meie teatrite pidevale huvile Brechti dramaturgia vastu, et ta on kirjutanud ka niisuguseid näidendeid, mis on juba üsna vähe naljakad ja seetõttu koguni mõnele igavavõitu, nagu «Hea inimene Sezuanist», «Mees on mees», rääkimata «Galilei elust», millest oli küll kangesti vaimustatud Debora Vaarandi, kuid mis oli igav isegi kõrgesti haritud ülikoolilainlastele.

Jah, mis teha, väga suurtel kirjameestel on juba kord see viga, mis väga suurtel raamatutelgi, kust iga mees võib välja noppida just selle tsitaadi, mis temale isiklikult meeldib. Marx on kusagil öelnud, et temale pole midagi inimlikku võõras ja kuna leidub neidki, kelle arvates on kangesti inimlik vahetevahel ka napsi võtta, siis võibki mõni mees Marxile tuginedes nädalas mitu korda ennast ninali juua.

Shakespeare'i juubeli ajal Inglismaale sattudes nägin ühel alkoholsete jookide putkal silti, millel oli Shakespeare'i joomist ülistav tsitaat, vist «Henry IV-ndast». Nii et Shakespeare'ilt võib saada hingejõudu joomise eest võitlemiseks, nii nagu Brechtilt võib saada vaimset tuge liigsöömisega liiderdamiseks, kusjuures vastavaid tsitaate võib leida «Galilei elust».

Minu lühikese loo sissejuhatus on küll liiga pikk, aga Brechtist rääkides võib end õigustada sellega, et hästi pikad sissejuhatused on ju teatavasti sügavalt saksa nähtus. Ja Brecht on ju kindlasti paljudes asjades sügavalt saksa nähtus, nagu Gorki on paljudes asjades sügavalt vene nähtus. Kuid see, et üks neist on sügavalt seotud saksa kultuuriga ja teine sügavalt vene kultuuriga, ei takistanud neid saamast suurteks internatsionaalse tähtsusega proletaarseteks kirjanikeks, ja paljude arvates isegi suurimateks. Ja seda sellele vaatamata, et kumbki neist ei jõudnud nii kaua elada, et oma kirjatöid kogutud teoste viimaseks väljaandeks enne surma veel ise redigeerida. Eriti kehtib see Brechti kohta, kelle elutöö jäi ju hoopis pilla-palla pooleli. Nii mõndki tema näidendit ei jõutud üldsegi ette kanda või kanti ette ainult pagulaspõlve tingimustes isetegevuslaste või üheksainsaks etenduseks kokkukorjatud trupi poolt. Tema teatriteoreetilised arutlused jäid samuti fragmentaarseteks ja ta ei suutnud neid isegi seda võrd süsteemi viia, kui suutis seda Stanislavski. Ta lahkus äkki 1956. aastal keset tööd ja toimetusi. Kuid tema mõju maailma teatrikultuurile ei lõppenud sellega, vaid aina kasvab ja kasvab. Ja nagu geniaalsete surnute puhul ikka, tahavad nüüd ka Brechti puhul kõige vastuolulisemate «ismide» esindajad kuulutada end tema ainuõigeteks pärijateks ja tema ideede jätkajateks. Sest suurtest kirjameestest kirjutajate hulgas, olgu meil tegemist

Brecht või Shakespeare'iga, on alati ka neid, kellele Brecht või Shakespeare on ainult postamendiks, mille peal nad võivad enast näidata kui ainuõiget interpreeti ja mõistjat.

Tegelikult ei märka need inimesed aga, kui lähedal nad sisuliselt on neile, kes tänapäeval süngest Väitsa-Mackie laulust on teinud lõbus-sentimentaalseid šlaagrikesi ja kinnitavad, et õige «Kolmekrossiooper» peabki olema säärane lõbus-sentimentaalne röövlilugu. Brecht muidugi kui suur dialektik ütleks selle kohta, et kõrgelt tiiteldatud teadlane ja Mackie-laulu saatel nühhkatantsu tantsiv lõngusepoiss jõuavad tema meelest ühisele seisukohale ja see ongi jälle näide vastandite ühtsusest.

Meie Nõukogudemaal peaksime ühte leeri astuma nende Brechti sõpradega, kes tema loomingu alguseks ja lõpuks ei pea tema «Kolmekrossiooperit», vaid tema hilisemat dramaturgiat.

Edasi peaksime endale kindlasti kõrva taha panema, et Brecht oli marksist. Et ta oli suur renessanslik kunstnik, kes sellisena oskas armastada ja oskas röömu tunda elust ja selle hüvedest. Et ta oli suur dialektik, kes oskas lugu pidada vanast raamatust ja uuest raamatust, vanast muusikast ja uuest muusikast. Kes oli nõus küll nendega, kes ütlesid, et mitut veinisorti segada on vale ja viga ja seda ei maksa teha, kuid vanu ja uusi tarkusi segada võib ja need segunevad suurepäraselt.

Brecht oli mees, kes teadis, et kommunism on üks suurepäranane asi, selge asi, lihtne asi, mida raske on teha. Kuid Brecht uskus vääramatult, et inimene saab kunagi ka sellega hakkama, tänu oma võimele mõelda, tänu oma mõistusele.

Brecht uskus inim mõistusesse. Ja ta laskis Galileil öelda, et ilma usuta mõistusesse ei oleks tal jõudu hommikul voodist tõusta. Ta uskus mõtlemisvõimesse, inim mõtte jõusse, kuna tema arvates on mõtlemine inimrassi kõige suurem mõnu ja lõbu.

Miks ta kirjutas oma nime väikese tähega, ma ei tea. Aga ta võis seda teha ka sellepärast, et ärritada mõtlemislaisku inimesi. Sest neid inimesi tuleb kas või vihale ajamise hinnaga sellest laiskusest vabastada.

1968

## Mõningased seletamised Juhan Smuuli

### näidendi «Kihnu Jõnn» kohta,

mis on mõeldud neile teatritegijatele, kes veel vähe tunnevad Eesti maad ja rahvast\*

Alati on olnud ja on ka praegu kirjanikke, kes võivad ja oskavad kirjutada kõigest, millest soovitakse ja kuidas soovitakse. Juhan Smuul päris niimoodi ei saa. Ta oskab kirjutada üksnes sellest, millest ta kirjutamata jätta ei saa, ja ta võib kirjutada ainult nii, nagu kirjutab vaid tema – Juhan Smuul.

Juhan Smuuli kui Nõukogude Eesti ühe silmapaistvama kirjaniku ja Lenini preemia laureaadi eluloolisi andmeid võib leida mitmetest teatmeteostest.

Selle osa oma eluloost, mis teatritegelastele vaja on, et mõista teda kui kunstnikku, on ta ise suurel määral kirja pannud oma loomingus, eriti luules, kusjuures näiteks poemis «Mina – kommunistlik noor» on palju autobiograafilist.

Teatavasti läks Eesti kapitalistlikule arenguteele märksa varem kui suurem osa tsaari-Venemaast. Sellega kaasnev maa küllalt kiire linnastumine oli põhjuseks, et käesoleva sajandi alguseks olid etnograafiline rahvakunst ja folkloor igapäevasest käibest juba peaaegu kadunud. Nii oli 50–60 aastat tagasi Eesti mandril peale Pihkva oblastiga piirneva Setumaa üldse raske leida paika, kus igapäevasel elus oleks veel kantud vanu eesti rahvarõivaid. Küll aga püsisid need rahvarõivad Kihnu ja Muhu saarel. Kui Eesti mandril ei ole Juhan Smuuli ealiste hulgas vist enam ühtegi, kes oma ema argipäeval oleks rahvarõivais näinud,

\* Kirjutatud Ülevenemaalise Teatriühingu draamateatrite kabineti tellimisel.

siis Smuuli ema kandis kodukootud rahvariideseelikut veel tänapäevani. Minevikupärandi säilimine saartel ei avaldu ainult rõivastuses. Saared on üks neid Eestimaa osi, kus ka rahvaluule on kõige kauemini käibele jäänud.

Teiselt poolt on aga just Eesti saarterahva hulgas väga palju neid, kes meremeestena on ringi seilanud kõikidel maailmameredel ja maadel. Ei ole kindlasti ühtegi maailmajagu, kuhu vähemalt ühe muhulase jalg poleks sattunud, sest isegi Antarktikas on juba muhulane käinud. Kui mitte keegi muu, siis vähemalt Juhan Smuul ise, nagu me seda teame tema «Jäisest raamatust».

Need esimesel hetkel nagu kaks vastuolulist ja teineteist välistavat nähtust – folkloori ja etnograafilise rahvapärandi küllus ja visa edasielamine ja suust suhu edasikandumine igapäevases elus ning taolisele etnograafilisele piiratusele täiesti vastandlik meremehelik avar maailmatunnetus iseloomustavad ka Juhan Smuuli loomingut. Sest Juhan Smuul on põline muhulane ja, nagu õige kunstnik, oskab ta oma väikese kodusaare nagu veetilga kaudu näidata inimest, maade ja maailmamerede laiust ja sügavust.

Juhan Smuul on kirjutanud väga palju oma pisikesest saarest ja selle inimestest. Ja samal ajal on Juhan Smuul oma maailmanägemiselt ja -mõistmiselt eesti kirjanike seas üks internatsionaalsemaid.

Juhan Smuul alustas oma kirjanikuteed poeedina. Ja poetiliseks on ta jäänud tänapäevani kõigis oma proosa- ja ka draamateostes. Nagu taoliste kirjanike puhul ikka, nii käib ka Juhan Smuuli ümber väikest viisi vaidlus, kellena ta lõpuks siis kõige tugevam on, kas luuletajana, prosaistina või koguni näitekirjanikuna. Sest kuigi Juhan Smuuli näidendite puhul on leidunud kriitikuid ja teatritegelasi, kes eitavad või vähemalt kahtlevad nende kui mitte kirjanduslikus, siis ometi dramaturgilises väärtuses, on vähemalt eesti teatrites tema seniseid näidendeid suure menuga mängitud.

Eriti karmi kriitika osaliseks sai Smuuli esimene näidend «Atlandi ookean», millele heideti ette kõikvõimalike dramaturgiliste seaduste eitamist, süžetust, vormitust jne. Neile, kellele dramaturgilise meisterlikkuse ideaaliks on Scribe'i, Sardou' ja nende tänapäevaste järglaste osav süžeeline arhitektoonika, tunduvad Smuuli eepilis-poetilised näidendid vormitutena, laialivalguvatena ja juba ainuüksi seetõttu tingimata ka dramaturgiliselt nõrkadena. Nagu kunagi mäletatavasti üldse dramaturgiks ei peetud ka Tšehhovit. Neile aga, keda teatris huvitab eelkõige inimese kujutamine kordumatus omapäras, vaimses mitmepalgelisus-

ses ja rikkuses, neile meeldib Juhani Smuuli dramaturgia. Eriti peaksid meeldima Smuuli näidendid näitlejatele, kellele ta alati pakub suurepäraseid rolle, sest Juhani Smuuli seni kirjutatud näidendites ei ole olnud veel ühtegi tänamatu osa . . .

Et mõista Juhani Smuuli kirjanikuomapära, et mõista tema muhulaslikku-smuulilikku mõttelaadi, mis sagedasti peitub rohkem sõnade taga kui sõnades endis, soovitan igaühel, kes Smuuli kunagi lavastama hakkab, püüda tingimata tutvuda ka tema proosateostega.

## «KIHNU JÖNNIST» KUI DRAMATURGILISEST TEOSEST

Need, kes armastavad puhta- ja kindlažanrilist dramaturgiat, satuvad suurtesse raskustesse Smuuli «Kihnu Jõnni» puhul juba tema žanrilise kuuluvuse määramisel. Realistliku olustikudraamana on ta liialt muinasjutuliselt romantiline ja isegi žanripiire ületavalt ja viisakusetult vallatu. Lõbusa ajaviitelise rahvatüki jaoks jälle kohati liigagi traagiline, liiga mõtte- ja alltekstirikas. Kõige lähemal oleks ta ehk heroiliselt romantilisele melodraamale. Kuid ka sellisena ei passi ta kuigi hästi žanriraamidesse kas või oma publitsistliku Ajaloolise Tõe pärast. Lõpuks on näidendis üsna palju laule, mis võiksid ahvatleda seda näidendit lavastama kui rahvalikku laulumängu. Ja nii võib juba ainuüksi seetõttu, et teos ise on niivõrd mitmepalgeline, teha tast väga erinevaid lavastusi. Seda enam, et ei ole vist ühtegi teatrit, kes suudaks seda näidendit ette kanda täies pikkuses, s. t. ilma kärbeteta (ma räägin siin näidendist niisugusel kujul, nagu ta on ilmunud eesti keeles, mitte aga näidendist sellisel kujul, nagu ta on üsna suurte kärbetega trükitud ajakirjas «Teatr»). Smuul mõistab, et nii ohtratekstilist näidendit tuleb paratamatult kärpida, ja ta annab selles suhtes igale teatrile vabad käed. Kuid ma ei usu, et ta peaks õigeks, et näidend teiste liiduvabariikide rahvaste teatritegelastele on kättesaadav ainult ajakirjas «Teatr» ilmunud lühendatud redaktsioonis ja mitte täielikul, autori kirjutatud kujul. Seda näidendit võib mängida kui lustakat laulude ja tantsuga laulumängu mineviku meremeeste romantikast, ja seda näidendit võib mängida ka kui heroilist romantilist kangelaslugu à la «Cyrano de Bergerac». Kuid ükskõik kumb neist äärmuslikest lahendustest valida, läheb teatrilaval ikka midagi väga olulist kaduma, sest «Kihnu Jõnn» on samal ajal nii lüüriline kui koomiline, nii traagiline kui ka groteskne, naturalistlikult jõhker ja selle kõrval väga poeetiline lavateos. Ühelt poolt tugineb see teos konkreet-

sele ajaloolisele situatsioonile ja olustikulisele tõe, teiselt poolt aga on paljudes kohtades nagu muhulaste nali, milles Smuuli kui muhulase ütleamise järgi on tõtt niipalju sees, et vale koos seisaks. Lõpuks on Smuul ka seda teost kirjutades olnud nõukogude kirjanik, kes oma rahva minevikku vaatab marksistina, dialektikuna, ja teiselt poolt muhulane, kes oma muhulaste juturingis räägib muhu anekdoote, kus kõige võimatud asjad võivad rahulikult üksteise kõrval seista. Kui näiteks Lõõtspill näidendi viimases vaatuses järsku tsiteerib Kalmáni operetist tuntud laulu «Need naised, need naised, need naised kabareest», mis on kaksikümmend aastat hiljem kirjutatud, kui toimub Smuuli näidendi sündmustik, siis see on anakronism, mis kuulub hea muhu nalja juurde, mis väga tihti on nii omapäraselt peen, et «loll tast aru ei saa ja tark ei tule ütlemas».

Muhu huumori omapära ei ole mitte ainult neis lugematuis anekdootides, mis ses näidendis üksteise otsa on lükitud, vaid see läbib kogu näidendi süželist telge ja kannab ka näidendi peategelast.

Kui «Kihnu Jõnnile» kui kirjandusteosele otsida paralleeli, siis tahaks siin tähelepanu juhtida «Colas Breugnonile». Need on väga lähedased teosed oma optimistlikult ja humoristlikult elutunnetuselt ja samuti ka oma lüürilisuselt. Kui aga lavastaja meenutab selle kõrval ka «Cyrano de Bergeraci» ja isegi «Jegor Bulõtšovi», siis on tal kindlasti mõningane õigus ka nendele paralleelidele.

Hea on see «Kihnu Jõnni» etendus, kus võrdselt kõlama pääseb nii teose huumor kui ka tema tõsidus. Kui näiteks teater teise vaatuse tuulevaikusel ei suuda kogu tõsidusega kõnelema panna seda traagilist situatsiooni, milles on laev oma janus meeskonna ja meeskonda mittemõistva ja vihkava balti sakslasest tüürimehe Schneideriga ja Jõnni enesega, kes teab, et kõik seadused on Schneideri poolt, siis on etendus palju kaotanud. Sest «Kihnu Jõnni» kui näidendi vist kõige olulisemaks jooneks on see, et ta on niisama rikas kui elu ise ja et temas traagiline ja koomiline nagu eluski vahelduvad sageli kõige ootamatul hetkel ja kõige üllatavamal vormis.

Lõpuks tahaksin rõhutada veel üht selle näidendi olulist omapära. Ja nimelt tema suurepärase teksti ja tegelaste lopsakat ning värviküllast keelt. Siin ei ole mitte ainult alltekst, vaid tekst ise ikka ka. Selles näidendis ei ole mitte ühtegi rida, mitte ühtegi lauset, mida poleks kahju kärpida. Ja just selles poeetilise sõna ilus, vaimukas värvikuses ja rahvalikus lopsakuses ongi ehk teose kõige suurem kirjanduslik võlu. Ja on väga

kahju, kui mõned teatrid ainult selleks, et teha ruumi ja võita rohkem aega omapoolsetele sõnadeta naljategemistele, intermeediumidele, juurdepoogitud tantsudele jne., jne., liiga palju kärbitud teose suurepärasest tekstist. Sellega aga on kärbitud teose kirjanduslikult kõige väärtuslikumat külge. Taolistele kärpimistele kaasneb muidugi alati ja paratamatult ka teose kujude lihtsustamine ja kogu teose melodramaatiliseks muutmine. Ja see kõik kokku vähendab smuulilikku teose sügavat humanistlikku sisu.

## Kes on teose nimikangelane Kihnu Jõnn?

Ajaloolise Tõe suust kuuleme, et Kihnu Jõnn on reaalne ajalooliselt eksisteerinud isik, kellest on järele jäänud isegi fotod ja kelle kogu elulugu, peale mõne üksiku pisifakti, alates sünnist ja lõpetades surmaga, on dokumentaalselt tõestatavad. Et aga täiel määral mõista selle kaju sotsiaalset olemust, on vaja tunda neid konkreetseid ajaloolisi tingimusi, milles niisugused mehed Balti mere randades kunagi hakkasid sündima. Näendist on sellele mitmeid vihjeid. Kes aga Eestimaa ajalugu küllalt ei tunne, sellele võivad need arusaamatuks jääda. Eriti vähemõistetavaks jäävad nad aga neile, kes ei tea, milline eriolukord kehtis tsaari-Venemaal Baltikumis just eestlaste ja ka lätlaste suhtes. Sest kuigi need Baltikumi alad pärast Põhjasõda läksid Vene impeeriumi koosseisu, säilitasid Peeter I-ga rahulepingu teinud balti parunid peaaegu sajabrotsendilisel oma senise kohapealse võimu, kõik oma privileegid, isegi oma eri Balti seadusandluse. Mõned neist privileegidest kaotasid kehtivuse alles pärast Veebruarirevolutsiooni, mõned, nagu näiteks «Balti eraseadus», säilisid Eestis 1940. aastani, s. t. nõukogude võimu taaskehtestamiseni.

Seetõttu oli peaaegu kogu tegelik võim Eestis maal ja merel veel 19. sajandi lõpul balti parunite käes. Linnas aga oli administratiivvõim peamiselt sakslastest kaupmeeste ja ettevõtjate käes. Talurahva vabastamine, mis Liivimaal läbi viidi 1819, muutus selleks pöördepunktiks, mil koos kapitalistlikule majandussüsteemile üleminekuga hakkas järk-järgult kujunema eesti rahvuslik kodanlus. (Ülejäänud Venemaal kaotati pärisorjus teatavasti alles 1863.) Maal toimus kapitalismile ülemineku protsess peamiselt talude päriseksmüümise ja -ostmise teel, mereäärsetel aladel aga rahvusliku laevanduse arendamise teel, kusjuures otsustavat osa etendasid selles just niisugused üksikud ettevõtlikud meremehed, nagu lihtne iseõppinud purjelaevakapten Enn Uuetoa ehk Kihnu Jõnn. See üksikute rah-

va hulgast tõusnud inimeste initsiatiiv ja algatusvõime andis nendele inimestele oma rahvuskaslaste ja eriti rahvusliku kodanluse silmis sellesama romantilise võlu, millega inimkond varem oli ümbritsenud suuri renessanslikke meresõitjaid, maadeavastajaid ja kaupmehi, kes kaugeid reise tegid. Kõikidele neile julgetele meeste pole inimkond, vaatamata nende halvale «kapitalistlikule» päritolule, kunagi keelanud oma ajalooliselt põhjendatud austust. Muide, ka Smuulile on püütud vahel «Kihnu Jõnni» puhul väiksel viisil ette heita, et ta tahtvat idealiseerida kapitalistlikku kurnajat. Taoline etteheide on marksistliku ajalookäsitluse seisukohalt muidugi täiesti vulgarisaatorlik. Siinkohal mak-  
sab meenutada kas või ainuüksi seda, et ka proletaarne kirjanik Gorki kujutab Bulõtšovi suure sümpaatia ja soojusega kui rahva loova geeniusena hulgast esilekerkinud meest. Samuti võib julgelt tõmmata paralleele Tšehhovi «Kirsiaia» Lopahhini ja Smuuli Kihnu Jõnni vahel, kusjuures Smuuli kangelase puhul lisandub veel see ajalooline tõsiasi, et võitluses balti parunite võimu vastu leidsid eesti kodanluse esindajad tollel perioodil toetust laiadelt rahvahulkadelt, sest rahvas on alati toetanud neid, kes ükskõik kus ja millal on võidelnud feodaalse vägivalla ja rahvusliku rõhumise vastu.

Rahva hindavat suhtumist niisugustesse inimestesse nagu Jõnn näitab see legendide hulk, mida rahvas aegade jooksul nende ümber loob. Ja just taolised legendid Kihnu Jõnnist andsidki Juhan Smuulile tõuke luua Jõnn tema praegusel kujul. Juhan Smuul poeedina tugineb siin mitte ainult karmile, kangesti kontrollitud ajaloolisele tõele, vaid eelkõige rahva hinnangule, s. t. rahvaluule kunstilisele tõele. Smuul on selles väga järjekindel juba näidendi esimesest leheküljest peale. Nagu öeldud, tõelisest Jõnnist on säilinud isegi fotod. Kuid Smuul ei kasuta neid Jõnni isikukirjeldusena, vaid annab, vaatamata sellele, et tal on kasutada Enn Uuetoa portree, oma Jõnnile hoopis teistsuguse välise kirjelduse, mis on lähedane rahva kujutluses traditsiooniliseks saanud merekarule. Vaatamata sellele, et tõeline Enn Uuetoa suri poissmehena, laseb Juhan Smuul oma Enn Uuetoal abielluda ja isegi pärija soetada. Taolist tuginemist Jõnni kuju puhul rahvalikkudele legendidele merekarudest rõhutab Smuul ise korduvalt Ajaloolise Tõe suu kaudu, lastes seda ikka ja jälle protesteerida ajaloo faktidest kõrvalekaldumise vastu.

Mis aga Smuuli Jõnni traditsioonilisest üheplaanisest positiivsest legendide kangelasest kõrgele üle tõstab, on selle kuju tohutult suurem inimlik rikkus ja sügavus. Smuul on oma artiklites ja sõnavõttudes korduvalt protesteerinud mõiste vastu «tava-

line lihtne inimene». Ja samal ajal on tema oma kirjanduslike teoste kangelased alati just niisugused lihtsad inimesed, kelles ta suurepäraselt oskab tavalise välise argipäevase kesta taga näha nende suurt vaimset rikkust ja inimlikku väärtust. Jõnn on mehine, kartmatu. Jõnn on ise töömees ja oskab austada ka teist töömeest. Jõnn on, kui tarvis, kaval, kui tarvis, siiras. Jõnn ei karda tunnistada, et koolitarkus ei pääsenud tema ümmargusse peasse. Kui ta aga kuuleb sõna «bluff», siis, vaatamata traagilisele olukorrale, millesse ta on sattunud (meeste mahaminek Santose sadamas on Jõnni jaoks traagiline, see tähendab talle suurt materiaalselt kahju, see tähendab peaaegu lootusetut üksijäämist), on ta ometi valmis igaühe käest kohe küsima, mis tähendab see temale uus sõna. Sest kõige oma ärimeheliku kavaluse ja kaptenliku piiramatu võimutunnetuse juures on Jõnn samal ajal, nii nagu Mann ütleb, «lapsukese hingega».

Muidugi, Jõnni võib mängida nendes kohtades, kus ta on lapsena siiras, ka veidi totakalt naiivseks. Kuid see ei ole sellele kuju kõige sügavam lahendus. Kuigi me tänapäeval oleme harjunud mõnigi kord inimese siirust pidama naiivseks rumaluseks, on Juhan Smuuli inimestesse suhtumise ideaalid inimestevahelisel siirusel alati suur osatähtsus. Ja seepärast on Juhan Smuulile Jõnni siirus mitte rumalus ja nõrkus, vaid suur inimlik väärtus.

Juhan Smuul ei salga, et Jõnn on tõeline kapitalistlik peremees. Ta laseb Jõnnil korduvalt ütelda, kui kahju on tal sellest rahast, mis ta kaotab meeste Santoses mahamaksmisega. Jõnn rõhutab, et ta armastab raha. Kuid Jõnn ütleb ka siis tõtt, kui ta räägib, et nälg on see, mis kõiki neid mererandade mehi, s. t. teda ja tema meeskonda, üldse ookeanile toob. Sest Smuuli Jõnn, vaatamata sellele, et ta on juba laevaomanik ja kapten, peab ennast ikka veel rahva hulka kuuluvaks. Ta eraldub meeskonnast ainult nendel hetkedel, kus ta peab seda tegema kui kapten laeval. Kuid niipea kui ametivahekorrad seda enam otsest ei nõua, on ta jälle ainult samasugune meremees nagu kõik teised hiidlased ja saarlased, kes tema laeval töötavad. Siin määrab Jõnni olemuse Juhan Smuulile tüüpiline suhtumine meremeestesse. Sama suhtumine määrab ka Jõnni vahekorra admiraliga ja adjutantiga, kes on autorile täitsamehed juba ainuüksi sellepärast, et ka nemad on tõelised meremehed. Ja see määrab ka tema suhted tüürimees Schneideriga, kelle suurim viga on Jõnni arvates selles, et ta enese kõrval merel teist meest, s. t. meremeest, näha ei oska.

Jõnn on muidugi romantiline kangelane, kuid see on gor-

kilik elu romantiseerimine, mis tõstab Jõnni kuju tegelikkusest kõrgemale ilma teda tegelikkusest eemaldamata.

Kas Jõnn on usklik? Smuul ise laseb Ajaloolist Tõde ütelda, et Jõnn on isegi kahekordselt usklik, sest ta usub esiteks vennastekoguduse jumalat ja teiseks laeva kaitsevaimu Kotermani. Selles kahekordses uskumises seisabki Jõnni tegelik uskmatuus. Jõnn on nii nagu absoluutne enamik tema kaasaegseid eestlasi ja lätlasi luteriusuline. Vennastekogudus, millest siin on juttu, oli üks usulahke, mis töötas luteri usu raames ja mõnigi kord isegi luteri pastorite otsesel juhtimisel. Luteri usk aga on usk, mida iseloomustab üsnagi tugev kallak ratsionalismi. Uskliku vahekord jumalaga on rajatud vastastikuse kasusaamise realistlikule alusele. See asjaolu, et Jõnni laevas on piibel, ei iseloomusta sugugi Jõnni kui piibilugejat, vaid piibel kuulus tollal iga laeva inventari nagu tänapäeval igasse Soome ja ka Inglismaa hotellituppa. Korraliku luterlasena peab Jõnn jumala olemasolu täitsa võimalikuks. Teine asi on aga Jõnni suhtumine kirikusse, kelle käes on lapse ristimise, laulamise ja naise matmise õigused. Kirikus näeb ta ainult veel ühte kroonu organisatsiooni, mis sunnib enesele makse maksma. Tuleb teada, et Eestis oli ju ka kiriku juhtimine põhiliselt balti sakslastest õpetajate käes ja enamik kirikuõpetajaid elas oma kirikumõisates samuti nagu teised mõisnikud oma pärusmõisates. Jõnn nagu iga teinegi arukas mees teadis, et jumala peale võib loota ainult siis, kui ise kõvasti tööd teed ja kapitali korjad. See veendumus on Jõnnil kaljukindel ja see määrab ka Jõnni jutluse iseloomu. Muide, ka siin tugineb Juhan Smuul eesti folkloori traditsioonidele. On ju eesti folklooris üsna palju mitmelaadseid jutluste paroodiaid. Omamoodi paroodiaiks on ka see jutlus, mida Jõnn meestele peab. Mis puutub aga Jõnni kotermannidesse uskumisse, siis on see meremeeste hulgas väga levinud professionaalne ebausik. Usk kotermannidesse on Jõnnis kui tõelises meremehes palju sügavam, veendunum ja kindlam kui usk jumalasse. Ja seepärast on intermeediumi kärpimine venekeelses tekstis Jõnni kuju seisukohalt mõningane lihtsustamine ja vae-sestamine. Taoline ratsionalistlik suhtumine jumalasse oli Eestimaal väga levinud: isegi palvevennast saarlane ütleb, et maa peal läheb jumalat aastas ainult kord või paar vaja, merel on teda aga iga päev tarvis.

Nii et ühe tõsise Eesti randade meremehe usk kotermannisse oli alati kindlam usk kui usk jumalasse. Sest kotermann võis alati aidata, jumala tujusid ei osanud aga keegi ette arvata.

## Kes on Jõnni meeskond?

Määratleda õigesti Jõnni meeskonna tõelist sotsiaalset olemust on väga tähtis. Kõik need mehed, keda Jõnn oma laeva palkab, on eredalt individualiseeritud kujud. Nende karakterite koomiline erendus võib kergesti esile kutsuda tahte lihtsalt nalja teha, ja tulemuseks on see, et Jõnn palkab endale meeskonnaks karja mingeid veidrikke, kellest igaüks on nii või teisiti totakas, kui mitte päris loll, ja kelle seas peale pootsman Jurnase polegi mitte ühtki tõsist täitsameest. Meeskonna kui lollikarja näitamine toob aga paratamatult kaasa kogu meeskonna ja Jõnni vahel toimivate konfliktide tõsiduse vähenemise ja vähendab sellega lõpuks ka Jõnni enese kaalu. Sest mees, kes ainult oma kaaslaste lolluse tõttu targana näib, pole ka ise kuigi tark mees. Tõsi, suurem osa meeskonna liikmeid on tugevasti koomilise varjundiga. Kuid sellele koomilisusele vaatamata on nad peale kahe pillimehe kõik algusest peale tõsised ja oma tööd oskavad merehed. Niisugusteks on kõigepealt kõik neli hiidlast, kellest Jurnas saab laeva pootsmaniks ja Jõnni kui kapteni kõige kindlaks toeks, siis kui Jõnni ja osa meeskonna vaheline konflikt ähvardab traagiliseks muutuda. Teise vanema hiidlase Peebu kohta ütleb Jurnas, et see mees on tubli laevapuusepp ja purjemeister. Noore hiidlase Andruse kohta ütleb aga Jõnn ise, et temast saab kord tubli meremees. Ainuke, kellel veel täie mehe kaalus puudu tuleb, on Jakob. Kuid juba ainuüksi see, et nii tõsine mees nagu Jurnas on selle poisi oma eestkostmise alla võtnud, näitab, et autor ei pea ka teda lootusetuks ja et see, mis tal esialgu veel puudu jääb selleks, et olla täismees, on üsnagi tavalised nooruse vead, mida elu ise pikapeale välja ravib.

Ka mõlemad saarlased on kindlasti tublid mehed. Kui Jõnn ütleb, et neid kõiki, kes temaga koos laeval on, a j a b m e r e l e n ä l g, siis maksab see eelkõige just hiidlaste ja saarlaste kohta. Tõsi, saarlased on kõvad viinamehed ja samal ajal on saarlased ka kanged palvevennad. Jällegi paistab, nagu oleks siin tegemist elutõega mitte kooskõlas oleva sisemise vastuoluga. Tegelikult siin mingit sisulist vastuolu ei ole. Autor teeb nende kahe kuu abil vaid muhedat muhu nalja palvevendade-sektantide üle, keda just Saaremaal oli palju, kuna Saaremaal oli sektantlus oma väga mitmesugustes vormides eriti levinud. Samal ajal olid need sektandid lihtsad, tõsised töömehed ja mõnigi kord ka üsnakõvad viinaarmastajad. Üldse, Jõnni meeskonda kuuluvad hiidlased ja saarlased on võrsed samast tüsedast torne näinud

eesti rannarahva kannust, millest Jõnn ise on võrsunud. Nad kuuluvad Jõnniga ühte perre. Ja nendevahelised vahekorrad ei ole veel arenenud kapitalismile tüüpilisteks ülemuste ja alluvate vahekordadeks, vaid nad on veel koduselt perekondlikud ja patriarhaalsed. Smuuli suhtumist nendesse tegelastesse näitab seegi, et just Jurnas, teine hiidlane Peep ja kaks saarlast on meeskonnas need, kellelt Jõnn loodab endale abi saada, kui konflikt laeval tema ja meeskonna vahel janustseenis liiga teravaks muutub.

Omaette paar meeskonnas on kaks hõimuvenda soomlast. Soomlaste temperamendis on eestlastega üsna palju ühiseid jooni. Tänu just taolisele hingesugulusele on juba ammustest aegadest mitmed soome kirjandusteosed muutunud Eestis nii populaarseks ja omaseks. Eelkõige tuleb seda muidugi öelda soome klassikalise kirjanduse suurteose, Aleksis Kivi «Seitsme venna» kohta. Ja just «Seitsmest vennast» näib olevatki pärit ka Smuuli näidendi kaks soomlast. Kui meenutada «Seitset venda», siis näib, et «Kihnu Jõnni» Antti on temperamendilt, ütlemise ja mõtlemise laadilt väga lähedane vanema venna Juhoga. Samal ajal kui «Kihnu Jõnni» lüüriline Lauri, kellel «tyttö» jäi Turu linna, on lausa kaksikvennaks «Seitsme venna» Laurile. Selle juures on mõlemad soomlased ka head meremehed ja näidendi lõpul saab Anttist koguni laeva pootsman.

Ainukesed, kes autori ja Jõnni arvates päris meremehe mõõtu välja ei anna, on kaks pillimeest, kes erinevad teistest meestest eelkõige selle poolest, et nad on kaotanud selle tõelise töö- ja meremehe väärikuse, enesest lugupidamise, mis nii selgelt esineb teiste, eespool mainitud meremeeste juures. Nad on muutunud kodututeks kerjusteks ja pisivarasteks. Kuid Jõnn võtab nad oma laeva mitte sellepärast, et tal kedagi muud võtta ei ole, vaid ikkagi sellepärast, et katsuda neist veel ausa tööga inimesi teha. Sest ka nemad on siiski kunagi olnud meremehed.

## Kes on Mann ja Mathilde?

Manni võib pidada üheks huvitavamaks naiskujuks eesti viimaste aastate dramaturgias üldse. Tas on kõik eesti ranna- ja eriti just saarte naiste omapärased iseloomujooned. Et seda kuju mõista, on väga soovitatav lugeda teise Eesti saartelt pärineva kirjaniku Aadu Hindi romaani «Tuuline rand» teist osa.

Juba pikka aega elasid eesti saarenaised mandrinaistest väga erinevat elu. Kuna saarte kehv loodus ja kohalik kalapüük ei

suutnud kindlustada kõikidele saarlastele äraelamist, siis rändasid igal aastal kevaditi Saaremaalt ja üldse saartelt ka need mehed, kes maailmameresid ei sõitnud, kodust ära mandrile tööle ja koju jäid ainult naised, kelle hooleks jäi siis kogu majapidamine. Nii tegid kogu põllutöö Eestimaa saartel ja randades naised. Nemad külvasid, kündsid, koristasid vilja ja olid seega sel ajal, kui mehed maailma mööda laiali olid, majas peremehed. Nad toitsid ära oma majapidamisse kuuluvad loomad ja lapsed. Ja kui mõni mees talveks koju jõudis kopikata taskus, siis pidasid ületalve ka mehe. Kuid selle suure töö ja vaeva vastutasuks oligi see, et nad võisid tunda end elus ja kodus palju iseseisvama kui mandrinaised. Ja seda ka neil aegadel, kui mehe ja naise vahel valitses pühale ristiusule ja «Balti eraseadusele» vastav subordinatsioon. Jättes mehele kõik juriidilised õigused, võtsid nad enesele õiguse kõva sõna ja «kaugele kostva» häälega kodus mehele alati oma isiklikku arvamust avaldada. Ja seda teeb ka Mann. Smuul lubab Mannil mitmel puhul Jõnni kange kaptenitahte ja komandosõna vastu välja astuda. Kuid oleks väga suur viga, kui Manni mängitaks trafaretse käredasõnalise külaidena, kes oma meest püüab tuhvliuluseks teha. Manni konfliktid Jõnniga tulenevad just sellest, et Mann on juba harjunud ise olema oma elu peremees. Mann on üks neist saarte ja randade vaestest tüdrukutest, kes igal aastal sadade kaupa saartelt lahkusid mandrile leiba teenima ja kes seal ise juba õige noorena pidid suutma enese eest nii sõna kui teoga seista. On väga iseloomulik juba Manni esimene lause. Kui Jõnn ta juurde läheb ja käe õlale paneb, siis taolisele intiimsusele reageerib Mann lubadusega «äiata nii, et nina on kõrva ääres».

Muidugi. Smuuli Mann ei ole, nagu ka ükski teine selle näidendi tegelane, nõrkusteta. Kui ta on Jõnni faktiliselt naiseks saanud, siis oskab ta kohe oma perenaise positsioonist lugu pidada ja oskab seda ka teistele mõista anda. Ta on palju pikema vihaga kui Jõnn ja ei taha sugugi kergesti leppida sellega, et Jõnn laevalt põgenenud mehed tagasi palkab. Kuid tarvitseb neil meestel lõpuks ainult kohale ilmuda, ja juba võtab ka tema neid rõõmuga vastu. Ja kui Jõnn tahab palavikuhaiget pillimeest laevalt tagasi saata, siis on äkki just Mann see, kes haige pillimehe kaitseks välja astub. Sest sellel karedal, eluvõitluses karmiks ja iseseisvaks muutunud rannanaisel on avar ja soe süda. Sama hool ja mure «oma inimese» eest avaldub ka Manni suhtumises näidendi teise naistegelasse Mathildesse.

Smuul on kirjutanud oma näidendi kui muhulane, kui peremees, kui randlane. Kui analüüsida näidendi autori vahekorda

tegelaskujudega, siis kõige põlastavamalt suhtub autor Mathilde poeselist kavalerrisse. Hingeline tühjus koos välise maneerlikkusega, püüe väliste vahenditega, linlike sitside ja satsidega midagi rohkemat olla kui aus töötav inimene – see on nähe, mida Smuul kõige enam vihkab. Ja just seda naeruvääristab ta ka vaese rannatüdruku Mathilde juures, kes linnas, mituteist tundi päevas pesunaisena töötades ja pestes seda kõige mustemat, mis maa peal üldse olla võib, – suurte sakste musta pesu, võtab omaks linliku käitumismaneeri, lakkab linnas kõnelemast oma emakeelt ja eemaldub nii oma rahvast.

Muide, Smuul näitab siin ajalooliselt õigesti toleaegele Eesti ja ka Lätimaale küllaltki iseloomulikku nähtust – linnaminejate saksastumist, mis ei seisnenud mitte saksa kultuuri omandamises, vaid ainult läbi häda saksa keele purssimises ja koos sakslastega oma rahvuse põlastamises. Muuseas, ka taoline nimede saksastamine, mille puhul eesti Maali saksa Mathildeks muutus, oli tol ajal vägagi levinud. Ka Mathilde kujuga võib teater kergesti sattuda puhtvälisesse jantlikku koomikasse ja Mathildet näidata lihtsalt vähearenenud inimesena. Kui seda teed minna, võib küll väga kerge vaevaga palju nalja saada, kuid läheb täiesti kaduma selle kaju teine, traagiline pool. Kui Jõnn ja Mann ei võtaks Mathildet laeva, siis oleks tema järgmine töökoht juba kõrtsis ja sealt edasi läheks tema tee paratamatult tänavale. Väga fähtis on seepärast ka Mathildet näidata terve ja tugeva maatüdrukuna. Ta on just samasugune külatüdruk nagu Mann. Ta tahab nagu Manngi elus edasi jõuda, kuid eksib vahendite valikul. Siis tulevadki talle appi Jõnn ja Mann. Siis tuleb armastus Antti vastu. Ja selle armastuse lõpptulemusena ühine elu Anttiga torparionnis.

Autor ei ole andnud ei Mathilde ega Manni vanust, nii nagu ta ei anna ühegi oma tegelase vanust. Ja küsimus ei olegi nende vanusevahes, vaid nende elukogemuste vahes. Mannil on nad palju suuremad kui Mathildel. Mann on elus juba mõndagi näinud ja autor vihjab isegi sellele, et Mannil on Jõnniga juba ka varem mingid intiimsemad suhted olnud, mida Mann Jõnnile vaikselt meelde tuletab ja mille peale viimane ihnsa Eestimaa mehena ainult korraks mühatab.

Peale nende kahe ulatusliku naistegelase on näidendis veel kolm episoodilist naiskaju – admirali armuke ja kaks tänavatüdrukut kõrtsis.

Esimesel hetkel paistab, nagu oleksid need tegelased väga erinevad. Ühelt poolt peen admirali armuke, keda kummardavad parunid ja krahvid, kelle ees on avatud parima seltskonna pidude

ja ballide ukсед. Ja teiselt poolt vaeses sadamakõrtsis «töötavad» uulitsatüdrukud. Meil sagedasti ei mõisteta enam, et kapitalistlikus ühiskonnas on prostitutsioon töö, ja selle juures kõigist töödest inimest kõige enam alandav töö. Vea teevad need, kes admirali armukest näitavad kui mõnd tavalist tänavatüdrukut või kahtlase kuulsusega poolilmadaami, ja vea teevad ka need, kes tänavatüdruid kõrtsis ei näita igapäevast tööd tegemas.

Need kolm naist on väliselt sügavalt erinevad ja samal ajal on neis midagi põhiliselt väga ühist. Vahe on ainult selles, et tänavatüdrukud kõrtsis müüvad end selleks, et elada, admirali armuke aga selleks, et saada uusi toredamaid ehteid. Smuul ei õigusta ei ühte ega teist, vaid näitab neid kui vastandite ühtsust. Tema ideaalkujuks jääb Kihnu Jõnni Mann, kelle ta ise on luuletanud Ajaloolisest Tõest mööda minnes Jõnnile vääriliseks elukaaslaseks ja emaks Jõnni pojale, kellest peab tulema samasugune meremees nagu on Jõnn. Ja kindlasti tulebki.

### Näidendi teistest tegelastest, eelkõige admiralist ja tema adjutandist

Smuulile ja samuti ka Jõnnile on need kaks mundris kroonumeest kõigepealt tublid meremehed. Ja kuigi nad admiraliteedis istudes ja ametikohuseid täites on natuke mugavaks muutunud, teavad ka nemad «merest ja meestest midagi». Ja sellepärast on nad autorile ja Jõnnile sümpaatsed.

Autorile ja Jõnnile sümpaatsete tegelaste hulka kuulub Santose Vene konsul, kes aitab Jõnnil kenasti sadamavõime tüssata. Autorile sümpaatne on ka Riia kõrtsmik Vallin, patriarhaalne kõrtsipapa, kelle kõrts on nii mõnelegi laevalt mahajäänud meremehele kodu aseaineks.

Halvustava üleolekuga on aga autor näidanud kõiki neid, kelle jaoks on p a b e r i t vaja. Nappide vahenditega on antud sadamaametniku müüdavus kui ka vaimne piiratus. Paras paari-mehe on talle sadamaarst, keda Smuul altkäemaksu eest rahulikult laseb laevale jätta kollasesse palavikku haigestunud mehi, kuigi see tähendab mitte ainult otsest seadusetähest üleastumist, vaid ka kogu meeskonna hukkmisohu asetamist.

Kõige suurema vihaga on kirja pandud sakslasest tüürimees Schneider. Sellesse kujusse on koondunud autori kogu viha eestlasi orjastanud balti sakslaste vastu ja tema põlgus halbade meremeeste vastu. Selles kujus on Smuul isegi mõningal määral nagu muutnud oma loominguulist printsiipi. Sest kui me Santose sadamavõimude juures veel võime mõista altkäemaksu põhju-

sena nende viletsat palka – lõppude lõpuks sadamaametniku juures ka keele mittetundmist –, siis Schneideri jaoks ei ole autoril midagi vabandavat. Schneiderisse on koondunud kõik, mida autor vihkab. See kuju on autori jaoks läbini negatiivne, läbini must. See on balti sakslase ülbuse, upsakuse, enesega rahulolu ja sellest enesega rahulolust tuleneva vaimse piiratud koondportree. See kuju on Smuulil nii läbini pahelisena kujutatud, et teda on raske isegi päris usutavaks teha ilma jantlikku groteski kaldumata. Tekstist võib järeldada, et ta on Riia «merekooli poiss». Viga aga oleks, kui teda mängitaks selle tõttu mingi noore poisinolgina. Sest kui see kõik, mis Schneider räägib, on poisikese suust, siis muutub kogu Schneideri jutt ainult poisikese jutuks ja ta lakkab olemast see sotsiaalne jõud, millisen autor on tahtnud teda näidata.

Lõpuks on Vallini kõrtsis veel grupp mitmest maailmakaa-rest kokkusattunud madruseid, kelle räuskavaks ninameheks autor on pannud ühe inglise madruse. Selles madruse grupis, eriti nende laulus näitab Smuul neid suurriikide ülbeid meremehi, kes maailmameredel ringi hulkudes kujutavad endast mingit meremehelikku privilegeeritud seisust, kes peremeheülbusega astuvad iga maa sadamasse ja kes kannavad eneses veel mingisuguseid mereröövlirumantika rudimente. Ja kuigi nad on meremehed ja autor neid mõistab ja neile isegi kaasa tunneb, ei ole nad ometi talle nii lähedased kui Jõnn ja tema randlased. Sest Jõnn ise ja tema saarlased ja hiidlased ei ole maailmamerede kodutud hulgused. Nad on Smuuli kodurandade meremehed, keda Smuul ise oma südamepõhjas armastab niisama nagu oma koduranda.

## SELLEST, MIDA TULEKS TÄHELE PANNA ÜKSIKUTES PILTIDES

Nagu Ajaloolise Tõe enese käest kuuleme, ei ole täpselt teada, kuidas Jõnn ikkagi oma kaptenipaberid sai. Ja sellepärast olid Smuulil täiesti vabad käed seda fakti kujutada oma fantaasia järgi. Ja ta kujutabki seda kui mõnusat rahvalikku naljalugu. Ei ole vist ühtegi rahvast maailmas, kellel ei oleks humoorikaid lugusid lihtsa talurahva, meremeeste, soldatite kohtumistest suurte kindralite, admiralide, keisritega. Need lood rändavad folkloorina suust suhu ja muutuvad seejuures pikapeale ikka fantastilisemaks ja lõbusamaks.

Võib päris kindlalt öelda, et ajalooliselt toimus Jõnni dokumentide saamine hoopis teisiti kui näidendis – see toimus kind-

lasti argipäevasemalt, igavamalt ja bürokraatlikumalt. Näidendis on see näidatud kui muinasjutus ja seepärast võib esimest pilti lahendada kui mõnusat muinasjuttu. Tähtis on ainult säilitada siin autori suhtumine admiralisse ja tema adjutantisse.

Algab pilt peale: admiral mehkeldab oma armukesega, adjutant viilib küüsi. Kõik on nii, nagu ükskõik missuguses teises kõrges kroonuasutuses, kus kõrged ülemused mõnikord oma tööaega täidavad mugava aja surnuklõõmisega. Kuid niipea kui sinna ilmub tõeline merekaru Jõnn, ärkavad ka adjutant ja admiralised tõelised meremehed. Ja kui Jõnn ütleb adjutandile, et «teie, mees, tunnete mehi ja merd», siis pole see mitte pugemine, vaid siiras tunnustus.

Neile, kes ei tunne purjelaevade meresõidupraktikat, võib see eksam, mille admiral Jõnnile korraldab nii navigatsiooni kui ka meditsiini küsimustes, olla ainult naljakas ja isegi rumalavõitu. Tegelikult aga olid just need rohud, mida Jõnn laeva apteegis üles loeb, ja need arstimisviisid, millest ta räägib kui kõige parematest, käibel maailma kõikide merede purjelaevadel. Seda teavad ka admiral ja adjutant ja sellepärast ei ole neile nendes asjades midagi naljakat. Ja isegi püksirihmaga õige kursi «mahapanemine», nagu seda Jõnn praktiseerib, on lõpuks üsnagi leidlik võte. Ja kui admiral pildi lõpul selles asjas Jõnni matkib, siis veidi ka selleks, et ise veel korraks veenduda Jõnni kursi «mahapanemise» praktilisuses.

Juhan Smuulile on admiral ja adjutant head meremehed. Ja kuna nad on head meremehed, siis on nad ka täitsamehed. Tõsi. On veel see admiralihärra armuke. Armukese sissetoomine on Smuuli-poolne väike olustikuline vallatus, mida dramaturgiliselt on talle ilmselt vaja selleks, et motiveerida admiralit erakordselt head tuju, ilma milleta ta Jõnnile võib-olla üldse diplomit ei oleks andnud. Et see just nii on, näitab ju see fakt, et admiral mitu korda rõhutab, et tal on «täna miskipärast hea tuju».

Admirali ja Jõnni pikki arutlusi doktori- ja magistrikaadidest võib iga teater kärpida vastavalt oma külastajate maitsele ja huvile. Need kuuluvad autoripoolsete publitsistlike ääremärkuste hulka, nagu neid selles näidendis leidub ka mitmel pool mujal.

Selles pildis on aga eriti tähtis, et mõjule pääseks ja kõlama jääks see teineteise mõistmine, mis tekib admiralit ja Jõnni kui meremeeste vahel.

See kõrts ei ole mingisugune eksootiline mereröövliite koobas, vaid vägagi soliidne ja patriarhaalne asutus, mis tugineb jumalalõual, nagu näitab juba seinale maalitud piiblisalm . . . Papi Vallini kõrts on meremeestele tõeliseks koduks, kui nad pika merelviibimise järel maale satuvad. Siin leiavad nad ulualust ka siis, kui neil raha pole. Siin toidetakse neid. Siin aidatakse neid jälle laeval tööd leida. See on range patriarhaalselt korraldatud asutus, kus kaptenitel, vastavalt nende ühiskondlikule positsioonile, on oma laud ja madrustel oma lauad. Kuid meremehed joovad selles kõrtsis nagu igas teises taolises kõrtsis ja kaklevad selles kõrtsis nagu igas teises selleaegses meremeeste kõrtsis.

Juhan Smuul näitab selles pildis meremehi karmi elulise tõega. See on ajalooline konkreetus ja paratamatus, et need inimesed, kes kuude kaupa purjelaevadel eluga riskisid, sadamasse jõudes midagi muud ei osanud teha kui kõrtsides oma aega ja raha surnuks lüüa. On ju väga pikkadel ajaloolistel perioodidel lihtsatel inimestel, olgu ta siis talumees, meremees või tööline, olnud peamiseks ajaviiteks ja hingevalu vaigistajaks viin. Võib julgesti öelda, et kui hiidlased on kõrtsis kained, siis mitte sellepärast, et nad oleksid kanged karsklased, vaid sellepärast, et nad on pika töötü talve järel rahata ja peavad pisikuga läbi ajama.

Vallini kõrts on kodulähedane Balti mere kõrts, kus peremees on lätlane, peamisteks külalisteks eestlased ja soomlased ja kus vaid sinijakkide grupp oma sissejuhatava röövlilauluga toob sisse kaugeete merede eksootika.

Selles pildis me näeme Jõnni juba kapteniülesandeid täitmas. Ja tuleb silmas pidada, et vaatamata situatsioonile ja karakterite koomilisusele tuleb see meeskonna kauplemine läbi viia äärmise asjalikkusega ja heaperemeheliku tarkusega. Tõsi, ka siin lubab autor endale väikese kõrvalekaldumise rangest elutõest, sest ta laseb laeva palgata ka naised. Tolleaegsetes tingimustes naised nii väikestel laevadel kokkade ja stjuardessidena ei töötanud. Kuid olgu jällegi kord rõhutatud, et heas meremehenaljas, nii nagu kalamehe- või jahimehejutus on alati lubatud jutu huvitavamaks tegemiseks niisugused pisikesed olustikulisel kõrvalekaldumised.

Juhan Smuuli lopsakad tegevuskirjeldused pildi algul, samuti suurepäraselt kirjutatud kaklemisestseen võivad lavastajaid ahvatleda kogu kõrtsi olustiku – tantsimise, kaklemise jne. väga detailsele väljatöötamisele. Kuivõrd aga nende stseenide taoli-

seks detailseks väljatöötamiseks näidendi teksti rohkuse tõttu aega on võimalik leida ainult autori teksti kärpimise arvel, siis tuleks nende stseenide arendamisel ja laiendamisel siiski ettevaatlik olla. Tähtis on siin vaid kakluse algus ja see üksmeel, millega Jõnni meeskond omamehele kakluses appi läheb. Kõik, mis edasi toimub, võib rahulikult jääda ka eesriide taha.

Autori originaalis järgneb kõrtsistseenile intermeedium, mis ajakirjas «Teatr» avaldatud venekeelses variandis on üldse välja jäetud. Ei tea, kas ajakiri «Teatr» on teinud seda ruumipuudusel või selleks, et tihendada näidendi dramaturgelist kompositsiooni. Ükskõik kas seda on tehtud selle või teise pärast, igal juhul on selle ärajätmine teose stiililisele ja žanrilisele mõistmisele kahjuks, kuna just see intermeedium on teose üks smuulilikumaid, poeetilisemaid löike. Ma arvan, et selle stseeni tähtsust autori poeetilise laadi mõistmiseks kinnitab juba seegi fakt, et autori enese ütluse järgi hakkas ta kunagi Vaiksel ookeanil oma näidendit kirjutama just sellest stseenist. Isegi siis, kui see stseen lavastusest välja jäetakse, on tema tundmine autori mõistmiseks ikkagi vajalik.

## II vaatus

See toimub tervenisti Atlandi ookeanil tuulevaikusel. Siin oleneb palju sellest, kuidas suudetakse tabada kuuma troopika olustikulist tõe. Kui selles pildis olustikuline tõde kaduma läheb, võib juhtuda, et selle tõttu moondub kogu näidend. Kui teater ei suuda veenvalt edasi anda kogu seda piina, mida meestel tuleb taluda troopilises kuumuses ilma veeta, kus keegi ei tea, millal ja kas laev üldse veel edasi liikuma hakkab, siis pöördub mõneti pea peale autori kogu ideeline ja kunstiline kavatsus. Kui janu ei oletõsine, kui kuumuse ei ole küllalt tappev, kui nälge ei ole piinav, siis on kogu see ohkiv ja hädaldav meeskond ainult kõrtsist juhuslikult merele toodud logardite kamp, kes esimese juhusliku raskuse puhul kõigest tüdineb ja nüüd käega lööb. Siis aga muutub tühjaks naljategemiseks ka Jõnni konflikt Schneideriga meeskonnasse suhtumises, Manni hirm Jõnni elu pärast, Jõnni hirm võimalikust kokkupõrkest meestega ja nii ei pääse kõlama kogu selle situatsiooni suur ja tõsine traagika.

Eriti tõsiseks eksamiks igale lavastajale on Jõnni ja pootsmani jutuajamise stseen Jõnni kajutis, mida saadab meeste laul,

kes usuvad, et Jõnnil on vett küllalt. Jõnn ise aga teab, et tal tuleb just nüüd meeste veenormi veelgi vähendada.

Selle vaatuse tõsidust leevendavad mõningal määral armastajate Mathilde ja Antti humoorikad armastusestseenid. Kuid õigesti mängituna peavad needki stseenid kõlama pigem tragikoomiliselt kui humoristlikult. See on siiski suur ja siiras armastus, mida see napolisõnaline soomlane nii vaevaliselt suudab väljendada, kuid mille nimel ta ometi on korda saatnud suurima kuriteo, mida janus vaevleval laeval üldse võib teha – veevarguse oma armsama jootmiseks.

Mida tugevamalt II vaatuses jääb kõlama kogu tuulevaikuse situatsiooni traagiline tõsidus, seda paremini pääseb kõlama kogu teos.

### III vaatuse

Kolmas vaatuse algab meeskonna mahamaksimisega Santose sadamas. Tüürimees Schneider kinnitab, et Jõnnil on kõik seaduslikud õigused mehi laeval kinni pidada, veel enam, ta esitab Jõnnile ka terve seaduslike vahendite süsteemi, kuidas seda meeste laevalhoidmist praktiliselt läbi viia. Kuid Smuuli romantiline Jõnn keeldub rüütellikult ja aumehelikult nende vahendite tarvitamisest ja maksab meestele palgad välja, jäädes selle tulemusena lõpuks ise ilma meeskonnata laevale.

Vastandina eelmisele vaatusele, kus määravaks sisuks oli kogu laeva meeskonna ja seega kõikide meremeeste elu ja töö lausa ränkraske saatus, tõuseb meeskonna mahamaksimise pildis esile Jõnni isiklik traagika. Hea on, kui teater siin suudab näidata, et meeste mahamaksimine ei toimu Jõnnile mitte ilma siseheitluseta. Jõnnis võitlevad siin ju kapten, eraomanduslik peremees, kes rikkaks võib saada vaid siis, kui ta oma raha väga hoiab, ja kellele kõik seadused annavad selle rahahoidmise õiguse, ning eilne lihtne randlane, eilne pootsman, kes veel nii tugevalt on seotud oma koduküla rahvaga, et ta pigem loobub rahast, kui et lepib oma kodurahva põlguse alla sattumisega.

On hea, kui siin märgatakse tähele panna, kuidas Jõnn vägagi erinevalt suhtub igasse mehesse, kelle ta laevalt maha maksab. Ka siin elab temas edasi tema patriarhaalne hoiak meeskonna liikmetesse. Ta läheb, vaatamata isiklikule solvumisele, isegi nii kaugele, et ütleb Peebule, et «ma hoiaksin sind sabast kinni, kui uhkus lubaks».

Mahamaksimise stseeni kogu aeg suure plahvatuse äärel püsi-

nud pinge laheneb Antti ja Mathilde ootamatus laevajäämise soovis. Just selles ootamatuses, millega see stseen tekib, avaldub jälle kord näidendi romantiline, ma ütleksin – muinasjutuline lustlik maailmatunnetus. Heas muinasjutus saab ju kangelane alati just pärast suuri raskusi järsku ootamatult helde tasu oma seniste kannatuste ja mehisuse eest. Just selline ootamatu tasu on Jõnnile Mathilde ja Antti laevajäämine. Ja seepärast ta ei pahandagi üldse, kui nüüd kuuleb, et just Antti oli süüdlane kolmesaja toobi vee mahalaskmises. Nii et juba siin, selles stseenis, maksab meenutada Jõnni lauset järgmisest pildist, et «laeva viivad üle mere mehed, mitte nende vead».

Pilt lõpeb Jõnni ja Manni väikese lüürilise nukravõitu ja samal ajal ometi meremehelikult karmi armastusestseeniga.

Viimases, viiendas pildis võib üsna kergesti juhtuda see viga, et teatrikülastajale jääb mulje, nagu võtaks Jõnn oma vana meeskonna laeva tagasi ainult sellepärast, et tal paremaid ei ole saada. Tegelikult on autori kavatsuse järgi Jõnn just neid mehi kogu aeg tagasi oodanud. Ta ootab neid tagasi nagu hea isa ula peale läinud kadunud poega. Muidugi, autori tahtel on esimesteks tagasitulijateks pillimehed, kellest kõige vähem kasu on ja kes kõige ülbemalt laevalt lahkusid, s. t. mehed, keda Jõnn kõige vähem tagasi tahtis. Seda enam, et üks neist pillimeestest toob laeva kaasa kollase palaviku. Ja Jõnn on ju laeva kapten. Ta peab mõtlema kogu oma meeskonna saatusele ja sellepärast ei taha ta haiget pillimeest algul üldse laeva võtta. Kuid muinasjutt hakkab lõpule jõudma ja headus peab seega ikka ja ikka enam võidule pääsema. Ja seepärast annab Jõnn Manni palvetele järele ja jätab haige pillimehe laeva. Muide, viimases pildis on väga suuri mängulisi võimalusi Mannile. On ju Mann see, kes algul on kategooriliselt vastu endiste meeste laeva tagasivõtmisele. Kuid seesama Mann hakkab esimesena paluma, et haige pillimees siiski laeva jääks.

Edasine meeste laeva tagasisaabumine on kirjeldatud üha kasvava lustiga kuni haige Lauri laeva ilmumiseni. Seal tekib äkki jälle tõsine, otse traagiline situatsioon, mille sügavust eten-duse lõpu hoo nimel ei tohiks vähendada.

Lõpus on vägagi tähtis lavastajal ja kõikidel viimase vaatuse tegelastel silmas pidada, et sadamavõimude laeva ilmumine näidendi lõpus ei muutuks lihtsalt vallatuks naljategemiseks. Nende laeva ilmumisega peab vähemalt hetkeks Lauri ja pillimehe maalesaatmise ja sellega otsene surmaminemise oht muutuma maksimaalselt reaalseks. Kui seda ohutunnet ei teki, siis variseb kogu näidend kokku kergeks naljategemiseks. Kuid ta

peab olema – tragikoomiline. Võit sadamavõimude üle on ju samal ajal ka Jõnni ja tema meeskonnakaaslaste võit surma üle. Nagu kogu näidend on meremeeste võit surma üle, kes neid varitseb alalises võitluses merega.

## AJALOOLISEST TÕEST

Smuul kirjutas oma näidendi ajal, kus realismi ja romantismi probleemid meie kunstis ja kirjanduses jälle kord aktuaalseks olid muutunud. Seoses sellega kerkisid jälle päevakorrале rahva ajaloolisesse minevikku suhtumise küsimused, elu- ja kunstitõe vahekorra küsimused jne. Aimates, et ta võib mõne osa dogmaatikutest teoreetikute ja kriitikute kallaletungiobjektiks muutuda, nagu see oli ta eelmise näidendi «Lea» puhul, tõi Juhan Smuul näidendisse juba ette publitsistliku Ajaloolise Tõe kuju, kes näiliselt lakkamatult vaidleb autoriga, esitab talle oma pretensioone ja avaldab meelepaha ajaloolisest tõest kõrvalekaldumise pärast. Aga just sellega ta tegelikult kaitseb Smuuli seisukohti. Nii nagu Smuulil peaaegu igas teoses on kombeks teha publitsistikat, on ta ka Ajaloolisele Tõele selle eespool märgitud põhiülesande kõrval suhu pannud veel mitmesuguseid publitsistlikke märkusi meie tänapäeval esinevate nähtuste kohta. Kuidas üks või teine teater seda kuju konkreetset lahendab, selle jätab autor lavastajate ja näitlejate vaba fantaasia hooleks. Eestis on «Kihnu Jõnni» lavastanud kaks teatrit: V. Kingissepa nim. Draamateater ja «Vanemuise» teater. Mõlemates teatrites on Ajaloolist Tõde lahendatud üsnagi erinevalt ja samal ajal on mõlemad autori ideelise kavatsuse seisukohalt nähtavasti õigesti lahendatud, sest autor pole kummagi lahenduse vastu protesteerinud. Tallinna Riiklikus Akadeemilises V. Kingissepa nim. Draamateatris ilmus Ajalooline Tõde lavale kreeka ajaloo-isa Herodotose üsnagi räbaldunud rüüs, loorberipärg peas. Selle rüü alt paistis tänapäevakostüüm, jalas olid tal tänapäevasaapad ja loorberipärg oli hästi papiselt butafoorne.

RAT «Vanemuises» tegi Ajalooline Tõde väliselt läbi terve rea muutusi. Ilmudes esimeses stseenis lavale pealesõja-aastate rõivastuses, halvasti istuvas ülikonnas, lips viltu ees, väikene must koolilapse portfell kaenlas, jõuab ta ühe vahepealse ümberriietumise kaudu viimases stseenis väga moodsa kaasaegse ülikonnani, ja kui lavastus kaua repertuaaris püsib, võib talle kord isegi jälle moodiläinud habeme ette kasvatada. Seda arengut toetab omakorda rekvisiit. Esimese vaatuse puhul on tal kaasas

Poliitiliste ja Teadusalaste Teadmiste Levitamise Ühingu kõhnukesed massibrošüürid. Edasi järgmises stseenis juba Pankratova paljudele tuntud «NSV Liidu ajaloo» kolm köidet. Ja nii edasi kuni viimase stseenini, kus tal on kaasas eesti ajaloolaste viimase aja uurimused ning meil müügil olevad mitmesugused kapitalistlike maade ajalehed ja ajakirjad. Teater vihjab sellise lahendusega otseselt meie elus esinevatele nähetele, et muutu- matuks jäänud ja oma aja äraelanud sisule antakse mõnigi kord ainult uus, ajaga muutuv väline kest. Kuid ka seda tahab Juhan Smuul öelda oma Ajaloolise Tõega.

Mis puutub Ajaloolise Tõe tekstide paigutamisse piltide vahele, siis on siin teatritel võimalus seda ka teisiti teha, kui autoril on. Autori kahest stseenist võib, kui see on tehniliselt vajalik, teha ka rohkem löike, vastavalt sellele, kuidas on piltide vahel vaja ümberehitamise aega. RAT «Vanemuises» oli neist näiteks tehtud neli stseeni. Kuid ükskõik, kuidas Ajaloolist Tõde väliselt lahendada, kõige tähtsam on ikkagi säilitada temas väljenduv autori kriitiline suhtumine nürimeelsesesse tähenärimisse ja dogmatismi.

## «KIHNU JÖNNI» MUUSIKAST

«Kihnu Jõnni» muusika on kirjutanud NSVL rahvakunstnik Gustav Ernesaks. Gustav Ernesaks ja Juhan Smuul on korduvalt teinud loomingulist koostööd. Ja niisama rahvalik ja sundimatu kui on alati Juhan Smuuli jutustamisviis, niisama rahvalik ja sundimatu on Gustav Ernesaksa Smuuli sõnadele loodud lauluviis. Sest mõlemate loomingu puhul võivad sageli ainult väga suured erialaspetsid ütelda, kus nad tsiteerivad otseselt folkloori või kus nad loovad ise uut folkloori.

Ernesaksa muusika «Kihnu Jõnnile» on täielikult allutatud tekstile. Just seepärast on ta nii napp ja rangelt autori remarkide piires. G. Ernesaks ei ole püüdnudki Smuuli sõnalist poeesiat asendada oma muusikalise poeesiaga. Seepärast on muusikaliselt peaaegu kogu näidend lahendatud kui olustikuline näidend. Ainult janupildis kaldub Ernesaks sellest olustikulisest printsibiist kõrvale ja loob muusikalis-dramaturgilise stseeni, kus muusika võrdselt tekstiga ideed kannab. Muidugi, teatrid võivad seda muusikat üle kanda orkestrile, kasutada igasugusteks vahe- ja järellugudeks, intermeediumideks jne. Kahjuks saab see kõik juba puhtajaliselt toimuda ikkagi jälle ainult autori teksti kärpimise arvel, seega aga teose peamise kunstilise vää-

tuse arvel. Lisaks sellele võib taoline lahendus mõnikord tähendada Juhan Smuuli «Kihnu Jõnni» omapära hülgamist ja teose kohandamist traditsioonilise romantilise laulumängu lavastamise stampidele vastavaks.

## MÕNINGAD MÄRKMED KUJUNDAJATELE

Mida rohkem kunstnik tabab vana «purjelaevasõidu» romantikat, seda lähemal on kujundus autorile. Kui Kotermann ütleb intermeediumis, et vanasti olid puust laevad ja rauast mehed, nüüd aga rauast laevad ja puust mehed, siis kõlab selles just selle puu- ja purjelaevasõidu ränk romantika.

Kujundaja peab lähtuma Jõnni sõnadest, et igal laeval on oma hing, ja andma edasi just puust purjelaeva romantilist ilu ja hinge.

Mis puutub aga kostüümidesse, siis tuleb siin hoiduda kahest ohust, millest esimene seisab selles, et Jõnni meeskond võib kaotada Eesti rannarahvale omapärase maaläheduse, kohaliku rahvaliku koloriidi ja muutuda mingisugusteks meremeesteks üldse. Juba Jõnni kostüümi kirjelduses kui ka stseenis Mathildega rõhutab Smuul Jõnni riietuse maavillasust. Ja nagu Jõnn, nii on ka kõik need saarlased ja hiidlased riietatud mitte linnast ostepusse, vaid rannapoiste omakootusse. Ja kuigi Jõnn kannab kaptenimütsi ja lõpuks ka kaptenivormi, peab temagi juures kuni lõpuni jääma püsima midagi kodukootut. Võib-olla selles ongi põhjus, miks sadamavõimud viimases pildis üldse temalt eneselt kaptenidiplomit küsima hakkavad. Selles rõivastuse maaläheduses nähtub eesti kaugesõidulaevanduse algus. Teisest küljest ei tohi kunstnik laskuda ka liialdatud etnograafilisusse. Sajandi vahetusel oli meeste juures juba üsna tugevalt moodi pääsenud linnarõivastuse mõju ja maalähedus väljendus peamiselt materjali ja külarätsepa õmblemise kohmakuses. Tuulevaikuse pildis tuleb hoiduda, et meremehed ei muutuks mingiteks kuurordis päikeselõõsas mõnulevateks suvitajateks. Tuleb meeles pidada, et troopilises päikeses laevalael ei saa keegi inimene käia paljajalu, ei saa käia palja peaga, ei saa käia palja kehaga. Ekvaatori all laevalael olla – see ei ole Eestimaal jaheda järve kaldal soome saunas viinavõtmine või muu taoline lustipeo pidamine. Muidugi. Nad on laevalael pesuväel. Kui nad oma riietuses kedagi meelde tuletavad, siis vist kõige rohkem kunagist Eestimaal maa-meest heinal, kus ka Eestimaal sageli särki pükste peal kanti, et tuul ihule ligi pääseks.

Ka Manni rõivastuses on juba linnalisi elemente, kuid samal ajal on ta siiski Eesti merekallaste maatüdruk. Ja isegi Mathilde, kes I vaatuses on täiesti saksikutes linnahilpudes, peab järkjärgult muutuma samasuguseks tubliks maatüduks nagu Mann.

Üldse on taolistel lihtsatel maa- ja rannameestel nagu Jõnnil oma käitumisstiil, oma maamehe maitse, oma rahvalik arusaamine kommetest ja viisakusest ning väarikusest. Võib-olla Jõnn ütleb esimest korda admiralile «sina» tõesti kogemata. Aga tõi on ka see tema põhjendus admiralile, et tema ütleb igale t ä i t s a m e h e l e «sina». Sest «sina» ütelda kuulub temale hea käitumise normide hulka. Maamees võib nuusata näpuga nina, kuid ta teeb seda väarikalt ja viisakalt. Taolist maamehelikku väarikust ja viisakust peab olema Jõnni, Manni, Journase ja üldse kõigi tublide töömeeste riietuses, maneerides ja käitumises. Neist tõsisest tööinimestest ei tohi teha opereti mereröövleid, mida kahjuks mõnes lavastuses on juba jõutud teha.

## MIS PEAKS ETENDUSEST KÕLAMA JÄÄMA?

Ma arvan, et kõige tähtsam Smuuli teoses on autori suur siiras usk inimesse, usk inimese mehisusse, tarkusesse, aususesse. Smuul kui kirjanik armastab tohutult inimest ja vihkab kõike, mis on antihumanistlik. See usk inimesse peab ka etendusest kõlama jääma. Ja see jääb kõlama, kui teater ei lase ennast autorist ahvatleda liigsele naljategemisele, ei satu olustikku rõhutades liigsesse olustikulisusse, ei unusta ära, et näidendi on kirjutanud poet ja et selles näidendis peab kõlama ka autori poeetiline ideaal.

«Kihnu Jõnni» nimikangelane on ainult oma väliselt vormilt Smuuli kujude galeriis erandlik. Lähemalt vaadates kuulub ta nendesamad mehistele meeste perre, keda Smuul nii suurepäraselt kujutab oma «Jäises raamatus», «Jaapani meres» ja teistes kaasaegsetes jutustustes.

1965

## Noorpõlve teatrimuljeid\*

Kui ma praegu vanul päevil mõtlen neile rohketele teguri-tele, mis on kaasa aidanud minu teatriideaali kujunemisele ja maitse arenemisele, siis kerkivad minevikust väga eredalt esile need mõjutused, mis pärinevad Riia teatrielust 20-ndate aastate lõpul.

Nüüd olen ma maailmas näinud juba väga palju teatri-etendusi. Kuid absoluutne enamik neist on kaotanud minu jaoks juba igasuguse konkreetsuse! Hea, kui on veel säilinud näidendi, teatri ja – mis seal salata – mõnikord ka etenduse tegijate nimed. Kuid on neid etendusi, mis ei unune, vaid seda enam hakkavad erutama kujutlust, mida pikemaks muutub ajavahe-mik, mis mind nende nägemisest lahutab. Aeg ise puhastab meie mälestuste varamust kõrvalise, ebaolulise ja jätab sinna edasi elama ainult kõige mõjuvamad muljed. Ja teada on seegi, et esimesed, nooruses saadud suured elamused on sügavamad, tugevamad ja püsivamad juba ainuüksi sel põhjusel, et nad on olnud esmakordsed. Ning just seetõttu võivad nad mõjutada meid kogu järgneva elu kestel, kuigi me ei pruugi neist otseselt mõelda ega seda teadagi. Nii nagu minagi veel kümnekond aastat tagasi ei vaevunud tõsiselt mõtlema sellele, kui suur on minu loomingu-lisel arenguteel olnud Riia teatrite, eriti Riia Kunstiteatri (Dailes-teatri) mõju.

\* Kirjutatud läti teatrialmanahhi «Teātris un dzīve» jaoks.

Ma sündisin Riias, kuid lahkusin sealt juba poisikesena 1915. aastal, kui mu vanemad sõja eest põgenesid. Teistkordselt sattusin ma Riiga 1927. aasta hilissügisel. Mu isa oli hiljuti surnud ja võõrasema, põline Riia eestlane, kellel Riias elasid õed-vennad, kutsus mind enesega Riiga kaasa. Ja kuna mind midagi Eestimaal, konkreetselt Pärnu linnas, minu selleaegse elamispaigaga ei sidunud, läksingi ma tagasi oma sünnilinna. Läti keele, nii palju kui ma seda 6-aastase lapsena olin õue peal teiste lastega mängides suutnud õppida, olin ma toleks ajaks täiesti unustanud. Töökohtadel, nii Nordingshoferi Manufaktuuris, kus ma kord kangruna töötasin, kui ka mujal kõnelesid kõik meistrid saksa keelt. Saksa keelt oskasid tol ajal veel ka kõik vanema põlvkonna töölised.

Minu õhtuseks vaba aja veetmise kohaks kujunes aga Riia Eesti Selts. Võtsin seal osa laulukoorist, mängisin kaasa näiteringis ja just sealt, Riia Eesti Seltsi näiteringist leidsin ka sõbra, kellega koos sattusingi vaatama esimest läti keelset draamaetendust. Ja ma arvan mäletavat, et just selle sõbra ettepanekul me läksimegi kõigepealt Dailes-teatrisse. Mu kaasakutsuja ei olnud mingi eriti kultiveeritud maitsega teatral. Kuid Dailes-teatrisse kutsus ta mind sellepärast, et see teater oli tol ajal Riia noorte hulgas kõige populaarsem, nii nagu kunagi oli Moskva noorte hulgas väga populaarne «Sovremennik» ja nüüd on «Taganka». Olgu vahemärkusena lisatud, et põnevust selle teatri vastu tekitas seegi asjaolu, et tema nime ei osanud mu kaaslane kuidagi tõlkida. Ma teadsin juba siis, et kunst on läti keeles *māksla*, aga kuidas tõlkida sõna *daile*, selleks eesti keeles vaste puudus. Ja puudub vist tänapäevani. Arvan seda sellepärast, et me tõlgime Dailes-teatrit eesti keelde Kunstiteatrina. Kas äkki ei ole lugu nii, et lätlased armastavad kunsti rohkem kui eestlased, ja sellepärast on nende keeles kunsti jaoks mitu nime, nagu heaks peetud lapsel kunagi.

Nii olin ma siis ühel päeval Dailes-teatris. Seni oli ainukene päristeater, mille etendusi ma näinud olin, Pärnu «Endla», mis oli minu jaoks küllalt väärikas kunstitempel juba teatrihoonesse sisse astudes. Kuid selles imeliku nimega Riia teatris oli juba publiku jalutusruum midagi hoopis erinevat ja omapärast – kas või seegi, et jalutusruumi oli üles pandud terve kunstinäitus läti kunstnike uutest maalidest. Ka olid seal mingid huvitavad diagrammid, millede peal Smilgis püüdis analüüsida ja graafiliselt kujutada teatri mõju vaatajale, vaataja ja teatri vahelist elamuslikku pinget jne. Ja niisama omanäoline, nagu olid teatri jalutusruumid, oli ka teatrisaal ise, eelkõige oma hoopis erilaadse

lavaga, kummalise saali ulatuva valgustusrõdu ja lavaesise trepistikuga. Ja see kõik kokku tekitas juba enne etenduse algust mingi erilise ootusärevuse, mida ma iial varem enne teatrietenduse algust ei olnud tundnud.

Ma ei tea, missuguse koha läti teatri ajaloos on läti teatriaajaloolased andnud just sellele Schilleri «Don Carlose» lavastusele, millega algas minu tutvus selle teatriga. Ise ma seda etendust siin hindama ei saa hakata. Keelest ma tollal midagi aru ei saanud, näidendit ma siis ka veel ei tundnud. Ja nii ma rohkem v a a t a s i n seda etendust kui kuulasin. Ja küllap seepärast ongi kõige enam meelde jäänud lõpmatult sügav ultramariinsinine taevast, nagu ma mitte kunagi varem ega hiljem teatrilaval pole näinud.

Muide, hiljuti olin ma Riias ja vaatasin neid kurbi varemeid, mis Smilgise kahekümnendate aastate keskel ehitatud majast on järele jäänud. Huvitaval kombel on ka selle maja värviskaalas olnud palju ultramariinsinist.

Ja veel on meeles sellest «Don Carlose» etendusest «raudse hertsogi» Alba sammud, mis kõmisesid nii, nagu sammuks lavale mitte inimene, vaid mingi liikuma pandud malmist või pronksist monument või robot. Kui ma meie teatrites vaatasin Jakobsoni «Suremist», kus autori kavatsuse kohaselt peavad läbi kogu etenduse ülemiselt korruselt kostma sammud, siis tuli mulle kohe meelde, kui efektselt seda «hirmu ja õuduse teatri» trikki Smilgis oma «Don Carloses» kasutas. Ja veel on sellest esimesest etendusest meeles kahe ilusa kõlava noore naishääle lavatagune naeruduett, vist isegi harfi saatel. Ütlen «vist», sest ma tean, et neljakümne aasta tagant võib inimese mälu petta. Kuid mis sest, kui seda harfi just selle Smilgise lavastuses ei olnud. Siis oli ta kindlasti Dailes-teatri mõnes teises lavastuses. Sest Dailes-teater oli tollal taolise ilusa teatraalsuse teater. Ja minu mälestuste hulgas Dailes-teatrist on eriti palju just niisuguseid hetki, mis mind kunagi oma silmailuga rabasid ja hinge kinni hoidma panid. Olgu siin kas või meenutatud «Merekarude» smaragd-rohelist lainetavat merd, mis oli palju romantilisemalt roheline kui tõeline Balti meri, või hetke «Rätsepatest Sillamatsil», mil äkki talutare ukseavasse ilmus harjusk-rändkaupmees. Ja kui siis see mees seal ukseaugus puna-sinises kostüümis seisis, ümbritsetuna selja tagant lõõskavast südasuviselt kuldkollasest päikesereoolist, siis oli seegi üks Dailes-teatrist tänaseni meelde jäänud ilus hetk. Ei olnud muidugi mingit päikest, olid lihtsalt prožektorid, oli lihtsalt toleaege Dailes-teatri omapärane valgustus, alati teatraalselt ere, efektselt värvikas, ja ikka ning ikka

uuesti üllatav. Ja ma tunnistan, et just Dailes-teatri meeleolukad valgused on mind valguse kasutamisel mõjutanud väga palju, palju aastaid. Ja mis kõige tähtsam – Dailes-teater õpetas mind valgust teatrilaval nägema kui loomingulist probleemi, mitte ainult kui tehnilist hädabaabi, ilma milleta pole võimalik näitlejat ja etendust näha.

Minu lavastajatöödest on tähelepanu äratanud mõned eesti klassika varasemasse, ärkamis- ja järelärkamisaega kuuluvate teoste lavastused. Praegu ma mõistan, et taoliste Koidula ja Kitzbergi varasemate teoste, nagu «Kosjaviinad», «Kosjakased», «Punga-Märt ja Uba-Kaarel» lavastuste õnnestumisele on väga suurel määral alateadlikult kaasa aidanud kunagi Dailes-teatris nähtud Smilgise «Rätsepad Sillamatsil». Ja sealt vist algabki nendele lavastustele iseloomulik, veidi muhelev, samal ajal ometi ka armastav suhtumine oma rahvasse, tema minevikurõõmudesse ja -muredesse.

Kui Smilgisel noor isa, tugev noor talumehemürakas istus hälli taga, kaks kätt üle hälli otse, ja kiigutas selliselt hälli nagu midagi väga suurt, imelist, rasket ja tähtsat, siis oli see hetk ühtlasi liigutav ja samal ajal ka mõnusalt naljakas.

Jah, Dailes-teatri etendused olid tollal mitte ainult väliselt ilusad, vaid nad olid ka hingelt kuidagi eriti kaunid. Eks olnud seegi just hingeilu, mis kindlustas üsnagi tühisele melodramaatilisele laulumängule «Kolme neitsi kodu» palju aastaid kestva erakordse menu.

Ja seepärast ongi kõikidest nii teatrites kui ka kinodes nähtud Schubertitest minu jaoks kõige schubertlikum professorihärra Paul Sacks, kes külalisena Dailes-teatri «Kolme neitsi kodu» lavastuses Schubertit mängis. Sest Paul Sacks oli ka hea laulja ja just niisugune laulja, kes oskas Schubertit hästi laulda.

Jah, teatraalne efektmeister Smilgis oskas vahel olla ka väga lüüriline. Just nimelt l ü ü r i l i n e ja mitte s e n t i m e n t a a l n e. Ja jälle pean ma tunnistama, et kui vahel räägitakse sellest, et tänapäeva «Vanemuise» operett mõneti erineb päris operetteatrite operettidest, siis on kindlasti siingi üheks eostajaks Smilgise «Kolme neitsi kodu» lavastus. Ja mitte ainult «Kolme neitsi kodu», vaid samavõrra ka märksa hiljem nähtud Smilgise «Montmartre'i kannikese» lavastus, mida ma kõigist siiani nähtud «Montmartre'i kannikestest» pean sellele meeldivale operetile kõige väärilisemaks. Kuid mind on mõjutanud ka Dailes-teatri Offenbachi «Ilusa Helena» lavastus, milles peaosa mängis, jällegi külalisena, ooperilaulja Brechmane-Štengele. Seesama suurepärane läti lauljatar, keda siis, kui ta neil aastail kord tuli tagasi

edukalt kontsertreisilt Nõukogude Liidust, jõuk läti fašiste Riia Ooperis vilekontserdiga vastu võttis. Vastandina «Montmartre'i kannikese» ja «Kolme neitsi kodu» biidermeierlikult leebele lüürikale oli Smilgise «Ilusa Helena» lavastuses tugevalt rõhutatud välist toretsevat teatraalsust. See algas juba sellest, et esimene vaatus toimus antiikajal, teine oli üle toodud rokokoosalongidesse, kolmas aga toimus hoopis kaasajas. Nüüd ma tean küll ka seda, et samasugust võtet oli selle opereti lavastamisel juba varem Petrogradis kasutatud. Nii vähemalt kinnitab vana operetilõvi Jaron oma raamatus «Minu lemmikžanr». Ja mis sest, kui see ka nõnda oli. Kunstnikke iseloomustab ka see, mida ja keda nad oskavad endale eeskujuks valida.

Ma mäletan Smilgist veel ka näitlejana ja seejuures kahes äärmiselt erinevas osas – melodraamas «Vana Heidelberg», kus ta mängis noort üliõpilasest printsi ja oli tõesti hästi ilus, õilis ja noor, sest ta oli siis veel ise noor, ja Shakespeare'i «Henry IV-s», kus ta mängis vana paksu Falstaffi, lustakat, teatraalset, eredat, jõulist, ja oskas ise veel noorena tõesti veenvalt olla ka juba vana.

Ma ei julge praegu öelda, kas ta oli kokkuvõttes ise hea näitleja või ei olnud ta seda. Mul on miskipärast kujutlus, et tema eluaegne «võistluspartner» Amtman-Briedit, Riia Rahvusteatri (nüüd Riia Riiklik Akadeemiline Draamateater) kauaaegne juht, oli näitlejana temast märksa tugevam. Kuid teater, mida tegi Smilgis, oli ainulaadsem, omapärasem, üllatavam ja erutavam, ja seda just oma lavastuste leidlikkuse ja teatraalse ereduse poolest, kus alati oli püütud maksimaalselt sünteesi viia ning koos helisema panna kõik tol ajal teatri kasutuses olevad vahendid: kujutav kunst, valgus, muusika, liikumine, misanstseen ja näitlejate teatraalne, kuid samal ajal alati elamuslik mäng. Muidugi, Smilgis oli tookord noor ja noorus on alati vallatu, ja andekas noorus nii mõnigi kord isegi jumalavallatu. Üheks noore Smilgise jumalavallatuseks oli kindlasti Shakespeare'i «Palju kära ei millestki» ümberristimine «Amor Dreadnoughtil» ja Elisabethi-aegsel Inglismaal toimuva näidendi toomine 30-ndate aastate Inglismaa lahingulaevale. Arvesse võttes, et 20. sajandi 30-ndate aastate Inglismaa ei omanud maailmas mitte enam Shakespeare'ide, vaid dreadnoughtide alal esikohta, ei olnudki Smilgis võib-olla selles lavastuses formalist, vaid ikkagi realist.

On üsna levinud vaade, et teatrites, millele näo ja ilme annavad suured eredad lavastajad, ei saa üldse esile kerkida eriti eredaid näitlejaisiksusi. Nende aegade Dailes-teatri kohta, millest ma siin räägin, ei pea see mingil määral paika. Nagu see

üldse on jälle üks neist ennasttäis teatriskaaride väljamõeldistest, kelle pretensioonikust alati on teatris toetanud solvunute vinguv kisakoor. Veel praegu on mu silme ees ühe minu tookordse lemmiknäitleja Kaarlis Veicise mehine kuju ja ikka veel kajab kõrvus tema sügav, värvikas ja kaunilt kõlav bass ning tema lauldud vana professori «Gaudeamus igitur» «Vanas Heidelbergis» varjutab oma erakordselt sügava hingeiluga veel tänase päevani Smilgise printsi välise kauniduse.

Kui aga meenutada Mitrevitšit, siis on raske öelda, kellenä ta oli kõige haaravam, kas Švejkina, millises lavastuses ta oli nagu otse Hašeki raamatu vahelt välja astunud nii väliselt kui hingelt, või «Kolme neitsi majas» tütarlaste isana või Lesczekina Ehrenburgi «Lesczeki vaevarikkas elus». Ja nende tublide meeste kõrval särasid sellised niisama võimekad naisnäitlejad, eredad individuaalsused, nagu Berzina, Bramberge, Viesture.

Mõned aastad tagasi, Riia Vene Teatri ühe vanima näitleja, Läti NSV rahvakunstniku N. S. Barabanovi juubeliõhtul kohtusime täiesti juhuslikult lava kõrval tühjas fuajees Amtman-Brieditiga. Kummardasime, teretasime, vahetasime taoliste juhuslike kohtumiste puhul teretuttavate vahel kombesse kuuluvaid fraase ja äkki ütles mulle Amtman-Briedit väikese etteheitega: «No teie olete ju Dailes-teatri ja Smilgise suur austaja», andes seega märku, et ega meie vahel suuremat ja sügavamalt juttu ja teineteise mõistmist olla ei saa. Ja ega seda juttu tõepoolest ei tulnudki, kuigi ma tookord oleksin väga tahtnud Amtman-Brieditile öelda, et minu noorpõlve Riias veedetud päevade üheks suurimaks näitlejakunsti elamuseks oli just tema kehastatud vana juudi rätsepmeister Šolom-Aleihhemi «200 000-s», selles juudi klassiku «Rätsep Öhus». Kui ma oleksin seda tol hetkel Amtman-Brieditile püüdnud öelda, ei oleks ta mind vististi uskunud, vaid pidanud lihtsalt niisuguseks meheks, kes püüab kõigiga hästi läbi saada. Nüüd pean ma seda vajalikuks meenutada, kuna minu arvates läti teatrikunstile on olnud suureks õnneks paljude aastakümnete jooksul just see, et oli Smilgis ja et oli ka Amtman-Briedit ja et nad olid kumbki oma näoga täitsamehed. Kumb neist oli Andres ja kumb Pearu, jäägu lätlaste endi otsustada, kuid kaks «vänget vanameest» nad olid kuni surmani ja nende võistu rassimine ja sageli ka krillimine oli läti teatrikultuurile suureks õnneks ja auks.

Praegune Riia Akadeemiline Draamateater kandis tollal Rahvusteatri nime ning oli rohkem näitlejateater kui lavastaja-teater. Ja samal ajal oli ta veel päris ametlikult «riiklik» esindusteater.

Vahemärkusena olgu meenutatud, et vastandina Eestile, kus teatrid jäid ka pärast kodanliku riigikorra kehtestamist seltside juhtida ja valitseda, tehti Riias Rahvuslik Draamateater ja Ooperiteater kohe riiklikuks teatriks. Vastavalt sellele riikliku teatri positsioonile oli Rahvusteatri repertuaaris omamoodi sundnomenklatuurina läti klassika, mida mängiti lopsakas-olustikulisel laadis, ja selle kõrval nagu teise palgena säras selle teatri laval Läänes ühel või teisel hooajal parajasti moes olevates salongikomöödiates tõeline lavastaar Lilian Štengele, kellest ma ei mäleta muud midagi, kui et tast tookord ajakirjanduses palju räägiti, pilte avaldati ja kirjutati, nagu staaride puhul olema peabki. Muide, kuna L. Štengele mängis pidevalt kaasa ka Riia Vene Teatris, siis tunti teda üsna hästi ka eesti teatrihuviliste hulgas ja tehti tast õige mitmel korral juttu eesti teatriarvustustes. Kui ma aga püüan praegu meenutada mõnda tema loodud lavakuju, siis tekib mu kujutluses mingi isikupäratu «daam üldse», sarnane kõikidele elegantsetele naisolenditele, keda võib näha moeajakirjade lehekülgedel, ja kes meie kujutluses kõik kokku sulavad mingiks elegantse naise standardiks, kes mõjuvad hulgi küll elevust tekitavalt nagu görlid, ent jätavad lähemal vaatlemisel üsna külmaks. Kuid see, kuidas ühes sellesama Rahvusteatri lavastuses sasipäise poisina tuulas laval ringi Ante Klinte, paneb mind veel praegugi erutusest ja rõõmust nihelema, nagu ikka lustlik kunst, kui ta on ühel ajal meisterlik ja kordumatult isikupärane.

Mulle tundub praegu, et juba neis kahes eespool nimetatud naisnäitlejas kontsentreerusid tol ajal Rahvusteatri kaks erinevat palet: ühelt poolt sügavalt rahvuslik ja omapärane realism ja teiselt poolt oma riigikese kättesaanud tõusikkodanluse iha olla kah euroopalik, olla kah peen.

Nende kahe juhtiva läti teatri kõrval töötasid Riias neil aegadel veel kolm tugevat professionaalset draamateatrit – nimelt Vene, Saksa ja Juudi Draamateater. Neist kõige elamusrikkamad muljed pärinevad Vene Teatrist ja on seotud, nagu ma nüüd tagantjärele märkan, huvitaval kombel just Bulgakovi dramaturgiaga.

Riia Vene Teater, mille trupp koosnes suurel määral Venemaalt emigreerunud teatritegelastest, oli kuni 30-ndate aastate keskpaigani alaline külaline ka Eestis ja mõjutas mitmeti ka eesti teatrikultuuri. 30-ndate aastate keskel hakati piirama Vene Teatri pääsu Eestisse, kuna ei tahetud, et ta Eestist «raha välja» viiks. Üsna paljude eesti kultuuritegelaste auks peab ütlema, et see samm kutsus esile avalikke proteste. Riias töötas

Vene Teater väga pingeliselt, kuna tema külastajate kontingent oli ikkagi üsnagi piiratud. Sellepärast järgnes seal üks esietendus teisele. Sageli esinesid Vene Teatris ka teised maailma mööda laiali olevad vene näitlejad. Nii ilmus aeg-ajalt Riiga näiteks selline suur ja omapärane lavakunstnik nagu Mihhail Tšehhov. Ma ei saa võtta endale ülesandeks hinnata siin selle teatri tookordset poliitilist nägu, arvestades tema tegevuse kõiki komponente. Kuid nooruspäevil Riist saadud mitmesuguste unustamatute teatrielamuste hulgas on püsima jäänud ühe eredamana selles teatris nähtud «Turbinite päevade» etendus. Nüüd takkajärele ma mõistan, et nägin ju tookord vene nõukogude autori teost emigrantlikus teatris. Elementaarne klassivõitluse loogika ütleb, et emigrantlik teater pidanuks nõukogude autori teost moonutama. Kui ma aga analüüsin oma aastaid püsinud elamusi sellest etendusest, siis ei ole mul seda muljet. Mu oma maailma-vaade tol ajal oli mingi segu väikekodanlikust liberaalitsevast sotsialismist ja noore intelligendistuva töölispoisi alateadlikust, igapäevastest praktilistest elukogemustest tulenevast klassivaistust. Riia Vene Teatri etendus veenis mind selles, et revolutsioon ja kodusõda – kui kurvad nad kellelegi üksikult võttes ka ei olnud –, oli tsaari-Venemaale vajalik ja paratamatu. Veel paradoksaalsem oli Bulgakovi komöödia «Zoika korter» mõju. See nepi aegade kuri satiir, kus tšekistid kõndisid ringi küll smokingis, kuid tanksaabastes, muutus lõpptulemusena ikkagi naeruks nepmanite ja sulide, mitte aga nõukogude korra ja tema kaitsjate üle. Ja nii juhtuski, et need kaks nõukogude autori näidendit Riia Vene Teatris aitasid lõhkuda minus seda barjääri, mida ametlik klassivõimu propaganda ehitas Nõukogude Liidu ja minuealiste vahele, ja tekitas huvi veel enam teada saada sellest omapärasest ja põnevast maast, tema inimeste elust ja tegevusest. Ja mul on raske uskuda, et need teosed ja lavastused erandlikult ainult minule nõnda mõjusid. Kindlasti mõjusid nad nõnda ka teistele noortele. See fakt näitab veel kord, et kunsti objektiivset mõjujõudu ei saa hinnata ainult nende sõnade järgi, mida me näpuga rida vedades võime ühest või teisest kirjatükist kokku veerida. Riia Vene Teatri näitlejate realistlik kunst päästis kõlama nende näidendite elutõe ka seal, kus võib-olla mõni neist teatritegelastest subjektiivselt ei oleks seda nii väga tahtnudki.

Ka Riia Saksa Teater, mis peaaegu igal aastal uuesti komplekteeriti Saksamaalt palgatud näitlejatest, pakkus mõndagi huvitavat, eriti kui sinna külalistena tulid esinema taolised saksa nimekamad näitlejad, nagu kas või Fritz Kortner, Paul Wegener,

Otto Gebühr jt. Nägin tol ajal just selles teatris vägagi huvitavat ja tänini meelde jäänud Brechti «Kolmekrossiooperi» etendust. Ei tea, kes oli selle huvitava etenduse lavastaja, kuid tänu sellele esimesele kokkupuutele Brechti omapärase teatrikunstiga tekkis minis juba siis aastakümneteks püsima jäänud põnev huvi Brechti vastu.

Juudi Teatris ma nägin vist ainult ühte etendust, ja jällegi Šolom-Aleihhemi «200 000». Võrreldes Rahvusteatri etendusega on mälestused sellest aga kuidagi tuhmunud. Tavaliselt on ju teatrikunstis nii, et esimesena nähtud etendus võib mõjuda palju tugevamini kui sama teos teistkordsel vaatamisel teises teatris. Sest teist korda vaadates puudub teose enese uudsus. Kuid Amtman-Briediti lavastust nägin ma pärast Juudi Teatri etendust ja ometi on just teine etendus jätnud mulle eredama mulje.

Mulle näib, et kui võrrelda toleaegeid eesti ja läti teatreid, siis tahaks nagu paralleele tõmmata Smilgise Dailes-teatri ja Priit Põldroosi aegse Tallinna Töölisteatri vahele. Ka Riia Rahvusteatri ja «Estonia» draama vahel oli mingisugune stiililine sugulus, sest ka «Estonias» mängiti tol ajal elegantselt ja efektselt Lääne-Euroopa salonginäidendeid ja lavastati samasuguse asjaliku realismiga rahvuslikku klassikat nagu Riia Rahvusteatri.

Palju toredaid elamusi on tänaseni meelde jäänud ka Riia Ooperiteatrist. Riia Ooperiteater oli Tallinna «Estoniast» märgatavalt kunstiküpssem. Ja mitte üksnes oma eriti tugeva balleti tõttu, vaid ka üldise ooperikultuuri poolest.

Põhjusi oli selleks üsna mitmeid. Eelkõige juba ajaloolis-traditsioonilised, mis väljendusid kas või selles, et kunagi oli Riia Ooperis dirigendiks olnud Richard Wagner. Ja kuigi see teater oli siis puht saksa teater ja Wagner töötas seal küllaltki lühikest aega ja oli tollal veel üsna noor mees, on niisugustel faktidel teatrite ajaloos siiski oma suur ja sügav järelmõju: taoliste teatrite kollektiivid hakkavad pikapeale ennast tundma nende maailmakuulsuste pärijatena ja püüavad olla oma eelkäijate väärilised. Ka oli läti rahvuslikul ooperikultuuril selleks ajaks, kui Riias Saksa Teatri hoone noore nõukogude korra poolt 1918. aastal üle anti Ooperiteatrile, küllalt soliidne staaž. Aastail 1897–1918 oli läti keeles ära mängitud suur osa maailma ooperiloomingu paremikust. Lisaks neile ajaloolistele põhjustele oli Riia Ooperiteatri tugevuseks kahekümnendate aastate lõpul veel see, et seal töötasid paljud Venemaalt Riiga emigreerunud teatritegelased. Kui «Estonia» dirigendipuldis oli Rai-

mond Kull, kes ooperidirigendi ametit alles «Estonias» ise õppis, olid Riia Ooperi dirigentideks neil aegadel sellised suurte kogemustega rahvusvahelised kuulsused nagu Cooper ja tema järel Schneevoigt. Ja mul on praegugi veel meeles see austustunne nende oma ala meistrite vastu, mis tekkis juba siis, kui näiteks tol ajal päris vana Schneevoigt tuli pulti, pani kõigepealt rahulikult ja ka veidi demonstratiivselt partituuri kinni ja hakkas juhatama Wagnerit. Selge, et niisugune dirigent ei saagi enam ooperit juhatada, «pea partituuris», vaid ta pea ja dirigendikäsi valitseb kindlasti kogu lava.

Ka lavastajana töötas Riia Ooperis kogenud petrogradlane, P. I. Melnikov. Ma ei tea, kui palju selles, mis ta Riias lavastas, oli uudset loomingut ja kui palju lihtsalt varemtehtu ja -nähtu kordamist. Tallinnas aga sel ajal ka meie ooperilavastajad alles algasid n.-ö. õpipoisiteed. Ma ei tea, kui kõrgelt hindavad läti teatriajaloolased Melnikovi, Cooperi ja teiste petrogradlaste tööd Riia ooperi ajaloos, kuid sel perioodil, kui üks rahvuslik kultuur hakkab üle võtma maailmakultuuri kogemusi, on alati kasuks, kui need kogemused saadakse võimalikult küpsetelt meistritelt. Kogemuste omandamise protsess on siis kiirem ja tehakse ka vähem vigu. Ja sel puhul on alati kasuks õpetajate professionaalsus, kuna ta aitab kiiremini omandada kõik juba olemasolevad kogemused. Veel otsustavam kui ooperi arengus oli vene meistrite osa läti balleti arengus ja kui Riia ballett 30-ndate aastate lõpul saavutas juba üleeuroopalise tunnustuse, siis võlgneb ta selle eest väga suurel määral tänu Aleksandra Feodorovale. Oma panuse Riia balleti arengule andis ka Mihhail Fokin, kes seal peale «Chopiniana» ja «Polovetsi tantsude» lavastas ka näiteks Richard Straussi «Joosepi legendi».

Kuigi Riia Ooperis domineeris traditsiooniline klassikaliste ooperite lavastamise maneer, millest pole palju meenutamistväärtset järele jäänud, juhtus selleski teatris aeg-ajalt ka niisuguseid lavastusi, mis oma uudsusega üllatasid ja veel tänaseni enesest mõtlema panevad. Ühe taolise minule isiklikult meeldiva üllatusena on meelde jäänud Křeneki ooperi «Johnny mängib» lavastus. See tol ajal üle maailma paljumängitud kaas-aegne ooper, mille nimiosaline oli džässimängija neeger, oli tol ajal mulle üllatavalt uudne nii oma sisult kui vormilt. Tundub võib-olla kummalisena, kuid just tänu sellele, et ma kunagi nägin Riias «Johnny mängib», olen ma hiljem pidanud võimalikuks ja täiesti mõistetavaks nii sisult kui ka muusikaliselt kaasaegse ooperi loomist.

Kuid kõige huvitavamaks tollal Riias nähtud ooperilavas-

tustest pean ma Boito «Mefistofelest», mille lavastajaks oli F. F. Komissarževski. Sellel lavastusel ei olnud midagi ühist traditsioonilise ooperitegemisega, alates juba lavakujundusest ja lõpetades «Walpurgi ööga». Laval oli suur rohekashall treppidest kõrgendik, mida ei püütudki maskeerida mingiks konkreetseks naturalistlikuks kusagil looduses esinevaks mäeks või torniks. Sellises lavakujunduses toimus kogu ooperietendus, mis algas proloogiga, mille Mefisto esitas eespool kirjeldatud kõrgendiku tipul, (muide, Mefistot laulis suurepärane bass Janis Niedra). Ja kui siis «Walpurgi öö» stseenis kogu see kõrgendik oli täis tantsijaid, kelle rohekashalli lühikesesse tuunikasse rietatud kehad sulasid kokku trepistikuga, nii et nähtavaks said ainult paljad valged käsivarred ja jalad, siis jäi mulje, nagu oleks kogu lava täitnud kihisev ja väänlev võigas valgete vaklade hunnik. Pean tunnistama, et peale seda «Walpurgi ööd» on mul alati raske olnud vaadata neid roosamannalisi magusaid divertimente, mida Gounod' «Fausti» «Walpurgi öö» pildis tavaliselt pakutakse.

Lisaks kogenud dirigentidele ja näitejuhtidele töötas Riia Ooperis sel ajal terve rida rahvusvaheliselt tunnustatud ooperilauljaid, nagu meestest bariton A. Kaktiņš, naistest Amanda Liberte-Rebane ja M. Brechmane-Štengele, kes gastroleerisid sageli Euroopa suurimates ooperiteatrites. Ja esinedes Euroopa pikaajalise ooperikultuuriga teatrite laval, tõid nad sealt kaasa kogemusi, mis rikastasid, tugevdasid Riia ooperikollektiivi küpse maailmatasemeni jõudmist. Oli ju Amanda Liberte-Rebane sel ajal isegi Euroopa üks populaarsemaid Carmeneid.

Kuid kõikide nende siin juba loetletud võlude kõrval oli Riia Ooperiteatris neil aegadel veel üks eriti huvitav mees. See oli teatrikunstnik Lūdolfs Liberts.

Läti rahva ilumeel on alati olnud toretsevam, silmatorkavam, efekti-armastavam kui eestlase ilumeel. See avaldub ka mõlema rahva rahvarõivastes. Ka kõige toredam eesti naise rõivas jääb tagasihoidlikuks vaese inimese peorõivaks lätlannade pidulikult paraaditsevate majesteetlike sõbade kõrval.

Lisaks eelöeldule domineeris Eestis 20-ndate aastate lõpul rahvakunstipärandisse suhtumises rangelt etnograafiline hoiak. Need puritaanlikud dogmaatilised seisukohad elasid edasi veel 40-ndate aastate lõpul, mil Tallinnas toimus selles küsimuses ulatuslik diskussioon. Ja kui ma tol korral julgesin kaitsta rahvakunsti ja eriti rahvarõivasse loova suhtumise printsiipi, siis julgustas mind see, mida ma oma noores põlves Riia teatrites olin näinud. Veel

praegu on mu silme ees Liberts'i kaunid fantaasiarikkalt ja loovalt lahendatud rahvariided läti rahvuslikele ooperitele ja ballettidele.

Ma olen siin puudutanud ainult kõige eredamaid elamusi. Kuid minu nooruseaastatel Riias saadud teatrielamuste ja kogemuste summa ei piirdu ainult nende tippsaavutustega. Vähemalt kolme teatrielulist nähtust, millega ma, elades Riia Eesti Seltsi majas, tol ajal kokku puutusin, pean meenutamist väärivaks.

Riia Eesti Seltsi majas oli ilus avar saal ja päris korralik lava, mis suurema osa ajast seisis kasutamata ja mis seetõttu ahvatles sinna ikka ja jälle läti teatritegelasi ja üldse teatrit teha tahtjaid etendusi organiseerima. Üksvahe käis seal näiteks mängimas Riia Töölister. Mäletan, et sellega seoses oli isegi Riia Eesti Seltsi juhatuses küllalt palju vaidlusi, sest Riia Töölisterit peeti ikkagi liiga punaseks teatriks, mis tekitas juhatuse konservatiivsemate liikmete hulgas ka hirmu. Oli ju just neil aastatel mõnda aega Riia Eesti Seltsi juhatuse esimeheks Riia eesti luteri koguduse pastor. Kuna Riia Eesti Selts oli oma suurest majast saadavate üüride tõttu küllaltki rikas, siis ei huvitanud seltsi juhatust kuigi palju ka saali üürist saadav tulu. Kuid seltsi liikmeskonda ja juhatusse kuulus ka vasakpoolsete vaadetega töölisi ja nii said Riia Töölisteri etendused lõpuks ikkagi teoks.

Neist etendustest mäletan kahte. Üks oli Voynichi «Kiini» dramatiseering. Teine oli Hasencleveri komöödia «Abielud sõlmitakse taevast». Kahjuks aga ei suutnud Riia Töölister Eesti Seltsis siiski endale alatist küllastajaskonda võita ja peagi need etendused lakkasid. Hiljem, kui Lätis kehtestati Ulmanise fašistlik diktatuur, suleti see teater hoopis.

Märksa püsivamalt töötas seal teater, mis nimetas ennast Pär-Daugava (Üle-Daugava) teatriks. Kui ma ei eksin, oli selle teatri organiseerijaks üks energiline mees, kes ise paistis silma rohkem organiseerimisagaruse kui kunstnikuvõimete poolest, kuigi ta armastas mängida kangelasi ja lavastada. Hiljem, Ulmanise diktatuuri ajal oskas see mees Läti kultuurielus küllaltki tähtsat osa mängida hakata. Pär-Daugava teater töötas Eesti Seltsi ruumides üsna pikka aega. Eesti Seltsis toimusid tema proovid, seal tehti dekoratsioonid ja toimetati muud teatri juurde kuuluvad toimetused. Ja kuna mina elasin siis juba Eesti Seltsi majas ja olin talviti tööta nagu kõik ehitustöölised, oli mul võimalik seda teatritegemist jälgida kõikides etappides alates dekoratsioonide maalimisest, mille juures ma viibisin poolte päevade viisi ja vahel isegi pintsli pihku võtsin, pannes sellisel kombel kõrva taha nii mõndagi hiljem vajalikku. Just sealt saadud

mõningane lavakujunduse tehnoloogia tundmine võimaldaski mul hiljem Pärnu Töölisteris ka lavakujundaja eest olla.

Kuid veel enne, kui Pär-Daugava teater Eesti Seltsi jõudis, toimus seal veel üks omamoodi huvitav ja entusiastlik teatriüritus. Nimelt ilmus ühel päeval Eesti Seltsi juhatusse mees, kes ütles, et tema tahab Eesti Seltsis hakata operetiteatrit tegema. Selle mehe nime ma ei mäleta, nii nagu ma üldse ei tea, kui palju sellest, mis ma temast praegu mäletan, on tōsi, kui palju legend. Ise oli ta dirigent ja tema «põhikapitaliks» olid mitmekümne opereti muusikamaterjalid, mis ta kuulduste järgi oli Venemaalt opteerudes kaasa toonud. Ta pidi olema üsna jõukas mees. Räägiti, et selleks ajaks, kui ta järjega Eesti Seltsi jõudis, olevat ta operetitegemiseks ära kulutanud juba mitu maja. Muide, neil aastatel ei olnud Riias operetiteatrit, ja ka ooperis ei lavastatud üldse operetti – see periood tuli Riia Ooperisse alles hiljem, juba Ulmanise võimu ajal. Algas see operetitegemise üritus Eesti Seltsis suurelt ja soliidset. Selles pole midagi imestada, sest kõrgetele võimumeestele on operett alati olnud kõige meeldivam žanr. Mida kindlama käega on olnud riigis vaimu suunajad ja võimu teostajad, seda kõrgemat austust on jagatud operetile.

Eesti Seltsi õues ja majas hakkasid liikuma operetiprimadonnad ja operetitähed. Üks tenor kandis alati kaelas valget siidsalli. See oli ka tõesti hästi enesega rahulolev noor staar.

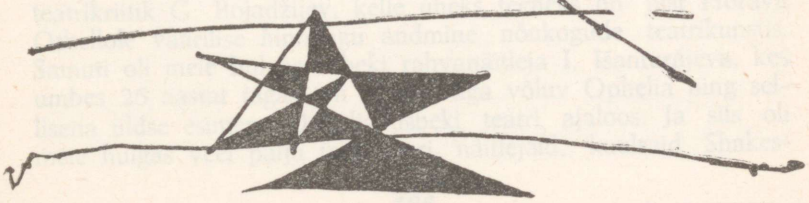
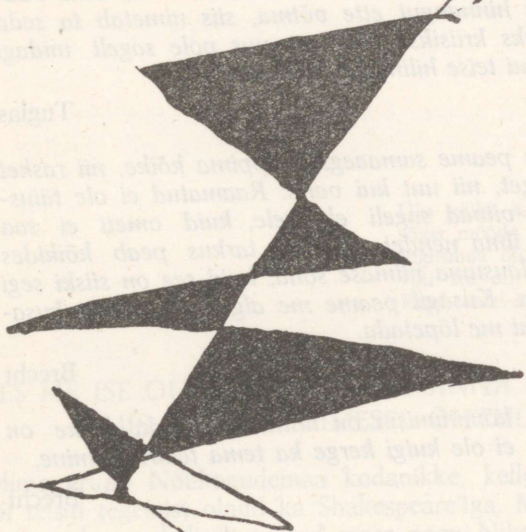
Kuigi operetitegemine ei kestnud seal kaua, sest polnud küllalt publikut, oli see minu jaoks ikkagi suurepärane võimalus jälgida professionaalse teatri süstemaatilist tööd.

Ma olin siis noor ja nagu kõik noored vastuvõtlik. Kõik need Riias saadud erinevad kunstilised elamused, sagedasti risti vastukäivad kogemused, korduv kokkupuutumine faktiga, et üks hea kunstis võib olla risti vastupidine teisele heale kunstis, ei lasknud minus juba isetegevuslasena süveneda saavutatuga rahulolu tunnet. See muljeterikkus õpetas kriitiliselt vaatama iga nähtust teatris. See pani ka aluse mõistmisele, et tõeline kunst oma paremates väljendustes on alati kordumatu. Muudugi, esimestel pärast-Riia aastatel Pärnu Töölisteris ma mõndagi lihtsalt matkisin Riia teatritest. Tänapäeval olen ma mõneski suhtes läinud teist teed. Mu ooperiideaal erineb tänapäeva Riia Ooperiteatri ideaalist. Ka Isamaasõja-järgne Smilgis oli minu jaoks mõnigi kord juba liiga ilutsevalt ja magusalt romantiline. Kuid päris maha salata ei suuda ma ühtki neist noorpõlve muljetest, nii nagu ei saa keegi ialgi täiesti unustada oma esimest noorpõlvearmastust.

IV

ASA.

4



Arvaks juba, et teisest arusaamises ei maksa kitsi olla, sest siis ei lähe midagi võõrale, vaid, just selle vastu, me rikastuksime ise millegi uue mõistmise poolest. Kuid ka siin oleme egoistid – pahu-pidi!

Millist jõudu tarvitab inimene tihti, et teist mitte mõista. Ja kui ta lõpuks siiski on sunnitud oma vaateis uut hinnangut ette võtma, siis nimetab ta seda sisemiseks kriisiks. Kuid see uus pole sageli midagi muud kui teise hilinevad mõistmine.

Tuglas

Me peame samaaegselt õppima kõike, nii rasket kui kergelt, nii uut kui vana. Raamatud ei ole täiuslikud ja viivad sageli eksiteele, kuid ometi ei saa me läbi ilma nendeta. Rahva tarkus peab kõikides asjades lausuma viimase sõna, kuid see on siiski segi ebausuga. Kusagil peame me algama ja mitte kusagil ei tohi me lõpetada.

Brecht

Kui kommunism on lihtne asi, mida raske on teha, siis ei ole kuigi kerge ka tema teatritegemine.

Brecht

## *Ühelt sünnipäevareisilt*

Üks väike oaõis  
sõitis mööda Inglismaad.  
Inglismaa oli lukku pandud,  
võti see oli katki murtud...  
Entel-tentel-trika-trei...

### KES ME ISE OLIME, KUIDAS ME SINNA SAIME JA MIS JUHTUS ESIMESEL ÕHTUL

Olime grupp Nõukogudemaa kodanikke, kellest igäihel oli nii või teisiti tegemist olnud ka Shakespeare'iga. Meie hulgas oli niisugune rahvusvaheliselt tuntud mees nagu Nikolai Ohlopkov, kelle «Hamleti»-lavastus Moskvas Majakovski-nim. Akadeemilises Teatris on palju diskussioone esile kutsunud. Samuti oli meie hulgas kuulus ja kange mees A. Horava, kelle mängitud Othello ilma igasuguste liialdusteta on tunnistatud suursaavutuseks mitte ainult gruusia, vaid kogu nõukogude teatrielus.

Edasi oli meie grupis kunstiteaduste doktor, silmapaistev teatrikriitik G. Bojadžijev, kelle üheks teeneks on just Horava Othellole väärilise hinnangu andmine nõukogude teatrikunstis. Samuti oli meie hulgas usbeki rahvanäitleja I. Išanturajeva, kes umbes 25 aastat tagasi oli olnud väga võluv Ophelia ning sellisena üldse esimene Ophelia usbeki teatri ajaloos. Ja siis oli meie hulgas veel palju teisi suuri näitlejaid, kuulsaid Shakes-

peare'i kujude loojaid Moskvast, Ukrainast, Kesk-Aasia ja Kaukaasia vabariikidest.

Mis puutub Nõukogude Liidu lääneserva riikidesse ja rahvastesse, siis nende esindajatena olid meie grupi koosseisus professor Iljiš Leningradist, kaks kena daami Kiievist – teatriteadlane professor Tatjana Jakimovitš ja ukraina teatri paljude aastate uhkus ning au Natalja Uvži, üks näitejuht Moldaaviast ja nende ridade autor sealt Läänemere kalda pealt.

Veel olid meiega luuletaja Veera Inber ja graafik A. Gontšarov, kes nüüd värskest ja väga andekalt oli oma puulõigetega ehtinud ühe «Hamleti» väljaande, nii, nagu ta kunagi oli püüdnud puulõigetega kaunistada ka üht venekeelset «Kalevipoja» väljaannet.

Ei puudunud samuti gruusia helilooja Madžavariani, kes särades kuulutas, et tema balletti «Othello» etendatakse juba ka Pariisis.

Lõpuks olid meiega kaasas veel mõningad noorema põlve teatrikriitikud ja kõik kokku moodustasime me Nõukogudemaa tuntuima šeikspiroloogi A. Aniksti juhtimisel Välismaaga Sõpruse ja Kultuurisidemete Arendamise Ühingu ja veel paljude teiste pikkade nimedega ühingute ning organisatsioonide koonddelegatsiooni Shakespeare'i 400. sünni-aastapäeva juubelipidustustele. Täpsemalt: osavõtuks nende pidustuste ühest etapist, kuna seekordne sünnipäevapidamine ei ole Inglismaal mõnepäevane kampania, vaid juubelipidustuste programm on koostatud nii pikk ja põhjalik, et kestab peaaegu kogu aasta. Nii näiteks algas Stratfordi festival juba kevadel ja kestab sügiseni, jagunedes perioodidesse 20.–22. aprillini, 15.–20. maini, 9.–16. juunini, 4.–12. juulini, 31. juulist 8. augustini ja 30. augustist 6. septembrini. Selle aja sees võtavad festivalist osa mitut sorti orkestreid, paljude maade solistid ja alates 23. aprillist kuni novembri lõpuni mängib seal Kuninglik Shakespeare'i Teater. Oma juubeliaasta repertuaari on teater koostanud kuningadraamadest: «Richard II», «Henry IV» I ja II osa, «Henry VI» jne.

Pidustused ei piirdu ainult Stratfordiga, vaid haaravad kogu Inglismaad, kujunedes eriti ulatuslikeks ja mitmepalgelisteks Londonis. Old Vici teatris toimub lisaks kõigele veel kolm kuud kestev külalisteatrite sessioon. Seal esinevad nõukogude, prantsuse, saksa, itaalia (Eduardo de Filippo oma trupiga), poola, kreeka ja iiri teatrid. Kreeka teater esineb antiiktragöödiatega, iiri teater suure dramaturgi Sean O'Casey draamadega.

Juubeliürituste loetelu võiks jätkata veel ja veel, kuid Shakespeare'i aasta kõrgpunktiks jäävad ikkagi pidustused 22.–28.

aprillini suure dramaturgi sünnilinnas Stratfordis Avoni ääres. Ja just sinna me pidimegi jõudma.

Ehkki alustasime oma reisi Moskvast juba üsna vara hommikul, jõudsime Londoni alles õhtuks. Seega loksusime päev otsa teel ja olime ausalt öeldes kõik väga solvunud nii ebamugava ja pika sõidu pärast. Sest nüüd, mil ümbermaailmasõit ei kesta enam 80 päeva, vaid midagi 80 minutit, ei ole enam paslik kuus-seitse tundi Moskvast Londoni lennata. Seda enam, et lendamiseks ei kulunud aega kuigi palju, vaid rohkem ümberistumiste ootamiseks. Ootasime Amsterdamis, teine kord Brüsselis (üsna Amsterdami külje all), ja pea see päevake ei kao. Kohale jõudes veel väikesed tolliformaalsused ja tagatipuks pikk, kõvasti tunnine bussisõit võõrastemajja. Pealegi kogu aeg mööda tänavat, mille mõlemal pool servas, maja majas kinni, kahe korteriga elamud. Teinekord koguni terve kilomeetri pikkuselt ühe plaani järgi ehitatud.

Et päeva mitte tervenisti kaotsi minna lasta ja meie paha-meelt leevendada, organiseeriti kibekähku teatrikülastamine, – muidugi neile, kellel selleks veel jõudu ja huvi oli. Nimelt mängis üks Londoni teater juba seitsmendat nädalat Tšehhovi «Kajakat». Ja kuulda saanud, et Shakespeare'i pidustustele saabub grupp Nõukogude teatritegelasi, oli teatri kollektiivil kindel soov, et me külastaksime nende «Kajaka» etendust. Seepärast, kuigi oli selge, et me jõuame etendusele vähemalt tunniajalise hilinemisega, tuupisime kähku ühe sõbraliku saatkonnatöötaja auto-kese risti-põiki põrandast laeni endid täis ja kihutamine teatri poole läks lahti...

Inglismaal on ju nii, et seal võib igamees oma autosse mahutada nii palju inimesi kui tahab. Ainult Londoni busside ülemisel korrusel ei tohi ükski inimene püsti seista ja alumisel korrusel võivad seda teha vaid kuus reisijat korraga. Nii ime-lik kui see ka tundub, peavad needsamad inglased, kelle käes oli ometi inimeste autosse mahutamise maailmarekord (viimaste teadete järgi olevat küll ameeriklased ühte autosse juba kolmkümmend kuus inimest kiilunud ja seega maailmarekordi endale saanud), sellest bussisõidu eeskirjast siiski rangelt kinni. Aga küllap seesugusel maal nagu Inglismaa peabki nii olema. Sest kui üks rahvas on mitusada aastat nii paksult koos elanud nagu inglased, siis hakkab ta tahes-tahtmata korda armastama. Kui igal inimesel oleks laiad lagedad laamendada, nagu näiteks kas või Gröönimaal, siis võiks priiust pidada ja käega lüüa kogu maailmale, kõigile teistele, kes selles korda nõuavad.

Nii me siis kihutasime tulistvalu läbi Londoni kiirakääraliste

kitsaste tänavate Piccadilly poole, kus asub enamik Londoni teatreid. Ekslesime seal ringi ja otsisime Queen's Theatre'it. Kui me selle ükskord leidsime, selgus, et etendus on hoopis ära jäänud. Olevat mingi elektrikute streik ja seetõttu kogu linnaosa pime. Kahju oli muidugi etendusest. Ja kahju oli ka iseendast, sest mõtlesin, et kui ma nüüd kunagi jälle oma armsasse tarka Tartu linna tagasi jõuan ja seal räägin, et juba esimesel õhtul oli kapitalistlikul Inglismaal streik ja et teatris jäi etendus ära, siis ütleb nii mõnigi ilma ja elu tundev inimene: nojah, jälle Ird vulgariseerib. Onneks aga selgus järgmisel hommikul, et seekord siiski streiki ei olnud, vaid lihtsalt välk oli ühe alajaama segi löönud. Ja kuna samas rajoonis asus ka BBC keskus, siis juhtus veel nõnda, et sama välk ajas nurja ka BBC uue kanali avamise piduliku protseduuri, millise sündmuse tähistamisele oli kokku sõitnud ligemale tuhat maailma ajakirjanikku.

## CHAMBERLAINI VIHMAVARJUST, UDUST JA LINNULAULUST

Kui ma Tartust välja sõitsin, kinnitas mulle Aira Kaal, et võtku ma kindlasti soe pesu kaasa. Tema kogemuste järgi on hotellid Inglismaal sel aastaajal külmad kui jääkeldrid.

Pean tunnistama, et nagu paljud muudki enne Esimest maailmasõda toodetud asjad siin maailmas, nii pole ka mina kuigi loksutamiskindel. Inimesed liikusid siis ise vähem ja neid liigutati ka vähem, sest üldse tehti kõiki asju rohkem paigalpidamiseks kui edasi-tagasi vedamiseks. Tänapäeval tavaliseks muutuv kokkupandav mööbel oli siis alles sündimata. Küllap sellepärast olen minagi pärast pikemat transporteerimist alati mingis logisevas seisukorras: väsinud, kuid magan esimese öö võõras kohas kindlasti väga halvasti. Nii oli see ka esimese ööga Londonis – kogu aeg nagu poolunes, poolärkvel. Lõpuks hakkad veel miskipärast higistama nagu kõik need eestlased, kes kirjutavad troopikareisist. Ja nii ma vähkren ja rähklen mingis uimas seisukorras, kuni äkki tunnen, et nüüd hakkab vist küll päris lolliks minema. Kõrvus on mingi vidin nagu linnulaul. Katsud küll seda mitte kuulata ja vägisi magama jääda, aga vidin ei lakka. Lõpuks ajad end üles ja vaatad kella. See on alles viis. Virgud siis päriselt, aga vidin kõrvus kestab. Mõtled, et oled enese tõesti lausa segaseks vähernud, sest mis linnulaulu saab olla keset niisugust paadunud Euroopa suurlinna nagu London. Tõmbad eesriide lahti, lükkad alumise aknaraami üles,

nagu see Inglismaal akende juures kombeks, ja pistad pea välja värske õhu kätte. Tänav, kus õhtul vurasid edasi-tagasi autod, on nüüd tühi. Kuid kevadine varahommikune päike paistab ja linnud laulavad nii mis laksub. Säh sulle Londoni udu! Istud siis oma soojas pesus voodiserval ja vaatad toas ringi, et mis sind ometi nii kangesti higistama ajas. Selge: sama akna all, millest paistab praegu sisse kevadine päike ja kostab linnulaulu, on soojust õhkav keskkütteradiaator. Ainult et kui õhtul pärast luhtunud teatriskäiku koju sai tulnud, olid aknaeesriided juba kinni tõmmatud ja radiaatorit lihtsalt ei näinud. Tekikoorem aga, mille ma peale kiskusin, oli mitmekihiline, nagu see Inglismaal juba enne keskkütte leitumist korralikus majapidamises moeks oli.

Nii ma siis istusin seal voodiserval ja hakkasin mõtlema, et mis ma sellest Inglismaast üldse tean . . . ?

Juba «Valguse» lisalehtedes avaldatud romaanis «Pekingi müür ehk Hiina keisrikoja saladused» kirjutati inglastest kui päris kenadest meestest, kes koos teiste eurooplastega suure bokserite mässu ajal hiinlastele «haridust» viisid. Ja üks Esimese maailmasõja ajalgi olnud inglased meie vanematele üsna tublid liitlased. Kodanliku korra aegses eesti koolis räägiti minuealistele inglastest kui kõige positiivsematest eesti rahva sõpradest. Ja kuigi me seda, nagu lapsed ikka, suurt südamesse ei võtnud, siis kõige populaarsemaks ja tähtsamaks meheks kõikide kriminaalromaanide kangelaste hulgas jäi ikkagi inglane Sherlock Holmes. Ning üks jalgpallimänguski olnud inglased tookord kõige eeskujulikumad klassikud . . .

Hiljem, nagu iga keskmine eestlane, teadsin ma veel seda, mida Inglismaast olid kunagi kirjutanud Shakespeare, Dickens, Galsworthy ja neile lisaks ka paljude eesti keelde tõlgitud aja- viiteromaanide autorid. Bernard Shaw muidugi ka. Kuid miski pärast on alati tunne, et tema ei kujuta seda päris Inglismaad. Kuid see kõik oli ikkagi nii-öelda Inglismaa eilne päev. Pealegi on taolised kokkuloetud teadmised siiski vaid literatuur, sest puudub isiklike kogemuste vahetu konkreetsus. Jah, huvitaval kombel ei ole London kunagi minu generatsiooni keskmisele eestlasele nii omameeste linn olnud kui Berliin, Pariis või isegi Rooma. Sest niipea kui meenub Rooma, meenuvad sulle kohe omad kanged Eestimaa mehed Laikmaa, Weizenberg, Köler. Pariisiga seoses omakorda Friedebert Tuglas, Konrad Mägi, Jaan Koort, Adamson-Eric, Anton Starkopf, Johannes Semper ja isegi Ado Grenzstein tuleb sulle uuesti meelde. Mõtled sa aga Berliinile, meenuvad Eduard Vilde, Rudolf Tobias, Karl Men-

ning ja seegi, et kunagi, kui Saksamaal oli inflatsioon, anti seal välja eestikeelset ajakirja «Aeg».

Aga Londonile mõeldes kerkib mällu miskipärast kõigepealt maadleja Hackenschmidt... Siis tuleb Alle följeton daamist jaanalinnusulgedega, ning et too daam oli Aino Kallas. Lõpuks meenub, et ka Aira Kaal elas ju kunagi mõnda aega seal. Kuid konkreetset, mis Inglismaaga seoses assotsiatsioonidevoolu liikuma lükkaks, on nii vähe, et ei saagi tekkida seda vahetut sümpaatiat või antipaatiat, mis määrab meie igapäevase isikliku suhtumise ühte või teise asja siin maailmas.

Tänapäeval teab minu generatsioon Inglismaast veel sedagi, et liitlasena Teises maailmasõjas laskis ta meid teise rinde avamisega väga kaua oodata. Ja kui me meeste musta vihmavarju näeme, meenub meile kohe Chamberlain ja temaga koos München ning Müncheniga koos kõik, mis sellele järgnes.

Lõpuks teadsin ma, nagu kõik eestlased, et Inglismaal võib igal pool otse üle muru käia ja et seal on mingi ainulaadne, ainult Inglismaal esinev Londoni udu. Udu...?! Väljas aga õitsesid puud, päike paistis, linnud laulsid ja tuba oli keskühtest soe...

## PIDU HAKKAB, PIDU HAKKAB, PEREEIDEKENE...

Ikka kiiresti ja kiiresti muuseumiuksest sisse ja kohe jälle välja... Ruttu-ruttu bussi pealt maha, joostes ruttu-ruttu järjekordse kuulsa mehe ausamba juurde, ruttu-ruttu püksipõhimik ausamba poole, paar fotoplõksu, ja jälle ruttu-ruttu bussi peale tagasi (ausammas ise muidugi jääb vaatamata) ning ruttu-ruttu kusagile edasi.

Taolises rahvusvaheliselt traditsioonilises turismitraavis möödusid ka meie paar esimest päeva Londonis, kuni algas sõit mööda kurviderohket, kitsast, kuid muidu hästi hooldatud maanteed Oxfordi kaudu Birminghami, mis jäigi meie ööbimispaigaks Stratfordi külastamise ajal, sest Stratfordis endas olid hotellitoad juba aasta tagasi kinni pandud.

Birminghamis algas ka meie delegatsiooni sekkumine päripidustustesse. 22. aprillil võtsime osa Shakespeare'i juubelinäituse avamisest. Näituse tegelikuks korraldajaks oli Birminghami maailmakuulus Shakespeare'i-raamatukogu. Avatseremoonia algas vastuvõtuga, mille peoperemeheks oli Birminghami lordmeer, kes isiklikult koos abikaasaga, mõlemal kuldketid kaelas, surus kõigi viiesaja kutsutud peokülalise kätt. Meie delegat-

siooni puhul tutvustas delegatsiooni juht A. Anikst iga meie delegatsiooni liiget üksikult, lugedes seejuures üles ka igaühe aunimed ja aukraadid. (Muide, kangesti demokraatlikul Inglismaal on igasugused aukraadid ja -nimed vägagi hinnas. Kõik need trükitakse tingimata nimekaartidele. Ja kui sulle mõnest kenast inimesest head räägitakse, tuletatakse lõpuks meelde, et ta on veel ka niisuguse ja niisuguse ordeni kavaler või et tal on niisugune ja niisugune kuninganna poolt antud õuedaami või õuenõuniku tiitel.) Et tutvustajal igaühe jaoks piisavalt aega oleks, s. t. et järgmine mees liiga kiiresti otsa ei trügiks, selleks hoidis kammerteener järgmisel senikaua kätt ees, kuni eelmisega kõik toimes oli. Kui külalised olid saanud härra ja proua linna-pealt käepigistuse ja naeratuse, oligi see osa tseremooniast läbi.

Ka meie delegatsiooni koguväärtust hinnati selle liikmete tiitlite ja aunimetuste summana. Õnneks olid delegatsiooni koostajad seda nähtavasti arvestanud, mille tõttu meie «keskmine» võrdus vähemalt vabariigi «narodnõiga». Käepigistustseremooniale järgnes umbes kolmveerandtunniline püstijala «five o'clock», mille järel siirduti näituseruumidesse, kus ühes ümaras suures saalis istet võeti ja näituse avakõne ära kuulati.

Ka siin oli istumise algus päris pidulik. Tekkis isegi midagi presiidiumi taolist, kui väikesel poodiumil võtsid platsi linna-pea ja muidugi jälle tema proua ning veel mõned näituse korraldajad. Peokõne pidas üks suuremaid inglise teatri näitlejaid söör Donald Wolfid – muhe punetava näoga Pickwicki-tüüpi vana-härra. Kõne ise, mis sisaldas muu nalja hulgas ka muhedat meeldetuletust, kuidas kõneleja ise alles mõni aasta tagasi oli siin linnas juubilaril ühte näidendit mänginud tühjale saalile, meenutas kangesti seda kõnet, mille August Alle olevat pidanud Puškini juubeli puhul Tšeljabinskis ja mis olevat alanud umbes nii: «Mis asja ma räägin teile Puškinist, te ju igaüks teate temast mitte vähem kui mina. Ma räägin teile parem August Allest.» Vahe oli ehk ainult selles, et Alle pidas oma kõne siiski üsna väikese kogu ees, peaaegu koduses ringis, inglise söör aga tegi omad naljad kõige pidulikumates kroonujuubeli tingimustes, mille kutsekaartki oli oma formaadi, šrifti ja vappidega tõesti tõsiselt auväärne...

Näitus ise aga oli, nagu kõik kirjanikkude ja dramaturgide näitused seni on olnud: igasugused vanade teoste väljaanded, pildid, fotod, gravüürid, jälle pildid ja gravüürid ja fotod. Meeldiv oli ainult see, et vanu ürikuid ei eksponeeritud mitte läikpaberil tehtud fotokoopiatena, vaid originaalidena.

Järgmisel päeval algas Stratfordis juba päris pidu peale. Et

mitte hilineda kell 11 toimuvale ametlikule avahetkele ja jõuda sisse võtta niisugused kohad, kust midagi ka näha on, tõttasime juba varakult Stratfordi, sest kindlat kohta avamistseremoonial meie delegatsioonil ei olnud. Keegi meie meestest, kelle ametikohustuste hulka pidanuks kuuluma meie pidustustest osavõtu «vormistamine», oli selle tegemata jätnud. Ja kuigi ma ei usu, et just igal halvasjal on tingimata ka oma hea külg, siis sellel unustamisel siiski oli. Meil õnnestus tseremoonia kõige huvitavamat osa – esindajate pärgadega rongkäiku – ilusasti otsast lõpuni kõrvalt vaadata.

Kogu see suur Shakespeare'i juubelipidustus toimus kuninganna isikliku patronaazi all. Kuivõrd aga pereideke ise viibis parajasti Windsori lossis puhkusel, asendas teda pidustustel tema mees – prints Philip, Edinburgh'i hertsog. Printsi-tiitel pärineb tal Kreekast, Edinburgh'i hertsog on ta aga oma ameti poolest – see tiitel kuulub Inglismaa kuninganna mehele.

Kell 11 saabus kõige pidulikum hetk. Kusagilt kostis minutikene vaikset kõnet (mikrofone ega valjuhääldajaid ei olnud), seejärel mängis samas kandis puhkpilliorkester Inglise hümnid ning siis rullusid Stratfordi peatänaval ja keskväljakul kevadtuules ja eredas päikesepaistes korruga lahti enam kui 130 maa lipud. Tont teab, millest see tuli, aga too väike lihtne tseremoonia oli siiski väga pidulik. Oli niisugune tunne, nagu oleksid kõik maailma maad ja rahvad korraks mütsi maha võtnud, et kummardada mehele, kes ei kehasta mitte võimu-, vaid vaimusuurust.

Kohe samas algas ka pidustuste teine osa – pärgadepanek Shakespeare'i hauale Püha Kolmainuse kirikus. Piduliku rongkäigu eesotsas sammusid mingid ametimehed mustades talaarides, kolme-neljakordsed kuldketid kaelas, suured kullatud valitsuskepitoolised sauad käes. Ja kohe nende järel tuli küllaltki ebaväärikalt kepslev sinise-lilla-triibulistest kostüümides ja õlgkübarates mõlemast soost noorsugu – mingite õppeasutuste õpilased. Edasi järgnes igasuguste delegatsioonide lõputu mitmekesisus. Sammub näiteks mingi välismaa teadusliku seltsi professorist esindaja, hallis suveülikonnas kepile toetuv vanahärra, pärjake peos. Tema järel toretseb mingi riigikese ametlik esindaja oma fantastilises operetivormis. Siis äkki eksootilised daamid mõne Aafrika või Aasia maa rahvarõivais... Teiste hulgas ligi paari meetri pikkune süsimust mehemürakas, samasugune pikk-kuub seljas ja kõvakübar peas nagu Birminghami linnapeal ning üsna pisike papist pärjake näpu otsas. Ja nii ikka edasi ja edasi, üks grupp üllatavam ja huvitavam kui teine. Ja kõik ikka ühest

kirikuuksest sisse, pärg haua peale ning teisest uksest jälle välja! Nüüd tagantjärelegi veel on uhke tunne mõelda, et riike ja rahvaid oli Shakespeare'i juubelipidustustel esindatud siiski rohkem kui olümpiamängudel. Muidugi, ajal on ainult see konks, et diplomaatilise korpuse osavõtt nendest pidustustest kuulus juba lihtsalt ametikohustuste hulka.

Edasi oli kavas lõunasöök aukülalistele. Lauakõne olevat seal pidanud Anthony Eden, kes jällegi kadunud Alle moodi rääkinud rohkem iseendast ja Shakespeare'ist sinna juurde ainult niivõrd, kuivõrd ta oma isiklikku saatust läbikukkunud riigimehena võrdles mõningate Shakespeare'i tragikoomiliste kangelastega. Muide, mul on sõpru, kelle arvates ei käi päris hea tooni juurde, kui Juhan Smuul vahel oma lugudes perekonnajuttu ajab. Inglismaal aga näib taoline asi kuuluvat päris tubli tooni hulka, kui keset peokõnet ka oma isiklikkudest perekonnarõõmudest ja -muredest räägitakse. Ju see näib mingi ülemaailmne saarerahvaste komme olevat. Saarerahvas on jutus üldse mahlakam kui mandrimehed. Neil on alati rohkem vett käepärast kui kuivamaa meestel, võib-olla sellepärast. Aga taolisel mahlakusel on alati ka oma magus mõnu nagu kodukase mahlal.

Kell kolm algas selle päeva viimase sündmusena juubelitendus Shakespeare'i Memoriaalteatris, ehk nagu seda nüüd nimetatakse – Kuninglikus Shakespeare'i Teatris. See 1930-ndate aastate algul ehitatud teater on vist küll ainuke hoone Stratfordis, mis alla saja aasta vana on. Ehitus ise, mis oma arhitektuurilise joone ja punase telliskivi tõttu meenutab esimesel pilgul Tartu Pauluse kirikut, asub kenaks tiigiks paisutatud Avoni jõekese kaldal. Teatri ees ujusid valged luiged ja vulisesid purskkaevud. Alumise korra fuajees tekib isegi hetkeks illusioon, nagu asuksid sa saarel keset vett, sest sa seisad, ühel pool tiigivesi, teisel pool purskkaev. Kuna teater mängib põhiliselt suviti, võib selline fuajee kesksuve kuumuses väga mõnusalt jahedana mõjuda.

Etendus, millel viibis kogu Inglismaa võimu- ja vaimuladvik, kogu diplomaatiline korpus ja kõik välisdelegatsioonid, algas ja lõppes hümnimängimise ja selle juurde kuuluva püsti-seismisega. Kunst, mida näidati, oli aga kõike muud kui paraad. Mängiti «Henry IV» I osa. Ja mängiti väga ülemeelikult, lustakalt, resoluutselt realistlikult. On raske kujutada vist ühtegi teist maailma maad peale Shakespeare'i suupruukimiselopsakustega karastatud Inglismaa, kus taolisel pidulikul etendusel võib tekkida misantstseen, et pikkade koibadega öösärgis naine on äkki sirakil selili põrandal maas, särgisaba peaaegu nabani üleval,

ja tulipunase peaga sinises šoti seelikus mees istub tal kaksiratsi kõhu peal ning naerab. Ja saal naerab kaasa! (Vaata «Henry IV» I osa teise vaatuse kolmas stseen – Tulipea ja leedi Percy.)

Mis aga puutub «Henry IV» I osa tegelikku peakangelasse sõõr Falstaffi, siis mängis seda Hugh Griffith, keda inglased peavad vägagi heaks näitlejaks. Mulle meenutas ta aga oma välimusega kangesti meie Paul Pinnat, ja see segas väga vaatamist, sest kogu aeg tuli mõelda, et Pinna oleks võinud peaaegu iga stseeni temast paremini mängida. Kui vähe me siiski veel taipame, et ka meil on olnud suuri mehi, ja kui kahju, et nii vähe maailma dramaturgia hiilgeosi pääseb eesti kõige parimate näitlejate biograafiasse! Kurb on, et nad oma suurt annet on pidanud ikka ja ikka ühepäeva-näidendite kopikalisteks osadeks vahetama.

Kui me pärast etendust oma ööbimispaika Birminghami sõitsime, pidas professor Bojadžijev nähtud lavastusest meile busis toreda ettekande.

Järgmisel päeval olime jällegi Stratfordis. Käisime Shakespeare'i sünnimaja ja tema pruudi Ann'i eluaset vaatamas. Sõitsime mööda grammatikakooli majast, kus kunagi sai oma koolitarkuse, niipalju kui ta seda üldse sai, William Shakespeare. Vaatasime dramaturgi ema majakest, mis tänapäeval samuti upub lilledesse nagu pruudi majagi. Peatusime veel ühes lilleaias, mis on rajatud kohale, kus kunagi oli olnud see Shakespeare'i maja, mille ta ostis, kui Londonist suurte rahadega kodulinna tagasi jõudis. Just juubelpäeval avati selle aia kõrval uus Shakespeare'i uurimise keskus, meeldiv paviljoni tüüpi kaasaeagne hoone. Kõikide Shakespeare'i paikade lilleküllusele sekundeerib väärikalt selle väikese linnakese enda värvirõõm. Shakespeare'i-aegsete majade valged, süsimustade ristpalkidega kirjatud seinad, muruväljakute ere roheline ja katusekivide puna – need moodustavad praeguse Stratfordi värvide põhigamma. Ja et need värvid oma ereduses vähemalt pidupäeval ei tuhmunud, selle eest hoolitses loodus, mis värskendavate vihmaagaratega päeva jooksul mitmel korral selle värvidepõimiku särama lõi.

Kaks korda püüdsime ka ise Shakespeare'i hauale pääseda, mis aga ei õnnestunud. Esimesel korral ei pääsenud sisse sellepärast, et kirikus oli jumalateenistus. Teine kord sellepärast, et BBC alustas seal mingisugust ülekannet ja turiste enam sisse ei lastud. Et mõista, mis tähendab antud juhul sõna «turist», peab teadma, et üksnes 22. aprillil käis Stratfordist läbi 175 000 külalist! Ma mõtlesin, et olen operatiivne poiss ja püüan selle aja sees, kui teised trügivad eesukse juures, tagauksest sisse

pääseda. Aga ei tulnud sellestki välja muud midagi, kui et pidin ostma kiriku kohta käiva brošüüri ja maksma selle eest ühe šillingi asemel kaks šillingit. Nii et tagaukse-kaubal oli ka seal vabaturu hind.

Mis aga tõesti ainulaadselt unustamatu elamuse pakkus, oli Stratfordis avatud näitus pealkirjaga «Shakespeare ning Elisabethi ja Jakobi aeg». Raske on seda omapärast näitust mingi varemnähtu või -kuuldu kategooriasse viia. Näitus, mille autoriteks oli grupp teatri-, kino- ja televisioonikunstnikke eesotsas Richard Buckle'iga, viib külastaja läbi Shakespeare'i elu kõige olulisemate momentide. Iga näituseruum on pühendatud eri perioodile, kujutades samal ajal omaloomeliseid kunstilisi tervikuid. Kogu näitus on selleks spetsiaalselt ehitatud varjualustes, mistõttu kunstnikel oli võimalus iga ruumi kujundada vastavalt sellele sisulisele vajadusele, mida näituse «dramaturgiline» ülesehitus nõudis.

Esimene ruum kujutab oma idülliliste seinamaalidega pilti Shakespeare'i sünniaja Stratfordist. Ruum annab oma naiivse värvirõõmu ning päikesepaistelisusega elamuse inimese neist eluaastaist, mida me nimetame õnnelikuks lapsepõlveks.

Järgmine ruum näitab meile juba noorukist Shakespeare'i üksinda istumas Rodini «Mõtteleja» pingelises poosis. Ruum on hämar ja seda valgustavad nagu täiesti juhuslikult sissetunginud kuukiired, langedes noorele Shakespeare'ile.

Edasi siirdume aega, kus noorest Shakespeare'ist oleks võinud saada ükskõik kes – ka taskuvaras, teeröövel, lihunik või teab kes veel. Muide, see ruum tekitas meie hulgas üsna ägedaid vaidlusi, kuna vahendid, millega kunstnikud oma mõtte siin olid teostanud, lähenesid vahenditele, mida kasutavad ka mõned abstraksionistlikud voolud. Nii näiteks oli peaaegu pimedas ruumis mingi tulp, mis võis olla niisama hästi häbisammas kui mingi metslase tootem, aga samuti ka murdunud mastitüvi. Ja et see tulp ei sarnaneks mitte millegi konkreetsega maa peal, olid sellesse metallselt mustaks patineeritud tulpa pooleldi sisse taotud tuhanded umbes tollipikkused raudnaelad. Ja niisuguseid veidraid värke oli selles ruumis muidki. Kuid peasi – kogu see kaos andis edasi kaost noore Shakespeare'i hinges, mida kunstnikud olidki tahtnud näidata.

Edasi järgnesid ruumid, mis kujutasid Shakespeare'i Londonisse jõudmise ja seal elamise aegu. Ühes silmab näitusekülastaja suurte valgete kipsist kaardiväelasekujude jalgade vahelt kuninganna Elisabeth'i tema lossis. Kunstnikud on vaataja ja eksponaadi asetanud osavalt niisugusesse vahekorda, et tekib

tunne, nagu oleksid sa üks väga väike armetu mehike, kes neljakäpukil maas upitab kaardiväelaste võimsate jalgade vahelt kuningannat piiluma. Kuid see Elisabeth ise, mis sealt jalge vahelt paistis, oli vaid traadist kokkukeeratud tühi luukere, mis oma väljasirutatud traatkäes hoidis kunagise kuninganna ehtsat surimaski.

Ja lõpuks jõuad sa «Gloobuse» teatrisse. Kasutades oskuslikult võimalusi, mida pakub konnaperspektiiv, on kunstnikud meisterlikult loonud illusiooni, nagu viibiksid tõesti täiesti «elusuuruses» teatris. Ja kuna su jalad on näitusesaalides kõndimisest väsinud, võid nüüd pool tundi istuda ja kuulata, kuidas loovad Shakespeare'i kujusid tänapäeva Inglismaa suurimad näitlejad. Kuigi kuuleme neid helilindilt, kannab osavalt loodud meeolukas valgustus sind tasahiljakesi tagasi Shakespeare'i aegade hämarusse. Ja sind ei häiri üldse, et lava on tühi. Isegi vastupidi. Just seetõttu, et lava on tühi, võid oma kujutluses näha seda, mida just ise tahad, kas või Shakespeare'i ennast Hamleti isa vaimu mängimas.

Õhtul vaatasime teist juubeli-esietendust, nimelt «Richard II», milles nimiosa mängis 23-aastane noor näitleja David Werner. Etendus oli lihtne, realistlik, asjalik, tolles mängulaadis, nagu seda demonstreeris mõni aasta tagasi Nõukogude Liidus külas viibinud Old Vici kollektiiv.

Olgu märgitud, et Kuninglikus Shakespeare'i Teatris ei ole lava chitatud Shakespeare'i-aegselt, vaid tänapäeva tavalise, tehniliselt hästisisustatud lavana. Ainuke, mis seal väliselt meenutab Shakespeare'i teatrit, on see, et etendused lähevad ilma eesriideta ja piltide vahetus toimub tegelaste aktiivsel osavõtul lahtisel laval momentaanselt, mille tõttu mäng kulgeb kinoliku katkematusena. Dekoratsioonid on aga ajalooliselt rängad ja rasked. Palju jämedalt tahutud puud, palju tahumata kivi ja väga-väga palju rasket, tuhmilt läikivat rauda. Muidugi ei olnud kõik see puu, kivi ja raud ehtne, vaid suurepärase imitatsioon. Määratu suured rasked rauduksed olid plastmassist imiteeritud nii hästi, et kui me pärast etendust näitlejatele visiidi tegime ja sel puhul laval viibisime, läksin ja katsusin neid uksi päris matsi moodi käega – pehme plastmass, mis alt oli veel vatiga täidetud ning seetõttu kerge, soe ja vetruv.

Kogu käesoleval aastal ettekantav Shakespeare'i näidendite tsükkel lahendatakse ühes lavakujunduses, mis on põhimõtteliselt seda õigem, et selle tsükli tegelased sagedasti ju jätkavad oma elu ühest näidendist teise.

Tagasisõidul ei olnud bussis vestluse teemaks siiski mitte

nähtud etendus, vaid päevane näitus. Vestlust juhtis seekord kunstnik Gontšarov, kes kogu tee kõikvõimalike argumentidega tõestas, et vaatamata näituse uudsele vormile ei ole ta formalistlik, vaid et selle näitusega on esitatud uus kunstiliik, milles on orgaaniliselt ühendatud kujutav kunst, vaatamängulikkus kõige laiemas mõttes ja sügav dramaturgia. Ja kuna näitus tutvustas Shakespeare'i aega läbi Shakespeare'i silmade, siis aitas see meid ka Shakespeare'i ennast sügavamalt mõista.

Järgmisel päeval andsime Birminghami suurele Shakespeare'i Keskraamatukogule üle oma kaasatoodud kingid. Ka see protseduur toimus väikese püstitajala-vastuvõtu kombel Birminghami lordmeeri poolt, kellel oli jälle kuldkett kaelas ja – nagu kahel eelmiselgi kohtumisel – proua kõrval, samuti kuldkett kaelas.

See oli väga suur rõuk raamatuid, pilte, fotoalbumeid, isegi lavastuste makette, mille me jätsime linnapea vastuvõturuumi. Ja nagu saatuse pilkeks oli eesti osa ainult see näputäis, mille ma enne ärasõitu oma koduselt riulilt jõudsin kaasa kahmata. Kuid olin kindel, et Karin Kase agarus ja Georg Mere järjekindel hool olid juba enne mind selle eest hea seisnud, et nimetatud raamatukogus olid juba ees materjalid, mis kinnitasid, et Eesti on üks vanemaid Shakespeare'i traditsioonide viljelemise maid Nõukogude Liidus ja et neid traditsioone ka tänapäeval osatakse jätkata.

Ma ei tea kahjuks, kes on selle toreda Tallinna mälestusmedali autor, aga olgu talle lustiks öeldud, et vähemalt üks niisugune medal asub nüüd Birminghami linnapea Shakespeare'i juubeli aegsete trofeede hulgas. Oleks tore, kui meil veelgi loodaks selliseid suveniire, mis vaatamata suurele tiraažile ja odavale hinnale ei oleks samal ajal liiga silmatorkavalt odav massiartikkel.

Järgmisel päeval sõitsime veel kord läbi Stratfordi. Päike paistis. 130 maa lipud lehvisid, tänavatel tantsiti rahvatantse, sest 25. aprillil algasid Stratfordis mingid rahvatantsupeod, mis samuti kuulusid Shakespeare'i juubelipidustuste raami.

26. aprillil oli Shakespeare'i juubelipidustuste kavas jumalateenistus Püha Kolmainsuse kirikus, kus peaosalisena pidi kaastegev olema Yorgi peapiiskop ise. Nähtavasti on inglased praktilised ka oma vahekordades jumalaga: kui ta on olemas, siis ta on oma osa saanud. Kui teda ei ole, mis siis ikka, vähemalt üks tänapäeval veel paljudele inglastele meeldiv meeletahutus jällegi rohkem.

Ja siis algaski tagasisõit Londoni.

## VEIDI «KAJAKA» ETENDUSEST, ÜHEST KANGEST NAISTERAHVAST JA SELLEST, MIS MA SEAL VEEL TEATRIS NÄGIN

«Kajaka» etendust, mis esimesel õhtul ära jäi, saime Londonis hiljem siiski näha ja olime kõik väga rahul. On teada, et Inglismaal mängitakse Tšehhovit tänapäevani meelsasti. Ja jutud käisid ka «Kajaka» kohta, et mängitakse hästi. Tõtt öelda, isiklikult ma seda nii väga ei uskunud, sest kogemused kinoga olid näidanud, et kui Lääne-Euroopa mehed Venemaad hakkavad kujutama, muutub asi tavaliselt üsna imelikuks. Mäletatavasti rääkis sellest nähtusest juba Ed. Vilde, kui ta võrdles Gorki «Põhjas» kunagist Berliini lavastust (Max Reinhardt) meie eesti poolprofessionaalide esimese «Põhjas» etendusega.

Londonis nähtud «Kajaka» kohta tulid kõik meie gruppi kuuluvad inimesed ühele arvamusele: poleks iial uskunud, et tänapäeval võib maailmas olla veel nii siiralt tšehhovlik, ilma vigurdamise, targutamiseta «Kajaka» etendus. Muide, mängisid väga tugevad ja tuntud näitlejad. Nii näiteks kehastas Arkadinat Peggy Ascroft, kes veel paar aastat tagasi Kuninglikus Shakespeare'i Teatris mängis Kleopatrat ja ise praegu on kui mitte kuuekümnene, siis vähemalt viiekümne kuue aastane. Trigorinit kehastas niisugune esimese järgu staar ja tuntud filmitäht kui Peter Finch. Isegi suhteliselt teisejärgulist Sorini osa täitis tuntud staar Paul Rogers, keda meie teatrilaval oli võimalik näha mõned aastad tagasi Old Vici etendustel Moskvast ja Leningradis. Niinat mängis samuti Inglismaal juba väga populaarne näitleja Vanessa Redgrave, hästi pikk sale tüdruk, kes oma ujuduses, siiruses oli tšehhovlikult poeetiline. Muide, tore oli mõelda, et seesama Vanessa Redgrave, kes laval vapralt võitles Niina õiguse eest olla kunstnik, samal ajal elus vapralt võitleb aatomisõja vastu.

Kuigi etendusest võtsid osa staarid, ei olnud laval mitte nende võidumängimine, vaid suurepärase koosmäng ja etendus, nagu Tšehhovi juures olema peab, ansamblietendus. Selles olid kindlasti oma teened lavastaja Tony Richardsonil. Seda mõistad sa eriti sügavalt, kui kuuled, et lavastus valmis kõigest nelja nädalaga, sest inglise näitleja saab proovide perioodil poole vähem palka kui etenduste ajal. Kuid teatril on õigus teda poole palga peal pidada jällegi ainult neli nädalat.

Olgu huvitava faktina meenutatud, et sama teatriorganisatsioon «The English Stage Company Season» lavastas esimesena Inglismaal 1956. aastal Osborne'i «Vaata raevus tagasi», ja

selle teose lavastajaks, millest õieti algaski Osborne'i näidendi vähemalt üleinglismaaline edu, oli jällegi tollal veel üsna noor Tony Richardson.

Muide, üks imelik asi. Samal ajal kui Inglismaal jätkub inimesi kas või näiteks ettekandjateks nii palju, et iga külastajat võib korraga teenindada kolm või rohkem isikut, ei näi seal miskipärast inimesi jätkuvat lavastajateks. Seesama «Kajaka» lavastaja Tony Richardson on seal maal ka filmirežissöör, ja veel niisugune, kelle viimast filmi, Fieldingi järgi tehtud «Tom Jones'i», hinnatakse sealtkandi viimase aasta suurima kinokunsti saavutusena. Muidugi, mine sa tea, võib-olla oleks ta filmilavastajana veel tugevam, kui ta teatris ei lavastaks, või ümberpöörduks. Sest nagu meie vabariigi filmikogemused püüavad näidata, on siin tegemist kahe teineteisest nii kauge tegevusalaga, mis on nii kangesti erinevad ja spetsiifilised, et neis kunstis spetsiifikaat varsti enam ei olegi.

Teiseks toredaks elamuseks oli Gerry Raffles'i «Oh mis kena sõda» «Workshop'i» teatris.

Selle puhul tuleb eelkõige rääkida ühest väga kangest naisest, kelleks on Joan Littlewood. Inglaste ise peavad teda maailma üheks suurimaks näitejuhiks, ja mitte ainult naiste hulgas. Joan Littlewood, kes kunstnikuna on alati olnud eelkõige kodanik, kes alati on võidelnud fašismi, rassismi, sõja, kolonialismi vastu, kes Teise maailmasõja ajal kirjutas BBC-le fašismivastaseid stsenaariume ja kes siis, kui BBC pärast sõda hakkas oma trumme teises suunas pöristama, kähku-kähku sama BBC poolt kommunistiks kuulutati, tugineb oma töös kunstnikuna-lavastajana-näitlejana Stanislavski õpetusele. Oma lavastuste üldlahenduses kasutab ta aga julgelt Brechti ideid, tõestades, et tõeliselt suured kunstnikud tuginevad alati kõigele, mis enne neid on olnud tõeliselt suur.

Kui Kuningliku Shakespeare'i Teatri mängulaad ja «Kajaka» etendus jätkasid ka tänapäeva teatris oma psühholoogilise realismi traditsioone, siis Littlewood oma «Oh mis kena sõda» lavastades tugines hoopis kaugematele minevikutraditsioonidele. Selle revüüliku etenduse juured ulatusid *commedia dell'arte* juurde, millisele mõjule vihjas ka tegelaste riietus, kes kõik kandis valgest atlassist arlekiinikostüüme sinna juurde kuuluvate mustade nõopide ning lisanditega. Nendele kostüümidele tõmmati vajaduse korral peale soldatirakmed või mõned muud detailid. Pähe pandi, kuidas vaja, kord saksa sõduri pottkiiver, kord inglaste lame taldrikiiver. Ja nii mängiti, lauldi ning tant-siti maha kogu Esimene maailmasõda kõikide tema hulluste,

võikuste ja isegi lüürikaga. Nende tinglike kostüümide kõrval jooksid laval kogu aja ehtsad fotod ja filmikatkendid, mis demonstreerisid sõda kogu tema naturalistlikus koleduses ning tõepärasuses.

Kontrast on mõjuv esteetiline vahend. Ja Littlewood kasutab seda vahendit julgelt. Ta sõandab koguni väita: «Kuni sa ei kõnele sündsusetult, ei pääse kõlama ka lüürika. Kui pole aga lüürikat, pole ka elavat teatrit.» Mõlemad need momendid leidsid konkreetset väljendust ka «Oh mis kena sõja» etenduses. Näiteks sügavalt liigutav jõululaupäeva õhtu Esimese maailmasõja kaevikutes, kus sakslased laulavad tasa «Stille Nacht'i» ja inglased teisel pool seda veel vaiksemalt kuulavad. Algab lihtsate sõdurite üksteisele lähenemine, loobitakse vastastikku kingituspakke, saadakse kaevikute vahel kokku, ja siis tõmbavad ülemused mõlemalt poolt nii sakslastele kui inglastele tule peale. Kõike seda mängitakse tühjal lagedal laval valgetes arlekiinikostüümides ning miskipärast mõjuvad ehtsad kiivrid ja püssid siin hoopis robustsemalt kui tõelise sõjamehemundri juures. Selle lüürilise kurva stseeni kõrval teine stseen, milles lõugav kapral õpetab noorsõdurile püssi käsitsemist. Ja kui siis see püss täägi otsa panemiseks satub reite vahele, muutub see nii sündsusetuks riistapuuks, mida rekvisiidina pole teatris enam kasutatud vana-kreeka teatri päevist. Eks ole seegi šekspiirlik nii oma sündsusetuses kui oma kontrastsuses. Kuid nii üht kui teist võib teatris täisvereliselt kasutada vaid väga hea kunstnik, kellel on sügav maitse ja suur kodanikutunne.

Lavastusel on tohutu menu ja seda mängitakse juba teist aastat täismajadele. 1963. aastal sai see lavastus Pariisi Rahvaste Teatris esimese auhinna.

Ühe etenduse nägime ka Birminghami Repertuaariteatris. Siin mängiti Shakespeare'i kaasaegset näidendit «The Coby Madame». Etendus tõestas veel kord, et korralik keskpärasus on kõikides maailma kunstides rahvusetu. Nii nagu keskpärasel kunstnikul ei ole oma kunstnikuindividuaalsust, nii pole ka tema kunstil rahvuslikku individuaalsust. Ja niipea kui taolised inimesed hakkavad mingi idee mõjul rahvuslikku vormi tegema, tuleb sellest välja üks vilets väljamõeldud värk nagu taara usk. Birminghami teatri näitlejate juures midagi väljamõeldut ei olnud. Nad tegid oma tööd korralikult ja seepärast võib päris kindel olla, et nad, nagu kõik maailma tavalised näitlejad, leiavad vahel suurtel pühadel õige loominguise enesetunde ning mängivad siis nagu geeniused. Muidu aga olid nad väga tore-

dad inimesed, kellega meil pärast etendust oli teatrimajas soe ja tore kohtumine.

Me elame ajal, kus on käimas elav väärtuste ümberhindamise protsess ja toimuvad suured ajaloolised murrangud. Ka inglise teatrikunst seisab praegu suure murrangu lävel. Vastupidi näiteks saksa teatrile oli Inglismaal teater alati püha ning puutumatu eraasi, millele riik kunagi mingit toetust ei andnud. Seda põhjendati õilsa sooviga hoida kunst vaba riigivõimu mõju alt. Nüüd aga on hakatud Parkinsoni seadust kohaldama ka Inglismaa teatritele. Ei tea, kas see tähendab vabaduse piiramist, aga hiljuti organiseeritud Rahvusteater, mida juhib Lawrence Olivier, saab riigilt juba õige tusedat dotatsiooni.

Üheks toredaks elamuseks oli meie delegatsioonile kohtumine «Unity» teatriga.

Väljaspool Nõukogude Liitu ringi liikudes kohtad põhiliselt kahesuguseid inimesi Ühed, kes kramplikult järjekindlusega räägivad Nõukogude Liidust kui ainult Venemaast. Nende hulgas on Nõukogudemaasse vägagi sõbralikult suhtuvaid inimesi, kuid nad on ikkagi poliitilisele konjunktuurile spekuleerivad või head äri lootvad sõbrad. Tõelised Nõukogudemaa sõbrad aga teavad, et on olemas paljurahvuseline maa, ja et selles paljude rahvaste koosseisestemises on sotsialistliku ühiskonnakorra üks võlusid ning peamisi tugevusi.

Kui me astusime «Unity» telliskiviseintega aidast ümberkohendatud teatrisaali, mis vaatamata sellele, et «Unity» töötab siin alles 1938. aastast peale, on palju viletsam kui kunagi olid meie Tallinna, Tartu ja teistel töölisteatritel, kumasid meile lavalt vastu kõikide liiduvabariikide suured ilusad lipud. Peab ütleva, et see oli väga ülev hetk. Kui siis Anikst ja Bojadžijev nende lippude ees rääkisid Shakespeare'ist Nõukogude teatris ning üksteise järel lugesid monolooge Shakespeare'i teostest vene, gruusia, armeenia, kasahhi, usbeki, kirgiisi jt. näitlejad, oli see ülemlaul nii Shakespeare'ile kui ka nõukogude paljurahvuselisele kultuurile.

Taolisi esinemisi oli meie delegatsioonil mitmeid, kuid kõige meeldejäavamaks jäi ikkagi kohtumine «Unity» teatris. Meie Londonis viibimise ajal esietendus siin Brechti «Hea inimene Sezuanist». Osa meie delegatsiooni liikmeid sai seda vaatamas käia. Etendusest nad eriti vaimustatud ei olnud. Ja inglased ise ei olnud ka oma tööga rahul. Kuid huvi Brechti kui autori ning teatrimelhe vastu see ebaõnnestumine neil ei vähendanud. Ja nii nagu paljude teiste maade teatritegelaste silmad vaatavad täna-

päeval Brechti poole, nii näeb ka inglise teatrirahvas Brechtis XX sajandi üht suuremat teatritegelast.

Inglased ütlevad, et Londonis elab üle 8 miljoni inimese. Ja napilt aastake tagasi toimus selles üle 8 miljoni elanikuga linnas kuulsas Covent Gardeni ooperiteatris Šostakovitši kuulsa ooperi «Katerina Izmailova» esietendus. Etendus oli suurepärane, menu oli tohutu. Nii vähemalt kinnitas inglise ajakirjandus vist päris ühest suust. Küsisin minagi, kuidas sellega lugu oli. Tohutu menu, vastati. Pärisin, kas meie ka seda näha saaksime. «Ei, nüüd seda enam ei mängita.» Uurisin siis, kui palju seda üldse mängiti. «Viis korda täissaalidele!» Et paberil edasi anda, kui tohutu suur oli ütleja arvates see «viis», pean selle sõna vist kirjutama vähemalt 15 v-ga, 500 i-ga ja 5000 s-iga.

Ja meie peame ikka veel läbikukkumiseks seda, kui uut, vähepopulaarset ooperit mängitakse 15 korda.

Aga et Inglismaal võib igas teatris suitsetada, see on niisama tühi jutt nagu see, et Inglismaal võib igal pool üle muru käia. Päris igal pool seda ei või. Nägin ise kaht silti, mis murul käimist keelasid. Ja selles teatris, kus «Kajakat» mängiti, oli kahele poole lava suurte tähtedega kirjutatud «No smoking». Küll aga võis piipu tõmmata Birminghami teatris, kus selleks toolileeni küljes olid isegi tuhatosid. Ja et teater oli vana ning ventilatsioon ka vana, jäi suits saali. Ainuke õnn, et saal polnud kuigi täis.

## SHERLOCK HOLMES'I PIIBUST, DICKENSI PUDUPOEST JA TEISTEST TEATRAALSETEST ASJADEST

Kui peaksin ootamatult vastama küsimusele, mis on tänapäeva Inglismaal šekspiirlikku, ütleksin, et kogu tänapäeva Inglismaa mõjus kuidagi kangesti teatraalsena. Ikka ja ikka sattusid millelegi, mida sa muidu oled harjunud nägema ainult teatris.

Isegi Inglise maastik on kuidagi teaterlikult idülliline. Sinna juurde kõikjal vanad majad ja väga vanad lossid, taolised, nagu neid jällegi oled harjunud vaid teatrilaval nägema. Ja mis puutub otseselt Shakespeare'i-aegsetesse hoonetesse, siis neid võib leida lausa tänavate kaupa. Enamikus neist teevad ka tänapäeval inimesed oma tööd ja elavad oma elu samuti nagu Shakespeare'i ajal. Parlamendihoone tutvustamisel viiakse sind esime-

ses järjekorras kõige suuremasse ja tühjemasse saali ning näidatakse selle põrandal paiku, kus kunagi «paremaid päid» maha raiuti. (Sellele protseduurile paslikuks kohaldatud pakk koos juurdekuuluva terariistaga asub praegu Toweris ja sarnaneb põhimõttelise lahenduse poolest väga puust tarbeesemega, mida kenad Butterfly'd Jaapanimaal kunagi kaelatoeks kasutasid, et mitte oma keerulist soengut sassi ajada.) Siinsamas on tahvel, kus inglise korralikkusega on üles loetud kõikide nende nimed, kellele seda au osutati, et nende pead nii kõrges kohas maha võeti. Ja kui seal tahvil esimesena silma hakkavad kas või Henry VIII naiste nimed, siis pole see kauge sündmus sulle niivõrd elus toimunud draama kui jällegi lugu, mida sa teatrist tead.

Ning üks ole teater selleski, kui su ekskursioonibuss peatub Londoni südalinnas pisikese majakese ees, milles tänase päevani töötab kauplus, mis sai kunagi ülemaailmselt kuulsaks Moskva Kunstiteatri II Studios Dickensi «Kilk koldel» dramatiseeringu lavastusega.

Teater on selleski, kui Londoni-tuttavad viivad sind kõrtsikesse, mille ülemisel korrusel näed klaasseina taga Sherlock Holmes'i tuba. See kange mees istub siin vahakujuna, piip suus, laua taga, ümberringi aga kõik tema rekvisiidid: uurimisteks vajalikud raamatud, luubid ja muidugi ka tuntud viiul. Inglise mängib tõsise näoga sellist mängu, nagu ei olekski Sherlock Holmes väljamõeldud kirjanduslik kuju, vaid ikkagi tõeliselt eksisteerinud mees.

Kui ma kunagi kodumaal näitaksin teatrilaval ehitusplatsi sellisena, et üks mehhanism on erepunane, teine rõõmsalt taevasinine, kolmas kiirgavalt kollane, ütleksid arvustajad kohe, et see on lakeerimine. Aga inglise ehitusplats on tõesti oma värvi-rõõmus lausa operetlikult teatraalne.

Ja üks ole teatraalsed ka kõik need Toweri kaardiväelased oma ajaloolistes mundrites ning valgetel ratsahobustel istuvad vaskkiivritega mehed mingi teise palee ees. Mis puutub rahvusvaheliselt kuulsasse Buckinghami palee ees toimuvasse vahetonnavahetusse, siis see on juba terve revüüetendus, kus orkester mängib, kirevais rõivais mehed marsivad kord üksikult, kord hulgani edasi-tagasi, andes käsklusi kord teistele, kord iseendale. Ja ega nad niisama ei marsi. Siia juurde kuuluvad veel mitmesugused kitsekepsulöömised ja muud jalakeerutused. Mis sel kõigel mõtet on, jääb pealtvaatajale esialgu arusaamatuks. Nii nagu jääb arusaamatuks see, miks orkester peab ühe koha peal

mängima just Mozarti ooperi «Figaro» viimase vaatuse aaria esimest osa. Kuid teatraalne see kõik on.

Just meie Inglismaal olemise ajal toimus inglise teatritöötajate aasta-aruandekoosolek, millest ka meid paluti osa võtma. Täpsemalt – meie hulgas olevaid näitlejaid ja näitejuhte, kuna kriitikuid sellesse ühingusse liikmeks ei võeta ja üldse ligigi ei lasta. Koosoleku presiidiumis istub teiste, päris normaalsete inimeste hulgas mees, möödunud sajandil moesolnud põskhabe-mega. Mõni päev hiljem, kui me lõpuks jõudsim «Kajaka» etendust vaatama, selgus, et pole see mees mingi veidrik, vaid et ta mängib seal just selle habemega valitsejat ja kõnnib ka igapäevases elus niisama karvakasvanult ringi. Nii kandub ka niisuguste meeste kaudu teater Inglismaal igapäevasesse argiellu.

Arvasin, et ehk näib see kõik nõnda sellepärast, et olen ise teatritegelane. Kuid just hetkel, kui olime astumas bussi, et sõita lennuväljale, veeres meist mööda uhke landoo, neli toredat hobust ees, piduliku torukübara ja pika piitsaga daam pukis ning tagaistmel samuti mingisugused meile kübarat kergitavad peenemat sorti saksad... Seekordne oli küll ühe kübaraäri reklaam, kuid mina nägin just säärast sõidukit Moskva Kunstiteatris «Pickwicki Klubi» etendusel.

Niisiis, kuni viimse hetkeni teatraalne maa. Ja saa siis aru, kas Shakespeare on geniaalne dramaturg sellepärast, et Inglismaa on juba sündimisest peale teatraalne, või on tänapäeva Inglismaa teatraalne sellepärast, et 400 aastat tagasi sündis just seal Shakespeare.

## RISTI-RÄSTI TREPILINE, SIIA-SINNA SOPILINE

Kui ma Londoni «Embassy» hotellis sõitsin liftiga teisele korrusele, tuli mul oma tuppä pääsemiseks natuke ülespoole minna. Kolmandale korrusele sõitmisel tuli mul natuke allapoole tulla. Tuba ise aga asus tegelikult hoopis neljandal korrusel! Sinna viis üles niisugune kitsas ning püstakas taevatee, et vaene Veera Inber, kellele see tuba enne mind oli määratud, lubas öö pigem Hyde Park'i pingil veeta kui sinna ronida. Nii sai see tuba mulle, kuna ankeedi järgi olid minul kui kunagisel maalril niisuguseks ronimiseks kõige suuremad kogemused. Aga ega koridoridesüsteem olnud hõlpsam kui treppidesüsteem. Elasin selles hotellis nädalapäevad, kuid kõige otsem tee läbi nende risti-põiki

käivate koridoride, üles-alla suunduvate treppide jäi leidmata. See hotell polnud aga Piibelehe punase soki kombel «ilu pärast» nii imelik, vaid seetõttu, et aegade jooksul oli vanale väiksele hotellile kõrvalseisvad majad juurde, vahele ja ümber ehitatud. Nii oligi see seitsmesopiline kärg kokku kasvatatud.

Kuid üks ole Inglise parlamendihoonegi samasugune sadade aastate jooksul üksteise juurde ja külge ehitatud ruumide kogumik. Ning ka kuulus Westminster Abbey on samuti kogumik risti-põiki üksteise külge ehitatud ruume ja kabeleid, käike ja võlvialuseid, nurki ja treppe...

Vaevalt vist kusagil maailmas leidub teist maad, kus nii vähe lammutatakse vana ja ehitatakse uut. Ei saa muidugi öelda, et inglased üldse ei ehitaks uut, kuid meie silmadele oli seda ikkagi harjumatult vähe. Hoopis rohkem võisid näha inimesi, kes ikka kusagil midagi parandasid, midagi vana kohendasid, midagi veel vanemat paikasisid, midagi väga-väga vana lappisid.

Ma sain kenasse käekatsumise ja kummarduste vahetamise kontakti ka kahe Inglismaa lordiga. Üks oli nii kena mees, et sõidutas mind oma autos Londoni ühest muuseumimajast teise. Ta oli nimelt kuidagi seotud Inglise-Nõukogude Sõprusühingu tegevusega – vist küll rohkem oma äärmiselt energilise abikaasa tõttu, kelle venekeelset jutuvoolu lord peanoogutustega kinnitas. Teine kena mees näitas meile ajalehtede kaudu Eestiski hästi tuntud progressiivse parlamenditegelase mister Silliicuse palvel parlamendi Ülemkoja ruume, sest Ülemkoda on ikkagi ü l e m k o d a ja selle ruume ei tohi mitte näidata üks a l a m a k o j a liige.

Esimene neist lordidest kandis niisugust laiade pükste, vatt-õlgade ja püstnurgis revääridega ülikonda, nagu neid meie teatrilavadel võib näha veel ainult kõige provintslikumat sorti isikukultuse igandite kandjatel. Teine lordidest oli endine «plotnik» ja kunagine kange ametiühingutegelane, kes siis, kui leiboristid järjekordselt valitsev partei olid, lihtsalt lordiks tehti.

Ja ole siis nii tark ning ütle, kumb neist kahest lordist on nüüd suurem minevikuigandite kandja? Kumb kehastab rohkem vana ja kumb rohkem uut? Kui lähtuda sellest, et igal kapitalistlikul maal väljendub tänapäeval suhtumine uuesse eelkõige suhtumises sotsialistlikesse maadesse ja nende maade kodanikesse, siis paistab, et nad mõlemad olid päris kenad Nõukogude-sõbralikud poisid. Üks vaatamata sellele, et ta end viimasel minutil enne sotsialismi jõudmist ausast proletaarlasest lordiks laskis lüüa, teine vaatamata oma laiadele pükstele. Aga võib-olla ei olegi need laiad püksid midagi muud kui see vana kuulus ing-

lise konservatism, mis pidavat väljenduma eriti visas ning jonnakas traditsioonidest kinnipidamises. Ja traditsioone on Inglismaal tõesti raske murda. Kui kõne all oleva juubeli puhul taheti välja anda esimene Shakespeare'i pildiga postmark, kestis vaidlus, kas seda tohib teha või mitte, ligi paar aastat. Senimaani oli Inglise postmarkidel kujutatud ainult valitsevaid kuningaid või kuningannasid. Ja et me teame, et Inglismaa kuningatele on juba üsna tükk aega jäetud veel vaid teatraalselt dekoratiivsed ning sümboolsed funktsioonid, siis oli olukord praktiliselt nii, et postmargid olidki ainuke koht, kus nad püsisid veel ainuvalitsejatena. Kaheaastane vaidlus lõppes siiski sellega, et juubeliks lasti välja postmark, kuhu küll veel ka kuninganna peale jäeti, kuid juba Shakespeare'iga kõrvu. Nii et Inglise kuningakoda kaotas seoses Shakespeare'i juubeliga veel ühe oma vähestest järelejäänud privileegidest. Ja küllap pandi seejuures alus ka ühele uuele traditsioonile.

Tõsi küll, Gorki ütleb, et traditsioonid võivad muutuda konnasilmadeks ajudel. Kuid ega ta seda kõikide traditsioonide kohta ütle. Traditsioonid loovad harjumusi. Ja harjumuse jõud on kohutav – mitte ainult halvadel, vaid ka headel harjumustel. Kas saab näiteks pidada inglaste juures ainult halvaks harjumuseks seda, et nad enne, kui midagi uut ette võtavad, pikalt ja laialt kaaluvad. Kas oleks kasulikum, kui neil selle asemel oleks traditsiooniks kujunenud tuisupäine tormamine, kibe-kähku kargamine...

Inglane armastab vana, või õigemini peab vajalikuks vanast lugu pidada. Isegi üsna väikestes asulates võis leida kauplusi, kus müüdi igasuguseid uusi vanamoelisi asju – kaminatule kohendamise riistu, praevardaid, vasest teekanne, kohvikatlad jne. jne. Neid ei osteta tarviduse, vaid eelkõige nende vanaaegse ilu pärast. Ühes Londoni restoranis, mis oli ümber ehitatud mingi endise mõisa hobusetallidest, seisis peosaali nurgas kui ausammas pjedestaalil möödunud sajandist pärinev tõld, särades värskest lakist ja hoolega läikima löödud vasest. Kuulsas Middle Temple'is, kus 400 aastat tagasi oli toimunud Shakespeare'i «Kaheteistkümnenda öö» esietendus ja kus praegu töötab Londoni see advokaatide kolleegium, mille üheks juhtivaks tegelaseks on Lenini rahupreemia laureaat William Pritt, kes meid siin isiklikult vastu võttis, näidati meile presiidiumilauda, mille plaat on meisterdatud selle laeva tammepuust küljeplankudest, millega Drake tegi kunagi oma ümbermaailmasõidu. Muide, samas ruumis toimusid Shakespeare'i pidustuste raames jällegi «Kaheteistkümnenda öö» etendus.

Kui sul on ühekorraga nii palju vana ümberringi, siis tekib tahtmatult tunne, et see kõik on väga koitanud ja kukub varsti lihtsalt vanadusest kokku. Kui aga ligemalt vaatad, siis märkad, et inglane säilitab küll oma iidse kamina, kuid paneb selle nüüd küdema elektriga. Ta jätab majale peale rookatuse, kuid pakib selle nüüd ilusasti kanaaia traatvõrku, sest nii säilib rookatus paremini, ja inglane on alati olnud praktiliselt mõtleval inimene.

Üks legend räägib, et Inglismaa võimsus püsib, kuni Toweris elutsevad kaarnad. Ja Toweris elutsevadki tänase päevani kaarnad. Nad on kõik ilusasti arvele võetud. Nad kuuluvad Toweris paikneva kuningliku kaardiväerügemendi koosseisu ja neile on määratud riiklik toiduraha – 2 šillingit 4 pennyt «mehe» peale nädalas. Toweri müüriks on tahvel, kuhu on märgitud iga kaarna nimi ja sünniaasta. Miks nad seal siis ära ei lenda? 99 juhul 100-st vastatakse selle peale: üks sellepärast, et neid seal hästi toidetakse, et neil on seal hea elu. Inglise on aga kasvanud suure dialektiku Shakespeare'i vaimus ja teab, et elu, mis täna paistab hea, võib homme juba näida halb. Aga et kaarnate säilimisest Toweris oleneb ikkagi impeeriumi säilimine, ei hakka inglase riskeerima, vaid löikab kaarnakestel lihtsalt lennusele ära. Ja kuigi see impeerium juba laguneb, nagiseb ja logiseb, on Inglismaa ise veel kapitalistliku leeri üks tugevamaid kantse.

Üsna Londoni kesklinnas on mõneteistkümmne meetri pikkune ja paari meetri kõrgune müürijupp. Miskipärast arvatakse, et see on osake kunagisest roomlaste ehitatud esimesest Londoni linnamüürist. Üsna hiljuti ehitati siia uus suur ja tore maja. Kuid ehitati nii, et vana vilets müürijupp selle juures pühalt puutumatuks jäi. Ma küsisin, kui palju uue maja ehitamine selle tõttu kallimaks läks. Mulle nimetati summa, mis võrdus korraliku uue maja hinnaga. Ja siiski ma arvan, et ka selles küsimuses on inglased ikkagi lõpuks praktilised inimesed. Nad lihtsalt peavad meeles, kui kohutavalt pikk ja vaevarikas on olnud tee, mis inimkonnal on tulnud läbida ahvist inimeseni jõudmiseks. Ja teades, kui kergesti inimene unustab, püüavad nad igal võimalusel säilitada kõike, mis seda teed neile meenutab. Nad teavad, et ükskõik kui palju ka selle peale kulutada, on see ikkagi odavam kui niisugust teed uuesti otsast alata.

Muidugi, ka Inglismaal toimub lakkamatu võitlus uue ja vana vahel. Ja kuigi sa tead, et see võitlus toimub sageli väga veidrates vormides, on selle võitluse konkreetset avaldused ikkajälle niivõrd üllatavad, et ületavad suurimagi fantaasia. Nii on Inglise Alamkojas praegu juba üle 600 saadiku, kuid istungite-saalis jätkub istekohti vaid pooltele. Kui me mister Silliacuselt

küsisime, kus siis ülejäänud istuvad, vastas ta, et treppidel, põrandal, koosoleku juhataja poodiumi servadel, ühesõnaga seal, kus keegi saab. Mister Silliacus lisis veel, et Alamkoja uue istungitesaali ehitamist arutatakse juba aastakümneid. Kuid see ettepanek lükatavat ikkagi veel tagasi kartusel, et uues liiga suures saalis tuleb parlamendis hakata kõnesid pidama. Aga Inglise parlament ei olevat mitte mingi «kõnepidamise koht», vaid paik, kus tõsised mehed riigiasjadest omavahel «juttu ajavad». Esimesel hetkel on argumentatsioon lõbus ja isegi kuidagi kangesti demokraatlikult kõlav. Kui aga näed parlamendisaalis iga tooli seljatoe sisse monteeritud pisikest valjuhääldajat ja märkad, et pingiridade kohal ripub iga meetri-poolteise peal mikrofoni, hakkad mõtlema, et midagi nagu ei taha selles seletuses hästi klappida. Sest kui samas ruumis saadi veel pool sajandit tagasi juttu ajada ilma igasuguste mikrofonide ja valjuhääldajateta, siis tänapäeval on kindlasti võimalik valjuhääldajate ja mikrofonide abil kaks korda suuremas ruumis nii sama mugavalt «juttu ajada».

See inglase traditsioon, et suurtele meestele enne kümne aasta möödumist nende surmast ausammast ei panda, on praktiline, hea ja progressiivne tänapäevani. Nii mõnegi ausamba mahavõtmise vaev jääb sel puhul olematuks.

Üldse au- ja hauasammastest. Neid on Londonis tõesti palju, suuri ja väikesi, inetuid (nagu prints Alberti omad) ja väga ilusaid. Neid on väljakutel, parkides ja mõnigi neist kerkib otse tänavaasfaldist. Kõige rohkem ausambaid näib olevat pandud neile, kes hästi palju teisi inimesi on jõudnud maha tappa. Kui ausammaste hulga järgi otsustada inimkonna kõige ausambaväärilisema tegevuse üle, siis tuleb välja, et selleks on olnud just teiste inimeste tapmine. Inglise parlamendihooneski on postamentide otsas ilusasti reas kõikide nende riigimeeste kujud, kellel on olnud hästi külm süda ja kõvad rusikad impeeriumi tugevdamisel.

Ikkagi üsna kummaline on kõrvuti paikapanduna näha nii seda, kellel pea maha võeti, kui ka seda, kes tal pea maha võttis. Nagu näiteks Westminsteris, kus ühes kabelis on peaaegu kõrvuti monumendid Elisabethile ja Mary Stuartile, kusjuures viimasele on pandud isegi toredam hauasammas. Ning kui veel lisada, et Stuart – tänu sellele, et ta noorelt tapeti – on kujutatud noorena ja ilusana, Elisabeth aga, kes tõesti suri vanana ja koledana, on ka hauasambal vana ja inetu, siis ongi Mary Stuart kõikide ajalootarkuste kiuste järelpõlvedele sümpaatsem ning paljudele kirjanikele isegi see päris positiivne kangelane.

Taolist metamorfoosi arvesse võttes polegi ehk inglaste kõige rumalam tegu see, et nad kõik oma suured rahvuslikud tapjad ja tapetud tänapäeval hauasammastel rahulikult kõrvuti lasevad eksisteerida.

Inglaste kohta on laialt käibel kuuldus, et nad armastavad kompromisse. Tühi jutt! Kui impeerium vallutas asumaid, kõmutati vastuhakkaja kompromissita maha. Inglaste tolleaegsed toorused ei jää alla teiste vallutajate toorustele. Vahe on ehk selles, et inglased olid kavalamad ega praalinud nendega, nagu seda näiteks tegid hitlerlased. Sest inglane on nagu iga korralik kaupmees. Pisiasja puhul, jah, on ta küll valmis kompromissideni laskuma... nagu «Uute vormide näitusel» Londonis.

Üks mees on lõuendile ritta kleepinud pakkimisinööri-pundi-kesi, teine traadile ajanud plekitükke, kolmas on postamendile kuhjanud mingeid poriseid ning õliseid masinatükke, neljas on võtnud puupaku, sellele pliiatsiga peale sehkendanud kaks naisetissi – ja jälle kunstitöö. Ja nii edasi saal-saalilt, tuba-toalt tuhanded taolised kunstiteosed.

Kõnnid seal ega tea, kas nutta või naerda. Vaatad ja vaatad, et kes on siin siis see loll või hull – kas tegija või nägija? Ei ole seal hunnikut, mida skulptuuriks ei nimetata, ei ole kriipsu või värviplekki, mida maaliks ei tunnistata.

Ei, ka totruse ja totruse vahel peaks siiski olema vahe. Rumalus, mida sa lapse suust võid naerdes kuulata, on täiskasvanu suus võigas. Bassihäälega mahapõrutatud totrused on hirmsamad kui samad lollused mõnes heledamas häälevärvis öelduina. Kuid inglased ise kõnnivad neis näitusesaalides suurima rahu ja asjalikkusega – vaatavad, mõtlevad, astuvad edasi. Ja et näitus on alles äsja avatud ning Londonis palju jõudeinimesi, siis on ka näitusel rahvast palju. Aga mine sa inglase tea! Ta on hiidlase kõrval kindlasti kõige parem tõsise näoga naljategija.

## MILLES MA INGLASI KADESTAKSIN, KUI KADESTAMISEL ÜLDSE MÖTET OLEKS

Esiteks kadestan neid seepärast, et nad on osanud oma varustusmehed nii välja õpetada, et inglase söömalaud on aastaringi vitaminiseeritud, s. t. varustatud värskel aedviljaga, kõikide nende mitut värvi ja maiku lehtede, juurikate, varte ning mugulatega, tänu millele tänapäeva inimese menüü üha enam ja enam läheneb silo sööva veise menüüle. Eks sellega koos peaks ka inimese iseloom üha vähem kiskjalikuks muutuma... Et Inglis-

maal lugu taimetoiduga just nii on, kuulsin ma sellise asjatundliku inimese käest, nagu on seda Aleksander Arderi kunagise lauluõpetaja Georges Cunelli eestlannast majapidaja. See 1938. aastal noore neiuna Inglismaale asunud daam valdab veel praegugi vabalt eesti keelt. Tema oligi ainuke eestlane, keda ma Inglismaal kohtasin.

Maestro Cunellit ennast nägin ma aga juba Londonis viibimise teisel päeval. See hästi lühikest kasvu vanahärra, kes tuleval aastal kavatseb oma 80. sünnipäeva pühitseda, sai mind kätte Inglise-Nõukogude Sõprusühingu poolt korraldatud tutvumisõhtul. Vanahärra on selle ühingu liige, mäletab hästi Aleksander Arderit, keda praegugi veel kiidab oskuse eest hinge laulus helisema panna. Samuti mäletab ta ka oma teist eestlastest õpilast Tenno Vironit, kelle puhul ta ainult halba kõrva kurtis. Ise on Cunelli Odessas sündinud kreeklane, kes 1915. a. noore üliõpilasena isegi Siberis pidi ära käima, sealt aga putku pani, lõpuks Pariisi pääses ja edasi Itaaliasse läks, kus ta laulu õppima hakkas. Kui suur laulja ta ise kunagi oli, ei tea. Kuid et ta tõesti suurepärane laulu- ja selle kõrval ka kõneõpetaja on, kinnitavad taoliste kuulsuste nagu Lawrence Olivier' ja Vivien Leigh' isiklike pühendustega portreed tema korteri seintel. Vanahärra väarikust ja suurt kaalu kinnitab seegi, et kui ma tema küllakutsest katsusin kõrvale põigelda (mul oli ju kahju kaotada üht teatriskäimise õhtut), veenis mind sõprusühingu sekretär H. Campbell Creighton kutset tingimata vastu võtma ja kui küllamineku aeg kätte jõudis, viis mind lõpuks koguni isiklikult kohale. See oli tõesti üks mõnus ja jutukas nelja inimese isekeskis olemine, kus meie vanahärra Cunelliga rääkisime omavahel vene keelt, Cunelli mister Creightoniga, kes on muide kunstiteaduste magister, inglise keelt ja majaperenaisel aitasin ma meenutada eesti keelt. Vanahärra Cunelli on Roomast, kus Arder tema juures õppis, Inglismaale asunud juba veerand sajandit tagasi. Käib küll juba kepi najalgi vaevaliselt, aga hing säriseb nii nooruslikult, et keha tahes-tahtmata peab järele tulema. Niisuguste vanade meeste juures muutud tahtmatult metafüüsikuks ja hakkad uskuma, et «hing» on ikka ka üks vägev asi.

Veel kadestan ma inglasi nende muuseumide pärast. Isegi kõige pealiskaudsemal ülepeakaela läbijooksmisel jääb neist võimas mulje. Ja kuigi kuulus Briti Muuseum on ühtepidi monument Inglise imperialismi maailmavallutamisele või lihtsalt öeldes – vana suure röövli varaaht, tuleb siiski lugu pidada sellest hoolest, millega need varad on säilitatud, süstematiseeritud. Aukartust äratab ka vaev, millega on Kolumbiast üle ookeani

kohale toodud näiteks see mustast puust jumalamürakaski, mis seisab läikima lööduna peatrepi kõrval ning küünib läbi mitme korruse.

Tate'i Muuseumis on eriti kadestamisväärne Turneri maalidekogu. Alles siin selgub, et meie keskmine kunstihuviline tunneb seda meistrit veel väga vähe. See on ju mees, kes oli impressionist enne prantsuse impressioniste ja on vist jäänud väljaspool Inglismaad vähe tuntuks ainult selle tõttu, et tema kunst ei sündinud sellise suure kisa ning käraga kui prantsuse impressionistide maailmakunsti astumine. Ja nii on ta ikka veel õieti alles avastamata, nagu on seda maailmamastaabis meie Tammsaare või soomlaste Aleksis Kivigi.

Veel kadestan ma inglaste «seltskonna-tegemise» stiili. Meil kipuvad seltskondlikud kokkutulemised ja igasugused «olemised» ikka veel kujunema kui mitte just kiviaja inimeste mammutitapmise peoks, siis vähemalt kangeks sööminguks-joominguks ikkagi, sest meil on igav ja muud polegi teha. Inglaste hulgas populaarsed püstijala-vastuvõtud ei kohusta sind millekski. Sa ei pruugi süüa, sest perenaine ei ütle sulle, et «võtke veel». Sa ei pruugi kellelegi lauanaaber olla ega kellelegi ise süüa pakkuda. Selle tõttu ei ole sa ka kohustatud kõnelema inimesega, kellega sa kõnelda ei taha. Sul on alati ise võimalik vestluskaaslast leida ja neid kümme korda vahetada. Ning et see kõik toimub püstijalu, lõpeb pidu alati enne, kui «olemise» sisupuuduses tuleb vajadus hakata «Öllepruulijat» laulma.

Veel kadestan ma inglaste kõnepidamiskommet. Eespool juba mainisin jumalavallatut juttu, mis peeti nii pühalikul hetkel, nagu oli seda Shakespeare'i 400. sünnipäeva näituse avamine. Paarikümneminutilist kõnet (meil oleks selle pikkus sellisel puhul vähemalt tund-poolteist) katkestasid auditooriumi korduvad naerulaginad. Ehk võtkem kas või kogu Inglismaa teatri-tegelaste kutseorganisatsiooni aastakoosoleku aruandekõne, mis kestis napilt viisteist minutit. Ka selle jooksul jõuti üsna mitu hingetõmmet naerda, surnute auks koguni minut aega vaikides püsti seista ja teine minut meie delegatsiooni kui külaliste auks hästi soojalt aplodeerida.

Õige mitmeteistkümne kõne hulgas, mis tuli ära kuulata, ei olnud ühtegi, kus kõneleja kas või veidikegi poleks nalja teinud: Muidugi olenevalt sellest, kas härra kuulus ümarasse Pickwicki tüüpi või askeetlikku Soames'i tüüpi, oli see nali kas šeikspiirlikult lopsakam või à la Galsworthy kuivem. Kuid nali kuulus iga sõnavõtu juurde.

Meie vaene tõlkijanna, keda ilmaletulekuvalud või kasva-

tusehädad huumorimeelest ilma olid jätnud ja kes lisaks sellele näis olevat veendunud, et maailm on üldse õel ning aina ja ainult kurjust täis, oli inglaste tõlkimisega vahel üsna hädas. Võta sa kinni, kas see härra pilkab nüüd iseennast, või pilkab sind, või teeb lihtsalt kellegi kolmanda kulul nalja. Ja et sina ise ennast kunagi pilgata ei julge, siis kaldud arvama, et küllap see inglise kõneleja ei pilka iseennast, vaid nimelt sind. Eriti peenelt huumorikas oli selles suhtes Birminghami Avaliku Raamatukogu direktori tervituskõne. Vanahärra G. S. Jones tundis paljusid Nõukogude raamatukogusid ja oli kunagi enne sõda isegi Tartu ülikooli raamatukogu külasthanud.

Ainukesed kõned, milles põrmugi nalja ei tehtud, olid need, mis me ühel pühapäevahommikul kuulsime Hyde Park'is. Sel hommikul oli seal korraga platsis viis kanget meest. Üks neist seisis oma kastikese otsas, ülakeha paljas, ise ninaotsast kuni nabani tätoveeringuid täis, ja pahandas ameeriklaste üle, kes ei taha teda tagasi Ameerikasse lasta, kuigi ta pole ükskõik kes, vaid kunagise kuulsa gangsteri Al Capone isiklik autojuht. Tema järel astus sama kasti otsa üks süsimust karkudega mees ja hakkas pajatama Inglise kolonialismi vältimatust surmast, millest inglased ise tema arvates ikka veel küllalt aru ei saa. Teise kasti otsas oli üks vihane postiljonimundris vanahärra, kes sõimas Inglise Sõjaministeeriumi oma maa leiduritesse bürokraatliku ja hoolimatu suhtumise eest. Kolmanda kasti otsas seisis 20-ndates aastates äärmiselt kaltsus ja räpane noormees, tuvisulg pulstunud parukasse pistetud, ja kutsus inimesi tagasi looduse juurde, needes tuld ning tõrva kaela kogu tsivilisatsioonile. Eriti pahane oli ta igasuguste nailonite, perlonite ja miskipärast ka vaeste konservide peale! Neljanda kasti otsas filosoferis mingi usulahu esindaja õnne ja õndsakssaamise teemal. Nagu juba öeldud, need mehed nalja ei teinud, vaid olid kole tõsised, nagu üks tõsise idee eest väljasolev inimene olema peab. Igaühel neist oli ümber ka mõniteist kuulajat, kes seisis siin kas turistikust uudishimust nagu meie või sellepärast, et lihtsalt aega viita ja pühapäevahommikul veidi vaheldust saada, nagu minu noorpõlves mindi Pärnu jaarmargile või maal koguneti rongi tuleku ajaks jaama. Ja natuke nalja saadi ka neist viiest kõnepidajast, kuid ainult selle püha tõsiduse arvel, millega nad esinesid.

Olen korduvalt lugenud ja kuulnud, et just see Hyde Park'i kõnelejate nurk pidavat olema Inglise demokraatia üks puhtaimaid väljendusid. Nii tühja juttu, kui seal siis aeti, on peaaegu igal maal ja igal ajal olnud võimalik ajada. Küll aga võib uskuda, et see kõnelejate nurgake on säästnud inglastele palju tonne

paberit ja meretäie tinti, sest kui kõigil neil kõnelejail poleks sellist enese tühjakssõimamise võimalust, oleksid nad kindlasti hakanud kirjutama pikki kaebekirju kõiksugustele instantsidele, nagu seda nii mõnelgi maal nii mõnigi mees teeb.

## VIIMANE ÖHTU LONDONIS

Kogu Londonis viibimise aja tiirlesid meie ümber mingid kangesti krapsid noored inimesed ja muudkui klanisid, et me kindlasti ka nende Puškini Klubi külastaksime. Ja nii jaotati meie grupp viimasel öhtul veel kord mitmeks pisemaks rühmituseks, kellest üks pidigi siis sinna minema. Mind sõidutas sinna tütarlaps, venelanna, kes oli sündinud Prantsusmaal, seal lõpetanud ülikooli ja töötas nüüd mingisuguses inglise koolis prantsuse keele õpetajana. Kui ta autorooli taha istus, lükkas ta oma kõrgete kontsadega kõpskingad jalast, asendades need madalate mugavaks sõtkutud kottadega. Märganud, et ma seda toimetust jälgin, punastas ta, nagu ikka kombeks hästikasvatatud tütarlapsel, keda tabatakse näiteks põrandapesemiselt.

Puškini Klubis luges Veera Inber oma luuletusi kodumaast ja vanad emigrantidest daamid nutsid, noored aga aplodeerisid ning palusid veel lugeda. Istus seal ka üks tagumendikas daam, kelle eluiga ulatus kindlasti saja aasta viimasesse veerandisse. Kuid jalas olid tal pikad, hästi kintsumööda püksid, seljas mingi kollase-mustaruuduline ere jakk, peas punane mustlaserätt, kaela ümber teine, rohelistekirju rätt, käes pikad valged kindad, kõrvas kullased kõrvarõngad, kaelas ka veel midagi jne. jne. Istus seal ka veel teine daam, seljas hall range kostüüm, mida kunagi vist nimetatigi inglise kostüümiks ja mida ma Inglismaal rohkem ei näinudki kui vaid seekord Puškini Klubis mitteinglase seljas. Mulle sosistati kohe algul, et selles ruumis viibivat ka üks kunagine väga kuulus keiserlik baleriin, kellele Inglise kuninganna oli alles hiljuti andnud kõige kõrgema õuedaami tiitli. Ma noogutasin mõistvalt – selge, kes on see baleriin... Ja alles siis, kui mulle sellest kuninganna antud tiitlist teist korda räägiti ja sellejuures tiitli saajat otse näpuga näidati, selgus, et baleriin on hoopis see range koolmeistri moodi naisterahvas. See teine aga, keda mina pükste pärast tantsijannaks pidasin, olevat ka üks lugupidamist vääriv kunstihuviline daam, kes alles hiljuti olevat avaldanud oma kultuurilooliselt väga huvitavad memuaarid, milles olevat juttu paljudest kunagistest kangetest pariislastest, nende hulgas ka Lunatšarskist.

Lauakese ääres, millel seisis minu kohvitass, istusid veel kaks üsna noort meest. Üks neist oli pärit Himaalaja jalamilt Nepaalist, teine Šveitsist. Nemad ei osanud sõnagi vene keelt, mina inglise keelt. Ühiseks keeleks osutus meile saksa keel. Ja nii me istusime seal vahel vesteldes, vahel kuulates Veera Inberi luuletusi kodumaa-armastusest. Ja mõtlesime ka meie oma kodumaale: nepaallane Himaalaja lumistele tippudele, šveitslane Alpi nõlvadele, mina aga Munamäe madalale mättale. Armastus kodumaa vastu ei takistanud meid üheskoos armastamast Puškinit ja tema rahvast.

## LÖPULUGU, MIDA VÕIKS KA KAAPEKAKUKS NIMETADA

Inglismaa on ju kangesti kapitalistlik maa. Ja et kapitalism on varisev maailmakord, on ka selge. Seda kõike sa tead ja seepärast on loomulik, et niisugusele maale sattudes tahad ka näha, kui kaugel see varisemisoht juba on. Rusudeks varisemine jäi muidugi nägemata. Kuid meil jäi ka nägemata Inglismaa kui tööstusmaa. Sest isegi niisuguses suures tööstuskeskuses nagu Birmingham viisid meie liikumisteed sellest päris tööd tegevast Inglismaast mööda. Ainuke, millest me kogu aeg tajusime, et viibime tööstusmaal, olid need tuhanded ja tuhanded mitut värvi ning moodi veoautod, mis meist maanteel mööda ja vastu vee-resid nii valmistoodete kui ka toormaterjaliga. Samuti tajusime seda, kui me Londonis ükskõik mis kellaajal Thames'i kaldale sattusime. Alati oli see jõgi töös, alati liikusid sellel edasi-tagasi asjalikud ja töökad praamid ja kaubalaevad, hoolsad puksiirid. Töölisi endid nägime vaid juhuslikus tänavaliiklemises siin-seal tulemas või minemas. Nii oli neid ühel pühapäevahommikul mitmemeheline rühm Hyde Park'is «Daily Worker'it» müümas. Tundes meis ära nõukogude turistid, kerkisid nende rusikais käed rahvarinde tervituseks, žestiks, mis meie kodanikele on juba ammu ajalukku läinud, seal aga ikka veel on tööliste rahvusvahelise solidaarsuse ja võitlusühtsuse leppemärgiks.

Nagu juba pealkirjas öeldud, olime Inglismaal sünnipäeva-peolised. Meid ümbritsesid Nõukogude-sõbralikud inimesed ja meile näidati Inglismaad loomulikult kõige ilusamast, fassaadipoolsest küljest. Pealegi oli kevad, puud õitsesid, muru haljendas, maanteekraave kuldasiid kollased nartsissid ja vihasagarad pesid ööpäeva jooksul mituteistkümmend korda linnad ning maa puhtaks. Mis puutub Inglise maastikku, siis on raske kujutleda

romantilisemat vaadet kui see, mis näiteks Yorgi lossi aknast avaneb all orus voolavale jõe, kosekesele ja selle kohale kumarduvatele suurtele vanadele puudele. Jah, inglane ilmselt armastab loodust ja hoiab praegu iga üksikut puud, kaitseb teda võrega, plaasterdab tsemendiga ja võotab rauaga.

Kuid vaevalt on ka maailmas teist maad, kes oleks ennast metsast nii lagedaks teinud, kui Inglismaa kunagi seda tegi. Eks seda, mida on vähe, ikka armastata palju. Nii ongi lugu Inglismaa suure loodusearmastusega. Ja võib-olla sellepärast, et inglane on taibanud, et loodusearmastus on ka eluarmastus, ongi tema surnuaiad nii kõledalt alasti hauakivised ja peaaegu ilma lilled, puude ning roheliseta, haud hauas kinni, tihedasti täis maetud nagu Kihelkonna surnuaed Saaremaal.

Koju tagasi jõudes tahtsin oma muljeid võrrelda nendega, mis on kirja pandud kunagi Eestimaal väga populaarses raamatus «Vana rõõmus Inglismaa». Lõin selle keskelt päris juhuslikust kohast lahti ja lugesin: «Londoni Underground! Värske õhu asukoht, puhtuse ja reeglipärasuse eeskujumaa all!»

Säh sulle! Kui suhtelised on siiski mõnda liiki väärtused. Mina nägin Londoni metrood pärast Moskva ja Leningradi oma ega oleks küll kuidagi osanud tulla mõttele, et Londoni metroo võiks olla «värske õhu ja puhtuse asukoht». Kui aga mõelda sellele, et käesoleval aastal tähistas Londoni allmaaraudtee oma 100 aasta juubelit, siis võib ta saja-aastaste metroode hulgas olla maailmas küll kõige parem ja ilusam.

Ning küllap on selle Inglise kapitalismiga nõndasamuti nagu Londoni metrooga, et ka temal on üsna omamoodi koht maailmakapitalismis. Sest vaevalt on maailmas teist nii hoolega sisse seatud eraomanduse kantsi kui Inglismaa.

Londonisse jõudmisel hoiatati meid kohe, et me kedagi tänaval ei fotografeeriks, sest inimese väline kest on tema püha eraomand, millelt võõras fotoaparaat koopiat ei tohi võtta. Ja Nõukogude saatkond asub tänapäevani samal eratänaval, millest juba Maiski oma mälestustes räägib. See tänav asub üsna Hyde Parki külje all. Peale Nõukogude saatkonna paikneb siin veel teistegi riikide, sealhulgas ka kapitalistlike maade saatkondi ja mitmesuguseid muid maju. Kuid tänava kummaski otsas on suur raudvärav. Need olid alati pärani lahti. Aga ometi seisis kummagi värava peal mundris šveitser ja küsis igalt autojuhilt (mitte jalakäijalt), kuhu ta soovib sõita. Kui juht tahtis sellest tänavast lihtsalt läbi sõita, et mitte asjatult 3–4 kilomeetrist ringi teha, ütles šveitser, et tuleb siiski ringi sõita, – see on eratänav ja siia

võivad autod sisse sõita ainult juhul, kui sõidetakse nende juurde, kes siin elavad. Muide, üks neist šveitsritest töötab sellel kohal juba 20, teine 17 aastat! Ühel õhtupoolikul otsustas meie bussijuht seda tänavat kasutada lihtsalt läbisõiduks, tehes näo, nagu sõidaksime oma saatkonna ette. Aga šveitsereid ei olnudki enam väravate peal ja igaüks oleks võinud seal sel ajal läbi sõita. Küsimuse peale seletas giid, et nähtavasti on peremees neile praegu mingisugused muud ülesanded andnud, sest ega nad ainult väravaid ei valva – teevad ka kõike muud, mis peremehel vaja. Järelikult: šveitsereid ei valvanud mitte selle tänava elanikke ega siin asuvaid varasid, millisel juhul ei oleks võinud neid ametipostilt ära võtta, vaid eelkõige printsipi – maavaldaja eraomanduslikku õigust olla peremees oma maa ja tee peal.

Maantee pealinna ja Inglismaa ühe suurema tööstuskeskuse Birminghami vahel, mida mööda voorivad tuhanded ning tuhanded autod, on kitsas ja kõver kui külavahetee. Hästi korrashoiatud helendava tulederibaga keskel, punaste tuledega ääristatud kurvidega, kuid ikkagi kitsas ja kõver, sest ta keerleb ning keerleb eramaade vahel ja tema õgvendamine tähendaks eraomanduse puutumatus rikkumist.

Ja selleski, et tänapäeval leidub Londoni südalinnas veel pommitamise jälgi tühjade majaanemete näol, on süüdi püha inglise erakapital. Need ehitusplatsid on kõige kindlam kapitalipaiutus juba seepärast, et nende hind on üksnes viimase 20 aasta jooksul mitmekordseks kasvanud. Ja omanikud, kellel pole enam muresid kapitali kogumisega, vaid hoopis selle kindla paigutamise, lasevad neid krunte nii seista.

Kui me Stratfordi hotellis söime oma keskmist tagasihoidlikku turistilõunat, ümmardas meie paarikümneliikmelist gruppi seitsmeliikmeline ettekandjate brigaad, kelle tegevust veel paar ülemust kõrvalt jälgisid. Londonis värvisid viis-kuus maalrit õlivärviga meie hotelli 4–5 kordset hoonet, pintsliid peos, nagu seda juba 100 aastat tagasi tehti. Ja nende pintsliikumise pulsus oli mulle midagi väga tuttavat. Mulle meenus, et nii aeglaselt liigub pintsliid siis, kui meestel pole veel teada, missugune on järgmine töö, ja kui sellepärast ei tohi tõtata, sest hooajatöölisele ei saa olla midagi halvemat kui keset hooaega tööta jääda. Kui mul Birminghami kroonuambulantsis hammas välja tõmmati, uuris üks inimene enne, kas hammas üldse on suus, teine tegi süsti, kolmas tõmbas välja ja neljas vaatas, kas hammast tõesti enam ei ole. Hambaarsti tool aga ei olnud hoopiski niisugune tänapäeva kosmoseaparaadi moodi nagu meie maal, vaid nendest aegadest, kui Vörus tegeles tohtritööga veel vana Kreutzwald.

Hambaarstitoole on kallis ja raha vähe, kuid kroonule on kasulikum pidada võimalikult rohkem inimesi poole tööjõuga, et töötute arv liiga suureks ei kasvaks.

Üks tütarlaps meie hotelli ettekandjatest oli Austriast, teine Lääne-Saksamaalt, lühikest kasvu mustapäine noormees aga hoopis itaallane. Ja eraomanik-hotelliperemees kasutab just nende tööjõudu sellepärast, et itaallased, sakslased jne. on veel odavamad kui inglise töötatöölised. Ning giid rääkis, et endistest asumaadest on Inglismaale tulnud palju neegreid, kes töötasud veel madalamale viivad kui sakslased ja itaallased. Samuti lilled, mis olid hotelli hallis, ei olnud loomulikud, vaid kunstlikud, sest ka need on odavamad.

Ja kui ma Birminghamis olin, võtsin ma kõik halvad sõnad Aira Kaalu kohta tagasi, sest sealses hotellis olid küll numbris piibel, ööpott ja soojenduskiik, kuid keskkütet polnud. Sellepärast mul seal hammas valutama hakkaski.

P. S. Kui kodumaale tagasi saabusin, oli esimeseks küsimuseks, mis mulle kogu aeg esitati: noh, kuidas oli uduga? Kuid udu lihtsalt ei olnud. Sadas vihma. Mehed kandsid vihmavarje. Ja näib, et vihmavari pole Inglismaal üldse mingi ideoloogiline rekvisiit, vaid lihtsalt tarbeese.

1964

*Mida sai ühelt teatrimatkalt kõrva  
taha panna ja mis hingele jäi*

Mitte ei tea, millest see tuli. Kuid kogu aeg, kui Moskva-Berliini kiirrongiks nimetatud raudruun mind pehmelt Saksa DV poole hõljutas, pinises mulle mingi tundmatu riistapuu või asjamees lausa põrguliku kangekaelsusega kõrva või kusagile sinna kõrva lähedale vanasõna, milles rahvasuu vahel harjaseid, vahel ka pekki tootva looma kohta (kelle aus loomanimi sellest ajast peale, kui seda vahel sekka ka mõningate inimeste kohta on tarvitama hakatud, on pikapeale muutunud nii vängeks sõimusõnaks, et ta enam isegi päris hästi trükimusta ei kannata!) ütleb, et seda looma võib küll seebiga pesta, võib Saksamaale saata, aga ega tema rõhkimise sisu ja vorm sellest kõigest ei muutu.

Ja nii ma jõudsingi sellise hoiatava kotermanniga hinges sinna maale, kus Eduard Vilde kunagiste sõnade järgi «sandid saia söövad» ja kus nüüd oli käima pandud Berliini seitsmenda festivali näol suur ilupidu, mida imetlema oli kokku tulnud rohkem kui terve vald rahvast...

Mina ei tea, kuidas demokraatlikul Saksamaal säärastesse mitte just esmajoones vajalikesse nähtustesse nagu teater, muusika ja üldse kunst, suhtutakse argipäeval. Aga neil pidupäevadel oli lugu sellega nii tore, et võttis lausa härdaks. Terve linn oli kunsti auks pidulikult lipuehtesse pandud. Kuhu aga pilk

satub – kõikjal dekoratiivsed festivaliembleemid. Linnaväljakutel asuvatel stendidel, kõikvõimalikes vitriinides, hästi dekoreeritud ärivaateakendel teatritegelaste, muusikute, teatrietenduste kui ka kontserdikollektiivide – nii oma- kui ka välismaiste – fotod. Palju peokülalisi, kunsti- ja ilutegijaid Idast ja Läänest, Põhjust ja Lõunast. Küll piimvalgeid põhjamaalasi, küll pigimusti mooraamehi ja juustkollaseid Tõusva Päikese Maalt...

Ja mis peaasi: peokosti pakuti kogu aeg nii mitmest salvest korruga, et raske oli otsustada, mida just võtta ja mida jätta. Oli ju festivali paari nädala kohta kavas paar-kolmkümmend mitmesugust kontserti ja enam kui sada erinevat teatrietendust. Nende hulgas esietendusi, nagu näiteks Verdi «Nabucco» Saksa Riigiooperis, Goethe «Iphigenie Taurises» Saksa Teatris, Walter Felsensteini lavastatud Offenbachi «Sinihabe» Koomilises Ooperis ja Brechti-Weilli ballett «Väikekodanlase seitse surmapattu» jälle Saksa Riigiooperis, «Väike trompetipuhuja» Noorsooteatris, mis kannab minu arvates noorsooteatrile kadestamisväärset sobivat nime – «Theater der Freundschaft» («Sõpruse teater»), jne., jne.

Kuid ega pidustuste kava piirdunud ainult sellega, mida külalistele oli pakkuda Berliini kümnel teatril. Pidupäevade puhul oli Berliini esinema kutsutud ka mitmed demokraatliku Saksamaa teiste linnade kutselised ja isetegevuslikud teatrikollektiivid oma parimate lavastustega. Lõpuks lisasid kavale veel põnevust niisugused väliskülalised, nagu kreeka Piraikoni teater, Praha Semaforteater, Rob van Rejni pantomiimateater Hollandist jne.

Kes kõike, mida sel demokraatliku Saksamaa suurel kultuuripeol pakuti uut ja huvitavat, ära oleks soovinud vaadata, vajaksuks mitu kuud. Kuid festival kestis vaid paar nädalat ja nii tuli igal väliskülalisel vaadata ja valida.

Enne, kui ma Berliini sõitsin, olin näinud mõningaid etendusi Bertolt Brechti teatris – «Berliner Ensemble'is», siis kui see teater mõni aeg tagasi külastas Moskvat ja Leningradi, üht-teist lugenud ja sõpradelt kuulnud Walter Felsensteini loodud kuulsast Berliini Koomilisest Ooperist. Seetõttu oli mul neist kahest Saksa DV juhtivast teatrist siiski juba mingi kujutlus. Hoopis ähmased olid aga teadmistenatukesed saksa teistest teatritest. Seepärast püüdsin ma Berliini jõudes oma etenduste külastamise kava koostada nõnda, et saada kas või väikestki ülevaadet sellest, mis Saksa DV teatrikunstis veel huvitavat ja uudset on. Vastavalt sellele nõule koostasid ma ka enda arvates kavala ja targa plaani, mis minu kujutluste kohaselt pidi sisaldama kõige olulise-

mat ja huvitavamad demokraatliku Saksamaa kaasaegsest teatrikunstist.

Minu suureks õnneks läks aga see hea plaan ühel päeval sassi. Ja nii sattusin ma täiesti kogemata ja vastu oma paremaid kavatsusi etendusele, mis mul veel tänase päevani väga eredalt meeles on:

Juhtus see nii, et seitsmendal Berliinis viibimise õhtul Koomilises Ooperis, kus ma oma plaani kohaselt pidin vaatama «Vahva sõduri Švejki seiklusi» (see polnud mitte Spadavecchia, vaid Robert Kurka ooper), etendus ära jäi ja ma olin sunnitud Saksa Teatrisse Goethe «Iphigenie Taurises» etendusele jooksma.

Tunnistan ausalt, et ma lihtsalt kartsin seda Berliini auväärsemat teatrit, mille kohta saksa teatri ajaloos öeldakse, et alles selle teatri avamisega 1883. aastal algab Berliini kui teatrilinna üleeuroopaline tähtsus ja millise teatri 80. sünnipäeva tähistamiseks teatrisisel väljakul just festivalipäevil pidulikult avati Otto Brahmi ja Max Reinhardti pronksbüst. Kartsin sellepärast, et mul on üldse eelarvamus igasuguste akadeemiliste teatrite vastu, ükskõik, kas need on akadeemilised sisult või ainult vormi pärast, ning iga päevaga, mis ma ise vanemaks saan, kardan ma akadeemilisust ikka rohkem. Neis teatrites on kõigis midagi muuseumlikku. Ja seetõttu on mul tunne, et nad oma mõningatele rahvuslikele erinevustele ja traditsioonidele vaatamata vähemalt kõikides Euroopa maades on sarnased nagu kõik head muuseumid, hotellid ja muud tsivilisatsiooni juurde kuuluvad avalikud asutused. Kuid «Iphigenie Taurises» etendusel Saksa Teatris, mis on ju ka igapidi akadeemiline teater, sain ma oma eelarvamuse eest tõsiselt karistada.

Vaevalt leidub maailmas puhtasordilisemat kooli- ja kroonuklassikut, kui seda on sakslaste auväärne Johann Wolfgang Goethe. Tema näidendid on just seda sorti klassika, mida tänapäeval lavastatakse kas erilise hoolika arheoloogilis-etnograafilise realismiga või jälle mingi kangesti stiliseeritud ja igasugusest ajaloolisest konkreetsusest lahtirebitud tingliku «kaasaegsusega». Wolfgang Langhoff oli lavastajana suutnud vältida neid mõlemaid äärmusi ja luua etenduse, milles näidendi poeetiliselt sõnastatud humanistlikud ideed pääsesid kõige üllamalt ja täiel häälel kõlama. See oli kuidagi eriti karm ja asjalikult lihtne etendus, mida mängiti lausa halastamatult tühjal laval ja pealegi veel kogu aeg eredas valge valguse lõõmas ja kus kogu kujunduse moodustasid ainult raske terashall taevast ja kolm kaldpõrandale asetatud pinki. See oli etendus ilma mingite meeoleu loovate valgusefektideta, ilma mingi muusikata. Jah, see oli etendus, mille tege-

mist lavastaja võib riskida ainult siis, kui ta ise täielikult suudab uskuda autori poeetilise sõna jõusse ja, mis veel tähtsam, oma näitlejate oskusesse seda sõna täisväärtuslikult, kogu mõttesügavuses kõlama panna. Midagi antiikselts monumentaalset oli ses lihtsuses ja konkreetsuses, millega Inge Keller Iphigeniena, lavastaja Wolfgang Langhoff Thoasena, Horst Drinda Orestina, Otto Mellies Pyladesena ja Ernst Kohler Aekasena kandsid seda teatriõhtut. Samal ajal ei olnud etenduse peaaegu skulptuurses välises liikumatuses mingit antiiksete pooside matkimist, nagu selletaoliste teoste puhul vahel kombeks on. Küll oli aga selles monumentaalses liikumatuses tohutu stiilitunne, määratu suur kontsentratsioon, millele kaasnes näitlejate enesekontroll ja meisterlik oskus lausa snaiiperliku täpsusega kasutada kõiki oma väljendusvahendeid.

See oli etendus, mida kandis sügav ja vana realistlik teatrikultuur ja mille puhul meenusid Lessingi, Otto Brahmi ning Max Reinhardti parimad teatritraditsioonid. Kuid just sellel etendusel mõistsin ma äkki õieti ka seda, kui kaugele ja sügavale saksa progressiivse teatrikultuuri minevikku ulatuvad Bertolt Brechti teatritöö juured ja kuivõrd ekslik on tema teatrit ikka veel näha mingi saksa ekspressionismi järelkajana.

Muide, isegi Helene Weigeli ema Courage'i hääletu karjatus, millest siis, kui «Berliner Ensemble» näitas oma etendusi Nõukogude Liidus, meie arvustustes pikalt ja laialt juttu oli kui mingile ainult «Berliner Ensemble'ile» ja Helene Weigelile omasest nähtusest, näib saksa teatrikultuuris olevat üsna levinud ja üldtuntud võte, mida kasutas ka näiteks Inge Keller Iphigeniena. Muidugi tegi ta seda nii nagu iga teinegi tõeline meister – läbi oma näitlejaindividuaalsuse ja vastavalt kujutatava olukorra kordumatule konkreetsusele.

Kui ma pärast teatrietendust öösel hotellitoas hirmuga mõtlesin sellele, kui palju lihtsustatum ja ühekülgsem oleks olnud minu kujutus tänapäeva Saksa Demokraatliku Vabariigi teatrikunstist ilma «Iphigenie Taurises» etenduseta, siis meenus mulle äkki jälle see eespool mainitud vanasõna, mille ma olin juba ammu unustanud peoperemeeste külalislahkuse ja festivali tiheda kava tõttu.

Jah, kui kergesti me siiski võõrale maale sattudes võime oma kodust kaasavõetud kõiketeadmiselega väga vähe või hoopis mitte midagi näha. Kuid eks sellestki rääkinud juba mitukümmend aastat tagasi Maksim Gorki artiklites «Kirjaoskuse kasust» ja «Veel kirjaoskusest». Ma arvan, et need artiklid peaksid kuuluma iga kodumaalt väljasõitja sundlektüüri.

Bertolt Brecht – kahtlemata üks huvitavamaid ja põhimõtelisemaid teatrikunstnikke 20. sajandi teatrikuultuuris.

Bertolt Brecht – marksist, dialektik. Eraomanduse, kodanluse surmavaenlane, keda kui suurt kunstnikku ei saa maha vaikida ka kapitalistlik maailm, nagu ta omal ajal ei saanud maha vaikida ka teist suurt proletaarset kirjanikku Gorkit. Bertolt Brecht – demokraatliku Saksamaa suur dramaturg, keda ikka ja ikka jälle mängitakse ka Lääne-Saksamaal, vaatamata äärmiselt reaktiooniliste ringkondade lakkamatule protestikisale.

Bertolt Brecht, teatriteoreetik, kes selleks, et praktikas tõestada oma teooria elujõudu, lõi tänapäeva ühe huvitavama teatri – «Berliner Ensemble'i», mille etendusi tormilise vaimustusega on vastu võtnud Moskva ja Leningrad ning korduvalt Pariis, London jne. Seesama London Inglismaal, kuhu nüüd just festivali eel keelduti «Berliner Ensemble'ile» sissesõiduviiasid andmast, s. t. sellelesamale Inglismaale, mille pealinnas kunagi poliitiliste pagulastena varjupaika leidsid Herzen, Marx ja Lenin.

Kapitalismimaa meestel on tõesti õigus, kui nad kinnitavad, et nende kapitalism pole nüüd enam see, mis Marxi ja Lenini ajal. Ei ole see – hullemaks on läinud!

Ei ole vist ühtki teist teatrit tänapäeval maailmas, mis väikekodanluse suhtes oleks nii rangelt ja kompromissita eitav kui Bertolt Brechti teater. Ja raske on samal ajal üldse kujutleda teatrisaali, mis oleks kassikullasem, tõusiklikult sametisem ja lustimajalikult peeglistatum, s. t. üldse väikekodanlikult toretsevam kui see teatrisaal, milles iga päev mängib «Berliner Ensemble». Selles saalis elab kogu oma ajalootolmuses «aus ja hiilguses» edasi möödunud sajandil maailmavalitsejaks trügima hakanud saksa pürjeli tõusiklik, enesega rahulolev kipsine upsakus.

Kes sellest saalist kujutlust tahab saada, mingu endise kino «Gloria» saali, pangu oma kujutluses selle saali kullale ja karrale juurde veel paar tuhat meetrit punast sametit, paarsada ruutmeetrit peeglit ja paarkümmend tosinat paljapepulist pärjatud amoretti, alles siis on tal midagi selletaolist käes . . .

Miks aga Bertolt Brecht nõudis kategooriliselt, et teatrisaali sisearhitektuuriline inetus peab puutumatult jääma just niisuguseks, seda teadis kõige paremini suur dialektik ise. Igal juhul on saal teatrikollektiivile iga päev nähtavaks hoiatuseks väikekodanliku maitse eest, mis nüüd ialgi ei tohi lavale pääseda. Ja nähtavasti ongi selles saali säilitamise mõte . . . Sest vaevalt on maailmas üldse teist teatrit, kus teatrisaali sisearhitektuurilise lahenduse ja laval valitseva maitse vahel oleks nii radikaalne kont-

rast. Ja võib-olla et just kontrast aitab eriti eredaks muuta seda uut, mis laval toimub.

Ja siin ongi vist saali sisearhitektuuri säilitamise teine mõte!

Esimene etendus, mida ma festivali ajal selles teatris nägin, oli nn. «Esimene Brechti õhtu», mille kavas olid B. Brechti luuletused ja tema sõnadele loodud laulud ning mitmesugused vahel põimitud proosakatkendid, mille hulgas oli väljavõtteid kunagi B. Brechti kohta koostatud politseiprotokollidest, samuti tema mitmel puhul peetud kõnedest.

Kogu õhtu esitati väga koduselt ja mugavalt ning kuidagi nagu improviseerides. Kui eesriie avanes, istus laval, mille ainukeseks dekoratsiooniks oli teatri sümbolina Picasso rahutuvi, väike orkester ja umbes paarkümmend näitlejat. Nende hulgas, just nimelt n e n d e h u l g a s, s. t. mitte esimeses reas, ka Helene Weigel, praegune «Berliner Ensemble'i» juht. Ja siis loeti ja lauldi Brechti, kord tuli selleks teiste hulgast keegi lava ette välja, kord istus keegi raamatuga laua taha, et niimoodi mõnustasti mõnd katkendit lugeda, vahel tõusti kogu ansambliga püsti, et mõnda võitlevat ja üleskutsuvat massilaulu, näiteks 1948. aastal loodud «Ülesehitustöö laulu» esitada.

Meil on miskipärast levinud kujutlus Brechti teatrist kui teatrist, mille kunst pidavat olema kangesti kainelt ja kasinalt jahe ning mõistuslik. Kuid mulle jääb just see kolmandal festivalipäeval kuulnud ja nähtud õhtu meelde kui üks emotsionaalsemaid, suurest seesmisest soojusest õhkuvaid teatriõhtuid paljude viimaste aastate jooksul üldse. See oli õhtu, mis näitas, kui elav ja kaasaegne on tänase päevani selle suure kirjaniku loomingus ka see, mis ta kirjutas juba 30 ja enam aastat tagasi.

Ja nii tänapäevaselt võttis seda väga aktiivset, kaasaegset ja võitlevat õhtut (mida sel korral, kui mina nägin, esitati juba 30. korda!) vastu ka enamikus noortest koosnev teatripublik. Oli niisugune tore õhtu, kus teatrisaal ja lava mõistsid teineteist absoluutselt ja isegi poolelt sõnalt. Ja just see näitas, et B. Brechti ideedel, tema võitlusel rahu eest, tema vihal väikekodanluse vastu, tema üleskutsel aktiivsele võitlevale humanismile on tänapäeva demokraatliku Saksamaa noorsoo hulgas väga suur ja lai kõlapind.

Teiseks etenduseks, mida ma samas teatris näha sain, oli B. Brechti näidenditest kindlasti kõige populaarsem ja maailmas seni ka kõige laialdasemalt mängitud «Kolmekrossiooper» («Berliner Ensemble'i») andmetel on seda B. Brechti noorpõlveteost mängitud rohkem kui 20 maal ja rohkem kui 200 erinevas teatris). On huvitav ajalooline fakt, et selle teose maailma-esietendus

toimus 1928. aastal just samades ruumides, milles «Berliner Ensemble» praegu töötab. Ja nagu praegu, nii oli ka siis «Kolmekrossiooperi» lavastajaks Erich Engel. Vahe on ainult selles, et B. Brechti enam pole ja E. Engel on nüüd juba üle seitsmekümne.

Erich Engel ütleb ise, et esimese lavastusega võrreldes on praeguses paljugi teisiti lahendatud. Nii oli esimeses lavastuses Mackie eelkõige noobel elumees, keda siis mängis ka vastava ampluaaga «staar», nimelt tookord lausa maailmakuulus peenemat masti «elumeeste» mängija Harald Paulsen.

«Berliner Ensemble'i» nüüdses lavastuses ei ole enam jälgegi mingist röövliromantikast. Nii nagu kavalehel, nii rõhutab teater ka etenduses selgelt, et seal, kus kodanlus on võimul, ei jäta ta inimeste vahele enam mingit muud sidet kui alasti materiaalse huvi ja absoluutselt kõikide tunnete ning inimvahekordade osetavuse ja müüdavuse.

Mackie, nii nagu teda kehastab praegune osatäitja Wolf Kaiser, on eelkõige igati väärikas ja isegi kuidagi rõhutatult korralik pürjel (miskipärast meenutas ta mulle kangesti Heinrich Manni romaani «Truu alam» nimikangelast). See on mees, kes tegeleb röövimisega kui äri ja kes ise tapab ainult siis, kui seda tõesti äärmine äriline vajadus nõuab. Kõik näidendi tegelased on, kui lähtuda kapitalistlikus ühiskonnas kehtivast ja iga päev käibel olevast elutarkusest, kangesti «normaalsed» inimesed ja teevad suurima veenvusega just seda, mis sellistes tingimustes selletaoliste inimeste arvates on ainuõige. Peachum, keda mängis Peter Kalisch, ei olnud mitte mingi Victor Hugo «Imede õue» kerjuse kuningas, vaid vägagi auväärne ja korralik, keskmise «teise gildi» kaupmehe jõukusega ärimees, kes oma tütre abiellumise vastu Mackiega on ainult sellepärast, et tema arvates pole see äriliselt veel küllalt hea partii. Tänavatüdruk Jenny, keda ilma mingi bordelliromantikata väga lihtsalt ja asjalikult mängis Felicitas Ritsch, reedab Mackie sellepärast, et t a l l e m a k s t a k s e. Aga kui äraandmise eest m a k s t a k s e, siis tuleb seda teha, sest iga tark inimene ju teab, et r a h a e i h a i s e.

Lavastaja näitab, et kapitalistlikus maailmas muutub äriobjektiks isegi niisugune õilis tunne nagu kaastundmus, ja kuidas seal armastuski pole enam muud kui asjalik äri. Etenduse finaali, milles surmamõistetud mõrtsukas Mackie äkki tõstetakse kuninga käsul aadliseisusse, mõjub tavaliselt ju ainult autori pilkena traditsioonilisele «happy end'ile». Selles lavastuses on see absurdne lõpp ainuõige ja loogiline, viidates otseselt sellele, et «hea äri», olgu ta nii verine kui tahes, on kapitalistlikus maailmas alati suurema au sees olnud kui aus töö!

Kui ma kolmandat korda «Berliner Ensemble'i» kassikullas-  
sesse saali astusin, seisid avatud laval nagu vahafiguuride kabi-  
neti klaaskappides Hindenburgi, Goebbelsi, Hitleri ja Göringi  
elusuuruses kujud. Seisid sellises naturalistlikus tõepärasuses ja  
surnulikus kangestuses, nagu seda ainult vahakujud suudavad.

Nii algas B. Brechti näidendi «Arturo Ui karjäär» etendus –  
teatri suur arveteõidendamine oma maa ja rahva kurva minevi-  
kuga. Luuletusele «Saksamaa» on Bertolt Brecht pannud motoks:

*«Rääkigu teised oma häbist,  
mina räägin enda omast.»*

Neis ridades sõnastatud tegevusjuhendit pidas B. Brecht  
kogu oma elutöös silmas ja nagu etendus näitab, pole seda täna-  
seni unustanud ka tema loodud teater. Ja vist on tõesti nõnda,  
et rahvas, kes üldse tahab ajalukku püsima jääda, peab oma  
minevikus tehtud ajaloolise häbi ise koristama. Ja õnetu on rah-  
vas, kes seda ei tee, sest siis elab ta vales ja häbis edasi! Täna-  
päeva demokraatliku Saksamaa kultuuritegelased on suurepära-  
selt mõistnud, et seda musta tööd ei saa ükski rahvas teise hoo-  
leks jätta. Ja kindlasti on siin väga suur osa täita just niisugustel  
teatrietendustel nagu «Arturo Ui».

B. Brecht ütleb, et selle näidendi peamiseks ülesandeks on  
hävitada respekt kuulsate surnute vastu. Ja tõesti, eks ole ju  
kirik aastasadu inimestesse sisendanud teooriat, mille järgi i g a  
s u r m k ö i k l e p i t a b. Ja eks tänu suurel määral just sellele  
«lepitamise» teorialle on võimalik, et tänapäeval saavad Lääne-  
Saksamaal ja mujal kapitalistlikes maades ilmuda endiste hitler-  
like massimõrvarite ja nende omaste mälestused. Kapitalistlike  
maade väikekodanlikud hulgad, kes kogu oma energia igapäe-  
vases elus suunavad oma isiklikele, pisikese äraelamise muredele,  
on alati sügavas hingepõhjas imetlenud suuri ajaloolisi gangste-  
reid. Kuid just selle imetluse taga seisabki alati suur oht, et uuele  
Napoleon I-le võib järgneda uus Napoleon III ja et maailma-  
vallutajale imperialistile Wilhelm II-le võis järgneda veel veri-  
sem maailmavallutaja Hitler.

Muide. Hiljuti sain ühelt teatrikülastajalt kirja, milles ta  
avaldas pahameelt, et me «Vanemuises» «Háry Jánose» lavas-  
tuses oleme ära narrinud nii kange ja suure mehe nagu Napoleon.  
Vääriks vist kunagi uurida, kuidas ja kust on väikesele Eesti-  
maale siginenud Napoleoni kui suure surnu kultus. Kas jõudis  
see kultus siia Lääne-Euroopa väikekodanluse hulgas levinud  
ahhetava ja imestava ajaviitekirjanduse kaudu või on siin veel

midagi keerukamat? Aga uurida seda nähtust maksaks, sest kunagi peab tulema ju aeg, kus me hakkame ka seda sorti väikekodanlike igandite vastu võitlema. Ja seda kas või ainuüksi sellepärast, et me omagi suurte surnute puhul ei unustaks nende suuri vigu.

Bertolt Brecht on «Arturo Ui» kirjutanud väga tinglikult, arvestades ettekande suurt välist teatraalsust. Näidendi äärmiselt tõsisele teemale mõeldes tekib esimesel pilgul näidendit lugedes hirm, kas väline vorm ei vähenda näidendi ja teatrietenduse sisulist kaalu. Teatris etendust vaadates aga veendud, et just tänu sellele tinglikule teatraalsele vormile avab teos gangsterliku hitlerluse kui Saksamaa kunagise realiteedi olemuse ja sisulise tõe palju sügavamalt, kui seda teemat suudaks näidata ükski naturalistlik olustikuliste pisitõdede suhtes fotolikult tõetruu teos.

B. Brecht'il on Hitler ja tema jõuk gangsterid ja ainult gangsterid. Ja teatrilaval näemegi neid hallide nägudega, mustpunaste huulte ja silmaõõntega võigaste inimmonstrumitena. Nad on Hitler, nad on Göring, nad on Goebbels. Kuid juba ainuüksi tänu maskitaolisele grimmile (milles kõikide näojoonte esiletõstmiseks on kasutatud ainult musti jooni), muutuvad nad samal ajal gangsterluse sümboliteks.

Esimesel hetkel tundub ka selletaoline grimm ainult mingi teatraalse liialdusena. Kui see jõuk aga laval eesotsas oobergangster Arturo Uiga sammub roim-roimalt läbi kogu Hitleri võimulepääsemise tee kuni Austria «anschlussini», siis mõistad, et kui laval neid roimi oleksid sooritanud kas või ainult väliseltki normaalsetena näivad inimesed, siis ei oleks see olnud enam usutavgi. Ja tulemusena oleks etendus kaotanud selle suure üldistava jõu, mis tal praegu on.

Teose nimiosalist Arturo Uid mängib Ekkehard Schall ja teeb oma osa kehastamisega Adolf Hitleriga põhjaliku lõpparve. Näeme, kuidas pisikesest, müts peos, almust ootavast kaltsakgangsterist Arturo Uist saab kõikvõimas mõrtsukas – diktaator.

Terve rida stseene lavastuses, nagu näiteks pilt, kus Arturo Ui võtab esinemise õppetundi vanalt näitlejalt, kuuluvad sellisena, nagu neid lahendab E. Schall, näitlejameisterlikkusest kindlasti tänapäeva teatrikunstis tippsaavutuste hulka. Suurepärasele mõtestatud tegevusrikkale sõnavalitsemisele lisanduvad niisama virtuooslikud pantomiimilised vahendid, mis Arturo Ui mõningatel märatsemishetkedel muutuvad niisuguseks akrobaatikaks, nagu seda veel ainult hiina teatri näitlejad on võimelised tegema.

See oli tõesti suur etendus võltsimatust ajaloolisest tõest, hitlerluse gangsterlikust olemusest ja nendest rahvavaenulikest jõu-

dudest, kes teda võimule aitasid. Etendus paneb mõtlema ja kutsub üles valvsusele. «Arturo Ui» püsib teatri repertuaaris juba 1959. aasta varakevadest peale. 1960. aastal näitas teater seda Pariisi Rahvuste Teatris, kus see sai teatri- ja muusikakriitikute poolt väljapandud eriauhinna kui parim lavastus.

«Berliner Ensemble'i» festivali-esietenduseks oli «Kolmas Brechti õhtu», alapealkirjaga «Messingiost» («Der Messingkauf»). See igale teatriinimesele kindlasti äärmiselt huvitav teatriõhtu oli lavastatud mitmesuguste Bertolt Brechti dialoogivormis kirjutatud teatriteoreetiliste arutluste ja mõtteavalduste põhjal.

Juba etenduse eelreklamis poleemiliselt oma küllastajate poole pöördudes soovitab teater neid õhtuid külastada siis, kui nad «teatris kordki üldse mingit teatrit ei taha näha...», kui nad «tahavad näha, kuidas kübar rotiks muudetakse...», kui nad «tahavad näha, kuidas näitleja näitlejat mängib...», kui nad «tahavad teada, mis üht filosoofi teatris huvitab...» jne. Edasi järgnevad samal eelteatel ka hoiatused, et nad ei tohi mingil juhul Brechti õhtut külastada, kui nad juba teavad, mis on «võõrandamisefekt», kui nad üht «normaalset teatriõhtut ootavad», kui nad «loodavad teatris näha mõnd balletti või Strindbergi näidendit».

Kahjuks sain ma seda huvitavat õhtut näha ainult kahel eelpeaproovil. Need ei olnud paraadproovid külalistele demonstreerimiseks, vaid kõige tavalisemad teatri musta töö proovid, mille käigus lakkamatult tagasi võeti ja sekeldati igasuguste tehniliste küsimustega. Nii kestis esimesel päeval ühe kolme-neljaminutilise stseeni heliefektide ja valguse seade kella 10-st kuni 12.15-ni. Ja teisel proovil kulutati sellelesamale stseenile veel oma tubli kolmveerand tundi, kusjuures kogu aeg viibisid laval kaks tänapäeva saksa suuremat näitlejat: Gisela May ja Wolf Kaiser. Pean tunnistama, et kui ma imetlesin seda kannatlikkust, millega need näitlejad lasksid enese ümber askeldada igasugustel tehnikameestel, siis meenus mulle paratamatult kurb stseen, mida mõned aastad tagasi nägin ühes eesti teatris, kus muidu vägagi soliidne näitleja pani röökima lavastaja peale, et sellel kõik keerulised heli- ja valgusefektid polnud enne kodus valmis mõeldud. Jah, õnnetu on see teatrikunst, kus liiga palju on neid, kes usuvad, et kõike võib enne kodus valmis mõelda. Jah, ka kunstis on kahte moodi professionaalsust: käsitöölise professionaalsust ja loova kunstniku professionaalsust. Muidugi, kui viimast pole, on esimenegi hea! Kuid see ei tohiks iialgi ideaaliks muududa!

Kui ma eespool ütlesin, et mul on kahju, et ma «Messingi-

ostu» ainult eelproovidel nägin, siis ainult sellepärast, et mul polnud võimalik seda õhtut tervikuna üldse näha, vaid ainult tema esimest kolmandikku. Kuid seegi on nii huvitav, et nähtust mak-  
sab rääkida.

Brecht ise ütleb, et tema tahab «teha teatrit teaduse sajanidi inimlastele» ja et see peab olema teistsugune teater kui see, millega inimesed senini on harjunud.

Kolmas Brechti õhtu ongi «Berliner Ensemble'i» omapärane teatraliseeritud esteetiline programm, milles polemiseeritakse nii sõna kui teoga vana, romantilise teatritegemise kunsti vastu.

Etenduse avab teadustaja, kes teatab, et teater näitab nüüd ühe hariliku «Hamleti» etenduse lõppu mingis 30-ndate aastate tavalises teatris. Eesriie avaneb ja laval ongi «Hamleti» lõppstseen. Lavakujundus on massiivne, pilved ehtsad, tormine meri mitte halvem, kui Voldemar Peil seda oskab teha. Kõlab Fortinbrase lõpplause, müriseb võimas kahurite saluut, sõdurid tõstavad Hamleti laiba üles ja ta kantakse hea leinamarsi meeleolus lava sügavuses olevat treppi mööda üles...

Kõiges selles ei ole mingit püüet karikeerida. Kõik on 100-protsendiliselt ehtne, võimas ja mõjuv ja võiks sellisena häbene-  
mata kas või homme olla esitatud ükskõik missugusel teatri-  
laval. (Muide, hiljem ma kuulsin, et see olevatki täpne koopia Gründgensi kunagisest «Hamleti» lavastusest.) Ja just sellepärast, et see polnud lihtsustatud karikatuur, võttiski mõneminutilise stseeni tehniline kordapanemine nii palju aega. Karikatuuuri võib ka teatris visata «lihtsalt põlve otsas».

«Hamlet» oli lõppenud. Pidulik punane sametist eesriie (mitte «Berliner Ensemble'i» tavaline valge pakkimisriidest eesriie) vajus pikkamööda ette.

Teatrisaali paigutatud valjuhääldajatest kostab aplausitorm. Eesriie tõuseb ikka jälle üles, näitlejad tulevad kummardama. Et ka kummardamistseremoonia etenduse juurde kuulub, nähtub sellest, kuidas verinoorele Opheliat mängivale neiucesele kusa-  
gilt kõrgelt rõdult äkki butafoorne roos visatakse, kuidas Ham-  
leti osa täitjale, kes ennast, nii nagu staarile kombeks, oodata laseb, jällegi sealt kuskilt ülemiselt «galjorkalt» vilistatakse. See nähtub muidugi ka põlglikust pilgust, mille Hamlet sellele vilis-  
tavale «tolale» heidab. Sametine eesriie vajub viimast korda alla. Ja kui lava nüüd uuesti avaneb, näevad teatrikülastajad, kuidas lavatehniline personal «Hamleti» etenduse dekoratsioone maha võtab. Näeme, kuidas massiivsed lossisambad lõtvudes kokku vajuvad ja osutuvad vaid pinguletõmmatud värvitud lõuendkottideks. Näeme, kuidas kogu see massiivne butafooria, mis laval löi

tegelikkuse illusiooni, ära koristatakse ja lava tühjaks jääb. Samal ajal tulevadki lavale üks dramaturg, üks filosoof ja lõpuks kaks näitlejat, kelle vahel algab öine vestlus teatrikunsti kohast elus, nii nagu selle Brecht oma «Messingiostus» on kirja pannud.

Filosoofi mängib jällegi E. Schall, matkides nähtavasti Brechti ennast. Tal on peas just selline sonimüts, nagu seda Brechtil paljudel fotodel on nähtud, ja hambus sigar, mida me samuti fotode järgi Brechtile iseloomulikuks võime pidada. Ka selles, kuidas ta ägedalt oma sigarit pahvis, kuidas ta kõneluse kestel vahel püsti kargas ja edasi-tagasi käis jne., pidi teatri oma inimestele midagi väga tuttavat olema, nagu võis otsustada nende hulgas aeg-ajalt tekkivate lõbusate reageerimiste järgi.

Nüüd vestlusest endast.

Dramaturg ja näitleja on veendunud, et teatrit on vaja selleks, et ta, luues tegelikkuse illusiooni, annab sellega inimestele elamusi ja aitab neid niimoodi elu argipäevast välja pääseda. Filosoof aga vaidleb vastu, öeldes, et elamused elamusteks ja et tal ei ole ka elamuste vastu teatris midagi, kuid eelkõige tahab ta siiski teatris näha elus esinevate inimvahekordade teaduslikult põhjendatud peegeldamist. Ja veel nii, et pealtvaatajal tekiks ka endal tahe sekkuda ühiskondlikku ellu ja seda muuta.

Vestlust, millesse filosoof kaasvestlejatena tõmbab vahetevahel kaasa ka mõne lavatöölise, teevad teatraalselt elavaks näitlejate poolt vahepeal esitatavad etüüdid, milles nad, demonstreerides oma kunstimeisterlikkust, tahavad tõestada ka selle elamuslikku mõjuvust.

Ühes seesuguses etüüdis näiteks demonstreerib Wolf Kaiser, kuidas dramaturgi kaabu transformeerub tema käes laval jooksvaks rotiks ja kuidas ta roti siis kinni püüab ja maha lööb. Teises etüüdis aga demonstreerib Gisela May, kasutades tekstiks ainult tähti alfabeetilises järjestuses, ühes telefonikõnes kogu inimtunnete skaalat. Ta tõestab, et teatris võib elamust elamuse pärast tekitada ka niisuguse häälitsemisega, millel pole mingit sisu. Muide, mõlemad need etüüdid on selletaolised, nagu neid ka Stanislavski näitleja psühhotehnika kasvatamiseks kasutas ja veel tänapäevani kasutavad tema koolkondlased.

Öine vestlus läheb vahetevahel üsna ägedaks. Lõpuks vaidlejad leiavad ühise keele ja vana teatri kriitikast kasvab välja uus teater, milles kõik need näitlemisvahendid, mida demonstreeriti etüüdid, otsustatakse rakendada filosoofi poolt esitatud uue sisu teenistusse.

Sama öhtu teine stseen kannab alapealkirja «Fašismi teater»

ja siin esitatakse stseen «Arturo Uist», just see, milles Arturo Ui, s. t. Hitler, võtab õppetundi vana romantilise elamusliku kooli näitlejalt. Võimatu on välja mõelda veel raskemat süüdistust vana romantilise tunnete mängimise teatri vastu, kui on antud kõnesolevas stseenis. Ütleb ju stseen otseselt, et võtted, mida niisugune teatritegemine kasutab, kõlbavad ainult Hitleri-taolistele hüsteerikutele rahva ees vale tõeks kuulutamiseks.

Õhtu teises osas on veel kahe kuninganna tülistseen Schilleri «Maria Stuarti» III vaatusest. Ainult kahe õilsa kuninganna asemel sooritavad Brechtil sama stseeni kaks turuplatsil tülliläinud kalanaist. Seal mängitakse ka legendaarset vaidlusstseeni, mis kunagi paar tuhat aastat tagasi vanas Kreekas olevat toimunud Homerose ja Hesiodose vahel. Kõik need stseenid esitatakse teatriõhtul kui õppetükid näitlejatele.

Teater pühendab selle omapärase õhtuga külastajad oma realistliku võitleva teatrikunsti saladustesse. Teater tahab, et ta külastaja tunneks neid põhilisi aluseid, millele ta oma töö rajab, s. t. ta tahab endale kasvatada aktiivset külastajat, mõttekaaslast. Brecht ütleb, et on olemas kaks kunsti: «näitlemiskunst ja vaatamiskunst». Selle õhtuga tahab teater õpetada oma külastajale «vaatamiskunsti».

Materjalid, millele tuginedes oli lavastatud «Messingiost», ilmuvad peatselt Brechti «Teatrikirjades», mida on ilmumas 7 köidet. Oleks vist huvitav, kui meiegi teatritegelased teoreetilistest targutamistest nendes küsimustes läheksid üle praktilistele eksperimentidele.

Miks mitte ka meil kusagil lavastada kas või sama «Messingiostu» materjale! Kas ei saaks samasuguse toreda teatriõhtu teha Gortšakovi raamatust «Stanislavski näitejuhitunnid»? Aga võib-olla on kõige huvitavam just niisugune teatriõhtu, kus osa materjali on Brechtilt, osa Gortšakovi raamatust?

Helene Weigel väljendas pärast B. Brechti surma kartust, et «Berliner Ensemble» võib muutuda omamoodi Brechti muuseumiks. Nähtud etendused tõendasid ilmekalt, et see hirm on asjatu. On kindel, et praegu enamikus alles noor kaader garanteerib «Berliner Ensemble'ile» loomingulise õitsengu veel paljudeks, paljudeks aastateks.

Kui viibisin selles teatrisaalis ja vaatasin neid minust palju nooremaid inimesi, kes suures tões ja usus oma kunstiga tegelesid, meenus mulle kangesti kunagiste Moskva Kunstiteatri stuudiote loominguline õhkkond, mida ma küll näinud pole, kuid millest on ju nii väga palju olnud võimalik lugeda. Nii nagu Moskva Kunstiteatris Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko kas-

vatatud teine generatsioon on väga palju suutnud anda nõukogude ja kogu maailma teatrikunstile, nii annab ilmselt väga palju ka «Berliner Ensemble'i» praegu töötav teine generatsioon. Sest ka teatrikunstis on vaja, et säiliks mingi kogemuste ja teadmiste edasiandmise pidevus, kuna ilma selleta ei saa üldse tekkida mingit teadmiste süsteemi.

Eesti teatritegelased on viimaste aastate jooksul näinud paljusid Lääne-Euroopa teatreid, kes on külastanud Nõukogude Liitu. Kuid väga paljusid neid kunagi huvitavaid teatriansambleid praegu enam pole. Nii ei ole enam seda ansamblit, kellega Peter Brook lavastas «Hamleti», nii ei ole enam Jean Villari ansamblit jne. Ja just selles, et pole püsivaid ansambleid, on paljude kapitalistlike maade teatrikunsti, näiteks Inglise ja Ameerika teatrikunsti suurim nõrkus, millest nüüd püütakse üle saada ka Inglismaal ja Ameerikas püsivate ansambelite loomisega, mille materiaalse eksistentsi kindlustab riiklik abi teatrile.

Olen eespool mitmel korral meenutanud Bertolt Brechti elu-, mõtte- ja võitluskaaslase Helene Weigeli nime. Nägin teda juba kirjeldatud «Esimesel Brechti õhtul» ja «Messingiostu» peaproovidel. Ja nii nagu kunagi «Ema Courage'i» etenduses imetlesin tema näitlejavõimeid, nii imetlesin nüüd tema nooruslikku energiat proovide ajal teatrisaalis. Kui välejalgselt ta küll tõttas teatrilavale, et näidata noorele näitlejale, kuidas 1930-ndate aastate tütarlaps kummardas ja austajale naeratas, kes talle saalist roosi viskas. Kuidas ta «Messingiostu» eel ise kellelegi sõna lausumata jooksis saali uksi avama, et need, kes etendusele on sattunud lootuses näha «Strindbergi» või «balletti», võiksid juba enne algust saalist lahkuda. Ja kõige selle kõrval leidis ta veel aega juhuslikult proovil viibivalt väliskülaliselt küsida, kust maalt see on pärit, mida ta «Berliner Ensemble'is» on juba näinud, ja soovitada, mida kindlasti peaks vaatama.

Ja kui ma nüüd tagantjärele peaksin vastama küsimusele, millised hetked mulle Berliini pidupäevadel kõige meelde jäävamad olid, siis meenub ühe esimese hetkena «Esimese Brechti õhtu» lõpp. Kui eesriie oli juba kümneid ja kümneid kordi avanenud ja näitlejad niisama palju kordi kummardanud, ilmus Wolf Kaiserl käekõrval lavale veel kord Helene Weigel ja ütles saalile: «Head ööd!» Vallatu kniks, mis kaasnes sellele südamlikule soovile, oli nii ujedalt graatsiline, et teeks au igale noorele tütarlapselegi. Jah, see tõestas veel kord, et tõeliselt andekas, tõeliselt professionaalne on kunstis igavesti noor.

Brechti loominguga puutusin kokku ka Saksa Riigiooperis, kus ahvatles õhtu, mille kavas oli Stravinski «Lugu soldatist»

ning Karl Weilli ja Bertolt Brechti ballett lauludega «Väikekoodanlase seitse surmapattu».

Oleme harjunud, et ooperiteatri saali astudes võtavad meid vastu orkestriruumist kostvad vaiksed pillide hääled, keelpilli-sõrmitsemine, timpanite tümin ja «inglipilli» harfi väledanäpulistel passaažide helin. Ja korraga sattusin nüüd ooperiteatrisse, mille orkestriruumi põrand on lavapõrandani üles tõstetud ja orkestriruumi peale ehitatud mingi üsnagi rohmakas hädaabilava, mille «konstruktsiooni» juurde kuuluvad torud, kangid ja trossid olid demonstratiivse hoolimatusega lausa lagedale jäetud. Seetõttu meenutas kogu see kaadervärk kangesti kunagi Pärnu «jaarmargil» nähtud palaganilava. Sellesama improviseeritud lava kõrvale olid (jällegi publikule hästi nähtavalt) paigutatud puldid etendust saatva miniatuurse orkestri jaoks ja teisele poole lava laud ning tool teksti lugevale näitlejale.

Siis läks saal pimedaks, lava valgeks, ja kohale tuligi orkester. Kuid mitte frakkides, nagu me oleme harjunud nägema esinduslikes ooperiteatrites, vaid kõige lohakamalt juhuslikus igamehe argipäevariietuses – nii nagu võib riietuda mõni suvise pühapäeva pärastlõunal pargis ajaviitemuusikat tegema tulnud orkester.

Teisele poole lava ilmus lugeja, keda külalisena mängis seesama Wolfgang Langhoff, kellest juba eespool «Iphigenie» etenduse puhul juttu oli, samuti küllaltki ärakantud heledas tänavarõivastuses. Võttis siis mugavalt kuue seljast, riputas selle asjaliku, mingist heast harjumusest tuleneva saksa korralikkusega toolileenile, valas laual olevast karavinist klaasi punast veini (samasugune karavin oli ka dirigendipuldi kõrval), tõstis klaasi dirigendi poole, rüüpas mõned sõõmud. Võttis siis suure sigari, süütas põlema, tõmbas paar mahvi ja hakkas lugema... Luges kadestamisväärset hästi ja kuidagi kangesti meie Ants Lauterit meenutavalt, s. t. niisama selgelt ja öeldud mõtet niisama aktiivselt edasi andes...

Järgnes pantomiim, mida esitasid jällegi mitte tantsijad, vaid kaks meilegi filmide kaudu tuntud draamanäitlejat – Hans Peter Minetti, kes mängis Soldatit, ja Rolf Ludwig, kes mängis Kuradit. Ja alles kolmandana seltsis ka üks päris tantsija – baleriin Ilse Hurtig, kes kehastas Printsessi. See oli pantomiim selle sõna kõige täielikumal mõttes. Mis aga puutub eespool kirjeldatud argipäevaraami, milles see etendus esitati, siis huvitaval kombel tegi just esituslaad selle sümbolistliku teose väga kaasaegseks ja isegi realistlikuks.

Stravinski omapärasele teosele järgnes öhtu teisel poolel

Kurt Weilli mitte vähem omalaadne ballett lauludega, mille libreto ja laulude autor on Bertolt Brecht. Selle vokaalpantomiiimilise teose programm sõnastub juba alternatiivses pealkirjas «Väikekodanlase seitse surmapattu».

Loos kujutatakse Ameerika lõunariikidest pärineva kahe õe rahateenimisreisi mööda Ameerika suurlinnu, et oma perekonnale, s. t. isale, emale ja vendadele, hankida «pesakest», väikest majakest kodukohas. Nad teevad läbi kõik need alatused, ilma milleta väike inimene kodanlikus ühiskonnas oma elule kindlamat alust üldse rajada ei saa. Mõlema õe nimi on Anna. Kuid üks Anna on kunstnik, teine mänedžer. Üks Anna on «ilus», teine on «praktiline». Üks Anna kipub vahel unistama ilust ja õnnest ja on seepärast «veidi hull», teisel Annal on «alati mõistus korras». Ja kokku on need kaks Annat üks ja seesama väike inimene rikkal maal, kus kõikvõimas on ainult raha.

Praktilist Annat, kelle peamiseks ülesandeks on sündmustikku kommenteerivate ja analüüsivate laulude, «songide» esitamine, mängib väga lihtsalt ja peaaegu matemaatilise mõttetäpsusega «Berliner Ensemble'i» näitlejatar Gisela May, kes just festivalipäevadel sai rahvusliku kunstipremia laureaadiks. Teist Annat, kunstnikku, kelle kogu esinemine on pantomiimilis-tantsuliselt lahendatud, jällegi Ilse Hurtig.

Žanrilise «tõupuhutuse» seisukohalt võib «Väikekodanlase seitse surmapattu» puhul tõusta küsimus, mis «-ismi» ja žanri niisugune teos üldse kuulub. Kui aga mõelda, kui tohutu raskeks on meil praktikas siiani osutunud arukale, targale, heale kirjanduslikule tekstile kirjutada tänapäevateemalist realistlikku balletti või ooperit, siis tekib tahtmatult küsimus, kas ei tuleks tänapäeval muusikalis-dramaturgilistes lavateostes julgemini loobuda 19. sajandi kanoniseeritud klassikalistest vormidest ja žanridest ja katsetada hoopis uusi sõna ja muusika «kooseksisteermise» sünteetilisi süsteeme.

Paar päeva hiljem oli mul võimalus istuda sellesamas auväärses ja kuulsate traditsioonidega ooperiteatris Verdi «Nabucco» peaproovil ja veenduda, et vaatamata nii ebaakadeemilisele esimesele õhtule on Berliini Riigiooper siiski stiilipuhas akadeemiline ooperiteater, s. t. suurepärase orkestriga, suure kooriga, kes hästi laulab ja mõõdukalt mängib, lõpuks solistidega, kes on kõigepealt lauljad, näitlejad aga ainult niipalju, kui selleks laulmise kõrval mahti jääb.

Olen ennegi näinud katseid lavastada vanades väärikates ooperiteatrites kaasaegse helikeelega teoseid. Ja alati siis märganud, kuidas klassikatraditsioonidest üdini läbiimbunud lauljad,

tantsijad ja isegi pillimehed on hädas neile võõra stiiliga. Need raskused on tihti nii suured, et tekib mulje, et tõepoolest ei saagi kaasaeg ja klassika ühes ooperiteatris täielikult koos elada.

Berliini Riigiooperis aga nad ometi esinesid kõrvuti. Muidugi, mõndajagu aitas siin kaasa asjaolu, et Weilli-Brechti ja Stravinski teostes mängisid külalistena kaasa draamanäitlejad. Kuid saksa teatri praktikas ei ole ka selles faktis midagi iseäralikku. Seal on komme, et näitlejad üldse mängivad paljudes teatrites. Nagu juba eespool öeldud, nägin Langhoffi, kellest on jutt, Saksa Teatris. Kui aga oleksin sattunud «Berliner Ensemble'is» «Kommuunipäevade» etendusele, oleksin Langhoffi ka seal näinud. Gisela May, kes põhiliselt kuulub «Berliner Ensemble'is» koosseisu, esineb ka Saksa Teatris, kus ta näiteks mängib kaasa Hauptmanni «Kobranahkses kasukas». Ja ma arvan, et näitlejate töötamine mitmes teatris on väga hea. Esiteks sellepärast, et see võimaldab teatril igale osale leida kõige huvitavamad osatäitjat ja vähendab seega paratamatuid kompromisse osade jagamisel. Teiseks. See võimaldab maksimaalselt rakendada just kõige tugevamaid ja andekamaid näitlejaid, keda ei ole kunagi maailmas olnud liiga palju ja kes ainult ühes teatris töötades leiavad tihtipeale kasutamist vaid poole jõuga. Et esinemine teises teatris on hea, tõestab ka Linda Rummo suurepärase Eliza «Minu veetlevas leedis». Kuid «Minu veetleva leedi» lavastuses on ka näiteid sellest, kui raske on siiski vana viini opereti ühepinnalisi tüüpe mängima harjunud «operetinäitlejatel» teisele stiilile ümber orienteeruda... Arvan, et põhiline, millest kasvab välja Saksa Riigiooperi suurepärase stiilitunnetus, on siiski sinne laialdane ja mitmekülgne muusikaline tegevus. Teater annab oma orkestriga järjekindlalt sümfooniakontserte, teatri koor võtab osa vokaalsümfooniliste suurteoste ettekandmisest. Teatrihoone kolmandal korrusel paikneb kaunis, hallide marmorsammastega saal, mida nimetatakse Apollosaaliks. Siin antakse järjekindlalt kammermuusikakontserte, kus teiste hulgas tšembalosolistina esineb pidevalt ka teatri direktor prof. dr. Hans Pischner. Selles saalis improviseeritud lihtsal laval esitatakse aga ka väikesi oopereid. Festivali ajal esietendus seal kaks Offenbachi ühevaatusealist koomilist ooperit «Salon Pitzelberger» ja «Monsieur ja madame Denis». Ja küllap laialdane muusikaline tegevus ahvatleb ka niisugustele ekskursioonidele kaasaegse muusika valdkonnas, nagu oli mainitud õhtu. Et see teatrile juhuslik pole, näitab kas või see, et kevadel on Saksa Riigiooperi repertuaaris veel teinegi Brechti ja Weilli koostöös loodud mitteakadeemiline teos, nimelt «Mahgonny linna tõus ja langus». Ja seda Wagneri «Tristani ja

Isolde», Bizet' «Carmeni», Mussorgski «Boris Godunovi» jt. esitenduste kõrval.

Kui Berliini Riigiooperis mõlemad festivalilavastused võlsid eelkõige oma kunstilise teostuse stiilipuhtuse, sisu ja vormi ühtsusega, siis sedasama ei saa öelda Leipzigi Ooperiteatri esituses nähtud Werner Egki balleti «Abraxas» ja Weimari teatris nähtud O. Gersteri uue ooperi «Röömus patustaja» kohta. Werner Egk on oma balleti kirjutanud libretole, mis kunagi telliti Heinrich Heinelt ühele inglise balletitrupile, kuid mis tookord üldse lavale ei pääsenud. Heine kirjutas selle Fausti-teemalise balleti kui vallatu ja lustaka rahvatüki, mille põhiidee oli inimese mõistuse võitlus ebaisu ja maagia vastu. Ideele vastavalt muutis ülemeelik Heine Mefisto veetlevaks ja säravaks tantsijannaks. Sellele Heine eluröömsale libretole on aga Egk kirjutanud teose, milles valitseb tänapäeva Lääne kunstis moes olev maailma hukkumise sünge idee. Muidugi, Leipzigi Ooperiteatris oli lavastaja Emmi Köhler-Richter, tuginedes balleti kohati küllaltki temperamentsle muusikale, teinud teosele lihtsalt uue koreograafilise lõpplahenduse. Kuid vastuolu autori ja teatri vahel jääb püsima. Ja nii juhtus, et lavastuses on küll palju välist saginat ja kirevust, aga vähe tõelist sisemist veenmisjõudu.

Kõige võimsama mulje sel õhtul jättis aga orkester, sest etendust saatis Leipzigi maailmakuulus Gewandhaus-orkester. Et saksa suurte ooperiteatrite orkestrid annavad kõik süstemaatiliselt sümfooniakontserte, on üldse väga hea traditsioon. Tuua kord või paar ka ooperiteatri orkester lavaalusest kastist lavapealsesse tuuletõmbusesse mõjub kindlasti vaimuvärskendavalt juba ainuüksi kas või sellepärast, et kollektiiv muutub siis tavalisest etenduse saatjast järsku iseseisvaks, ainult oma muusikaga terve õhtu eest vastutavaks kollektiiviks.

Vastukäivaid mõtteid tekitas ka Ottmar Gersteri uus ooper. Selle saksa muusika vanameistri püüe luua ooper Kesk-Aasia rahvaste legendaarsest kangelasest on muidugi sümpaatne. Kui aga oled kuulnud tõelist Kesk-Aasia rahvaste muusikat kaas-aegses, nõukogude ajal kasvanud heliloojate töötluses, siis jääb Gersteri teose muusika kuidagi salonglikult idamaiseks.

Muidu aga oli ooper kirjutatud heas, Prokofjevi ooperit «Kihlus kloostri» meenutavas laadis. Ooperi lavaline esitus solistide ja väikese 40-liikmelise koori poolt oli kangesti püüdlük. Kahju ainult, et selles püüdlükuses oli palju rohkem «kuuma pead» kui «kuuma südant». Küllap sellepärast teatri külastajad aplodeerisidki palju tormilisemalt Nasreddini väikesele vallatule eeslele kui kangelasele endale. Aga võib-olla tuli see ka sel-

lest, et eeslit mängisid kaks väga noort ja tõepoolest kena tütarlast. No ega sel eeslil laval ka üldse mingit koormat kanda tulnud . . .

Kuid Berliini Koomilises Ooperis «Sinihabeme» etendusel tuli meestel, kes seal hobuseid kujutasid, oma turjale võtta ligi saja-kilone rüütel Sinihabe koos tema järjekordse naisega.

Kahju. Mitte ei saanud selgitada, kuidas saksa teatris on hobust mängivate «kandvate jõudude» tasu lahendatud ja kuidas seal sellesse küsimusse suhtub ametiühing.

Weimari teatri etenduses nägin veel tütarlast, kelle kogu ihukate koosnes vaid niudevööst ja pruunist värvist. Seejuures ei olnud tütarlapsel laval muud ülesannet, kui lehvitada sultanile tuult. Seda oleks kindlasti võinud etendust rikkumata teha ka mõni hoopis rohkem rietatud tegelane. Kuid küsimuse tuum ei seisa ühes alastiolemise faktis, vaid jällegi printsiiabis, mis on palju parem kui meil moodi läinud komme, et näod tehakse küll kas või mustaks, kuid kõik muu osa ihust jäetakse tihtipeale rahumeeli laipvalgeks.

Muide, teatri kollektiivlepingus on punkt, et näitlejad saavad värvimise eest eritasu vastavalt pinna suurusele, mida nad üheks või teiseks etenduseks endast värvivad. Oleks vist asjale kasuks, kui Teatriühing ja Kultuuritöötajate Ametiühing ka meil hakkaksid võitlema sellise punkti kehtestamise eest.

Kadestamisväärselt hea oli Weimari teatrietenduse lavakujundus. Selles kujunduses oli iidset Kesk-Aasiat. Kõige selle juures oli ta niivõrd valge ja puhas, et juba ainuüksi see fakt tegi teda muinasjutuliselt uskumatuks.

Berliini kuulsas operetiteatris «Metropol» oli mul võimalus näha ainult ühte etendust – nimelt mõni aasta tagasi «Vane-muise» repertuaaris olnud Masanetzi ja Schneidereiti opereti «Kellel on raha vaja» uut varianti «Friscos on kurat lahti». Mulle tundub, et opereti uus variant on operetlikum selle sõna kõige halvemas tähenduses. Operetil on nähtavasti kõigis maades oma eriti veendunud «žanritruu» publik, kes on väga visa võitluses oma esteetiliste tõekspidamiste eest. Ja nagu kõik teised puht-operetiteatrid, nii peab nähtavasti ka «Metropol» võitluses publikuga liikuma edasi üsna pikkamööda, s. t. ikka nii, et kaks sammu edasi ja kohe jälle ruttu-ruttu üks tagasi! Ja mõni ime siis, kui nii keerulise liikumisskeemi juures mõnikord kogemata ka kaks sammu tagasi astutakse!

Mis aga selles teatris tõesti võlus, oli kõikide tegelaste oskus toredasti tantsida. Kui tantsima hakati, ja seda tehti etenduses

väga sageli, siis kadus laval igasugune märgatav vahe laulja-solisti, kooriliikme ja päristantsija vahel. Ja see on opereti puhul väga hea.

Kui räägitakse tänapäeva huvitavamatest muusikateatritest maailmas, siis nimetatakse kindlasti ka Berliini Koomilist Ooperit. See on teater, kelle kunsti on imetlenud peale Berliini veel maailma paljude suurte teatrikeskuste külastajad, ja kelle etendusi võttis mõne aasta eest tormiliselt vastu ka Moskva teatri-publik.

Nägin selles teatris ainult üht etendust ja nimelt festivali puhul esietendunud Offenbachi «Sinihabet». Selle lavastusega pühitses Walter Felsenstein oma 60. sünnipäeva ja demonstree-ris ühtlasi oma ande ülemeelikut ja nooruslikku jõudu.

See oli ülimalt fantaasiarikas etendus, lopsakas ja rahvalik, vaimukas ja sapine.

Esimestest minutitest peale hakkas laval pulbitsema täisvere-line elu. Ühekski hetkeks ei muutunud rütm laisaks. Suured massistseenid olid täidetud tuhandete detailidega, mis kohati mõjusid lausa väsitava üliküllusena. Muide, ka lavakujundus ja kostüümid olid väga detailirikkad ja kuidagi häbemata barok-selt ooperlikud.

Muidugi, seda, mida Walter Felsenstein tänapäeva ooperi-kultuuris teeb, on püütud ka enne teda teha. Tundsin seda täiel määral «Sinihabeme» etendusel, kus mulle meenus Moskvast 20 aastat tagasi nähtud Nemirovitš-Dantšenko lavastatud «Angot' tütar». Vahe on ainult selles, et tööle muusikateatris, mis Nemi-rovitš-Dantšenkol ja Stanislavskil oli siiski ainult kõrvalharrastus ja mis neil tegelikult jäigi pooleli, saab Felsenstein pühendada kogu oma jõu.

Kõige raskem on igas kunstis vältida rutiini. Eriti raske on seda vältida ooperiteatris, kus käsitöölise stampide ja rutiini põh-jendamiseks ning õigustamiseks lauljad (ja mis salata, sageli ka dirigendid) toovad igale rutiinist kõrvalekaldumisele kohe välja sajad vastuväited, kinnitades neid vokaal- ja muusikalis-tehnilise «spetsiifikaga». Ja see mees peab olema päris kangelane, kes nagu Felsenstein, olemata otseselt ise muusik (Felsenstein kinni-tab ise, et ta ei valda ühtki instrumenti), suudab seda «spetsiifi-kale» põhinevat rutiini murda. Ja Felsenstein tõestab iga oma lavastusega, et ta on niisugune kangelane. Iga tema uus lavastus

on mõne tuntud teose lavaline uuestiavastamine. Ja tänu sellele puudub ka Koomilise Ooperi etendustes käsitöölik rutiin, sest kannab ju teatri iga lavastust teose uuestiavastamise rõõm!

Ja nii oli ka «Sinihabeme» etendusel, kus kogu suur ansambel demonstreeris eeskujulikku ja elurõõmsat koosmängu. Lausa ülevoolava loomingulustiga, vallatuse ja fantaasiarikkusega mängisid näitlejad-lauljad Anny Schlemm Bolettena ja Hanns Nocker Sinihabemena. Kes neid näitlejaid esmakordselt näeb «Sinihabemes», on veendunud, et tal on tegemist kahe näitlejaga, kelle «ampluaaks» on karakterosad. Ja alles hiljem, kui ta kuuleb, et seesama Anny Schlemm, kelle maatüdruk Bolette oma ülekeevas vitaalsuses vahel isegi veidi vulgaarsena mõjub, mängib Verdi «Othellos» Desdemonat, ja upsaka ja tiirase Sinihabeme kehastaja Hanns Nocker mängib «Othellos» öilsat mauri ennast, taipab, kui suure ümberkehastumisvõimega on Felsensteini näitlejad, ja mõistab, et «ampluaad» on teatrites välja mõeldud ainult loodritele ja andetutele.

Felsenstein ei usalda ühtegi seal käibel olevat ooperilibreto tõlget. Isegi need ooperid, mida juba tuhandeid kordi on mängitud ja mille saksakeelsed tekstid on praktikas juba kanoniseeritud, võetakse uuesti revideerimisele ja püütakse maksimaalselt välja jõuda autorite esialgsete mõteteni. Ja suurel määral just tänu sellele avastab Felsenstein ka niisuguste kõige traditsioonilisemate ooperite, nagu «Traviata», «Boheem», «Tosca», «Rigoletto», lahtimõtestamiseks ikka ja jälle uusi võimalusi ja ideid.

Felsensteini teater on laulva näitleja teater, mitte aga näitleva laulja teater. Mõningate viimasesse ampluaasse kuuluvate artistide kohta on Felsenstein isegi trükisõnas öelnud väga jämedalt, nimetades neid «vokaalidootideks» (vaata «10 Jahre Komische Oper», lk. 52). Kumb on aga parem ooperiteater – kas see, kus küll väga ilusate häältega lauldakse ja seejuures üsna keskpäraselt mängitakse, või see, kus mitte väga suure hääleulatus ja hääleiluga lauljad eeskujulikult ümber kehastuvad ja täisverelisi kujusid loovad – see on küsimus, mis jääb vist igavesti lahendamata. Ja võib-olla on siin siiski tegemist kahe eri suunaga muusikateatris. Kujutlus, nagu võiks kusagil tekkida mingi ideaalne ooperiteater, mis ühendab neid kahte suunda, ei ole vist üldse kuigi realistlik. Ärgem unustagem, et on inimesi, kes isegi Šaljapinist kui lauljast kaugeltki mitte vaimustatud polnud. Ja niisugustele inimestele on muidugi ooperis kõige tähtsam ilusa hääle tegemine.

Nähtavasti pakub see neile just seda esteetilist naudingut, mida neile on vaja ja mille pärast nad üldse teatrisse tulevad. Ja

neid inimesi on mõnel pool vist nii palju, et neil on õigus nõuda endale niisuguse ilusa häälega ooperiteatrit.

Nii – kõige viletsam ooperiteater on ikkagi see, kus ilma hääleta näitlejad mängivad nii halvasti nagu ooperiteatris võivad mängida ainult kõige ilusama häälega lauljad.

Koomilise Ooperi jalutusruumides oli festivali puhul avatud näitus, kus olid välja pandud Varssavi, Praha, Brno ja Bratislava ooperiteatrite plakatid. Seda huvitavat näitust vaadates sai eriti selgeks, et teatriplakat ja ka kavaleht on siiski midagi rohkemat kui ainult reklaamtoode. Raamat, maal, muusikateos – neid ei hävita aastad nii otseselt kui teatrietendust. Teatrietendus aga kaob aastatega kindlasti. Ja mis jääb tast järele? Fotod, kavaleht, plakat. Ja arvustajate üksteisele vastukäivad jutud. Heas plakatis ja kavalehes jääb rohkem kui halvas fotos püsima eten-duse kunstilisest näost ja selle ajastu hingusest, milles etendus on loodud.

Berliini Koomilise Ooperi jalutusruumides võib juba ainult plakateilt jälgida kogu teatri arenguteed. Mis aga puutub üldse saksa teatrite kavalehtedesse, siis neid tahab inimene alles hoida: nad on teostatud väga heal tehnilisel, ja mis peaasi, kunstilisel tasemel . . .

Peale mitmesuguste näituste, mis olid avatud kõikides teatrites, avati festivali ajal ühes Alexander-Platzi moodsas näitusepaviljonis veel teatrilane erinäitus «Eesriie üles».

See näitus oli veidi teistsugune kui meil Tallinnas olnud teatrikunstnike näitus. Nii oli sinna välja pandud «Ema Courage'i» kogu Euroopa läbirännanud vanker. Ja selliseid populaarseid esemeid veel teistestki Berliini teatriküllastajate lemmiklugudest. Seal näidati filmikatkendeid Berliini teatrite lavastustest. Seal toimusid kohtumised näitlejatega. Olid kellaajad, millal näitlejad autogramme jagasid. Oli muidugi ka makette lavastustest ja lavapiltide kavandeid. Kuna nende hulgas niisuguseid kavandeid ei olnud, mille puhul ma seda, mis rippus näituseseinale, oleksin pidanud võrdlema sellega, mis teatris laval tegelikult oli, siis jäi mul sellest osast näitusest hea mulje, igal juhul parem kui Tallinna näitusest, kus mind sageli vägagi segas vastuolu selle vahel, mis oli riputatud seinale ja mida ma olin teatrilaval tegelikult näinud . . .

Lõpetades juttu Berliini muusikateatritest, ei tahaks vaikida veel ühest omapärasest muusikaelamusest. Nimelt sellest Berliini leierkastimehest, kes käsitses peale leierkasti veel tervet löökriistade ansamblit. Just niisugust meest olin varem näinud ühel Zille pildil. Ja ka õu, kus ta mängis, oli päris Zille õue moodi.

Ja üsna Zille-laadsed olid ka rinnakad mammid lahtistel toakendel. Ja muidugi ka lapsed olid leierkastimehe ümber nagu Zille õuedes. Ja ometi ei olnud see enam Zille-Berliin, sest õues ei olnud enam kunagist suurlinna tagahoovide kurba viletsust.

Tõtt öelda, raadio on suurepärane ja inimkonnale palju kasu toonud leiutis. Kuid raadioga muusikat armastama õppida ei saa. Eks juhtu sageli, et raadios mängitakse kõige geniaalsemat teost kõige geniaalsemas ettekandes. Kuid raadio võib seda mängida kusagil naabri korteris ka siis, kui inimesel on käsil töö ja raadio teda ainult segab. Ja nii võib just tänu raadiole kõige geniaalsem muusika muutuda ainult närvetapvaks segavaks müraks. Ja siis võib raadio inimest õpetada hoopis muusikat vihkama. Eriti halvad on ses suhtes meilgi viimasel ajal moodi minema hakkavad käe otsas kantavad lakkamatult kägisevad krääksukastid. Oma kärina tõttu meenutavad nad seda Hispaania kuninga kassiorelit, millest «Ulenspiegelis» räägitakse.

Kui aga võrrelda niisuguste «masinatega» leierkasti, siis see on ikka viimane tõeline e l a v muusikariist, eriti kui trehivad veel niisuguse meistri peale, nagu mina Berliinis kohtasin. Olen kindel, et kui me ükskord muud pakilisemad majapidamise ja kunsti korraldamise mured oleme lahendanud, siis taastame muusikalise kasvatuse huvides ka leierkastimeeste auväärse ja romantilise seisuse, sest leierkastis ei kõla muusika iialgi nii odavana kui raadios . . .

Berliini Maksim Gorki nim. Teatris nägin üht etendust, nimelt inglise kirjaniku Evan MacColli «Laadaplatsi». See on näidend kapitalismimaa noortest, kes on oma maa sõduritena kaasa teinud kõik imperialistliku sõjapidamise kunsti ebainimlikud koledused ja kes ei taha enam niisugust elu jätkata, vaid otsivad midagi muud. Näidend näitab, kuidas tänapäeva kodanliku maailma demokraatlike sõnakõlksude ja liberaalitsevate käitumismaneeride taga on julm arveteõiendamine kõigi nendega, kes jõuavad kapitalistliku ühiskonna sisulise kritiseerimiseni.

Võitlev ja aktuaalne oli ka Saksa Teatri filiaalis – nn. «Kammerteatris» Rolf Schneideri «Rivhar Waverly protsess», milles autor kujutab kohtuprotsessi Ameerika lenduri üle, kes heitis pommi Hirošimale ja siis hullumeelseks tunnistati.

Mõlemaid neid etendusi kandis väga tugev näitlejate ansambel, kes võlus oma mängu suure realistliku lihtsuse ja tugeva

seesmise kontsentreeritusega. Ja mis peaasi – need olid näitlejad, kes sügavalt uskusid neisse ideedesse, mille eest nad oma lavastusega võitlesid, ja kirglikult vihkasid seda, mille vastu nad võitlesid.

Mõlemad need teatrid kuuluvad tänapäeval Saksa DV tugevamate draamateatrite esiritta ja nähtud lavastused püsivad juba pikka aega mõlema teatri repertuaaris. Need ei ole etendused, mis rabaksid oma lavastajatöö poolest. Neid etendusi kannavad eelkõige näitlejad. Ja nad kinnitasid tänapäeva demokraatliku Saksamaa näitlejate suhtes veelgi neid muljeid, mis tekkisid juba «Berliner Ensemble'i» ja Saksa Teatri Goethe «Iphigenie Taurises» lavastust vaadates.

Ja nende muljete põhjal näib mulle, et keskmine Saksa Demokraatliku Vabariigi draamanäitleja valitseb sõna paremini kui tänapäeva keskmine eesti näitleja. Seesama lugu on ka liikumisega. Antagu mulle andeks, kuid vaadates, kui kergejalgselt, rühikalt liikusid noored ja vanad draamanäitlejad saksa teatrites, meenus mulle jälle, kui halvasti liikusid mõni aasta tagasi Tallinna Konservatooriumi draamakateedri lõpetanud noored näitlejad Calderóni «Nähtamatus daamis». Olen sellest juba varem kirjutanud. Nähtavasti on näitleja liikumisele saksa teatriõppeasutustes rohkem rõhku pandud kui meil. Positiivset mõju avaldab kahtlemata see, et enamikus Saksa DV väiksemate keskuste teatrites mängitakse nii sõnalavastust ja kui just mitte ooperit, siis tingimata operetti. Ja niisugustes väikestes teatrites on iga tegelane kohustatud valdama vähemalt kaht professioni: s. t. ta peab olema kas näitleja ja laulja või tantsija ja laulja jne. Kuid üks ole alati olnud nii, et päris kooli saab noor näitleja ikkagi teatris ja sageli just väiksemas teatris. Arvan, et näiteks Ants Eskola kui näitleja arengule olid väga kasulikud operetiosad. Eks hinda ju Stanislavskigi operetti kui toredat näitlejameisterlikkuse kooli!

Kuid samal ajal kui meie näitlejatel on sõna ja keha valitsemises saksa teatritelt midagi eeskujuks võtta, tundub mulle, et psühhotehnilise meisterlikkuse poolest on saksa teatrite näitlejatel mõndagi meilt õppida. Võib-olla on ideaal näitleja, kes võrdsest meisterlikult valdab nii sõnaselgust, liikumist tõesti kuni akrobaatikani välja ja samal ajal ka kogu seda peent psühhotehnikat, mida õpetab Moskva Kunstiteatri koolkond?!

Võrreldes kõikide teiste sotsialistliku leeri maade teatritega on saksa teater erinevas olukorras: vähem kui kilomeeter maalt neist teatritest, kelle etendustest on siin räägitud, töötavad Lääre-Berliini teatrid, rääkimata kogu Lääne-Saksamaast, kus töötab palju teatreid, kes, kui mitte kõik, siis enamikus võitlevad hoopis teistsuguste ideelis-esteetiliste ja poliitiliste ideaalide eest kui Saksa Demokraatliku Vabariigi teatrid. Toimus ju samaaegselt festivaliga Saksa DV pealinnas ka Lääne-Berliinis midagi teatrite festivali taolist. Tõsi küll, isegi Lääne-Saksamaa ajakirjandus oli sunnitud tunnistama, et sellest üritusest, mis kavatsuse kohaselt pidi kujunema «rindelinna» omalaadseks «teatriolümpiaadiks», ei tulnud seekord suurt midagi välja, ja kahetsema, et niisuguste festivalide organiseerimine Lääne-Berliinis näitab juba üldse «väsimuse tunnuseid».

Selge. Kui demokraatliku Saksamaa festivali kannavad suured, inimühiskonda edasiviivad ideed, kui siin hoitakse kõrgel saksa kultuuri humanistlikku pärandit, siis seal tahetakse ka teatrikunsti rakendada revanšistlik-natsionalistliku päevapoliitika teenistusse. Kuid imperialistlikud, natsionalistlikud, revanšistlikud, fašistlikud ja muud antihumanistlikud ideed ei saa iialgi olla aluseks, millel sünniksid suured kunstiteosed.

Ma arvan, et inimene, kes elukutse või asjaarmastuse pärast tegeleb kunstiga, peab olema väga ettevaatlik fotoaparaadi kaaskandmise suhtes. Olen näinud ja nägin ka seekordsel reisil, kuidas mõned inimesed sellega klõpsutamisel võivad nii hasarti sattuda, et neil üldse ei ole aega midagi oma silmaga vaadata, veel vähem nähtu üle mõelda. Sest aparaat jäädvustab küll asja pealispinna, kuid mitte kunagi tema tuuma. Ja enamikul juhtudel on tulemuseks ainult suur hulk tehniliselt halbu fotosid, mille kohta klõpsutaja mõni aeg hiljem ise ka ei oska öelda, miks ta üldse selle või teise pildi tegi. Rõhutan, et räägin siin just turistide hulgas moes olevast klõpsutamisest.

Ometi oli mul Berliinis viibides kord tuline kahju, et mul seda klõpsumasinat ei ole. See oli Treptowis mälestussamba juures, mis on püstitatud Suures Isamaasõjas langenud Nõukogude kangelastele. Nagu alati, oli ka sel momendil seal palju ekskursioone, kellele andsid seletust giidid paljudes Euroopa keeltes. Seal oli ka palju rahvast, kes oli tulnud Lääne-Berliini kaudu, mida tõestasid kümnekond hästi kirevaks maalitud Lääne-Berliini turismiorganisatsioonide autobussi.

Ja seal nägin siis üht noormeest, kes seisis üksi omaette, ise kõver nii rinnust, põlvist kui ristluist! Seisis, vägev fotoaparaadimürakas rippu rinnal, sigaret tolknemas suunurgas ja käed öla-

nukkideni püksitaskus (nimelt just õlanukkideni ja mitte küünar-nukkideni, millega teatavasti iga noormees hakkama saaks ilma pikemaajalise ettevalmistuseta ja erilise treeninguta). Ja nii ta seal seisis, mingist peenemat sorti keemiatootest sviiter seljas ja valge särgisaba rebadele vajunud pükstest suurelt ja laialt väljas.

Miks ma teda tühja oleksin tahtnud fotole jäädvustada? Aga sellepärast, et kui ma ta ükskord teatrilavale panen, siis võin seniste kogemuste põhjal juba ette kinnitada, et mind süüdistatakse tegelikkuse moonutamises, liialdamises, vulgariseerimises. Ja ole siis tark ja jaga nendega, kui sul tõe tõendav fotodokument puudub.

Aga võib-olla polegi selline inimkarikatuur nii tüüpiline nähtus, et teda teatrilaval näidata?

Ka niimoodi võidakse minult küsida.

Kui aga näed, kuidas sellised iga päev lääne poolt tulles õiguse- ja asjameestena läbivad Berliinis piiripunkte, mõistad, et nad on siiski tüüpilised mingile tänapäeva maailmas reaalsele ja ennast arvestama sundivale jõule.

Tagasisõidul Berliinist Moskvasse mõtlesin, et kuidas siis nüüd ikka jääb minu enda suhtes selle vanasõnaga, mis algas nii, et «Saada siga...» ja et mis ma siis nüüd seal selle kahe-teistkümnepäevaga ikkagi oskasin näha ja kuulda.

Mis ma siis kindlasti nägin? Nägin, et Saksa Demokraatliku Vabariigi teatrikultuur elab toredat täisverelist loomingulist ja aktiivselt võitlevat elu. Oma geograafilise asendi ja rahvusvahelise seisundi tõttu on ju saksa teatrikunst sotsialismileeri kõige eesmisel võitlusliinil. See muidugi suurendab tohutult tema vastutust.

Teisest küljest on aga sellisel olukorral see väärtus, et sul on vaenlane alati otse silme all ja seega alati ka väga konkreetne. Palju konkreetsem kui näiteks meil, kus teda otsides vahel on raske vahet teha, kus lõpeb asjaajamiseks vajalik kord ja korralikkus ja algab näiteks bürokratism, või kus lõpeb oma isikliku aialapi harimisel armastus lillede vastu ja algab armastus omakasvatatud kurkide eest ostetud «Volga» vastu, jne., jne.

Teiseks kogesin Berliini festivalil veel kord, et sotsialistliku realismi meetod ei nivelleeri erinevate rahvaste rahvuslikku kunsti, nii nagu ta ei nivelleeri suurte, tõeliste kunstnike loomingulist individuaalsust.

Lõpuks. Berliini festival näitas, et on juba aeg hakata rääkima suurest, ühtsest sotsialismileeri kunstirindest, mille edasiarendamiseks oleks väga vaja, et sotsialismileeri maade kunstnikud palju põhjalikumalt kui seni õpiksid tundma üksteise kogemusi.

Aga see kõik ei ole uudis. See kõik oli juba ammu enne teada, kui mina Berliini sõitsin.

Kui ma aga tagasiteel mõtlema hakkasin kõigele sellele, mis mul üldse nägemata ja kuulmata jäi, siis tõusid mu «harjased», s. t. ihukarvad püsti mõeldes, kui vähe ma siiski olin suutnud koguda endale kõrva taha, sest mulle meenus korraga, et Berliini Koomilises Ooperis nägin ainult ühte etendust, kuid Volksbühnes, mis olevat ka väga hea teater, mitte ühtegi. Ja kas pole seegi suur puudujääk, et ma üldse ei osanud aega leida saksa isetegevusteatri etenduste jaoks, kellest mitmed olid festivali puhul Berliini kutsutud. Et ma ei käinud ühelgi «Theater der Freundschafti» etendusel, kuigi sellest teatrist ja tema entusiastide kollektiivist räägiti väga palju huvitavat. Ja vähe sellest, ma ei pääsenud ju ka Humboldti ülikooli juures tegutseva lavakunstnikke ettevalmistava instituudi tööga tutvuma.

Ja kui palju mul veel igasuguseid muid asju jäi teada saamata! Kas või see, miks Koomilises Ooperis on töö nii «halbasti korraldatud», et seal pole dublante ja etendused jäävad ära...?

Või jälle muusikateatrites noodimaterjalide hankimine. Seda sain teada, et seal iga teater ei kirjuta endale ise noote ümber, vaid ta võib neid laenata Henschelverlagi laenutuskogust. Ka seda sain teada, et seal on igast teosest, mida laenutada saab, olemas seitse komplekti, tähendab, võidakse korraga laenutada seitsmele teatrile. Mis nõksuga aga seal see asi, mis meil, vaatamata igasugustele juttudele ja nõudmistele, pole ikkagi veel paigalt nihkunud, ära korraldatud on, jäi mul kahjuks välja uurimata.

Või niisugune küsimus. Miks tšehhid, kellel on ju kõrgelt arenenud tööstus ja vana teatrikuultuur, lasevad teatrihoonetes sisseseaded projekteerida ja teha sakslastel?

Või jälle niisugune küsimus.

Miks Saksa DV-s kõik teatrijuhid on loovad kunstnikud? Ja mis peasi, kuidas nad selle ülesandega üldse toime tulevad?

Kui mu Berliinist tagasitee oleks kestnud samuti 30 tundi nagu sinnasõit rongiga, siis oleks niisuguste nägemata ja kuulmata ning kõrva taha panemata asjade hulk kasvanud nii suureks, et koju jõudes ära kellelegi iitsata, et üldse oled kusagil käinud.

Õnneks kestis mu tagasisõit Berliinist Moskvasse TU-ga ainult kaks tundi. Ja palju sa selle kahe tunnikesega neid patte ikka hinge peale jõuad mõelda. Ja nähtavasti ongi lennukisõidu suurim voores see, et ta lööb tänapäeva inimestele maailmas ringiaskeldamiseks niisuguse tempo peale, et ega sul enam mõtleamiseks suuremat aega jäägi.

Jõudsin Moskvasse päev enne Itaalia-Nõukogude Liidu jalgpallivõistlust. Sel laupäeva õhtupoolikul oli TU-dega Itaaliast Moskvasse lennanud 6000 jalgpallihuvilist, et viibida pühapäeval jalgpallivõistlustel ja juba esmaspäeval olla tagasi Itaalias jälle oma töö ja tegevuse juures...

Jah, maailm näib tõesti olevat muutunud pisikeseks. Kuid see ainult näib nii. Suurte kiiruste juures, millega inimesed maakeral ringi kihutavad, näeme kõike veel väga pealiskaudselt. Kuid kõik, mida me pealiskaudselt näeme või vaatame, mõjub alati pisemana, kui asi tegelikult on.

Ja seepärast on mul praegu tunne, et tean saksa teatrist veel vähem kui see vähene, mis siin on kirja pandud.

1964

# *Ja siis tuli Luther-Stadt Wittenberg*

Üks vanainimeslikult virisev ja iriseva alltekstiga  
reisirahajutt

## ESIMENE PEATÜKK,

milles pole veel juttu asjast enesest ja mis seetõttu sisaldab ainult mitmesuguseid üldisi mõttemõlgutusi ja mõningat juhusliku iseloomuga informatsiooni.

Selle reisi esimesed 36 tundi läksid nii... Tegin oma südame külmaks, võtsin enesele ümber ükskõiksuse jäise soomusrüü, jätsin «Vanemuise» Leningradi-esinemiste ettevalmistuse mured (siin peab lugeja aru saama, et jutt on reisist, mis oli 1965. aastal, siis, kui «Vanemuine» kolmandat korda Neevalinnas käis. Eelviimane kord oli teatavasti 1898. aastal), vaevad, närverimised, asjaajamised ja muud tegemised suurima rahuga teiste vanemuislaste hooleks, kasutasin ära tekkinud konjunktuuri ja panin Tartust minema napilt kaks nädalat enne kauaoodatud ja suurelt väljakuulutatud Leningradi-etenduste algust.

31. oktoobril 1965 kell 18 istusin Tartu jaamas Moskva rongi. Ja 2. novembril kell 11 Berliini aja järgi astusin Schönefeldi lennuväljal lennukist välja siira sooviga öelda viisakas «Guten Tag» neile, kes mind kodumaalt telesaatejate kinnitust mööda seal pidid ootama.

Möödus tubli tunnikene ringivaatamist-ootamist. Tulid ja

maandusid uued lennukid. Tulid ja läksid vastuvõtjad-ootajad, minu jaoks ei tulnud aga kedagi, kuni appi tulid reisibüroo lahked näitsikud. Nad helistasid Saksa DV Kultuuriministeeriumi ühte osakonda, siis teise, veel siia ja sinna ja vastavalt sealt kusagilt saadud juhtnööridele valjuhääldaja läbi välja hõikasid selle nägusa nooriku Kultuuriministeeriumist, kes saatuse tahtel just sel hetkel viibis lennuväljal üht väliskülastust ära saatmas. Edasi läks kõik nii nagu pidigi – jälle kähku ja käbedasti. Berliini jõudes veidi aega vastastikust ahhetamist ja ohhetamist ministeeriumis – umbes nii, et kuidas see küll ikka juhtuda võis, et ei teatud vastu tulla ja minna. Varsti aga oli taskus pilet õhtusele teatrietendusele ja koostatud päevakava paariks järgnevaks päevaks. Ning siis avanesid nagu mingis muinasjutulossis mu ees Berliini kõige uuema hotelli «Berolina» iseavanevad uksed, sellesama «Berolina» uksed, mis kaks aastat tagasi oli veel üsna tellingutes, nii nagu tookord veel tellingutes oli ka suur kontserdisaal Alexander-Platzil ja Berliini Õpetajate Maja. Jah, ei ole midagi öelda, kähku ja korralikult ehitavad sakslased, ja nähtavasti ka mitte väga kallilt.

Huvitav oleks uurida, mis seemneist siiski sünnivad inimeste arusaamad ilust ja heast ning missuguste loodusseaduste järgi need arusaamad on arenenud ja muutunud. Miks pidi meie maal, kus miljonid inimesed elasid väga kitsastes ebamugavates korterites, hulk aastaid ehitatama niisuguseid toretsevaid hotelle, mille ühe korruse numbritubade lühtrite pronksi hinnast oleks jätkunud terve «Berolina» korruse ehitamiseks.

Võib ju muidugi mitut moodi nalja teha sakslase «Gemütlichkeit» üle. Aga näiteks aknakardinaid on «Berolinas» palju mõnusa ette tõmmata kui mõneski hotellis Eestimaal. Kas ei oleks meilgi kasulik kardina serva külge kinnitada väike kepik, millele käsi upitamata juurde ulatub ja millega võib kardina kergesti kinni ja lahti tõmmata. Igasugustel mugavustel on ju küll siin patuses maailmas see puudus, et nad mõjuvad mõningatele inimestele lihtsalt laisakstegevalt. Kuid ega seegi pole terviseks, kui sa hotellitoas kardinaid ette kiskudes pead hirmu tundma, et kardinapuu kaela kukub, rõngas ära tuleb või lihtsalt kardina-serv rebeneb. Ärgu Tallinna «Palace'i» hotelli mõnusad peremehed ja lahked perenaised pahandagu, kuid nende hotellis seda hirmu tunda tuleb.

Ja kui sinu ees hotelli väliskukse kaks poolt ilusasti isenesest lahti lähevad, siis on see väga mugav, eriti kui sul mõlemad käed kinni on, nagu reisilolijatel seda mõnikord juhtub. Tõsi küll, 3. novembril möllas Põhjamere kohal sügistorm, mis ulatus

Berliinini ja oli nii vali, et «Berolina» välisüksed seisid tema käes iseenesest aina pärani, ja hotellihall oli külma ja tuult täis. Neil ustel pole ju ei lukku ega haaki, riivi ega krampi. Seepärast seisid nad pärituult sissepoole pärani ja ei küsinud hotellidirektori hädaldamisest ega kahe šveitseri rabelemisest, kes nende ümber toimetasid ja askeldasid. Ja nii käis võitluses looduse ja inimese vahel jälle kord ürgne stiihia 20. sajandi tehnikast üle. Kuid see oli juba minu Berliinis-viibimise teise päeva õhtul.

Esimesel õhtul istusin ma aga jälle ärevusest põksuva südamega «Berliner Ensemble'is» ja ootasin etenduse algust. Ja tõesti põksuva südamega. Ma olen ju ise juba palju-palju teatrit teinud ja ka juba väga palju igasugust teiste tehtud teatrit näinud. Ja tunnistan ausalt, et juba aastaid olen teatris vähe näinud neid etendusi, mida ma ennast sundimata lõpuni olen tahtnud vaadata. Seda enam, et ma ei ole veel kuigi hästi suutnud ära õppida teatrietendustel väikest professionaalset tukku tegema, millega need, kes elukutse tõttu on sunnitud istuma igasugustel teatrietendustel lõpuni, minu märkamist mööda meisterlikult toime tulevad. Seepärast arvasin ma juba mõned aastad tagasi, et pole teatrikunstis enam midagi, mis minu paadunud hinge erutada suudaks. Nüüd aga läksin «Berliner Ensemble'i» kaheksandat etendust vaatama sellise erutusega, mida sai tuntud poisikesena teatrisse minnes ja millega 20 aastat tagasi sai külastatud Moskva Kunstiteatri igat esimest korda nähtud etendust. Kui ma kellelegi peaksin ütleva, milles peitub minu jaoks veel vanul päevil «Berliner Ensemble'i» nii eriline võlu, siis ma ei oskakski seda päris hästi seletada, nii nagu mind kunagi pole suutnud targaks teha selle seletamine – miks miski on ilus!? Kui ma just parajasti loen või kuulen, kui hästi kas või geomeetriaga või aritmeetikaga suudetakse tõestada näiteks antiikse skulptuuri ninasirguse, puusalaiuse ja kaelapikkuse absoluutset, igavest ilu, siis paistab see asi olevat mul klaar, nii et pea loengut või teistele. Kuid tarvitseb mulle vastu sattuda mõni särasilmne ja tedretäheline nõsunina, kui ongi mul meelest pühitud kogu klas-sitsistlik matemaatika.

Kümmekond aastat tagasi kirjutas teatriteadlane N. Abalkin terve teose, milles kinnitas, et ainuüksi see, mida nimetatakse Stanislavski süsteemiks, ongi sotsialistlik realism. Ja ma arvasin, et mis siis ikka, las ta olla peale, sest Stanislavski süsteem on tõesti praktiline, tark ja üldse igatepidi hea asi, eriti siis, kui sul endal mingit süsteemi pole. Ja kuna mina nägin Moskva Kunstiteatrit veel tema viimastel hiilgeaastatel, siis tähendas

Stanislavski süsteem mulle Kunstiteatrit ja Kunstiteater 40. aastatel sotsialistliku teatrikuultuuri kvintessentsi.

Nüüd olen aga näinud üsna suurt hulka «Berliner Ensemble'i» lavastusi. Ja kõik need etendused on mulle tänapäeval ideaalid, mille poole maksab püüda. Need read ei ole lihtsalt oma üsna hiljutiste esteetiliste ideaalide ja veendumuste mahasalgamine. Kui ma midagi oma senises elus ja töös tänapäeval ei kahetse ega häbene, siis oma kiindumust Stanislavskisse ja Moskva Kunstiteatrisse. Ja kui mul millestki kahju on, siis ainult sellest, et tänapäeval sarnaneb Moskva Kunstiteater selle Kunstiteatriga, kelle iga etendus mulle sündmuseks oli, niisama vähe nagu paberist lill tõelise lillega. Miks see nõnda on läinud, ei tea. Võib-olla on siin põhjuseks lihtsalt paljude erinevate asjaolude kokkusaatumine. Kuid ma ei usu ikka veel, et see oli õige ja paratamatu. Siis peaks ju paratamatu olema ka niisuguste teatrikunsti «looduskaitsealade» nagu «La Scala» või «Comédie-Française'i» kunstiline kokkuvarisemine.

Kuid ma ei nõustu iialgi nendega, kes peavad Moskva Kunstiteatrit ning suuri kunstnikke Stanislavskit ja Nemirovitš-Dantšenkot süüdlaseks selles, mis toimus Nõukogude teatrielus isikukultuse aegadel. Ei saa suuri meistreid süüdistada selles halvas, mida teevad nende epigoonid. Ja ülim nõmedus on mitte mõista seda suurt, mille maailmakultuuri tõi Stanislavski, tõi Nemirovitš-Dantšenko, tõi Moskva Kunstiteater. Ja on toonud tänapäeva teatrikuultuuri Bertolt Brecht ja temast pärandusena jäänud «Berliner Ensemble».

Maailma kultuuriajalugu teab kümneid ja kümneid suuri kunstnikke, kes, elades ühel ajal ja võideldes isegi samade ühiskondlike ideaalide eest, vastastikku üksteise kunsti pole mõistnud ega tunnustanud. Need, kellele loodus pole õigust andnud paista silma kunstis ja kunstiga ja kes on ise endale valinud haletsusväärse osa kadestada neid, kes kunstis midagi saavutavad, püüavad ka neid konflikte seletada kui suurte meeste väiklast vastastikust kadedust. Tegelikult on aga kunstiga lugu nii, et suur saab olla ainult see, mille puhul ollakse kompromissitu kõigi teisiti mõtlejate ja teisiti tegijate vastu. Sellise konflikti tekkimine ühe ajastu suurte kunstnike vahel on tegelikult alati traagiline, mille puhul kõrvalseisjad peaksid nutma või vähemalt vait olema, mitte aga itsitama, kihistama, irvitama, parastama. Ja just sellepärast, et selletaolised konfliktid on traagilised, ei ole need inimkonna silmis vähendanud nende kunstnike kohta ajaloos, ja ka mitte meie lugupidamist nende vastu. Me oleme harjunud mõtlema Meierholdi teatrile kui millelegi Sta-

nislavski suhtes ainult antagonistlikule. Kuid just Stanislavski oli see mees, kes Meierholdi kohe oma teatrisse tööle võttis, kui Meierholdi teater suleti. Ja ma ei ole nõus ka nendega, kes tänapäeval räägivad Brechtist ja Stanislavskist kui mingisugustest täiesti antagonistlikest nähtustest. Vastuolud suurte kunstnike vahel ei ole antagonistlikud, nii nagu ei ole antagonistlikud renessansiaja kunst ja barokkaja kunst, nii nagu antagonistlik ei ole Victor Hugo romantism ja Emile Zola naturalism. Majakovski sotsialistlik realism ja Goethe klassitsism. Kunstivallas tekivad antagonistlikud vastuolud ainult seal, kus ühel pool on mahasurutud kunst ja teisel pool aussetõstetud haltuura. Kus ühel pool on igavestes sünnitusvaludes ja hädades vaevlev loomingu ja teisel pool alati konjunkturi hindav näpuväle rutiin. Kus ühel pool on revolutsiooniline rahutus ja teisel pool õukondlik rahulolu. Ja kui mulle tänapäeval Moskva Kunstiteater ei meeldi, siis just selle õukondliku rahulolu pärast, mis kõlab mõningate tema juhtide tegevuses ja esinemises, ja kui mulle «Berliner Ensemble» meeldib, siis just selle revolutsioonilise rahutuse pärast, mida mina temas näen.

Erinevalt eelmisest Berliini-sõidust, mil ma ei olnud seotud mingi kindla programmiga, kuulusin seekord Nõukogude delegatsiooni koosseisu, kes pidi osa võtma Leipzigis toimuvast Internatsionaalse Teatriinstituudi organiseeritud muusikateatrite kollokviumist. Kuid tänu sellele, et mul oli võimalik mõned päevad enne kollokviumi algust Berliini jõuda, püüdsin kibekähku üht-teist muudki näha ja kuulda.

Niisugusel korral on paratamatu, et ei saa valida, mida näha, vaid vaatad seda, mida parajasti näha on. Ometi kujunes mulle ka seekordne kohtumine «Berliner Ensemble'iga» ikkagi väga põhimõtteliseks. Ma nägin seekord «Berliner Ensemble'is» ainult kahte etendust – «Pariisi Kommuuni päevad» ja «Teine Brechti õhtu», mille esimese poole moodustasid Brechti lood ja laulud suurtest linnadest ja teise poole «Väike Mahagonny». Ja neile lisaks nägin veel Višnevski «Optimistliku tragöödia» pea-proovi.

Meil on kahjuks käibele läinud mingisugune kangesti selge, kindlapiiriline ja kindlakäeline kujutus brehtilikust teatrikunstist. Vastavalt sellele kujutlusele otsime ja nõuame mingisugust ühtset brehtilikku vormi «Kolmekrossiooperi», «Hea inimese Sezu-anist», «Galilei elu», «Ema Courage'i» ja «Punntila» jaoks. Seekord nägin 1920. aastate algul koos Kurt Weilliga kirjutatud «Väikese Mahagonny» etendust, milles absoluutselt kõik oli väga teatraalselt tinglik, kaasa arvatud näitleja keha, mida deformeeris kos-

tüüm. Ja nägin «Pariisi Kommuuni päevi», mille lavastuse rõhutatult olustikuline realism kujunduses, kostüümis, ajalooliste tegelaste fotograafiliselt täpses grimmis ja muidugi ka näitlejate mängus andis kommuunipäevade ajaloolist tõepärasust edasi täiesti erinevate kunstiliste vahenditega, kui näiteks kasutati «Arturo Ui» lavastuses, mis kujutas Hitleri aegade ajaloolist tõepärasust groteskselt teatraalsete ja hüperboolsete vahenditega. Ja et «Pariisi Kommuuni päevade» olustikuline realism on tänapäeva «Berliner Ensemble'i» rahutule teatrikollektiivile niisama programmiline nagu «Arturo Ui» teatraalsus, näitab fakt, et need mõlemad lavastused olid teatri möödunud aastal Londonis toimunud külaškäiguetenduste repertuaaris.

Ei saa Shakespeare'i kogu suurst mõista, kui ei taheta mõista, et suurte tragöödiate, nagu «Hamlet», «Othello», autori Shakespeare'i kõrval on ka lausa kergemeelselt vallatute komöödiate Shakespeare. Ja vallatute komöödiate Shakespeare'i kõrval on eepiliste ajalooliste kroonikate Shakespeare. Aga et need «kolm Shakespeare'i» on niivõrd erinevad, on leidunud neidki teoreetikuid, kes on arvanud, et neid teoseid ei ole üldse üks inimene suutnud kirjutada. Eks ole teoretikute viga tihti selles, et nad väga kergekäeliselt kalduvad kunstis seda kõike võimatuseks kuulutama, mida nad ise ei oleks võimelised praktiliselt tegema.

Huvitav oli ka see, kuidas «Berliner Ensemble'is» oli lavastatud «Optimistlik tragöödia». Meie arusaamist mööda on see teos ju üks romantilisemaid ja paatoslikumaid nõukogude klassikalises dramaturgias. «Berliner Ensemble'is» oli aga teosest loodud brehtilikult askeetlik, karm, asjalik, väga nappide väljendusvahendite kasutamisele rajanev etendus. See ei olnud draamatiline etendus, vaid eepiline etendus. Ja võib arvata, et kui Brecht oleks suutnud teostada oma Višnevski «Esimese ratsaväe» lavastamise kavatsuse, oleks sellest tulnud niisamasugune rõhutatult asjalik, täpne kroonika Oktoobrirevolutsioonist, nagu praegu on «Berliner Ensemble'is» antud täpne kroonika Pariisi Kommuuni päevade võitlustest ja sündmustest. Ja kas ei maksaks mõningatel meie teoreetikutel Brechtist ja «Berliner Ensemble'ist» rääkides mõelda sellegi fakti üle, miks üldse hindas Brecht nõukogude dramaturgiast mõningate eesti kirjatundjate ja teatritegelaste arvates nii «nõrka» teost, nagu seda on «Esimene ratsavägi».

Tänapäeval ei ole ühtegi tõsist teatrikunstnikku maailmas, kes ei tunnistaks Brechti 20-nda sajandi teise veerandi suurimaks teatrikunstnikuks, nii nagu sajandivahetusel ja 20-nda sajandi

algul ülemaailmselt tunnistati Stanislavskit, Reinhardti, Antoine'i. Seda näitab kas või see fakt, et Brechti 10. surma-aastapäeva puhul annab Internatsionaalse Teatriinstituudi ajakiri välja Brechti erinumbri. Pöördudes maailma paljude teatritegelaste poole rea küsimustega, esitas toimetus muu hulgas ka küsimuse, kuidas tuleb Brechti mängida tänapäeval. Tähendab, toimetuse arvates võib Brechti mängida nii ja muidugi võib ka teisiti. Kuid küsimuse tuum seisab selles, kuidas ja mis mõttes teisiti. Brecht ennast ja oma loomingut ise enam niimoodi kaitsta ei saa, nagu ta seda oma eluajal oskas teha ja tegi. Kas või näiteks «Kolmekrossiooperi» puhul, kui sellest loost taheti teha maguslääge röövliromantiline film. Nüüd Brecht ise enda eest enam seista ei saa. Seda enam ei tohi meie unustada, kes oli Brecht, milline oli tema maailmavaade, millised olid tema ühiskondlikud ja esteetilised ideaalid. Kas võib olla surnud kirjaniku vastu suuremat lugupidamatuse-avaldust kui see, et me moonutame tema loomingut ja tema teose ideed.

Sibelius on kunagi kurtnud, et ta on kirjutanud nii- ja nii-palju sümfooniaid, niipalju suuri kontserte. Kuid kõige rohkem mängitakse maailmas tema «Kurba valssi» ja enamasti tuntakse teda ainult selle autorina. Kas ei ole midagi analoogilist juhtunud Brechti «Kolmekrossiooperi» Mackie lauluga?

Väikekodanlus kardab kõike uut. Kui ta aga näeb, et uus kõikidest vastupuiklemistest hoolimata võidab, kohandab ta end ümber, v õ t a b s õ n a d e s u u e o m a k s ja hakkab seda uut pikkamööda lausa lutika visadusega oma näo järgi koolutama ja kohandama. Nii on see sündinud Väitsa-Mackie lauluga, mida kogu maailma raadiod lõristavad kui magus-sentimentaalselt nühka-tantsu.

Muide, ka selle üle pole vaja hüpoteese looma hakata, kuidas tuleb õigesti Brechti näidendite songe laulda. «Berliner Ensemble'i» peadramaturgi ja Brechti teatralaste teoste toimetaja Werner Hechti koduses töökabinetis võib veel praegugi kuulda magnetofonilindilt, millise emotsionaalse askeetlikkuse ja mõttetäpsusega B. Brecht neid ise laulis. See helilindistus ei ole muidugi kontsertesinemine. Kuid seda kuulata on järeltulevatel põlvedel kasulik kas või ainuüksi sellepärast, et veenduda, kui õigesti brehtilikult esitab tänapäeval Brechti songe näiteks Gisela May. Werner Hecht kinnitab sedagi, et võõrandamisefekt ei tähenda sugugi stanislavskiliku elamus kunsti eitamist, vaid vastupidi – nõuab ka selle kunsti oskamist, sest muidu, tarvita-des Werner Hechti sõnu, mingit «efekti» ju üldse olla ei s a a k s, s. t. ilma elamuseta poleks ju seda, millest võõrandada.

Muide, Werner Hechti koostatud raamatukeses «Materjalid «Ema Courage'i ja tema laste» kohta» on märgitud, et Turus mängis seda «Työväen Teatteri», et Moskvas «Majakovski-Theater», et Havannas «Teater Molla» ja Tallinnas «Akademitšeski teatr dramõ»...!?

Suurte, oma ajastu keskmisest tasemest üle ulatunud, uusi koolkondi loonud kunstnike ümber on alati toimunud võitlus. Nii on Stanislavski ümber käinud võitlus nii enne kui pärast tema surma, nii on see tänapäeval ka Brechtiga. Ja see võitlus on olnud ka «Berliner Ensemble'is», kust nüüd on lahkunud Brechti kunagine kaastöötaja, teoste «Hea inimene Sezuanist» ning «Trummid ja trompetid» lavastaja Benno Besson.<sup>1</sup>

Küsisin ühelt rahvusvaheliseks autoriteediks tunnistatud saksa teatritegelaselt, keda ta peab tänapäeva saksa teatris parimateks lavastajateks. Ta vastas hetkegi kõhklemata – Felsenstein, Wekwerth, Besson. Julgesin selle peale esitada veel teise küsimuse: kui see nii on, miks siis Benno Besson ei tööta enam «Berliner Ensemble'is». Vastuseks öeldi, et Benno Besson lahkus «Berliner Ensemble'i» juurest nende vastuolude tõttu, mis tal pärast Brechti surma tekkisid «Ensemble'i» juhtivate tegelastega, kes pidasid Bessoni seisukohti Brechti printsiipidest taandumiseks. Need vaidlused viisid selleni, et pandi kirja kõigile kohustuslik Brechti traditsioonidele truuks jäämise deklaratsioon, millele kõik «Ensemble'i» liikmed pidid alla kirjutama. Benno Besson oli keeldunud seda tegemast ja lahkunud. Seejuures kaasvestleja ütles, et kuigi ta väga kõrgelt hindab Wekwerthi tööd «Berliner Ensemble'is», on temal isiklikult väga kahju, et Benno Besson ei tööta praegu enam «Berliner Ensemble'is», ja veel, et tema arvates mõningal määral mõjutas seda konflikti ka niisugune kurb nähtus nagu näitejuhtidevaheline rivaalitsemine. Jah, kui raske on sageli mõista sellistes teatri sees tekkivates konfliktides, mida mõnikord liiga lihtsalt teatri intriigideks nimetatakse, kus algab väiklane isiklik rivaalitsemine ja lõpeb suur põhimõtteline vastuolu, ja ümberpöörduvalt – kus rivaalitsemine nimel hakatakse välja mõtlema põhimõtteid. Igal juhul on aga konflikt teatri kollektiivis nagu tüli perekonnas, kuhu kõrvalseisjad võivad oma nõu ja abiga vahele segada ainult äärmise ettevaatuse ja taktitundega. Eks ole elus kõige rohkem häid abielusid lõhki ajanud just sellised appitõtanud sõbrannade ja suguseltslaste ühele perekonnapoolle õiguse jagamise ja abistamise aktsioonid.

---

<sup>1</sup> Viimast lavastust oli eesti teatritegelastel võimalik näha, kui «Berliner Ensemble» käis Moskvas.

Selles konfliktis oli kindlasti viimane ja otsustav sõna Helene Weigelil kui «Berliner Ensemble'i» praegusel juhil. Ja ma usun, et tema, kes Brechti kõrval oma elu pole veetnud mitte ainult kui proua Brecht, vaid kui samaväärne loov kunstnik, teab kindlasti, mis on Brechti teatri arengu seisukohalt õige. Muide, «Väikeses Mahagonny» on terve lõik, mida mängitakse poksiareenil. Etendusel, mida mina vaatasin, ilmus korraga lavale poksivõistlust jälgivate näidenditegelaste hulka ka Helene Weigel. Mitte rollis, mitte ümberkehastatuna, vaid lihtsalt kui Helene Weigel ise, riietatuna sellesesamasse tagasihoidlikku halli kleiti, millega ta teatris selle õhtu esimeses pooles luges Brechti luulet. Istus seal mõni aeg, ja elas koos grimeeritud ja teatraalsetes kostüümides tegelastega kaasa sellele, mis poksiareenil ning ümberringi toimus. Ja siis kadus ta sealt jälle, ilma et vähemalt mina üldse oleksin märganud, millal see just juhtus.

Meenutagem eespool öeldut, et «Mahagonny» kanti ette väga tugevalt teatraalsetes kostüümides ja grimmis. Ja nende kostüümis ja grimmis tegelaste hulka ilmus Helene Weigel kostüümita ja grimmita. Ja selles seisneski antud momendil «Verfremdungseffekt». Sest nagu Brechti juures on absoluutselt kõik dialektiline, nii on ka see mõiste dialektiline. Kuid üks dialektika võlu ja ime ju selles seisnegi, et üks ja seesama nähtus võib olevalt erinevatest tingimustest tähendada täiesti risti vastu käivaid asju.

Ma ei tea Benno Bessoni ja «Berliner Ensemble'i» juhtkonna vahelise konflikti sisust midagi lähemalt. Kuid vähemalt «Verfremdungseffekti» kasutamises on Benno Besson kindlasti Brechtile truuks jäänud. Nägin «Volksbühne's» tema tookord kõige uuemat, parajasti nii palju elevust tekitanud lavastust «Moritz Tassow». Selle näidendi autor Peter Hacks läks Lääne-Saksamaal mingitsorti ülemustega pahuksisse ja tuli 1955. a. Saksa DV-sse, kus ta praegu kuuldavasti juba jälle on mõnedega pahuksis. Dramaturgina on ta Brechti anti-aristotelesliku dramaturgia viljeleja. Nagu Brecht, nii kasutab ka tema oma näidendites songe. Ja noid kasutab ta ka oma «Moritz Tassowis».

Ükskõik kes tegelastest või kus songi esitama hakkas, ikka tuli lavale tegelase lähedusse ka mõni pillimees orkestrist, kes muidu oli paigutatud märkamatu lava taha. Kord oli selleks pillimeheks üks viiulimängija, kord flöödimängija. Vahel oli paar pillimeest, vahel ka terve väike orkester. Seejuures olid kõik orkestrandid riietatud ühesugustesse ilusatesse mustadesse kontsertülikondadesse, mistõttu nende kui visuaalsete võorkehade lavalolemine veel eriti silma hakkas. Sest ülejäänud tegelaskond

oli riietatud väga realistlikult ja olustikuliselt vastavalt oma kujule ja konkreetsele situatsioonile, nagu oli realistlik ka kogu mäng.

Näidend ise on väga tugeva satiirilise kallakuga lugu saksa külaelust esimestel sõjajärgsetel kuudel. Näidendi nimikangelane Moritz Tassow on mees, kes Hitleri režiimi kehtestamisest kuni sõja lõpuni esines kurtummana ja töötas suures rüütlimõisas lihtsa, kõikide poolt kohtlaseks peetud seatalitajana. Nüüd aga, pärast hitlerliku Saksamaa kokkuvarisemist, tuleb ta pöranda alt välja, kus ta midagi ei teinud, ja haarab kui poliitiliselt «puhas» mõisa ülevõtmise initsiatiivi enese kätte. Ta moodustab endale ka aktiivi, kuhu kuulub endine mõisavalitseja, kes esimesena kohe kuulekalt uut saksa teenima hakkab; siis üks kaltsakproletariaadi hulka kuuluv hulgas ja üks tubli, kuid kangesti kärevalt vasakpoolne naiskodanik. Moritz Tassow kolib ise elama härrastemajja ja hakkab kandma minemakihutatud härraste rõivaid (mis lavastaja ja kunstniku kurja tahte tõttu talle küll veidi suured on) ja kõnesid pidama, kui palju head on sotsialistlik kord toonud neile, kes nii nagu tema Hitleri režiimi all on pidanud kannatama. Et võidu pühitsemine hästi rõõmus ja pidulik oleks, siis tapetakse uue juhi käsul peosõõgiks mõisa parim piimalehm. Mis aga puutub ülejäänud mõisakehvikutesse, siis nende elus ei muutu Moritz Tassowi «sotsialismis» mitte midagi. Muidugi ei kesta Tassowi võim kaua. Ta kihutatakse minema ja ka selles maanurgas hakkab saksa rahvas üles ehitama tõelist sotsialismi. Näidendit hiljem «Sinn und Formis» üle lugedes nägin, et see on värsis. Etendusel ma seda miskipärast ei märganud.

«Moritz Tassowi» etendus oli mulle ühtlasi esimene kohtumine «Volksbühne» ansambliga. Ja peab ütleva, et esimene mulje sellest teatrist on väga hea. Pettumuse aga valmistas Berliini noorsooteatri «Theater der Freundschaft» etenduse külastamine. Sakslased ise hindavad seda teatrit, eriti aga selle teatri juhti Ilse Rodenbergi väga kõrgelt. Kõigi nende juttude ja kirjutiste põhjal oli mul kahju, et juba siis, kui ma esimest korda Berliinis viibisin, ei jõudnud seal ühtki etendust vaadata. Püüdsin seda pattu kohe tasa teha ja tõttasin juba teisel Berliinis viibimise päeval vaatama Švartsi «Lumekuningannat». Ja veendusin juba ei tea mitmekümnendat korda, et ükskõik kui hoolega, korrektselt ja puhtalt lavalist käsitööd ühes või teises teatris ka tehakse, mingist tõeliselt oma loomingu näost sellise teatri puhul rääkida ei saa. Näitejuhi ja näitlejate käsitöölik rutiin teevad niisugused teatrid nii ühenäoliseks, nagu on ühenäolised kõik nailonkasukad, nagu vaht-

kummist lilled, nagu üldse kõik, millele tänapäeval on juba kujunenud mingi rahvusvaheline standard.

Eespool öeldu ei ole muidugi mõeldud Ilse Rodenbergi töö kokkuvõtteks. Sugugi mitte. Ma tean väga hästi, et teatritegemiseks ei aita ainult sellest, kui ollakse andekas ja tark lavastaja. Teatritegemiseks on veel vaja ka neid inimesi, kes suudavad organisatoorselt koos hoida ja tööle panna kogu selle keerulise mehhanismi, mida teater tänapäeval endast kujutab. Ja et Ilse Rodenberg seda suudab, seda tõestas alles hiljuti Berliinis läbi viidud noorsooteatrite rahvusvaheline nõupidamine, mille peakangelannaks ta oli.

Kui Berliinist lahkusin, oli mul kõige rohkem kahju, et ma ei näinud Wekwerthi lavastatud «Coriolanust» «Berliner Ensemble's», kus lahingustseenid on nii suurejoonelised, et rabasid isegi inglise teatritegelasi, kes ise on sellel alal suured meistrid ja kelle lavastatud võitlusstseene ja lahinguid on eesti kriitikud ja teatritegelased saanud imetleda inglise teatrite külaskäigu etenduste puhul NSV Liidus. Ja niisama kahju oli mul, et ma ei näinud Benno Bessoni lavastatud Švartsi «Draakonit», mida peetakse Benno Bessoni viimaseks suurimaks lavastajasaavutuseks ja mis üllatab oma brehtiliku karmuse, positiivse peategelase askeetlikkuse ja välise kaasaegsusega juba ka siis, kui ainult fotosid vaadata. Käesoleval aastal näidati seda lavastust Pariisi Rahvaste Teatris väga suure eduga.

Millega süda siis kõige enam rahule jäi? «Pariisi Kommuuni päevadega». Miks? Eelkõige selle lausa vapustava aktuaalsuse pärast, mis sellel näidendil ja etendusel on praegu Berliinis. Kui Kommuuni eest võitlejad laval hoiatasid oma juhte, et ei tohi hetkekski unustada vaenlast, kes on siinsamas Pariisi külje all Versaille's, siis tuli ikka meelde, et tänapäeval on demokraatliku Saksamaa suhtes samasuguseks «Versaille'ks» revanšistlik Saksamaa, kes oma katsesarved ja haarmed püüab ajada ka Lääne-Berliini . . . Kuid piir, mis lahutab kahte Berliini, on paigast, kus asub «Berliner Ensemble», vaid mõnisada meetrit eemal.

Ka selles etenduses mängisid kaasa väsimatud Gisela May ja Wolf Kaiser. Esimene oli õmblejana madam Gabet, teine esines rahvuskaardiväelase, mürsepana, hüüdnimega «Papa». Manfred Wekwerthi hästi lavastatud etenduse paljude hingedaaravate hetkede hulgas oli vist kõige mõjuvam, kui Kaiser pärast seda, kui noored oma tantsud olid tantsinud, püsti tõusis, longates Gisela May juurde läks ja teda tantsima kutsus. See kahe lihtsa elumuredest sagritud tööinimese tants oli pühalik, nagu mingi rituaal. Lonkur mürsepp, võitleja Pariisi barrikaa-

didelt, tantsis enne oma viimast võitlust ja kangelassurma. Tantsis sellepärast, et ta tahtis elada, ja tantsis sellepärast, et ta ei kartnud võitlust ega surma.

## TEINE PEATÜKK,

milles nii palju kui meel ja mõistus lubab, püütakse rääkida asjast enesest, s. t. reisi sihist ja sisust.

Minu ringilustitamine lõppes Berliinis viibimise neljandal päeval, mil ma muutusin üheks viiendikuks Nõukogude delegatsioonist, kes oli saabunud osa võtma 6.–11. novembrini Leipzgis toimuvast Internatsionaalse Teatriinstituudi Saksa DV tsentrumi poolt organiseeritud rahvusvahelisest kollokviumist, mille teemaks oli kaasaegne interpretatsioon ooperikunstis. Ülejäänud neli viiendikku Nõukogude delegatsioonist olid: professor B. Pokrovski, Suure Teatri lavastaja, G. Ansimov, kes praegu on Moskva Operiteatri kunstiline juht, helilooja K. Moltšanov ja muusikateadlane M. Sabinina.

Kõigepealt mõni sõna Internatsionaalsest Teatriinstituudist ehk ITI-st, nagu teda lühendatult rahvusvaheliselt nimetatakse. See organisatsioon, mis juriidiliselt enesest kujutab üht UNESCO allorganisatsiooni, asutati juba 1948. a. Prahlas. Praegu on temal liikmesriike üle poolesaja, kusjuures igal maal, mis on liikmeks, on veel selle instituudi rahvuslik tsentrum. See organisatsioon annab ülemaailmses ulatuses välja väikest rahvusvahelist bülletääni. Tema üldjuhtimisel tegutseb Pariisis nn. «Rahvaste Teater». Ka iga-aastase ülemaailmse teatripäeva tähistamise 27. märtsil algatas ITI. Tema peamiseks tegevusalaks näib aga kujunevat igasugustes teatralastes küsimustes rahvusvaheliste nõupidamiste organiseerimine, kusjuures nendetaoliste nõupidamiste praktiline läbiviimine usaldatakse ühele või teisele rahvuslikule tsentrumile. Ja seekordne ooperialane nõupidamine, mis oli muide üldse esimene muusikateatri nõupidamine, mille on organiseerinud ITI, oligi usaldatud Saksa DV tsentrumile. Fakt, mis poliitiliselt on vägagi tähelepanuvääriv, kuna Saksa DV ju teatavasti ei kuulu Ühinenud Rahvaste Organisatsiooni. Muide, olgu siin kohe öeldud, et sakslased hindasid ise seda, et neile usaldati selle kollokviumi korraldamine, kui järjekordset tõsist poliitilist võitu Saksa DV rahvusvahelise positsiooni kindlustamisel. Sellega seoses kerkib aga kohe küsimus, mis siiski sundis ITI Pariisis asuvat sekretariaati tegema sellist sammu, Või veel täpsemalt, mis andis sellele sekretariaadile moraalse õiguse teha niisugust poliit-

tilist žesti? Või veelgi selgemalt, tänu kellele ja millele võis Saksa DV üldse saada sellise rahvusvahelise nõupidamise korraldajaks? Kindlasti on selles asjas väga suured teened Berliini Koomilise Ooperi juhil Walter von Felsensteinil, kes oma teatriga nagu Brechti ja Weigeli «Berliner Ensemble'gi» on korduvalt läbi murdnud kõik poliitilised ja ideoloogilised barjäärid, mis Saksa DV-d läänest piiravad. Just Koomilise Ooperi rahvusvaheline kuulsus, tema juhtiv osa ooperlike kaanonite purustamisel tänapäeva ooperikultuuris andiski Saksa DV-le moraalse õiguse niisuguse suure rahvusvahelise nõupidamise organiseerija kohale, millest võtsid osa 33 riigi esindajad alates Argentiina, Austraalia, Kanada, Gaana, Venetsueela ja teiste nendetaoliste ooperikultuuri seisukohalt eksootiliste maade 1–2-liikmelistest delegatsioonidest ja lõpetades Tšehhoslovakkia, Prantsuse, Inglise, Itaalia, Poola, Austria ja Föderatiivse Saksamaa ning Lääne-Berliini eriti suurte delegatsioonidega. Nõupidamine alustas oma tööd Berliini Riigiooperi Apollo-saalis väikese piduliku avakoosolekuga, mille muusikaliseks sissejuhatauseks oli valitud inglise klassiku Henry Purcelli muusika «Fairy Queenile» ja muusikaliseks lõpuks W. A. Mozarti «Divertimento F-duur». Nende kahe ülimalt laheda ja mahedalt meelirahustava muusikapala vahel tuli ära kuulata veel lühikesed tervitussõnad Saksa DV Riigiooperi intendantilt prof. dr. Hans Pischnerilt, Saksa DV kultuuriministrilt Hans Bentzienilt ja ITI peasekretärielt prantslaselt Jean Darcante'ilt. Sellele ilma presiidiumita hubasele koosolekule järgnes lühikene tutvuste sobitamise püstijala-vastuvõtt sama ooperiteatri fuajees ja siis kohe samas takkajärele Prokofjevi ooperi «Tuliingel» etendus. Ja järgmisel hommikul kell 9 sõitis kogu 300-liikmeline «kongress»+tõlgid, ajakirjanikud ja muud kohapealsed abimehed ja askeldajad ära Leipzigi, kus juba kell 15 algas Grassi muuseumi ühes selleks kohaldatud saalis esimene töökoosolek.

Kollokviumi töö toimus nõnda, et iga päev oli põhiliselt üks ettekanne. Esimesel päeval esines Walter von Felsenstein kogu kollokviumi suhtes programmilise ettekandega «Muusikateatri metoodilised põhiküsimused». Järgmisel päeval oli ettekandjaks Berliini Riigiooperi intendant Hans Pischner, kes rääkis riiklike ooperiteatri probleemidest. Kolmas ettekanne oli Prahast prof. dr. Vaclav Kašlikilt «Ooperi interpretatsioonist kinos ja televisioonis ja selle interpretatsiooni mõjudest teatrilavale». Neljas ettekanne oli Leipzigi ooperi juhilt Joachim Herzilt, kelle ettekande pealkirjaks oli «Richard Wagner ja tema pärand». Samal päeval oli veel Austraalia näitejuhi Alan Seymouri ettekanne, mille peal-

kirjaks oli «Oper ja tänapäeva ooperi autor». Ja viimaseks, nagu kokkuvõtteks ettekandeks oli Müncheni ülikooli juures töötavalt itaallaselt prof. Ernesto Grassilt «Realismiprobleemid teatris».

Nagu juba pealkirjade loetelu näitab, oli teemade ring õige kergemeelselt kirju. Ja veel kirjum oli igale ettekandele järgnenud diskussioon, mille kohe algul paljudele osavõtjatele üsna ootamatult lustakatele rööbastele juhtis ITI peasekretär Jean Darcante, kes juhatas esimest töökoosolekut. Juhtus nii, et kohe pärast Felsensteini ettekannet astus pulti üks noormees Saksa DV-st ja luges paberilt maha oma hästi vormistatud ligemale paarikümne-minutilise sõnavõtu. Koosoleku juhataja kuulas ja kannatas selle ilusasti ära, kuid enne, kui andis sõna järgmisele sõnavõtjale, tegi ettepaneku loobuda diskussioonides üldse paberilt mahaloetavatest sõnavõttudest, põhjendades oma soovi sellega, et ükski inimene ei ole võimeline poole päeva jooksul ära kannatama ühtejärke kahte paberilt ette loetud ettekannet. Ettepanek võeti muidugi rõõmuovatsioonidega vastu. Tulemus oli see, et diskussiooni läbiviimise koolipoisilik korralikkus küll kannatas, aga elevus ja hoog võitis. Oli traditsioonilisi vanamoodi demokraatia juurde kuuluvaid lustakaid vaheleühüdeid, lühikesi sõnavõtte kohapealt, mille tehniliseks läbiviimiseks oli saalis kaks näitsikut, kes igähele, kes häält tõstis ja meelt tahtis avaldada, mikrofoni kohapeale kätte kandsid. Ja nii käiski vahel väga kodune diskussioon, kus üks rääkis saalis istudes oma laua tagant, teine vastas talle kas kõnepuldist või lihtsalt presiidiumilaua tagant. Korda oli muidugi vähem kui Paunvere või mõne muu Julk-Jüri kooli leeritrupis, kuid see-eest saalis tukkujaid ja haigutajaid ei olnud üldse.

Kollokviumi korraldajad olid tõsiselt hoolt kandnud, et selle läbiviimine oleks võimalikult internatsionaalne. Iga istungit juhatas eri maa esindaja. Nii juhatas üht istungit jugoslaavlanna, ooperi direktor ja näitejuht Ani Radosevic-Stiasky Belgradist, teist näitejuht Jo Dua Brüsselist, kolmandat muusikakriitik Fedele d'Amico Roomast. Kongressi teise päeva istungit juhatas Nõukogude delegatsiooni juht Boriss Pokrovski. Kongressi asjaajamiste ametlikeks keelteks olid saksa, vene, inglise ja prantsuse keel. Nendes keeltes anti välja ka igapäevased kongressibülletäänid ja nendes keeltes oli pisikese sigaretikarbi-suuruse kaelaskantava transistorvastuvõtja kaudu võimalik kuulata ka kõikide ettekannete ja diskussioonide tõlget.

Et niisugune transistor ka sellise rahvusvahelise ja, võiks arvata, ikkagi üsna valitud koosseisuga publiku puhul mõnele osavõtjale kogemata suveniirina tasku või käekotti ei satuks, siis

tulid need enne järjekordse koosoleku algust vastavanimelise kaardi vastu välja lunastada ja koosoleku ruumist lahkudes jälle kenasti ja korralikult tagastada. Võta kinni, mille vastu korraldajad end nüüd rohkem kindlustasid, kas professorliku hajameelsuse vastu (muide, riidehoidjad ja muu teenindav rahvas tituleerisid kõiki osavõtjaid vastavalt aastatele ja kõhukusele kas herr professoriteks või doktoriteks, kusjuures kõik hallipäisemad ja kõhukamad olid herr professorid ja nooremad herr doktorid) või Läänes väga moes oleva suveniiride kogumise vastu. Igatahes on niisugune kaelaskantav transistor juba sellepärast mõnus, et ta vabastab inimese kõrvaklappide oheliku otsast, et ta võimaldab lahkuda koosolekuruumist ja isegi kuluaarides ringi kõndides kuulata koosolekujuttu.

Kollokviumi kõik ettekanded ja neile järgnenud vaidlused olid omamoodi huvitavad ja vääriksid kindlasti üsna tähelepanelikku uurimist, mida saab teha, kui nad ükskord trükis on avaldatud. Seni aga tahaksin puudutada mõningaid neid küsimusi kollokviumilt, mis on ka meie ajakirjanduses viimastel aastatel vaidlusi ja mõttevahetusi põhjustanud.

Esimene selline küsimus oli Felsensteini ja tema töö täpne koht tänapäeva ooperikultuuris. Felsenstein ise ei ütle muidugi kusagil, et tema on ainuke ooperiteatritark tänapäeva maailmas. Ta on selle ütlemiseks liiga vanamoeliselt korrektne ja härrasmehelikult viisakas. Küll aga kipuvad seda ütleva mõningad tema agarad jüngrid. Ja niivõrd agaralt, et isegi Felsensteinil endal tuli neid kollokviumil mitmel puhul korrale kutsuda. Asja tuum aga seisneb vist siiski selles, et peale Walter von Felsensteini ooperikunsti, mille kunstilises kreedos on esikohal sõna «teater», on veel «La Scala» ooperikunst, mida võiks väljendada sõnaga «laul», veel õigem sõnadega «bel canto». Meil, väga paljudel Nõukogude teatritegelastel, oli soodne võimalus just enne seda kollokviumi näha Moskvast nii «La Scalat» kui ka «Komische Operit». Tõsi küll, esimest tõttasid vaatama kõigepealt kõik meie lauljad, siis dirigendid ja lõpuks ooperiteatrite näitejuhid ikka ka. Teist teatrit tõttasid vaatama esmajoones kõik näitejuhid ja kriitikud, siis dirigendid ja lõpuks nende sekka ikka ka mõni üksik laulja. Mulle isiklikult on Felsensteini kui muusikalavastaja esteetilised seisukohad ja tema interpreteerimiskunst väga hingelähedased. Kuid mul on ooperietendustel ja proovidel nii mõnigi kord meelde tulnud Stanislavski «Minu elust kunstis» ka see lehekülg, kus ta räägib Verdi kaasaegse itaallasest tenori Tamagno hääle ilust ja omapärasest emotsionaalsest võlust, mis sellel häälil oli, tänu tema puhtvokaalsele

ilule ja jõule. Walter von Felsenstein ise hindab väga kõrgelt Stanislavski näitejuhitööd ooperikunsti reformeerijana. Seda tunnustust väljendas ta veel kord avalikult Stanislavski lavastatud «Jevgeni Oneginile», mida hiljuti Berliinis näitas Moskva Stanislavski- ja Nemirovitš-Dantšenko nimeline Ooperiteater. Kuid kas muutuks inimkonna ooperi- ja muusikakultuur sõna kõige laiemas mõttes sellest rikkamaks, kui ühel päeval näiteks Berliini Riigiooper ja Koomiline Ooper muutuksid teineteise sarnaseks, või mis on veelgi halvem, kui «La Scala» ja «Komische Oper» muutuksid teineteise sarnaseks. Muide, kui mul Nõukogude delegatsiooni liikmena kollokviumi viimasel päeval tuli sõna võtta, siis ei saanud ma ka seal seda mõtet ütlema jätta.

Walter von Felsenstein on kahtlemata tänapäeva maailma üks suurimaid ooperilavastajaid. Seda tunnistasid ka kõik kollokviumist osavõtjad, kuivõrd neist keegi üldse kedagi teist peale iseenda tunnistada suutis... Kuid näib, et ka Felsensteini ähvardab see oht, mis on tabanud paljusid teisigi suuri avastajaid ja reformaatoreid, kui nad hakkavad lõpuks ise uskuma, et nad on leidnud selle «tarkade kivi», mis lahendab kõik probleemid. Muide, ka meil Eestis oli neid, kes peale Felsensteini etenduste esmakordset nägemist tulid välja deklaratsioonidega, et see ongi see ainuke õige tänapäevane muusikateatri tegemine.

Felsensteini üks tähtsamaid põhiteese on, et ta püüab alati anda «werktreu» lavastuse. Kuid mis on «werktreu» interpretatsioon ja kas saabki olla üldse mingit igavesti ja alatiseks kõikidest aegadest üleulatuvat «werktreu» interpretatsiooni? Et saavutada seda «werktreu» interpretatsiooni, alustab Felsenstein alati sellest, et ta teeb kõikidele vanadele ooperitele uue tõlke. Tõlkimine ei ole mitte kunagi mingi objektiivne apoliitiline protsess. Enamikul sõnadel on palju vasteid. Ja realist valib teise vaste kui idealist, naturalist teise vaste kui romantik. Jah, Felsenstein on materialist, realist. Ta teeb kõikidele minevikus tõlgitud ooperitele oma teatri jaoks uued tõlked. Just sellest uuesti tõlkimisest algabki tema juures ooperi «werktreu» lahendus. Kuid samal ajal, kui Felsenstein kulutab palju energiat ooperite senisest hoolikamale ja originaalilähedasemale tõlkimisele, avaldas Berliini Riigiooperi juht, suurepärane muusikamees Hans Pischner oma kollokviumi ettekandes arvamust, et televisioon ja raadio teevad klassikalised ooperid laiale teatripublikule varsti nii tuttavaks, et neid pole siis üldse vaja tõlkida, vaid on võimalik ette kanda

originaalkeeles. Kui see nii on, siis on kogu see määratu suur vaev, mis Felsenstein kulutab klassikaliste ooperite uuesti tõlkimiseks, niisugune asi, mille kohta üks vanaaja tark on öelnud, et see on üks tühi töö ja vaimu närimine. Muidugi. Pischner seda nii lausa välja ei öelnud, kuid see seisukoht kasvab ise välja Berliini Riigiooperi praktikast, kus praegu juba mängitakse «Cosi fan tuttet» itaalia keeles. Tähendab, et ooperi juures sisu õige, realistlik, autoripärane lahendamise ei olene mitte ainult sõna tõlkimise täpsusest; võib-olla on vanade klassikaliste ooperite juures sõna mõnikord kõige väiksema tähtsusega. Ja küllap siin ongi põhjus, miks ettekandele järgnevas diskussioonis astusid Felsensteini vastu välja ikka ja jälle just muusikud.

Ühel omavahelisel jutuajamisel Felsensteiniga küsisid Nõukogude delegatsiooni liikmed, miks dirigent Kurt Mazur ei tööta enam alaliselt Felsensteini juures. Felsenstein andis Kurt Mazurile kui ooperidirigendile väga kõrge hinnangu ja avaldas lootust, et K. Mazur pöördub kord ooperiteatrisse tagasi. Kollokviumi viimasel päeval läks ühe viimase sõnavõtjana pulti Kurt Mazur ja nõudis, et ooperiteatris peaks lauljate suhtes pearõhu siiski asetama laululisele küljele, ja seda isegi siis, kui tuleb teha mõningaid kompromisse kujude intellektuaalsel lahtimõtestamisel. Ja kõigile oli selge, et Kurt Mazur kaitses just seda lauljatüüpi, keda Felsenstein põlastavalt nimetab «vokaalidoodiks».

Kongressist osavõtjail oli võimalus näha ka kaht Felsensteini lavastust – «Othello» ja «Hoffmanni lugusid». Kui viimase puhul olid peaaegu kõik kollokviumist osavõtjad ühel arvamusel, et see on lavastajatööna maailma mastaabis suursaavutus, kuigi mõned muusikamehed olid ka selle puhul pahased, et populaarne «barkarool» kui muusikaline number on mitmeks lõiguks ära hakitud, siis «Othello» puhul oli proteste juba palju enam. Ja näib, et protestijatel on omajagu õigus. Kas on siiski õige näiteks Verdi «Othello» Desdemona ja Othello I vaatuse duetti lahendada mitte kui vokaalset duetti, vaid kui retsitatiivset dialoogi? Verdil on oma muusikaliste vahendite ja kujundite süsteem. Need võivad kellelegi meeldida või mitte meeldida, kuid nendega ei tohi talitada nii, et muusikalisest vormist jäävad järele varemed. Ja mulle tundub, et Stanislavski oma «Onegini», «Rigoletto» ja «Sevilla habemeajaja» lavastustes käib muusikaga märksa viisakamalt ümber kui Felsenstein «Othello» puhul.

Kahjuks ei jõudnud diskussioon neid probleeme siiski ammendavalt puudutada. Ja üks põhjusi oli siin lihtsalt selles,

et kõnelused olid liiga erineval tsापinnal, nii nagu see alati juhtub ükskõik mis küsimuses, kui diskuteerima hakkavad «vaesed» ja «rikkad».

Saksa DV-s töötab tänapäeval 39 ooperikollektiivi – tähendab veidi üle 400 000 inimese peale üks ooperikollektiiv, kusjuures on ka selliseid ooperikollektiive, kes töötavad ühe katuse ja administratiivse ning kunstilise juhtimise all draamateatriga nagu «Vanemuises». Kuid Kanadas, kust kollokviumile oli saabunud üks esindaja, pole ühtki pidevalt töötavat ooperikollektiivi. Ja ei ole isegi mitte kõigis Lääne-Euroopa maades veel alaliselt töötavaid ooperiteatreid, samal ajal kui väikeriikide hulka kuulavas Bulgaarias on neid 6. Või niisugune fakt. Samal ajal kui Berliini Riigiooper esitab «Cosi fan tuttet» itaalia keeles, rääkis üks noor Prantsusmaa mees, et nemad olid sunnitud «Cosi fan tuttet» mängima mitte ainult prantsuse keeles, vaid isegi kaasaegses kostüümis. Ja pidid seda ainult sellepärast nii tegema, et sellisel kujul ooperiteatrit teha mingilgi määral vastuvõetavaks tänapäeva prantsuse noortele. On selge, et niisuguse olukorra juures, kus ühed maad astuvad alles esimesi samme ooperikultuuri loomiseks või teised selle laiadesse massidesse viimiseks, ja kolmandad mõtlevad, kuidas oma maailma ooperikultuuri tipus olevat ooperikunsti veelgi kõrgemale viia, on päevamured erinevad ja ei saagi toimuda päris tõsist diskussiooni võrdsete vahel. Seepärast tõusid kollokviumil ikka ja jälle probleemidena üles niisugused mured, mis on kõige ühisemad.

Üheks niisuguseks oli üldine hädaldamine vokaalse kultuuri languse pärast, mis Kesk-Euroopa maade laulupedagoogide kinnituse järgi seal õige halvast seisukorras olevat ja eriti selle tõttu, et viimasel ajal on väga haruldaseks jäänud looduslikult orgaaniliselt õigesti laulvad ja hingavad inimesed. Kui aga kuuled selliseid jutte, tekivad paratamatult mõtted, kas ei ole Felsensteini ooperitöö populaarsuse üks suuri põhjusi tänapäeval veel seegi, et tema teatris rohkem kui kusagil mujal kompenseerib vokaalseid puudujääke laulvate näitlejate meisterlik mäng. Ja küllap see ikka ka nõnda on, et kui sul ooperilavale pole panna niisuguseid ooperilauljaid nagu Milaano «La Scalas», siis olgu sul vähemalt selliseid ooperinäitlejaid ja -lavastajaid, nagu seda on Felsensteinil. Ja see ongi vist ainuoluline, millega – kaardimoori sõnu tarvitades – selles küsimuses «süda rahule jääb».

Kui aga küsimust ainult sellisel kujul lahendada, millest siis ikkagi Felsensteini ooperiteatri tohutu rahvusvaheline autoriteet ja populaarsus? Nähtavasti peitub peapõhjus siiski Felsensteini muusikateatri erilises rahvalikkuses. Ei ole tänapäeval peaaegu

ühtegi teist ooperiteatrit maailmas, mida külastaksid nii laiad rahvamassid, et üks lavastus samade solistide koosseisuga võiks kümneid aastaid repertuaaris püsida. Senini peamiselt ainult rikastele ja asjatundjatele määratud aristokraatne ooperikunst hakkab ka kodanliku maailma klassikalistel ooperimaadel üha enam demokratiseeruma. Ja see on niisugune protsess, mida peab arvestama isegi maailma laulukunsti kants «La Scala». Seda rääkisid viimase Moskva-külaskäigu puhul «La Scala» juhid, kes olid sunnitud tunnistama, et publiku demokraatlikuks muutmise tõttu ei ole isegi «La Scalas» enam võimalik sellise «füüsilise ruumimahuga» (s. t. nii suure kõhuga) tenori nagu kas või Gigli esinemine südametemurdja osas...

Ja tõesti, mõelgem kord järele, kes on siis päris ooperipublik. See on ju ikka veel üsna väikesearvuline kogodus. Kui kas või meie maal teha statistikat, siis näeme, et üldine ooperikülastajate hulk on tänapäeval palju väiksem kui külastajate hulk draamal, operetil ja balletil. Ja kui sellest hulgast jätta veel kõrvale need ooperikülastajad, kes jooksevad teatrisse lihtsalt mõnda järjekordset välissolisti kui eksootikat vaatama, siis jääbki järele see päris väike osa ooperipublikut, kes jaguneb omakorda veel kahte kategooriasse. Esiteks nendeks, kes ooperiteatris käivad kuulamas ilusaid hääli. (Täpsemalt – kõrgeid noote, mida neile võib ka veidi, nii umbes veerand tooni madalamalt laulda. Imetlus, aplaus, lilled neilt ooperisõpradelt on ikka garanteeritud. Eriti kui lauldakse veel hästituntud ooperiaariaid.) Teiseks ooperipubliku põhikategooriaks, kahjuks aga veelgi väiksemaks, on tõelised hea muusika sõbrad. Nemad tulevad teatrisse ooperit kuulama. Nad kuulavad ooperit sagedasti kinnisilmi ja neid huvitab rohkem see, kuidas näiteks üks või teine dirigent ooperit interpreteerib, kui see, mis on laval silmaga näha.

Kui aga teatrisse tuleb tavaline teatrikülastaja, see teatrikülastaja, keda näiteks vene keeles nimetatakse *зритель*, mitte *слушатель*, keda saksa keeles nimetatakse *der Zuschauer*, mitte aga *der Zuhörer* ja keda eesti keeles nimetatakse pealtvaatajaks, siis see pealtvaataja hakkab teatris ka ooperit vaatama. Ja mida vähem ta on ette valmistatud tõsise muusika kuulamiseks, seda enam on ta ka ooperiteatris ainult vaataja, ja seda otsustavamaks muutub temale see, mis ooperilaval on silmaga nähtav. Ja ta naerab, kui üle korseti valguvate volüümidega küpsesse ikka jõudnud Butterfly laulab, et ta on «neljateistkümnenda aastane». Muide, selle teksti kohaldamist laulja eale ja vormidele tõelised ooperikunstnikud vajalikuks ei pea. Vastuolu laulja ja rolli füüsiliste omaduste vahel

üht tõelist ooperikunstnikku ja tõelist ooperikuulajat ei häiri, nii nagu tõelist ooperipublikut kunagi ei ole häirinud, kui näiteks Jose on lühem Carmenist. Tõeline ooperiharrastaja on oma ala asjatundja, ta teab, et tenoreid on maailmas vähe ja et nad väga sageli on lühikesed, ja ka seda, et madala hääle omanikud on enamikul juhul pikemad ja füüsiliselt tugevamad.

Kuid mida laiemaks muutub ooperiküllastajate ring, seda rohkem tulevad teatrisse mitteasjatundjad ja seda rohkem muutub ooperiteatris oluliseks ka silmaga nähtav. Kui meenutada kõiki neid proteste, mida võhikud ikka ja jälle on avaldanud ooperikunsti suhtes, siis domineerib neis kõikides eelkõige protest silmaga nähtava vastu.

Felsenstein ise nimetab oma elutööd mitte «ooperiteatri», vaid «m u s i k a t e a t r i» tegemiseks. Ja näib, et Felsensteini teatri võlujõud suurele teatriküllastajate hulgale on see, et laval silmaga nähtav on keskmisele ooperikunstis asjatundmatule inimesele usutav ja seetõttu vastuvõetav.

Ma arvan, et mõnigi kaasaja helilooja uus tänapäevateemaline ooper oleks keskmisele teatriküllastajale palju meeldivama mulje jätnud, kui see, mis ooperilaval silmaga nähtav oli, oleks rohkem vastanud elutõele. Ja kui meie teatrid uute ooperite puhul vahel julgeksid kavalehele panna kas või niisuguse nõuande: «Lugupeetav teatriküllastaja, kui Teid see, mida laval näete, häirib, pange silmad kinni ja Te veendute, et see muusika ja see ooper on hea», siis oleks meil palju rohkem inimesi kaasaja ooperit juba praegu hindama hakanud. Sest eriti häirib ooperilavadel traditsiooniline «ooperlik» mängimine keskmist teatriküllastajat just siis, kui on tegemist meie kaasaegsete inimestega.

Kunagi õpetas üks kuulus Rooma väepealik oma sõdureid Hannibali vägesid võitma sellega, et ta harjutas kõigepealt oma sõdureid Hannibali ja tema vägede lähedust taluma. Ja just need väed saavutasidki esimese võidu Hannibali, tema vägede ja tema hirmsate elevantide üle. Ja nõnda tuleb vist ka õpetada veel paljusid inimesi ooperit kõigepealt üldse taluma. Kuid seda teeb Felsenstein tõesti suurepäraselt, kuna tema ooperiteatris ei ole kunagi igav nendel, kes esialgu veel ooperit kuulavad rohkem silmaga kui kõrvaga.

Ja näib, et teiseks suureks väärtuseks selles töös, mis Felsenstein praegugi teeb, on see, et ta näitab teed, kuidas tuleks tänapäeva ooperis mängida. Sest kuigi Felsenstein ise on 20. sajandi heliloojate oopereid vähe lavastanud, arvan ma, et tema realistlik muusikateatrikunst annab tänapäeva heliloojate puhul palju suuremaid resultaate kui Verdi või Wagneri puhul.

Nii nagu oli entusiastlik Felsensteini esinemine ooperi kui muusikateatri eest, niisama entusiastlik oli tšehhi professori Vaclav Kašliku esinemine, kui ta püüdis näidata, millist suurt osa tänapäeva ooperikultuuris võib mängida televisiooni ja kine käsutuses olev tehnika. Muide, arvesse võttes, et vist iga Eestist Tšehhis käinud ekskursioon on näinud «Laterna Magicat», siis olgu nimetatud, et «Hoffmanni lood» «Laterna Magicas» ongi prof. Kašliku lavastatud. Tõelise tänapäeva tehnikamehena ei saanud ta ka seda salata, et suurem osa klassikalisi oopereid pikkade, ebakindlult staatiliste aariatega on tema arvates ikkagi igavad, ja leidis, et tänapäeval oleks neid oopereid vaja vähemalt televisioonis ette kanda lühendatud tunnipikkustes redaktsioonides. Kuna tema ettekanne kollokviumi põhiprobleemist siiski liiga kõrvale kaldus, siis ei tekitanud see küsimus pikemaid vaidlusi. Kuid vaimustust selle ooperite lühendamise ettepaneku üle ka ei tekkinud, sest see jutt tuletas liiga hästi meelde ameeriklaste lühiväljaandeid maailmakirjanduse paksudest suurteostest, millega on küll seda saavutatud, et miljonid inimesed neid romaane ei pea enam vajalikuks lugeda, mitte aga seda, et miljonid inimesed neid raamatuid üldse kunagi lugema hakkaksid. Kuid Kašlik on oma ala entusiast. Ja sellised entusiastid viivad elus alati midagi edasi. Kuigi tihti mitte päris täpselt seda, mida nad ise arvavad edasi viivat. Sest kui vaadata, milliseid uusi võimalusi ooperiteatrile pakuvad paljud prof. Kašliku poolt teostatud tehnilised avastused ja võtted (kui neid kasutada ooperiteatris ilma ooperit ennast likvideerimata), siis muutub lugupidamine sellise kaasaegse tehnikaentusiasti vastu veelgi suuremaks.

Viimaseks kollokviumil esitatud ettekandeks oli prof. dr. Ernesto Grassi «Realismi probleemid teatris». See filosoofiaprofessor, rahvuselt itaallane, peab loenguid Müncheni ülikoolis ja on ka Hamburgis ilmuva «Rowohlts deutsche Enzyklopädie» väljaandja. Oma elu ja kunsti vahekordi käsitleva huvitava ettekande lõpetas ta paljudele üsna ootamatult tsitaadiga Lenini kirjast Gorkile, ja nimelt sellest kirjast, mille Lenin kirjutas Gorkile juba Oktoobrirevolutsiooni päevil ja milles ta tungivalt soovitas Gorkil, kes oli ärevusse sattunud revolutsiooni argipäevade juurde kuuluvast musta töö tegemisest, üldse Petrogradist lahkuda, öeldes Gorkile, et Gorki pole poliitik, vaid kunstnik. Ja kunstnik peab minema sinna, kus on «kerge eraldada vana lagunemist uue võrsetest».

Grassi ettekandest jäi kõlama hoiatus «kultuurilise esperanto» eest, tema tõsised sõnad sellest, et kunst ei tohi vormilt internatsionaalseks muutuda, sest see tähendaks kunsti standardi-

seerumist. Seoses sellega avaldas ta arvamust, et ei ole hea, kui Ida-Euroopa maad kangesti tõttavad matkima Lääne-Euroopa kunsti vorme. Ja tõesti on meilgi igal kunstiga tegeleval inimesel aeg hakata aru saama, et kunst ei ole massitoode, et iga kunstiteos peab tingimata sisaldama eneses midagi uut. Ja et midagi tõesti uut sünnib kunstniku individuaalsusest. Ja et kunstniku individuaalsuse üheks lahutamatuks osaks on tema rahvuslik karakter.

Kas ei ole Milaano «La Scala» *bel canto* igavene võlujõud just tema rahvuslikkuses? Mäletan, kunagi minu noorpõlves kirjutas keegi eesti noor laulumees, kes Itaalias laulu õppimas käis, kuidas ta saabumispäeva hommikul ära ehmatas, kuuldes, kui ilusasti samas majas asuvas rätsepatöökojas mehed laulu lõõritasid, ja seejuures ehtsa itaalia kooliga. Kas ei ole Wagneri muusika jõud tema rahvuslikkuses? Ja oleks väga kurb, kui sakslastel ühel päeval enam ei jätkuks kannatust kuulata Wagneri 5-6-tunnilisi oopereid (mida Leipzigi kollokviumil soovitati teistel rahvustel ette kanda lühendatud redaktsioonides). See oleks niisama kurb, kui eestlastel ei jätkuks iga 5 aasta tagant enam aega ja kannatust 10-12 tundi kestva laulupeokontserdi kuulamiseks.

Kas ei ole vene kunstnikest, muusikutest, kirjanikest oma loominguga kogu maailma vallutanud just need, kes on kõige rahvuslikumalt omapärased? Kõige vähem on alati rahvuslikku omapära haltuuras. Ja samal ajal, kui maailma kõik suured kunstnikud on rahvuslikult erinevad, on halturštšikud üle maailma rahvusetult üht nägu, ka siis, kui nad halturštšikud ei ole mitte loomulikust andetusest, vaid konjunktuurilis-ärilistel kaalutlustel. Sest kuigi esteetika seisukohalt ei erine andetusest tingitud haltuura mitte millegagi konjunktuurlusest loodud haltuurast, tuleb nende vahel ometi vahet teha moraalsete kategooriate järgi, kusjuures asjalik, igapäevase leiva teenimiseks tehtud haltuura peaks meile alati olema sümpaatsem kui haltuura, mis on tehtud konjunktuurist kasusaamiseks.

Armastus oma perekonna vastu ei ole kunagi takistanud inimesi armastamast oma kodumaad ja isegi nii armastamast, et kodumaa eest oma elu võib anda. Armastus oma rahva vastu ei takistanud Leninit, Gorkit, Rolland'i ja paljusid-paljusid inimkonna humanistlikke suurmehi armastamast kogu inimkonda. Ainult enesearmastus võib muutuda nii suureks, et peale iseenda ei jätku armastust enam mitte millegi ega mitte kellegi vastu siin maailmas. Ja mõnigi ennast maailmakodanikuks pidav noormees või neiu ei ole tegelikult muud kui kosmopoliidiks maskeeritud

egoist, kes oma tegelikku «minalikku» programmi, mille järgi ta elab ja tegutseb, ei julge avalikult kuulutada ainult sellepärast, et kardab selle eest naha peale saada.

Kollokviumi diskussioonidest osavõtjatena jäid eriti koloriitsete kujudena kauaks meelde dr. Otto Erhardt, kes esindas Argentiina ooperikultuuri, ja dr. Karl Ebbert, kes esindas Ameerika Ühendriike. Mõlemad need mehed on kunagised saksa väga võimekad ooperilavastajad. Põgenenud Hitleri režiimi tulekuga Saksamaalt, on nad mööda maailma palju ringi rännanud ja olnud esimeseks nurgakivipanijaks nii mõnegi rahva ooperikultuurile. Eriti agaralt ja ka vaimukalt puistas oma reibast sõna enam kui 70-aastane dr. Erhardt. Dr. Ebbert aga rääkis sellest, kuidas ta enne Ameerikasse siirdumist Türgis ooperiteatri organiseeris. Üldse jäi kollokviumist mulje, et maailma ooperikultuuris on sakslastest heliloojad, dirigendid, lavastajad ja organiseerijad mitte vähem kasulikke ära teinud kui solistid-laulumehed itaallased. Kui ma aga oma sõnavõttus rääkisin sellest, kuidas Nõukogudemaal on tänapäeval paljudel väikerahvastel, kelle muusika oli kuni Oktoobrirevolutsioonini alles etnograafilisel arengustmel, kõrge rahvuslik ooperikultuur, siis tuli mu juurde ainuke Kanada esindaja, keegi üsna eakas daam, ja pahandas, et kuidas ma võin rääkida, et Nõukogude Liidu rahvastel ei olnud kuni Oktoobrirevolutsioonini oma ooperiteatreid, tema ise olevat armeenlane ja ta teab, et Armeenias on juba vana ooperikultuur. Ma muidugi selgitasin, et ma ei rääkinud niisugusest vana muusikakultuuriga rahvast nagu on armeenlased, vaid usbekkidest, tadžikkidest ja mõningatest teistest Kesk-Aasia rahvastest. Ja siis leppisime me ilusasti ära ja olime üksmeelselt kurvad, et Kanada ooperikultuur ei saa ligilähedalegi ükskõik missuguse meie liiduvabariigi rahvuslikule ooperikultuurile. Prof. Grassi aga võttis kähku veel kord sõna ja juhtis tähelepanu sellele, kui palju oleks Nõukogude Liidu rahvastelt rahvusliku ooperikultuuri loomise kogemustest õppida ja üle võtta noortel Aafrika maadel.

Lisaks kollokviumi kaks korda päevas toimunud koosolekutele olid veel igal õhtul ooperietendused. Kusjuures mitte ainult Leipzigi kahes ooperihoones, vaid ka Dresdenis, Halles. Valikuvõimalused olid suured. Peale Felsensteini lavastuse «Hoffmanni lood» valisin ma veel Herzi lavastatud «Lohengrini» ja «Katerina Izmailova».

Esimene neist huvitas juba sellepärast, et ma tahtsin oma kõrvaga kuulda ja ihusilmaga näha, kuidas üks õige sakslaste eneste tehtud Richard Wagner välja näeb. Teine aga sellepärast,

et veenduda, kuivõrd Felsensteini jüngrid praktikas suudavad oma õpetaja jälgedes käia, sest Felsenstein ise püüab igal pool ja püüdis ka kollokviumil tõestada, et tema töö puhul on tege-  
mist meetodiga, mis on äraõpitav. Sedasama püüdis ju kinnitada ja tõestada omal ajal ka Stanislavski. Viimane tegi sel puhul ainult ühe väikese kõrvalklausli ja rõhutas alati, et tema meetod on siiski ainult andekate jaoks.

Ma ei usu, et niisugusel rahvusvahelisel kollokviumil ulatus-  
liku referaadiga ja kahe lavastusega oleks lastud esineda Fel-  
sensteini halba või isegi keskpärast õpilast. Ja ometi olid Herzi  
mõlemad etendused väga kaugel sellest, mis Felsenstein ise lavas-  
tajana teeb. Nii kaugel nagu igasugune hoolega äraõpitud kunst-  
tükk alati on kaugel päris kunstist.

Ja kas ei ole lõpuks nii Felsensteini kui Stanislavski juures  
tähtis see, et nende meetodid teeb suureks ainult nende endi  
kunstnikuisiksus. Ja kui see nii on, siis tuleb ainult imestada  
nende mõlemate puhul seda suurt armastust kunsti vastu, mille  
nimel nad on valmis oma isiksust avalikult ära salgama.

Leipzigis aga juhtus, et kõige ägedama kriitika osaliseks kõi-  
kidest kollokviumi ajal nähtud etendustest sai «Lohengrin», mis  
selle asemel, et tõestada Felsensteini loomingulise meetodi raken-  
datavust Wagneri puhul, kutsus esile ägedaid vastuvaidlemisi  
mitte ainult sakslaste poolt, vaid ka kõikide teiste rahvaste Wag-  
neri-armastajate poolt. Kusjuures Felsenstein tunnistas, et ka  
tema ei saa kõigest aru, mida Herz on tahtnud oma lavastusega  
öelda. Ma usun meelsasti, et Herz suudab sõnalisel diskussioo-  
nis oma oponentidest jagu saada. Seda veendumust kinnitab tema  
oskus pikalt ja laialt (veidi küll ehk paljusõnaliselt) kirjutada oma  
lavastuste kontseptsioonidest. Ja nendes oma kirjatöodes kasutab  
ta Felsensteini fraseoloogiat ja on nii, nagu üks korralik jünger  
olema peab. Kuid see, mis ta praktiliselt lavastajana teeb, on  
minu arvates Felsensteinist kaugel.

Felsensteinil enesel sünnib see detailiderikkus, mis tema muu-  
sikateatrit iseloomustab ja mis tema etendused eluliselt huvitavaks  
teeb, sügavast realistlikust elu- ja inimestetundmisele baseeruvast  
loomingulisest fantaasiast. See fantaasia on nii vallatu ja rikas,  
et puistab detaile nagu küllusesarvest. Ja me ei tunne selle juu-  
res kunagi lavastaja higi ja vaeva lõhna. Herzil on aga kõik see  
askeldamine, sekeldamine ja rabelemine, mis laval sünnib, suure  
koolipoisiliku hoolega välja mõeldud, suure vaevaga enesest  
välja piinatud ja pigistatud. Kuid kunstiteose juures on alati  
kurb, kui on näha, kui suure vaeva ja higiga ta on tehtud.

Mis aga puutub «Katerina Izmailovasse», siis see lavastus oli

veelgi imelikum. Nii imelik, et tekitas nende kollokviumist osavõtjate hulgas, kes seda ooperit eriti hästi ei tundnud, lausa anekdootlikke arusaamatusi. Näiteks avaldas üks inglise ooperitegelane vaheajal vaimustust Šostakovitši loodud toreda kergeteemelse koomilise vanamehe Boriss Timofejevitsi üle. Ja mis seal imestada, kui süngest, julmast, pimedusevõimu kehastajast Boriss Timofejevitsist oli Herzi lavastuses saanud poollollakas-poollustakas naljavend, kes lava mööda ringi kargab, seina mööda üles ronib (2. pildis, kus ta meenutab oma noorust, ja orkestrist kostab mõnedelt pillidelt lõbusaid tantsurütme, ronib ta lusti pärast maja ristpalkidest nurka mööda üles ja ripub seal nagu Puck Felsensteini «Suveöö unenäo» lavastuses puuoksa küljes). Jah, nalja sai. Ja minule oli lõbus seegi, kuidas Katerina pulmalauas ringi käis, kuldne keisrikroon peas. Muidugi, kroon pruudi peas pulmalauas ei ole muud kui patustamine Venemaa olustiku vastu, nii nagu patustamine olustiku ja ajaloolise tõe vastu oli ka see poolteise meetri kõrgune kummaline raudtorudest tool, mille otsas kükitas politseimeister. Niisugused vägisi väljamõeldud asjad muidugi vähendasid ooperi üldist traagilist kõlajõudu, tegid mõnikord nalja seal, kus oleks pidanud nutma. Kuid kõige kurvem lugu oli selles, et seal, kus muusika orkestris kõneleb neist tundeist ja mõtteist, mida inimene laval ei räägi, vaid varjab, sellest kurjusest, mis varjab end välise lahkuse taga, sellest hinge tühjusest, mis on välise väärikuse taga näiteks politseipildis, sellest ahastusest, mida välise liikumatusena varjatakse, seal oli lavastaja peaaegu alati läinud risti vastupidist teed. Ta laskis sageli näitlejail just seda näidata, millest rääkis muusikaline alltekst, kuid mida nad laval kindlasti varjama pidid. Ja lõpptulemuseks jäi etenduses puudu just sellest, mis Šostakovitši ooperi tõeliselt novaatorlikuks teeb ja millega see ooper kogu maailma tänapäeva ooperikultuuri rikastab.

Kongressi viimasel päeval oli võimalus valida, kas minna vaatama Lorca näidendi järgi tehtud Wolfgang Fortneri ooperit «Verised pulmad», mida esitas Stuttgardi teater, või vaadata I. K. Foresti «Johannes Herderi passiooni», mida näitas kollokviumi puhuks Leipzigsisse saabunud Stralsundi ooperikollektiiv.

Kiusatus oma ihusilmaga näha «Verepulma» oli väga suur. Kuid kade hirm, et äkki on sakslastel juba õnnestunud see, mille sünnitamise hädasid ja valusid ise aastaid oled kaasa teinud, et äkki on sakslastel juba lahendatud kaasaja ooperi loomise probleem ja et äkki on nende kaasaja ooper juba märksa kõrgemal tasemel kui meie oma, see sundis otsustama «Johannes Herderi» kasuks. Ja nüüd ongi südames hea rahulik ja muretu tunne. Ei

ole meie eesti heliloojatel ega teatritel häbeneda mitte millegi pärast, ei sellepärast, mis me teinud oleme, ega sellepärast, mida me veel teha kavatseme. Küll aga võime kadestada, et niisuguses linnas nagu Stralsund, kus on vaevalt 65 000 elanikku, on ooperikollektiiv enam kui 60-mehelise orkestriga.

Ooper ise on kirjutatud Johannes Becheri näidendi «Talvelahing» põhjal üsna väikese tegelaste arvuga retsitatiivse kammerooperina. Etendust dirigeeris autor ise. Jälgiti hardas vaikuses, nagu sakslased jälgivad iga ooperietendust. Nagu dirigent taktikepi tõstab, tekib vaikus mitte ainult orkestris, vaid ka 1000-kohalises saalis, ja juttu ei aeta saalis ka siis, kui eesriie on kinni ja piltide vaheajal mängib ainult orkester.

Leipzigis ja Berliinis nähtud kuuest ooperietendusest kõige meeldejäävamad olid Sergei Prokofjevi «Tuliingel» ja Paul Dessau «Luculluse hukkamõist» Berliini Riigiooperis, muidugi ka Felsensteini kuulsad «Hoffmanni lood».

Prokofjevi «Tuliingel» on kirjutatud aastatel 1919–1927, libreto on kirjutatud Valeri Brjussovi samanimelise jutustuse järgi, mis omakorda tugineb vanale keskaegsele legendile. Ooper kanti esmakordselt ette kaks aastat pärast Prokofjevi surma Veneetsias, ja on tänaseni Nõukogude Liidus nagu Prokofjevi mõned teisedki ooperid veel mängimata. Ent minu arust oleks neid väga vaja mängida. «Tuliingel» oma müstilise sisuga meil võib-olla esialgu hirmutab neid, kes ei mõista veel hästi selletaoliste legendide vormis väljenduvat realistlikku elutunnetust. Kuid «Tuliingli» müstilise vormi varju peitunud suur humanistlik, inimest armastav sisu kuulub vene ooperikunsti suursaavutuste hulka. Lavastus oli, nagu ikka Berliini Riigiooperis, tehtud hea maitse ja stiilitundega. Lauldi väga muusikaalselt, kuigi mitte ilusate häältega. Üldse ei olnud kogu kollokviumi ajal nähtud ooperietendustel ühelgi etendusel niisugust ühtset solistide ansamblit, nagu praegu välja võiks panna ükskõik missuguse Balti vabariigi esindusteater. Hea, kui ansamblis oli 1–2 kaunikõlalist häält, ülejäänud aga harjumatu kõrvale üsna raskelt kuulatavad. Ja ometi oli ju kollokviumi puhul esinemine rahvusvahelise auditoriumi ees, kus – võib arvata – iga teater pani välja oma maksimumi.

Kuid kõige suurem, takkajärele ikka ja jälle meelde tulev ooperielamus on jällegi seotud Bertolt Brechti nimega. See oli «Luculluse» kolmas lavastus Riigiooperis. Kavalehel oli suurelt märgitud, et tegemist on sama ooperi k o l m a n d a l a v a s t u s e g a. Teater ei häbene tunnistamast, et ta otsib «Lucullusele» järjest uusi lavalisi lahendusi. Ja arvustajad ei heida teatrile ette, et ta nii rumal on ja kohe jäädavalt klassikalist varianti ei ole

leidnud. Paul Dessau, keda me niisamuti nagu Hans Eisleritki tunneme vähem, kui ta väärt on, on Brechti kauaaegne mõtte- ja võitluskaaslane. Ta on paljude Brechti näidendite muusika autor. Ja oma «Luculluse» kirjutas ta kõige tihedamas koostöös Brechtiga. Tähendab muusika, mida Dessau teeb, vastab Brechti muusikalistele arusaamadele ja ka maitsele. Kuid see muusika on väga erinev sellest, mida tavaliselt ooperimuusikaks peetakse. Erinevus nähtub juba ainuüksi kas või nende instrumentide loetelust, millest koosneb orkester: 3 flööti, 3 trompetit, 3 trombooni, 1 tuuba, vähemalt 4 tšellot ja mitte vähem kui 2 kontrabassi, 2 klaverit, mille haamrikestest otsa on pandud rõhknaelad (see on autori erinõue, et imiteerida «r o b u s t s e t t š e m b a l o» kõla), veel 1 klaver, 3 marimbafoni, mida autor hädakorral lubab asendada 3 rõhknaeltega varustatud klaveriga, 10 komplekti löökriistu ja 1 akordion. Ja kõikidele nendele lisaks oli orkestris veel üks raske paaririuutmeetrine raudplaat, mis seisis serviti püsti ja üle mille serva vajaduse korral raudahelat võis raginaga edasi-tagasi tõmmata.

Ooperi sisuks on kuulsa Rooma väepealiku Luculluse surm ja tema paikapanemine inimkonna ajalukku pärast surma. Ooper algab Luculluse võimsa matuserongkäiguga, mis on lavastatud ajaloolise tõepärasusega. Rongkäigus mööduvad meie eest Luculluse suurte võitude trofeed, tema saavutusi kujutavad stseenid ja pildid, lõpuks temale püstitatav suur raske kivist hauamonument, mida matuserongi lõpus veab piitsameeste ergutuste saatel suur hulk paljasjalgseid ja närudes orje. Kogu rongkäik on lavastatud väga teatraalselt, seejuures aga mitte papiselt ja vahtkummiselt butafoorselt. Siis järgneb stseen, kus matusest osavõtnud ohvitserid hinge tõmbavad ja napsi visates oma pealikut meenutavad, siis stseen, kus Luculluse-aegne koolmeister suure väepealiku hauamonumendi juures lastele räägib suure surnu õilsatest ja isamaalikest kangelastegudest. Ja siis jõuab kätte ka see hetk, kus peab selguma, mis suure kuulsuses surnud Lucullusest edasi saab: kas ta peab kaduma tühjusse, nagu kõik need, kes maa peal elades midagi head pole teinud, või jääb ta nende hulka, keda inimkond ei tohi kunagi unustada. Seda küsimust otsustab varjude riigi kohus, kuhu peale eesistuja kuulub kooliõpetajaks olnud ori, põllumees, pagar, kurtisaan ja kalainaine. Luculluse käest küsitakse, kes nendest, kelle kohta on juba otsus tehtud, võiksid temale eestkostjaks olla. Lucullus ütleb uhkelt: «Aleksander Suur.» Kohtu eesistuja hõikabki välja Aleksander Suure. Kuid vastuseks on ainult vaikus. Hõikab teist korda, jälle vaikus. Hõikab kolmandat korda, ikka vaikus.

Tähendab, Aleksander Suurt polegi nende hulgas, keda siis tuntakse. Kuid Brechti poolt moodustatud kohus on õiglane, heatahtlik ja äärmiselt asjalik. Ta püüab leida väiksematki teenet, mida Lucullus on inimkonnale teinud. Kui lõpuks kõik tema suured vägiteod on üksteise järel mitte millekski osutunud, jääb alles veel Luculluse-nimeline kalaroog. Kuid tunnistajana väljakutsutud kokk on sunnitud omaks võtma, et kõikide Luculluse piduroogade koostajaks on tema ja mitte Lucullus. Isegi nüüd jääb ikka veel nõrk lootus. Nimelt on tegu, mida kohtunike hulgas kõrgelt hindab talupoeg: Lucullus oli ühelt sõjakäigult kaasa toonud kirsisordi, mis on väga viljakas ja maitsev. Ent kui talupoeg kuuleb, et see kirsisort läks maksma 80 000 sõjamehe elu, ütleb ka talupoeg Lucullusest lahti. Ja nii langebki hukkamõistev otsus – Lucullus määratakse olematusse.

Jah, nii mõistab Brecht hukka selle paljudes ajalooraamatutes kangelaseks kiidetud suure sõduri. Kuid Lääne-Saksamaal ja mitmel pool mujalgi maailmas on seesugused kangelased ikka veel au sees nii elus kui ka ajalooraamatutes. Ja õpikutes, millest tänapäevalgi veel lastele ajalugu õpetatakse, on palju rohkem lehekülgi pühendatud sõjameestele kui teadlastele, kes on päästnud miljoneid inimesi, nagu Pasteur, nagu Koch. Ja nendele kümnetele tuhandetele arstidele-röntgenoloogidele, kes on teiste tervise päästmiseks oma elu ohverdanud, olevat ainult Belgias püstitatud tagasihoidlik ausammas.

Ooperi autor Paul Dessau, kes kuulus kollokviumi presiidiumi, oli kohal avamispäeval ja liikus ka teise päeva hommikul Leipzigi kollokviumi kuluaarides ringi. Siis aga kadus. Küllap olid need tõesti tõsised elumured, mis teda nõupidamiselt nii kiiresti eemale viisid. Sest just kollokviumipäeval ilmus ühe Berliini ajalehe töökoha pakkumiste rubriigis kuulutus, mis väärrib minu arvates siinkohal tervenisti äratrükkimist:

### Vertrauenstellung!

Kunstnikupaar kooliealise lapsega otsib mood-  
sasse majapidamisse perfektset, vähemalt 25-aas-  
tast majapidajannat. Ülalpidamine ja korter. Head  
tingimused! Hea tasu! Isiklik ilmumine nõutav  
(ka väljastpoolt Berliini tulijatele). Sõidukulud tasu-  
takse.

Prof. Paul Dessau. (Aadress.)

Ma ei tea miks, kuid mul on hea meel, et ma sattusin aja-  
lehes just sellele kuulutusele. See teeb Dessau, kes muidu kan-

gesti brehtilikult askeetsena mõjub, kuidagi lihtinimeselikult lähedaseks, nagu ikka hädasolija on inimlikult liigutav, kui ta «ahastusepäevil» appi hüüab.

Kollokviumi meenutamist väärivate sündmuste hulka kuulub kindlasti veel Felsensteini «Hoffmanni lugude» vaatamine, mille etendus toimus Buna keemiatehaste klubis. Klubi ise oli nii fassaadilt kui ka külastajapoolsete ruumide lahenduselt väga lihtne kolmekümnendatel aastatel moes olnud kastehitis ja mõjus publikupoolsete ruumide osas meie maa suurte tehaste kultuuripaleedega võrreldes üsna provintslikult ja vaeselt. Seda rikkamad olid aga need võimalused, mis selles klubis olid teatrietenduste jaoks. Klubi lavale mahtus «Komische Operi» täiskoosseisuline lavastus ja orkestriruumi täiskoosseisuline orkester. Mis puutus valgustusaparatuuri, siis oli see tehniliselt nii täiuslik, et võimaldas realiseerida Felsensteini keerulist valgustuspartituuri. Vaevalt on üldse maailmas ooperiteatrit, kus sellele küljele rohkem rõhku pandaks, ja lavastajat, kes selles suhtes nõudlikum oleks kui Felsenstein.

Need, kes kollokviumi osavõtjatest «Hoffmanni lugusid» nägid, olid jälle kord siiralt vaimustatud Felsensteini meisterlikust tööst. Ja tõesti, kui ma ise peaksin kunagi «Hoffmanni lugusid», lavastama, teeksin seda kõige meelsamini Felsensteini redaktsiooni järgi, kuna selles redaktsioonis on õnnestunud peaaegu märkamatuks muuta sellele ooperile omast eklektikat. Etendus ise aga ei olnud mulle enam selliseks üllatuseks, nagu kunagi Offenbachi «Sinihabeme» lavastus. Vaimustust vähendas mõningate võtete kordamine, mida juba varem olin viimases näinud.

Etendus on püsinud teatri repertuaaris kaua, kuid ometi on ta vormikindel ja puhas, tänu täpsusele, millega misanstseenidest kinni peetakse. Misanstseenid on ju Felsensteinil alati väga leidlikud ja keerulised. Ma võrdleksin neid balletimisanstseenide täpsusega. Muidugi ei olnud etendus, mida meie nägime, reaetendus. See oli määratud kollokviumi külastajatele. Kuid teiselt poolt on teatritööga nõnda, et kui mõnda etendust hakatakse mängima ilma igakordse keskenduseta, kui kaotatakse ära misanstseenide täpsus ja puhtus, kui harjutakse laval etendust hooletult maha lobisema, siis seda etendust üleöö ühekordse kokkuvõtmisega enam ei päästa. Kui näitleja on kord rolli mehaaniliselt mängima hakanud ja tahab siis äkki jälle korraks näidata, mida ta võib, ei tule tal enam peale krampliku rabelemise midagi muud välja. Sel puhul on loomungulise loomusega nii nagu põlluga, mis alati, kui teda üks kord narritakse, kümme korda vastu narrib. Võib ilma suurema märgist möödalaskmiseta öelda, et üks, mis Felsen-

steini ooperiteatrit kõikidest teistest päris ooperiteatritest järsult eraldab, on selles teatris valitsev väga suur misanstseneiline distsipliin.

Walter Felsensteini teater on väga-väga hea teater. Ja ometi läheb mu meel kuidagi nukraks, kui nüüd tagantjärele mõtlen «Hoffmanni lugude» etendusele. Mul on miskipärast kangesti kahju, et ma nägin «Hoffmanni lugude» lavastuses ka seda, mida ma juba varem olin näinud «Sinihabeme» lavastuses. Tegelikult on lugu küll nii, et «Hoffmanni lood» on lavastatud enne «Sinihabet», ainult mina nägin neid teises järjekorras . . .

Ma ei tea, kas see tuleb vanadusest või vaimsest väsimusest, kuid tahan kangesti, et oleks rohkem neid teatreid ja teatritegijaid, kelle poole on rõõm üles vaadata, kes erutaksid, ergutaksid ja tekitaksid tahtmise nende poole üles ronida. Ja sellepärast ongi alati kurb, kui näed, et mõni nendest, kelle sa endale ideaaliks oled võtnud, ei ole sellena küllalt vigadeta. Muidugi, ma olen Felsensteini juures näinud ainult nelja erinevat lavastust, ja nendest olen just «Sinihabet» ja «Othellot» vaadanud kaks korda. Kuid «Berliner Ensemble'is» olen näinud juba 11 erinevat lavastust ja mulle ei tundu ka praegu veel ükski neist teise kordamisena. Aga võib-olla on see sellepärast nii, et ma ühtegi neist veel ei ole teist korda näinud . . .!

Felsenstein deklareerib uhkelt ja resoluutselt: «Form ohne Inhalt ist Dreck», ja seda loosungit kordavad rõõmsalt ja väljakutsuvalt tema jüngrid ning selle trükkisid ära kollokviumi kokkuvõtetes mõlema Saksamaa teatriaajakirjad. Üks veendunud enesekindlusega, teine nõrduinud õlakehitusega . . .

Kuid tõlgitagu sõna «Dreck» eesti keelde ükskõik kui paksult või vedelalt, mulle see loosung meeldib ja selles punktis olen ma Felsensteiniga ühel nõul ilma mingi «aga» või kompromissita. Ja olgu sellega lõpetatud teine peatükk.

### KOLMAS PEATÜKK,

milles niisamuti kui esimeses pärisasjast räägitakse vähe ja aetakse juttu niisama iidamast ja aadamast ja igasugustest hinge peale settinud pahadest asjadest ning räägitakse ka sellest, kuidas reis lõppes.

Kollokviumi tööpäevad Leipzигis olid tihedad. Esimene töökoosolek oli iga päev kl. 10.30–13. Siis oli lõunavaheaeg ja kell 15 läks jälle edasi, kuni tuli aeg õhtusele etendusele jõuda.

Kuid ega sellega programm veel lõppenud – pärast etendust oli peaaegu iga päev ikka veel mõni vastuvõtt kas kogu kollokviumi perele või üksikutele delegatsioonide liikmetele. Enamasti käisid need vastuvõttud küll püstijalu vestlemise korras ega kestnud seetõttu kuigi pikalt, aga ikkagi üle kesköö. Nii oli ametlik «programm» sedavõrd tihe, et ei olnud võimalik isegi «Fausti» tõttu ülemaailmselt kuulsaks saanud Auerbachi keldris käia. Leidsin ta küll ühel lõunavaheajal jooksujalu üles, aga just sel kellaajal oli ta kinni. Nii jäi ainukeseks Leipzigiiga tutvumise võimaluseks kollokviumi osavõtjatele korraldatud paaritunniline ringsõit mööda tähtsamaid vaatamisväärsusi.

Ainult siis, kui kollokviumi päevakorras oli Felsensteini «Othello» vaatamine, mida ma varem kaks korda olin juba näinud, tegin väikese kõrvalhüppe ja läksin Schauspielhausi «Fausti» teist osa vaatama. Sellest etendusest on saksa teatriaajakirjades väga tunnustavalt räägitud, kusjuures eriti rõhutatakse selle lavastuse antigründgenslikkust, kuna selles lavastuses vastandina Gründgensi «Fausti» lavastusele ja Mefisto mängimisele ei pida- vat domineerima kuri mefistolik alge, vaid faustilik humanism.

Tont teab, nähtavasti on siin jälle tegemist sellise rahvusliku kunstikulinaariaga, mille kõikide nüansside peensusi on võõral raske mõista. Minu meelest oli see Faust, kelle kohta üks saksa teatrikriitikuid ütles, et ta on maa külge kinni kasvanud nagu kalju, maa küljes küll rohkem mätta moodi. Mis aga puutub selles lavastuses klantsiva punase nahaga üleni ületõmmatud Mefistosse, siis nägin mina küll seal rohkem oma poosidega kekutavat ja eputavat näitlejat kui Mefistot. Aga muidu oli kogu lavastus suurejooneline, külluslikult barokne ja toredalt silma- ilulik.

Ja küll oli seal laval palju ja paksult papist või plastmassist paljaste tissidega naisi. Ma ei tea, kuidas need iludused kauge- malt paistsid. Kuid esimesest, külalistele antud reast, oli seda järeletehtud alastiolekut üsna kõhe vaadata. Terve, ilus alasti inimkeha on heas kunstis alati olnud esteetiliseks väärtuseks. Ja mida tervem ja elujaatavam on olnud mingil ajalooperioodil kunstiloojate ja -hindajate elutunnetus, seda suurema lugupidam- isega on alasti inimkeha kunstis kujutatud ja vaadatud. Kuid taoline butafoorsete vahenditega järeletehtud inimihu võiks hea kunsti juurde kuuluda ainult siis, kui ta inimese karikatuurina esineks mõnes farsis (muide, Walpurgi öö nõidade juures oli sellesama võttega saavutatud võigas, kuid kunstiliselt väga mõjuv efekt). Ent nii tõsises teoses nagu «Faust» saab seda pare- mal juhul õigustada ainult taolise naiivse moraaliga, mis ajendas

mõni aeg tagasi meegi maal ausat mehetööd tegevad naiskodanikku niigi juba hästi soojust ja voorust pidavatele vatt-pükstele sitsseelikut peale tõmbama.

Kui olin eelnevad read esimese õhinaga ja äraütlemise lustiga juba paberile pannud, siis jäin äkki mõtlema. Hüva! Mis ma siis olen nüüd tarka öelnud? Ainult seda, et see teatrikunst, millega oli lavastatud «Faust», on teistsugune teatrikunst kui see, mis meeldib Kaarel Irdile. Aga kas ei olnud omal ajal ka Meierholdi teater, mida ma isiklikult tunnen ainult kuuldu-loetu ja piltide järgi, hoopis teistsugune teater kui minu kunagine suur eeskuju MHAT. Kas ei tekitanud kas või näiteks Meierholdi lavastatud Ostrovski «Mets» paljudes tema kaasaegsetes teatri-tegelastes niisamasugust mittemõistmist ja protesti nagu minu praegune protest «Fausti» vastu ja kas ei olegi just selletaolises sallimatuses teisititegijate ja teisitimõtlejate vastu üks põhjusi, et meil vähe on jäänud eredalt omanäolisi teatreid ja et nad ka praegu ikka veel vaevaliselt tekivad. Ja niimoodi edasi mõeldes ja arutledes jõuad sinnamaale, et hakkad eneselt küsima: «Mispoolest sa siis nüüd oma Leipzigi «Fausti» eitamisega oled parem neist, kes eitavad sinu meelest toredat Ljubimovi teatrit Tagan-kaal?» Teatrit, kus sa viimastel aastatel oled osa saanud õige mit-  
mest rõõmurikkast õhtust.

Igal juhul on Leipzigi «Fausti» etendusel suur, kaua aega kest-  
nud menu rahva juures. Temast on palju ja väga tunnustavalt kirjutatud ning kui ma teda hakkam oma mõttes võrdlema paljude teiste samuti kunagi kiidetud ja siin-seal nähtud etendustega, siis muutub ta nüüd tagantjärele minu silmis üha paremaks ja paremaks. Mul on praegu väga kahju, et ma seda «Fausti» veel kord näha ei saa ning kindlasti sealt kusagilt kümnendast reast taga-  
pool, kus kõik need alasti daamid targas lavavalguses muutuvad just niisugusteks visioonideks, nagu seda nõuab «Fausti» II osa fantastiline maailm. Teist korda ma vaataksin seda etendust professionaalse, kaine analüüsiva pilguga ning leiaksin siis kindlasti ka sealt, mida tasuks kõrva taha panna. Kui kergesti meie, inimesed, igapäevases praktikas siiski langetame otsuseid oma subjektiivsete, sagedasti piiratud arusaamade järgi ja kuidas me selle piiratuse tõttu oleme ükskõiksed ja isegi vaenulikud kõige selle vastu, mis meie jaoks on harjumatu ja uus. Kas ei ole häbiks meie eesti teatrikülastajatele ja teatritele, et Peppino Filippo ülimalt omapärane teater pidi Tallinna külalisetendustel mängima pooltühjale saalile, samal ajal kui meil lausa ülemaaliselt tormi joostakse jääballetile või järjekordsele motokrossile. Me suhtu-  
sime tõesti andekasse teatrisse nagu kunagised Paide raehärrad

raudtee ehitamise. Nende tarkuse tõttu ehitatigi raudtee mujalt, ja kreisilinn Paide jäi pikkadeks aastateks vaimsesse ja majanduslikku varjusurma. Kas ei vii Peppino Filippo teatri tühjad saalid paljudeks aastateks meie vabariigist mööda kõikide kaugemate maade teatrikollektiivid, ja süüdi oleme selles meie, teatritegelased koos meie kriitikutega, kuna me pole osanud veel küllaldasel hulgal kasvatada tõelise teatrikunsti vastu huvi tundvat publikut. Publikut, kellel on arenenud tore, terve, inimlik uudishimu, kes oskab armastada oma kunsti ja oskab armastada ka teiste rahvaste kunsti ja tunda rõõmu teatrikunsti vormide lõpmatust mitmekesisusest.

Juba üsna mitmeid aastaid kostab üle Nõukogude Liidu hääli, mis kahtlevad meie näitlejate ja näitejuhtide seni kehtinud ettevalmistamise süsteemi ja õppemeetodite ainuõigsuses ning kuna ka mina olen kahtlejate kilda asunud, siis tahtsin teada, kuidas on sellega lood Saksa DV-s. Seepärast püüdsin tutvuda Berliini Schauspielschulega. Ja veetsin ühe pika ennelõuna juttu ajades selle kooli direktori sm. Penkhaga, kes on suur oma ala entusiast ja kes õige põhjalikult tundis ka meie, Nõukogude teatrikoolide tööd. Tema kool ei ole kõrgem õppeasutus, vaid tehnikumitaoline kutsekool, kuigi sinna võetakse vastu ainult keskharidusega noori. Õppeaeg kestab 3 aastat ja iga aasta lõpetab selle kooli 20–25 näitlejat. Õppetöö ise käib üsna mitmeti meil kehtivale meetodile risti vastupidi. Olgu nimetatud kas või niisugune fakt. Etüüdide hulgas, mida meie instituutides tehakse, on tähtsal kohal etüüdid rekvisiitideta mängimiseks. Need etüüdid tulid minu mäletamise järgi meie teatripedagoogikasse Stanislavski üsna viimasest tegevusperioodist. See võeti omaks kui uus samm Stanislavski meetodi edasiarendamisel. Oskust loomulikult ilma kruusita juua, ilma sulepeata kirjutada jne. me peame näitlejameisterlikkuse õpetamisel väga tähtsaks. Kuid Berliini teatrikoolis on risti vastupidi üheks kõige pühamaks paigaks just väga suur rekvisiitide ladu ja õppetöös on pearõhk etüüdidel rekvisiitidega ja seda kohe algusest peale.

Erinev on näitlejameisterlikkuse õpetamisel ka see tööperiood, mil õpetatakse näitleja tööd rolliga. Selleks on kogu maailma teatrikultuur jagatud 6-nädalastesse tsükklitesse, millest igaüks käsitleb üht ajaloolist perioodi. Üks periood on näiteks pühendatud antiiksele tragöödiale, teine Molière'ile, kolmas-neljas Shakespeare'ile, viies või kuues Ibsenile, seitsmes või kaheksas suurtele realistidele Gorkile, Ostrovskile, Hauptmannile, edasi Brechti ja Shaw' juurest tänapäeva dramaturgiani. Ma küsisin, miks kaasaja dramaturgia viimaseks jääb. Sain vastuseks, et

nende arvates on kaasaegne dramaturgia veel nii nõrk, et seda võivad hästi ette kanda vaid niisugused näitlejad, kes on juba täielikult oma ala meistrid. Muide, ka selles osas on meil õigeks peetud vastupidist. Enne õpitakse kaasaega kui lihtsamat mängima, ja siis alles minnakse klassika kui keerukama juurde. Kuid kõige huvitavam on veel see, et iga sellist 6-nädalast tsüklit töötab õpilastega läbi just see näitejuht-pedagoog, kes praktilises lavastajatöös ükskõik kus teatris kõige huvitavamaid tulemusi on saavutanud selle perioodi teoste lavastamisel. Niisuguseks õppetöökse ei ole koolil üldse alatist pedagoogide koosseisu, vaid pedagoogid kutsutakse selleks kõikidest SDV teatritest. Ja kui näiteks jõuab aeg Brechti läbitöötamiseks, kutsutakse selleks kindlasti näitejuht «Berliner Ensemble'ist» ja mitte kusagilt mujalt. Nii õpetavad Berliini Näitekunstikoolis juba algusest peale noortele näitlejatele näitlejameisterlikkust paljud lavastajad. Meil aga peetakse ideaaliks, et näitlejameisterlikkuse osas juhib üht kursust üks meister. Lõpuks erineb õppetöö Berliini Schauspielschules meie teatriõppeasutustest veel selle poolest, et seal märksa rohkem aega ja tähelepanu pööratakse näitleja kõnetehnilisele ja füüsilisele ettevalmistusele.

Ma ei taha eespool öelduga väita, et Berliini Näitekunstikoolis valitsev meetod oleks kindlasti parem kui meie teatriõppeasutuste praktika. Küll aga julgen nähtud etenduste põhjal öelda, et halvem ta ka ei ole. Penkha ise on väga põhjalikult tutvunud Nõukogude teatrikoolide tööga ja oma sõnade järgi ka sealt nii mõndagi kasulikku omandanud. Kusjuures eriti vaimustuses on ta GITIS-e vehklemissõpetajatest, keda ta on kutsunud ka oma kooli instrueerima.

Berliini Schauspielschule kõrval töötab veel Leipzigi kõrgem teatrikool, kus õppetöö aga on hoopis teisiti organiseeritud. Seal kestab õppeaeg 4 aastat, millest õpilane 2 viibib instituudis, 2 aga töötab otse teatris. Ja sakslased ise kinnitavad, et ka sealt on tulnud neile väga andekaid näitlejaid.

Mis puutub teatriteadlastesse, siis neid valmistab peale Leipzigi kõrgema kooli veel üks Weimaris asuv teatriinstituut ja ka Berliini Humboldti-nim. Ülikool, viimases on noortele teatriteadlastele üheks lavapraktika õppejõuks Gisela May, kes on «Berliner Ensemble'is» näitleja ja peale selle veel menukas estraadilaulja ja filmitäht. Kahjuks ei lubanud ajapuudus meil tutvuda ei Humboldti ülikooli teatriinstituudiga ega ka Leipzigi kõrgemas koolis tehtava tööga. Küll aga sai veidi püstijalajuttu ajada mõlemate õppeasutuste teatriteaduse osakonna üliõpilastega, kes suurel hulgal olid kollokviumil ametis tehniliste abimeestena, tõlki-

jatena jne. Näib, et saksa teatriteadlaste ettevalmistamise kõige iseloomulikumaks jooneks on üliõpilaste väga sagedane viibimine praktilisel teatris ja seda juba esimestest õppeaastatest peale. Üliõpilased töötavad teatrite dramaturgiaosakondades, viibivad proovidel, teevad assistentidena proove kaasa – ühesõnaga võtavad teatritööst juba õppeajal niivõrd aktiivselt osa, et õppeaja lõpuks on ka see selge, kuhu keegi oma individuaalsetelt omadustelt kõige enam sobib: kas teatrisse dramaturgiks või toimetusetöötajaks ajakirjandusse, teaduslikuks töötajaks muuseumi jne. Ja osa neist hakkab end teatrites ette valmistama näitejuhtitööks, sest kooliõpingis näitejuhtide ettevalmistust Saksa DV-s ei ole, nii nagu seda ei olevat ka Poolas.

Muidugi, teatriteadlastel, kes saavad niisuguse algusest peale tihedalt teatripraktikaga seotud ettevalmistuse, kaob see salapärasuse pikantne võlu, mis ümbritseb teatrit ja tema asjalikku tolmust ja higest kulissidetagust elu. Niisuguste teatriteadlaste suhtumine teatrisse on vähem romantiline, vähem emotsionaalne, kuid see-eest asjalik ja mis peaasi – **a s j a t u n d l i k**. Ja kui ollakse asjalik ja asjatundlik, siis ongi meil käes realistlik suhtumine teatrisse ja professionaalne teatrikriitika.

Kui rääkida tänapäeva nõukogude teatrikunstist tõsiselt ja vastutustundega, siis on kõige valusama probleemina praegu üles kerkinud eredalt omanäoliste teatrite vähesus. Mitte eelkõige organisatoorselt omanäoliste, kuigi ka puhtorganisatoorsed vormid võivad olla omanäolisuse üheks komponendiks, vaid omanäoliste esteetiliselt ideaalidelt, loomingulistelt võtetelt, kunstiliste kujundite süsteemide valikult jne.

Me räägime juba palju aastaid niisuguste omanäoliste teatrite vajadusest. Kuid kas ei ole nad tänapäeval just sellepärast visad tekkima, et meie teatriõppeasutustes valitseb tänini üks õppemeetod ja isegi üks kunstiliste võtete süsteem. Ja on väga kurb, et teatrite loomingulise kaadri kasvatamise küsimuses toimunud diskussioonis leidis ikka ja jälle neid, kes sallimatult kõiki ketseriteks kuulutasid, kes üldse julgesid kahelda praeguses praktikas kahjuks üsna keskpäraseid tulemusi andnud üldkehtiva õppemeetodi ainuõigsuses ja kes ikka veel kangekaelselt korrutavad, et meie teatrikaadri ettevalmistamine põhineb ainukesel ainuõigel Stanislavski teaduslikul süsteemil ning sellepärast peab ta olema püha ja puutumatu. Ometi ei vii kõik kangekaelsed korrutamised meetodi ainuõigsusest kaugemale, kui et meenutad ikka ja jälle «diskussiooni» Brechti «Galilei elust», kus üks diskussioonist osavõttev pool kangekaelselt Aristotelese teoste tuginedes kinnisilmi eitab seda, mida teine pool talle pikksilma kaudu vaadata

pakub. Seda enam on see kurb, et ka inimorganismi «sisse vaatamiseks» on tänapäeva teadusel juba hoopis teistsugused «pikk-silmad», kui seda oli Setšenovil ja Pavlovil, kellele toetus Stanislavski.

Oma näoga teatrid? Kui palju on maailmas tõeliselt suuri omanäolisi kirjanikke, heliloojaid, kunstnikke? Kas on neid niisama palju kui üldse on kirjanikke, heliloojaid, kunstnikke? Kõikide nende loovate töömeeste hulgas on alati olnud neid, kes on rohkem omanäolised. On neid, kes seisavad mitmesuguste koolkondade eesotsas, ja neid, kes moodustavad nende koolkondade suure reaalse, argipäeva tööd tegeva löögiarmee. Nii on see olnud ka maailma teatrikunstis.

Ma puutusin elava nõukogude teatriga esmakordselt kokku rängal sõjaaastal 1942 ja nägin siis järjest Vahtangovi teatrit, Moskva Väikest Teatrit ja Moskva Kunstiteatrit. Kõik nad olid tol ajal väga omalaadselt eredad, kordumatud. Igaühte neist oli omasugune rõõm vaadata. Vahtangovlaste ere, kuid samal ajal karjumiseta ja kargamisteta maitsekas teatraalsus. Väikese Teatri näitlejate Ostuževi, Zubovi, Jablotskina, Turtšaninova, Rõžova virtuooslik ja sisuliselt täpne sõnavalitsemise kultuur, Moskva Kunstiteatri «Kolme õe» peen ja sügav psühholoogiline poeesia – kõiges selles avaldus nõukogude teatrikunsti rikkalik eripalgelisus tol ajal veel nii silmapaistvalt, et see ka nüüd, paar aastakümnet hiljem, kui tookord nähtud etenduste detailide konkreetsus juba ununema hakkab, elab edasi nagu hea muusika, mille meloodia sa oled küll juba unustanud, kuid mille poolt kunagi esilekutsutud elamused püsivad lausa painajaliku visadusega. Ei saa ka seda unustada, kuivõrd erinesid veel tol ajal Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko Muusikateatri ooperietendused Suure Teatri ooperietendustest. Meenutan seda aega ja imetlen visadust, millega ikka ja veel ei taheta mõista seda lihtsat tõde, et suur, tõesti omapalgeline saab kunstis tekkida ainult siis, kui osatakse olla resoluutselt kompromissitu kõige teisepalgelise vastu. Kui kangekaelsest, puupäisest oma seisukohtadest kinnipidamisest üldse maailmas on kasu, siis selles küsimuses on tast kindlasti k a s u. Kahjuks aga kostab ikka ja ikka hääli, nagu oleks näiteks võimalik ühendada Felsensteini kunsti ja «La Scala» kunsti. Tavitseb ainult see lihtsalt ette võtta ja ära teha! No mis siis. Tee me ära! Ja saame tulemuseks selle, et «Komische Operis» hakatakse natuke kõlavamalt laulma kui praegu ja «La Scalas» natuke vähem ooperlikult mängima kui praegu. Oleme head lapsed ja püüame siis veel hoole ja armastusega edasi ja lepime «Komische Operis» parema laulu arvel veel veidi ooperlikuma mänguga

ja «La Scalas» veelgi parema mängu arvel vähem ideaalse *bel canto*'ga – ja ongi mõlemad teatrid nii ühte nägu, et võta üks ja viska teist. Ja ükskõik kumba sa siis vaatad või kuulad, nutma ajavad mõlemad. Ja polegi maailmas enam ooperiteatrit, kus nii hästi lauldaks kui praegu «La Scalas» ja polegi maailmas enam teatrit, kus nii hästi mängitaks kui praegu «Komische Operis». Ja pole enam seda ooperiteatrit, mis oma eeskujuga edasi viiks kogu maailma laulukunsti taset, mis oleks selles suhtes teistele nagu südametunnistuse hääl, ja pole ka enam seda teist teatrit, mis takka tiivustaks kogu maailma ooperiteatrite näitekunsti taset. Ja pole enam ka teistel teatritel neid ideaale, mille poole võiksid veel püüda need teatrid, kus alati on rõhk asetatud tugevatele lauljatele, ja pole ka millegi poole püüda neil teatritel, kus ooperis on suuremat rõhku pandud mängule.

Kui ma mõtlen takkajärele kõikidele neile karedatele, kahisevatele häältele, millega enamik saksa ooperisolistide laulis, siis tekib mul isegi niisugune tunne, et selleski on üks põhjusi, miks just sakslastel tekkis niisugune mänguline ooperiteater nagu Felsensteini oma. Ja kui mulle meenub, missuguse vaevaga talus neid häält itaallane Ernesto Grassi, kellega ma kõrvuti sattusin «Lohengrini» kuulama, siis on mul selge, miks itaallaste «La Scala» peab jääma selleks ooperiteatriks, kus igavesti kõlab *bel canto*, millele tugineb kogu klassikaline itaalia ooperikultuur. Ja miks me arvame, et seda kultuuripärandit on vähem vaja säilitada kui renessansi maale, skulptuure ja arhitektuuri?!

Me kaebame juba palju aastaid igasugustel nõupidamistel, et meie teatrites on kõnekultuur tagasi läinud. Kuid kas ei hakka häda just sellest peale, et näiteks Moskva Akadeemilise Väikese Teatri kõnekultuur on tänapäeval märksa vähem meisterlik kui 20 aastat tagasi? Selle üheks tulemuseks on see, et pole enam noortele lavakõne osas suuri eeskujusid, kelle järgi orienteeruda, kelle poole püüda. Kui suured eredad, aastaid koolkondade eesotsas püsinud kunstiorganismid hakkavad kompromisse tegema oma põhiprintsiipidega, siis võivad nad tõesti läheneda üksteisele ja ühel päeval muutuda üksteise sarnaseks. Kuid see lähemine ei toimu mitte ialgi uuel, kõrgemal, vaid alati madalamal tasemel.

Ja kas ei olegi oma näo küsimus meie teatrikultuuris kõigepealt selles, et oma nägu on tuhmuma hakanud ka meie vanaadel, suurte loovate traditsioonidega teatritel? Teatrikunstis aga tähendab see fakt lisaks kõigele muule veel kunagi omandatud praktiliste oskuste ja teadmiste kadumist. Me oleme ju tänapäe-

val nii kaugel, et peaaegu kogu maakera loodus on ära kirjeldatud, maha joonistatud, üle fotografeeritud, filmilindile võetud, siis veel kord värvilisele filmilindile jäädvustatud. Me oleme veel peale selle kogu taimestikku herbariumidesse pannud, loomastiku zooloogiamuuseumidesse talletanud, lõpuks on meil suured botaanika- ja zooloogiaaiad. Sellest peaks ju piisama! Kuid me tahame ikkagi veel, et meil oleksid ka looduskaitsealad, Aga kas ei pea meil olema ka oma teatrikunstilooduskaitsealad, nagu näiteks itaallastel on nende «La Scala», prantslastel «Comédie-Française»? Ja seda ainuüksi juba sel praktilisel põhjusel, et säilitada kõik need kogemused, mis on juba saavutatud. Ja olgu siis veel nende suurte «looduskaitsealade» kõrval sajad eksperimentaalsed laboratooriumid, kus sooritatakse kõige julgemaid ja üllatavamaid eksperimente. Kui Riiklik Noorsooteater hakkaks seda tegema, mida võib teha ja peab tegema V. Kingissepa nim. Akadeemiline Draamateater, ja viimane kõikmõeldavaid nooruslikke eksperimente, mida tuleks oodata vabariigi noorimalt teatrilt, siis oleks seda kõrvalt kindlasti niisama valus ja ebamugav vaadata, nagu on veider inimese käitumises ja tegudes kõik see, mis kas ei ole veel või ei ole enam eakohane. Eredate omanäoliste akadeemiliste teatrite ja eredate omanäoliste eksperimentaalteatrite olemasolu korral tekivad koolkonnad, nad saavad eeskujudeks, mille järgi orienteeruvad vastavalt oma maitsele, loomungulisele temperamendile paljud ja paljud teised teatrid. Kuid selleks, et need akadeemilised teatrid saaksid säilitada oma näo, peab neil olema kindlasti ka omanäoline pealekasv. Neil peavad olema oma taimelavad, kust tuleb see kaader, kes just neid teatreid ja nende traditsioone armastab ja ka säilitada tahab.

Kui analüüsida õppetööd Berliini Näitekunstkoolis, siis näib, et seal on õppetöös pearõhk asetatud näitekunsti kõige üldisemate ja elementaarsemate tehniliste aluste omandamisele. Ja ainuüksi see fakt, et õpilane juba näitlejameisterlikkuse õppimise käigus puutub kokku paljude erinevate näitejuhtidega, kindlustab, et noor näitleja ei satu paanikasse, kui ta teatrisse tulles puutub kokku veel ühe teistsuguse näitejuhiga, kellel proovide läbiviimise tehnoloogia erineb teatrikooli õpetaja omast. Ma arvan, et Berliini teatrikooli õppemeetod, mis ei valmista näitlejaid ainult ühele kindlale teatrile, ühele kindlale suunale teatrikunstis, on vist õige. Ma ütlen «vist», sest ma tean sellest kõigest veel liiga vähe, et juba praegu ütelda «kindlasti».

Leipzigil kollokviumil olid koos väga paljude erinevate esteetiliste tõekspidamistega muusikateatrite tegelased. Ja diskussioonid

nende vahel olid sageli väga teravad ja ägedad. Kuid ikka valit-  
ses kollokviumil suur vastastikuse lugupidamise ja sallivuse vaim.  
Seesama tõeliste kunstnike vaheline sallivuse vaim, mis loob alati  
tingimused hea kunsti õitsenguks ja mobiliseerib vajaduse korral  
kõik head kunstnikud ühte rindesse kunsti profaneerijate vastu.

Leipzigis aitas selle sallivuse vaimu süvenemisele kaasa Nõu-  
kogude delegatsiooni seisukoht, milles hoiatati kunsti ükskõik  
mis laadi unifitseerimise eest.

Kollokviumi lõppkokkuvõttesse viidi sisse mõte, et mõlemad  
suured ooperikunsti kantsid – «La Scala» ja «Komische Oper» –  
peavad kunsti nimel võrdõiguslikult edasi elama. Täiesti üks-  
meelne oldi ka selles küsimuses, et ooperilauljate ettevalmistami-  
sega on tänapäeval lood kogu maailmas halvad, ja et suurimaks  
puuduseks on see, et ikka veel õpetatakse ooperilauljatele eraldi  
laulmist ja näitlemist. Mis aga puutub lauljate ettevalmistamise  
otseses teatritöös, siis puuduvad suuremas osas teatrites võimalus-  
ed ja eelkõige aeg stuudiotöök. Sest enamikus ooperiteatrites  
vaheldub repertuaar väga kiiresti («Sirbi ja Vasara» lugejad peak-  
sid Hendrik Krummi jutust mäletama, kui kiiresti sünnivad «La  
Scalas» uued esietendused) ja neil pole võimalik teha ühe ooperi  
kallal töötades sellist pedagoogilist näitlejameisterlikkuse õpeta-  
mise tööd, nagu Felsenstein seda oma teatris teeb. Oli isegi neid  
häáli, kes ütlesid, et Felsensteini töö ei ole üldse kuigi suurt  
praktilist tähtsust, kuna see on tehtud erandlikes tingimustes, mis  
teistel ooperiteatritel puuduvad. Tõsi, kapitalistlike maade ooperi-  
teatritel puuduvad tõesti need tingimused. Nõukogude Liidus ja  
kõikides sotsialismimaades on nad aga olemas. Annaks ainult  
jumal, et oleks tegijaid!

Samal ajal, kui kollokvium lõpule lähenedes ikka enam ja  
enam konfliktitumaks muutus, toimus minus eneses vastupidine  
protsess, sest koos kollokviumi lõpu lähenemisega lähenes ka  
päev, mil pidid algama «Vanemuise» etendused Leningradis. Sest  
nagu nimme oli kollokviumi lõpp Leipzigis ja «Vanemuise» eten-  
duste algus Leningradis sattunud ühele ning samale päevale.

Ega ma seda kartnud, et vanemuislased ilma minuta ei suuda  
Leningradis esimese etenduse juurde kuuluvaid lilli ja tervitusi  
vastu võtta või «Rätsep Õhku» ära mängida. Teadsin, et nad  
suudavad... Kuid see just muret tegigi, sest elementaarne loo-  
gika ütleb, et kui ilma sinuta hakkama saadakse – siis võib ju  
olla, et sind polegi enam vaja. Aga kui juhti pole vaja, siis pole  
ehk juhtimist ka vaja...? Jne., jne., jne. Üks selline murelik  
mõte teise otsa – ja muidugi ikka öösel – ei lase magada.  
Hirmu, umbusu ja kahtluse mustad ussid muudkui kallal. Vähk-

red voodis, tõused üles. Loed hotelli elanikele määratud instruksiooni. Rõõmustad, et hotelli «Stadt Leipzig» võib koera kaasa võtta ja tema pärast muretu olla, kuna hotelli administratsioon «garanteerib» sinu neljajalgsele sõbrale parima hoolitsuse «Tierheimis». Vähkred jälle edasi.

Hommikul teed südame kõvaks. Sest sa ei taha olla nii paha nähtus, nagu seda on üks lõhestatud inimene. Ja ei söida mitte kuhugi enne päris lõppu. Tollel otsusel oli veel see meeldiv külg, et just kõige viimasel päeval oli ainuke võimalus näha ka üht kaasajateemalist ooperit – seda «Johannes Herderi passiooni», millest juba eespool juttu oli. Kuivõrd rong Leipzigit väljub alles tükk aega pärast keskööd, autosõit oleks aga võimaliku udu tõttu tähendanud riskimist hiljaks jääda varahommikul Berliinist väljuvale lennukile, siis oli kõige asjalikum ajaviide võtta osa viimasest vastuvõtust «Deutschlandis», moodsas, alles aasta-poolteist tagasi ehitatud hotellis. Kui rongile hilinemise hirmus peolauasõbrad sinnapaika jätsin, ja «Deutschlandi» hotellist tulistjalu välja tormasin, sattusin paarikesele, kes otse hotelli paraaduksel, helendavate päevavalguslampide säras oli nii põhjalikult teineteise kaela kukkunud, et nende jaoks ümbritsevat maailma enam ei olnud. Painsumatu luterliku moraaliga dresseeritud ja nüüd juba skleroosi mõjul lõplikult puitunud reflekside süsteemi tõttu pörkasin ma esimesel hetkel kombekalt tagasi. Kuid rongi väljumiseni oli napilt pool tundi aega, mille jooksul tuli oma hotelli minna, peopüksid-kuued reisipükste-kuubede vastu vahetada ja sakslaste poolt raamatutest raskeks kingitud kohvritega jaama jõuda. Pigistasin viisakalt silmad kinni ja pugesin ennast väikeseks tehes uksepiida ja suudleva paarikese vahelt läbi. Kui ma üle ooperiväljaku joostes minut hiljem siiski julgesin tagasi vaadata, olid nad ikka veel teineteise kaenlas seal «Deutschlandi» hotelli ukseaugus, mis sel hilisel öötunnil oli Leipzigi südalinna ainuke hästi valgustatud ja ka ainuke rahvarohke paik.

Ei mäleta, missugusest eesti mehe reisirahajutust on mulle meelde jäänud pahad ütlemised Lääne-Euroopa reisijatevaguni kohta. See pehmeistmeline, millega ma alustasin Leipzigit sõitu Berliini Schönefeldi lennujaama, oli minu jaoks küll pagana ebamugav. Kitsad istmed, mille serval tuleb kükitada nagu õrrel, vaguni koridor, kus on üksteisest raske mööduda isegi siis, kui teisel möödujal üldse kõhtu ei ole, teevad sõidu viletsaks ja vaevaliseks igäuhele, kes on harjunud meie avarates vagunites laiuutama, ennast sirutama, ringutama ja külitama. Sõitsime koos ühe seltsimehega Saksa DV Kultuuriministeeriumist. Ta pidi

juba varahommikul lendama Berliinist edasi Pariisi mingile rahvusvahelisele nõupidamisele ja oli valinud öise rongisõidu ainult novembriudu kartusel, nagu minagi . . .

Esialgul läks kõik hästi, eriti sestpeale, kui selgus, et mul on samas vagunis veel üks reisikaaslane isegi kuni Moskvani, mustasilmaline, ilmalustiline daam, normeerija või sorteerija ühest Tüüringi tehastest, kes samuti tahtis jõuda Schönefeldi lennuväljale; seal ootas teda turistidegrupp, kes pidi sama lennukiga, millega minagi, sõitma nädalapäevadeks Moskvasse. Rongisõidu kestus oli meil sõiduplaani järgi teada ja kõik kulges normaalselt ja plaanipäraselt. Ja siis jõudiski mõnetunnilise sõidu järel kätte see kellaaeg, et tuli oma kimpsud-kompsud kokku võtta ja vaguni esikusse astuda. Rong peatuski, kuid oodatud Schönefeldi raudteejaama asemel teatas otse meie vaguniukse vastas silt, et oleme Luther-Stadt Wittenbergis. Wittenberg? Kust see siia sai? Mul pole midagi selle vastu, et sakslased Wittenbergi Luther-Stadtiks nimetavad. See on nende linn ja nende oma asi. Ma ei hakka end nende siseasjadesse segama ka sellepärast, et nad Wittenbergi ülikooli Martin Lutheri nimeliseks on teinud. See, et nad Lutherist lugu peavad, kuna ta oma piiblitõlkega pani aluse saksa kirjakeelele, on kah kena, ja mis puutub Martin Lutheri vägevasse koraali «Üks kindel linn ja varjupaik», siis ütleb Engels, et see laul oli saksa talupojasõdade «Marseljees».

Kuid kella järgi me peaksime praegu olema Schönefeldis, mis on otse Berliini külje all, ja mitte Wittenbergis, mis on Berliinist hoopis kaugel. Siitpeale oligi seks korraüks igasugune reisirõõm ja lust kadunud – algas krussis närvidega pabistamine. Selgus, et Leipzig-Berliini otseteel oli udu tõttu midagi juhtunud ja meie rong sõidab tont teab mis teed mööda ringi. Kui kaugelt ringi, kui kaua sõit veel kestab – seda ei teadnud keegi. Millal ja kas rong üldse kunagi Schönefeldi jõuab, seda ka keegi ei teadnud . . .

Kui meie raudruun lõpuks, rohkem kui paaritunnilise hilinemisega siiski Schönefeldi raudteejaama loksus (me ju loksusime teiste, plaani järgi sõitvate rongide vahel), siis oli lennuki väljumiseni jäänud veel pool tundi. Sellest kulus 3–4 minutit väga närviliseks bussisõiduks lennuväljale. Edasi, nagu tasuks üleelatud hirmude eest, läks lennukile vormistamine kibekähku ja algaski juba päris kojusõit. Mugav, nagu ikka sõit tänapäeva suurte lennulotjadega. Kolme ja poole tunni pärast maandusime Moskvast ühel Šeremetjevo lennuväljal, sealt autoga teisele Šeremetjevo lennuväljale, poole tunni pärast oli juba taskus ka pilet kell kolm Moskvast Leningradi väljuvale TU-le. Kell jõudiski

niikaugele ja algas «possadka» Moskva–Leningradi lennukile. «Possadka» sai läbi, kõik reisijad – rihmad kenasti kõhu peal – oma kohtadel. Möödus üks minut üle ettenähtud aja, möödus teine, kolmas, möödus veel paar minutit, siis tuli stjuuardessikene, kips-kõps, avas oma punasuukese ja kuulutas reisi alguse, lennukõrguse ja muude traditsiooniliste teadete asemel, et Leningrad ei võta meie lennukit vastu. Ja kas täna üldse võtab ja millal võtab – seda teatatakse poole tunni pärast. Väljusime lennukist. Väljas on pakane. Istume ooteruumis ja ootame. Selgub, et meietaolisi ootajaid on seal palju ja on neidki, kelle TU-d kaugelt-kaugelt tulles olid juba kord Leningradini lennanud ja sealt Moskvasse tagasi saadetud. Siis hakkab ootajate hulgas suust-suhu liikuma kuuldsus, et ligema tunni jooksul pidavat siiski üks lennuk Leningradi poole minema. Kuid kas ta ikka tõesti läheb ja keda peale võtab, ei tea.

Teel Leipzigist Moskvani olin ma kümned korrad kujutlenud, kuidas ma ilusasti pool tundi enne etenduse algust jõuan Viisaastaku-nim. Kultuuripaleesse. Ja nüüd võib-olla läheb veel ainult üks lennuk Leningradi ja sellele nõuavad kohta ka kõik enne meid mahajäänud lennukitäied.

Ma olen varem trükisõnas rääkinud sellest südantsulatavast maagilisest mõjust, mida avaldavad sõnad «teater» ja «artist» vene rahva hingele. Piisas jällegi neist kahest sõnast, et lennujaama dispetšer mu sellele esimesele Leningradi minevale lennukile pani. Istusingi varsti jälle lennukis. Seekord mitte enam sihvakas, kuid tuisuga turtsakas TU-s, vaid töömehelikult toekas AN-is. Ja tuligi kena kõpsjalgne stjuuardess ja teatas: «Algab reis Moskva–Sõktõvkar». Kuid parandas siis kohe oma keelevääratuse, enne kui reisijate esimene ehmatus oli jõudnud hirmuvärinaks muutuda, «Moskva–Leningradiks». Selgus, et tavaliselt sõidab see lennuk esimesena väljakuulutatud liinil ja on seetõttu tuiskudega ja ududega enam harjunud kui TU ja võib Leningradi sõita ka siis, kui TU-l pole lennuilma.

Peagi saabusime Leningradi. Leidsin kiireima võimaluse lennuväljalt linna pääsemiseks ja peagi hiilisin kenasti Leningradi Esimese Viisaastaku nim. Kultuuripalee tagauksest saali. «Vane muise» orkester mängis ilusa pehme pianoga «Orpheus ja Eurydike» II vaatuse vahemängu. Saal ajas vaikselt ja viisakalt omavahel juttu. Oli kodune ja ühtlasi ülev tunne. Tekkis kange tahtmine tsiteerida:

«Siin kõik on endiselt südamlilik ja vana.» See on Juhan Sütiste luuletusest, millega Karl Ader meile 30 aastat tagasi Tartu Draamateatri Seltsi Teatrikunsti Studios kõnekoori tuupis.

*Lauskaamehe muljeid ja  
madalalennulisi mõtteid mägistest  
meestest ja metsikutest mägedest*

Algas kõik sellest, et Ülevenemaaline Teatriühing, see juba eelmisel sajandil asutatud auväärne ja kõige staažikam teatrikunstnike organisatsioon (nimetagem teda edaspidi lihtsalt VTO), saatis mulle kutse külalisena osa võtta maikuu lõpupäevil Põhja-Osseedi autonoomse vabariigi pealinnas Ordžonikidzes korraldatavast VTO presiidiumi väljasõiduistungist, mille keskseks päevakorrapunktiks oli juubelikohaselt pidulik ja samal ajal ka tõemeelne jutuajamine heroilis-romantilise teema kehastamise traditsioonidest NSVL rahvusteatrites.

Ametlikule osavõtukutsele oli VTO dramateatrite kabineti konsultant sm. Šostak lisanud isikliku hoolitsevalt hoiatava kirjake, milles soovitati garderoobi suhtes arvestada, et sel aastaajal on Põhja-Osseetias normaalne temperatuur 30–35° üle nulli. Kuna VTO muusikateatrite kabineti poolt «Vanemuises» organiseeritav ooperi probleemidele pühendatud seminar soome ja usbeki kultuurinäda la tõttu juuni algusest kuhugi edasi lük- kus, oli mul ootamatult tekkinud mõni päev vaba aega ja nii võtsin ma kutse vastu kavala sihiga tabada korraga kaks kär- best: kuulata nädalapäevad tarkade inimeste juttu nii ülimalt tähtsal teemal ja näha kas või kordki elus oma ihusilmaga ära

Kaukaasia maad, mäed ja mehed. Neid mägise maa mehi olin ma muidugi ka varem näinud. Kord Tartus korvpalli mängimas, kord NSVL Kultuuriministeriumis mitmetel nõupidamistel sõna võtmas ja vaidlemas. Aga näha ühe või teise rahva mehi hulgana koos nende eneste kodus on hoopis midagi muud kui kohata neid siin-seal laias maailmas väikese kambana või päris üksikutena.

Kui me selle kuulsa kuurortlinna lennuväljal lennukitreppi mööda alla astuma hakkasime, oli silmapiir meie ümber sügiseselt sünge ning sompus, üle taeva tormasid suitsumustad, määratud pilvekaltsud ja vihmasegune tuul, mis kihutas üle lennuvälja, oli jäiselt külm nagu Eestimaal detsembris. Säh sulle kuulsat lõunamaa kuurorti, säh sulle kuuma ja kaunist Stavropoli kraid!!! Ei olnud seda, polnud teist, ja nagu varsti selgus, polnud seal näha ka kuulsaid Kaukasuse mägesid. Ja teegi, mida mööda me Mineralnõje Vodõst autosõitu alustasime, ei olnud mingi põnev Kaukaasia mägitree, vaid üsna tavaline lai igav asfalttee. Meile vastutulnud sõbrad ning seltsimehed osseedid ja kevadel «Vanemuises» seminaril käinud, kõrvarõngast kõrvarõngani naeru lõkerdava punasuuga Osseetia Muusika- ja Draamateatri kirjandusala juhataja Lemza Tibilova püüdsid mind lohutada, et niisugune temperatuur, vali tuul, külm vihm ja muud ebameeldivused olevat neil kevaditi hoopiski mitte tüüpilised, vaid väga erakordsed ja seega vabandatavad. Varjasin oma lennuki loksumise ja halva ilma tõttu turritõusnud tundeid viisaka reservatsiooni taha, nii nagu see sobib maailma ning maid näinud mehele, ja ütlesin, et ma aimasin kohe, et see 35 kraadi, mille eest mind hoiatati, oli ainult naiivsete püüdmise nali, ja seepärast on mul, nagu arukale vanainimesele sobib, seljas pikkade käistega soe särk, tänu millele ma nende külma ei karda.

Sellest, et neil enam mägesid ei ole, pole ka midagi, sest ma olen Eestiski mägesid näinud ja need on meil veel praegu olemas, ja just Eesti on Baltikumi kõige mägisem maa ja et meil asubki Baltikumi kõrgeim mäetipp, Suur Munamägi...

Just siis, kui ma äratundmisele hakkasin jõudma, et sellel Kaukaasiamaal polegi enam midagi uut, mida teistes tsiviliseeritud maades juba varem nähtud pole, sõitsime äkki üle niisugusest jõest, millist ma enne polnud veel näinud ega ka kuulnud.

Keset igavalt tasast steppi oli äkki suur betoonsild ja selle all jõesäng nagu jõesäng ikka, kuid vee asemel olid selles sadakond meetrit laias jõesängis ainult kivid, kivid, kivid, suured ja väikesed, kõik veest ümaraks kulutatud, kõik päikesest pleegita-

tud ja voogudest uhitud. Kui keegi seni minu käest küsinuks, mis meenub mulle esimesena sõna «jõgi» kuulmisel, oleksin kõhklematult vastanud «vesi» nagu kõik normaalsed eestimaalased. Nüüd aga nägin jõge, mille puhul esimesena tuleb meelde sõna «kivid», kusjuures see jõgi on stepis, mida mööda võid kilomeetrite viisi kõndida, ilma et leiaksid sealt kivi isegi koera viskamiseks. Kõik need kivid selles jões on vesi ise oma sāngi sillutamiseks mägedest kaasa kandnud. Praegu oli see vesi vaikne, kusagile kivide vahele āra kadunud ja nirises oma laias sāngis mitmeid harusid pidi.

Ja kui me siis veel paarist sellisest kummalisest jõest olime üle sõitnud ja läbinud esiteks Stavropoli kraia, kus majad maantee āāres roheliste puude vahel olid helesinised, ja läbinud siis ka Kabardiini-Balkaari ANSV, kus maantee āārdede helesiniste sekka ilmusid ka üksikud roosad majad, ja jõudnud Osseetia- maale, kus maantee āāres vāga paljude roosade majade hulka oli jäänud veel vaid mõni üksik helesinine, ja sõitnud siis üle kōige mudasema veega ning kivisema sāngiga Tereki jõest, jõudsimme selle jõe kahel kaldal asuvasse Ordžonikidzesse, Põhja-Osseetia pealinna, mille esisaks on kunagine kasakakūla Vladikavkaz.

Kohalike inimeste kinnituste jārgi asub see linn kahe Munamāe kōrgusel üle merepinna ja tema kaunimaks vaatamisvāarsuseks olevat kuulsa Kaukasuse māgihiiqlase Kazbeki lumine tipp... Siis muidugi, kui ilm pole teie sealviibimise ajal juhuslikult pilves, kui mēgedes ei saja lund vōi vihma ja kui orus pole udu. Kuid meie sealviibimise kolmel esimesel pāeval sadas mēgedes nii lund kui vihma ja silmapiir lõppes uduāhma ammu enne lähimaidki mēgesid, rāākimata kaugest Kazbeki tipust. Jah, hirmus suurte tōdede suhtelisuse ees me ei panegi tēhele, et igapāevased vāikesed kāibetōed on tegelikult palju suhtelisemad. Ka Suure Munamāe tipult peab teoreetiliselt nāha olema mitu- teistkūmmend kirikutorni, aga kui vāhe on Munamāe tornis kāinute hulgas inimesi, kes seda absoluutset arvu ka tōesti nāi- nud on!

Nii nagu taolisele teatrilasele ūritusele paslik, alustas ka VTO presiidium oma tōöd Osseetia Muusika- ja Draamateatri etenduste vaatamisega. Esimesel õhtul vaatasime osseedi dramaturgi F. Gaglojevi nāidendit «Bastō farn». See mulle seniajani tōlkimatuks jäänud nimega nāidend oli veelkordne romantiliselt sirgjooneline ja verine variatsioon Romeo-Julia iidsele armastus- skeemile. Loo sūndmustik toimus aga neil aegadel, kui Põhja-Osseetias hakkas juba lagunema sugukondlik kord ja tekkima

feodalism. Muide, Põhja-Osseetias nagu ilmselt paljudel teistelgi Kaukaasia maadel kulges feodalismi tekkimine mõneti teisiti kui meil Eestis-Lätis. Kui nende kahe Balti provintsi feodaalaadel moodustus põhiliselt võõrast rahvusest vallutajaist, siis Osseetias toimus see kõik oma rahva sisese «tööjaotuse» korras. Küllap seepärast on eesti-läti rahvapärimate hulgas üsna vähe sakste juurest mahavaadatud aadellikke kombeid, tavasid ja traditsioone, samal ajal kui Kaukaasia rahvaste tavades, traditsioonides ja kommetes on nii mõndagi, mis pärineb otseselt oma maa lossidest. Kuid eritleda, mis säärastest traditsioonidest kuuluvad nende hulka, mida Gorki nimetas konnasilmadeks ajal, või mis väärivad tänapäeval edasiarendamist, süvendamist ja hindamist, on võõral raske ning keeruline. Seda võivad teha ainult inimesed, kellel on küllalt võimalust kohapeal kaukaaslaste kultuuri uurida ja lahti mõtestada.

Teisel õhtul vaatasime K. Salamati draamat «Sarmat ja tema pojad» – Põhja-Osseetia versiooni sellest, kuidas 50 aastat tagasi revolutsiooni ja kodusõja võitlustes isad, pojad ja vennad vaenulikesse leeridesse jagunedes üksteise vastu, relvad käes, võitlesid. Näidendi nimikangelast, ausat ja vaprat, rikkalikult tsaarivalitsuse ordenitega ehitud polkovnik Sarmatti mängis Osseetia tänapäeva nimekamaid näitlejaid, NSVL rahvakunstnik Vladimir Thapsajev.

Näidendi rohkearvulise tegelaskonna hulgas oli ka Kaukaasia revolutsioonilise võitluse üks juhte Sergo Ordžonikidze, kelle kuju teenelise kunstniku M. Ikajevi kehastuses oli «selle etenduse hingeks, tema ideeliseks tsentrumiks ja revolutsiooniliseks fookuseks», nagu täpsete ning asjatundlike sõnadega kinnitas teatrikriitik Vladimir Pimenov «Izvestijas».

Kolmandal õhtul näidati meile veel teist näidendit kodusõja päevadest Kaukaasia mägismaadel. See oli H. Tsopanovi «Mägede laul». Ka selle näidendi kangelanna Unata lahkub oma valgekaartlasest mehest nagu Ljubov Jarovaja ja astub julgelt revolutsiooni poolele.

Me pahaname vahetevahel selle üle, et meie teatrites mängitakse ikka veel liiga vähe vennasrahvaste dramaturgiat. Kuid ma ei julgeks ühegi eespool mainitud näidendi puhul öelda, et mõni Eestimaa teater peaks neid mängima. Sest ükski nimetatud näidenditest ei lisaks neile üldtuntud ja nõukogude dramaturgias äraproovitud skeemidele, mille järgi nad on kirjutatud, midagi uut peale puhtlokaalse koloriidi. Muidugi, oma rahvusest teatripubliku juures on neil just tänu kohalikule koloriidile menu, mida veel kord tõestavad Ordžonikidze teatriküllastajate elavad

reageeringud ja nende näidendite kestev püsimine repertuaaris. Nii täidavad taolised algupäraseid näidendid oma rahva juures ka mingit ühiskondlikult kasvatavat funktsiooni.

Neljandal õhtul esitati kadunud Ohlopkovi lavastuse tõttu Moskvast viimastel aastatel ka Kaukaasia kandis populaarseks saanud Euripidese «Medeia».

Kahju, et kohe pärast presiidiumi istungit algasid Ossetia Muusika- ja Draamateatri külalisetendused Moskvast. Selletõttu ei saanud teater meile näidata üht oma viimase aja kõige enam tähelepanu äratanud lavastust, nimelt Gorki noorpõlves loodud romantiliste Danko ja Larra lugude järgi L. Tibilova poolt kirjutatud näidendit. Selle lavastamise eest sai teater sel kevadel VNFSV-s Gorki festivalil, mille finaali toimus Gorki linnas, laialdase tunnustuse ning isegi auhinna osaliseks. Lavastuse dekoratsioonid ja kostüümid olid Gorkist kohe Moskvasse viidud ja nii polnud seda teatri viimast saavutust tehnilistel põhjustel võimalik enam kohapeal mängida. Samuti on kahju, et me ei näinud ühtegi osseedi rahvuslikku muusikalist komöödiat. Et osseedi näitlejail on head loomulikke naljategemise lusti ja vaatajail naerda-tahtmist, seda võis nähtud draamade ja ka Euripidese «Medeia» etendustel mõnigi kord märgata. Nüüd aga jäi kõikide nähtud etenduste summana domineerima kangelaslikkus otsese sõjalise võitluse vormis. See muutis meile näidatud repertuaari kuidagi üheplaaniliseks. Kuid igasugu üheplaanilisus tekitab hellitatud, teatrikunstist juba küllastatud teatriinimestes igavuse, ja igavusest võib sündida rahulolematust.

Pealegi, kas ei ole siis kõik suured humanistid ja nendega koos marksismi klassikud unistanud aegadest, kus sõjad üldse kaovad. Küllap on see tänapäeva realiteedis veel nii kauge tuleviku unistus, et sellele ei maksagi palju mõelda. Ja kindlasti on sõjamehe vaprus tänapäevalgi veel voorus, mida tuleb ülistada. Eriti kui see vaprus on rakendatud võitlusesse, mis toimub inimkonda edasiviivate humanistlike ideede nimel. Ja nii nagu paljude teiste väikerahvaste juures, kes ajaloos olid sunnitud pea-aegu lakkamatult pidama lausa füüsilist võitlust oma eksistentsi eest, on austus sõjamehe võimete, isikliku vapruste, kangelaslikkuse vastu Ossetiaski väga suur. See väljendus eredalt ka kõigis nähtud lavastustes. See oli teatrikunst, kus ei olnud palju peeni varjundeid, vaid domineeris graafiliselt selge negatiivse-positiivse must-valge. Teiselt poolt tuleb aga kallak taolisse romantilisse kangelaslegude teatrisse kindlasti ka osseedi teatrikunsti üldisest noorusest. Ossetia Muusika- ja Draamateater asutati alles 1935. aastal. Tema rajajaks, nagu paljude teiste

Nõukogudemaa väikerahvaste puhul, oli GITIS-e juures organiseeritud rahvuslik stuudio. Selle stuudio üheks õpetajaks oli selline vene teatrikunsti suurmeister nagu Ruben Simonov.

Romantiliselt seiklusrikas ja põnev on ka teatri praeguse juhtiva näitleja Thapsajevi elukäik. 20-ndate aastate lõpul hakkas noor Thapsajev, nagu kunagi meie Laikmaa, kompsuke käe otsas, kodukülalt jalgsi suurde maailma astuma. Töötas algul kaevurina, siis Ossetia esimese elektriijaama ehitusel, kust ta 1930. aastal Komsomoli Keskkomitee kutsel koos mõnede teiste osseedi noormeestega tõttas ehitustööle Sahhalinile. Haigestus seal siis raskesti, pääses vaevu eluga, saabus uuesti koduradadele tagasi – nagu kiuste just selleks ajaks, kui osseedi stuudio GITIS-es oli juba tööd alustanud. Ükskõik kus see noormees ka ei olnud, ikka unistas ta ainult teatrisse pääsemisest, kuni ta lõpuks 1933. aastal võetigi Ordžonikidze Vene Teatrisse lavatööliseks, millise ameti pidamisel viis kuud oli ta korteriks teatri nõõripööning. Kui osseedi stuudio saabus õpinguilt tagasi ja algas oma teatri organiseerimine ning kuulutati välja abikoosseisu komplekteerimine, siis kukkus Thapsajev vastuvõtukatsetel läbi kui andetu, ebahuvitav ja lootusetu, kusjuures komisjonis, kes otsuse tegi, istusid sellised asjatundlikud mehed nagu V. Stanitsõn ja I. Rajevski. Kuid ka siis ei lakanud Thapsajev teatri ümber ringlemast, kuni ta ühel päeval võeti lavastaja poolt teatrisse rekvisiitoriks, kus ta siis vaatas teiste mängimist, kuni talle pähe kulusid kõigi näidendite kõik osad. Ja siis tuli päev nagu romantilises seiklusloos, et haigestus näitleja, kellel puudus dublant, maja oli aga välja müüdud ja etendus tuli «päästa», nagu neid teatriaaloos paljugi juba päästetud on. Nii pandi Thapsajev esimest korda mängima. Nagu niisugusel puhul ikka, sai ta ainult ühe proovi, kuid pärast etendust jäi see osa juba alati-seks temale. Seepärast võibki Thapsajev tänapäeval igale noorele näitlejale, kes teatris kurdab, et talle ei looda küllaldasi «tingimusi» osade ettevalmistamiseks, karmilt öelda, et neil noortel inimestel tuleks olla tema «tingimustes» (muide just need sõnad ütles ta ajalehe «Sovetskaja Kultura» 1968. a. 29. juuni numbris). Võib-olla maksaks mõnel meiegi teatritegelasel uurida, miks siiski kaks tänapäeva suurt näitlejat täiesti erinevais ühiskondlikes tingimustes, kuid siiski peaaegu üheaegselt on pärisnäitlejaiks tulnud lavatagustest regioonidest. Ma mõtlen siin Thapsajevit ja meie Kaarel Karmi, kes «Estonia» lavatagusest inspitsiendiametist kasvas NSV Liidu rahvakunstnikuks. Muide, nähtud «Medeia» etendusel mängis Medeiat Thapsajevi tütar. Küllap temagi tee teatris pole kerge, sest samal ajal kui Lurichite

ja teiste jõumeeste lastelt ei nõuta, et nad oleksid veelgi suuremad jõumehed kui olid nende isad, siis näitlejate lastest oodatakse, et nad oma vanemaid tingimata ületaksid, ükskõik kui erandlikult tugevad need vanemad ka on olnud. Kuid seegi nähtus käib kaasas ühe või teise maa teatrikultuuri noorusega ja kaob sedamööda, mida rohkem näitlejate põlvkondi teatritegijate perekondadest aja jooksul teatrisse jõuab.

Et anda puhkust etenduste vaatamise raskest tööst ja tõestada esimest korda Kaukaasias viibivatele külalistele, et Ordžonikidzet piirava uduse horisondi taga on Kaukasuse mäed siiski veel alles, korraldati peaaegu iga päev mõni väljasõit mägedesse. Ja nii saime kohe sissejuhatuseks oma silmaga näha üsna pika jupi kuulsat Gruusia sõjateed, mis kulgeb piki Tereki kallast ja kannatas ikka veel 1967. aasta augusti paduvihmade ajal mõl-lama hakanud jõe purustustöö all. See jõgi, mille keskel ühes kohas veevoolu tõkestab paarikorruselise maja suurune kalju-rahn nagu väike mägi, mille vesi kunagi kuskilt mäenõlvakult mitukümmend kilomeetrit allavoolu kandnud, on siis, kui ta paduvihmade või mägedes äkki sulama hakanud lumevee tõttu täishoo sisse saab, mitte enam kaljuses sängis kihutav vesi, vaid mingi pidurdamatult edasipürgiv mass, mis koosneb kõikvõimalikus suuruses kividest ja korstnapühkija pesuveena mustast vedelainest. Kohalikud inimesed kinnitasid, et Terek on säärane aniliinselt mustaveeline ainult kevaditi, kui mägedes on sadanud lund ja see äkki sulades uhub järskudelt mägedelt kaasa muda. Algul ma neid muidugi ei uskunud, nii nagu ma ei usu Tartu linna ülemaid, kui nad püüavad mulle kinnitada, et Tartu pole siiski Eesti kõige tolmusem linn. Aga kui ma paar päeva hiljem ühel teisel sõjateel ühes teises orus nägin jõge, mis juba sajandeid on voolanud kõrgmägedes lumistelt harjadelt ja mis selle-tõttu oma sängi juba nii puhtaks on pesnud, et selles enam vesi mustaks ei saa, siis hakkasin ma oma külalislahkeid peremehi uskuma.

Ja nii me sõitsime seda teed mööda, mille jõepoolne perv alles kandis Tereki purustuste jälgi, kus alles ehitati sügisel purustatute asemele uusi sildu ja kaitsevalle, mida mööda nagu igal teiselgi kevadel liikusid mägedesse tohutud lambakarjad.

Ühel pool püstloodis tõusev mäesein, teisel pool oma kitsas kivises sängis vihaseks mägede vahel vähkrev Terek ja ees

tuhandetest lammastest umbes tee. Ja samal teel ikka ja ikka jälle autod, mis meeleheitlikult tuututades sellest tihedalt üksteise vastu surutud lambahulgast läbi pugesisid. Need, kes tulid lambakarjale vastassuunast, pääsesid pideva ja hoolsa tuututamise abil üsna kerge vaevaga läbi. Need aga, kes nagu meie sõitsid päri-voolu, pidid autost lihtsalt paar meest maha panema, kes siis, pikad hudjad käes, lambavoolus autodele pikkamööda teed rajasid. Ja oli sedagi, et mõni lammas jäi ikkagi auto alla ja sat- tus sealt karjuse turjale õhtuseks šašlökilihaks.

Nii nad läksid, kari karja järel, ikka vastuvoolu Terekile, mägede poole. Lambad, lambad, nende seas mõned lambakarva, pikkade vapimöökadena ristikasvanud sarvedega kitsed, kar- juste teemoona kandvad helehallid väikesed eeslid ja viimastena iga sellise lambapolgu sabas samuti lambakarva valged karja- koerad. Kõik nad liikusid pikkamööda edasi ilusas harmoonilises üksmeeles, lambalikult rahulikus kooseksisteerimises. Seal aga, kus mäenõlvad veidi lauskjamad, olid need juba kaetud puhka- vate ja rohtu nosivate lammaste heledate tupsudega. Ja nii me siis sõitsime kuni Päikeseoruni, mis on oma nime saanud sellest, et seal 300 päeva aastas paistab päike, ja kust, muide, seetõttu on alati kindlasti näha ka Kazbek. Kuid sel imelikul päeval ei paistnud päike sealgi ja Kazbek oli sealgi paksude pilvede ja udu sees.

Põhja-Osseetia ühiskondlikud organisatsioonid ja avalikkus suhtusid VTO presiidiumi väljasõiduistungisse kui suurde, tähele- panuväärivasse sündmusesse. Ühelt poolt oli see väga meeldiv, eriti Eestist tulnule, kus sellised teatriüritused kipuvad jääma teatritegelaste omavahelisteks toimetamisteks. Teiselt poolt kaas- neb niisuguse ametkondlikult organiseeritud tähelepanuga para- tamatult igasuguseid kohustuslikke kohtumisi, külastusi, tervita- misi ja õnnesoovimisi. Üheks niisuguseks pekohustuseks oligi kohtumine Ordžonikidze tehase «Elektrotsink» kollektiiviga. Istu- sime kõik kenasti tehase direktori kabinetis. Kuulasime direktori asjatundjate jaoks tarka juttu sellest, missugune tehnikaime on see tehas, kui palju ja missuguseid metalle ta maakidest välja võtab, kuidas ta oskab kätte saada neidki õilsaid metalle, mida maagitonides varjul on vaid imeväikeste raasukestena. Imetle- sime metallitootmise protsessi kujutavat paljuvärvilist kaunist skeemi kabineti seinal ja veendusime veel kord, et säärane teh- niline joonis võib ka sellele, kes temast mitte midagi aru ei saa, esteetilist naudingut pakkuda mitte vähem kui ükskõik mis- sugune abstraktne kunstiteos. Sõitsime siis autodega ka seda tehast mööda ratastringi ja purustasime lõplikult oma senise

kujutluse metallitootmisest. Sest selles tehases ei olnud ühtegi lõõmavat metallisulatusahju, ei voolanud seal kusagil ka säde-meid pilduvad sulametallijoad, ei mühisenu seal tuld lõõmama panevad lõõtsad ega mürtsunud metalli vormivad vasarad. Oli vaid palju, palju torusid ja veel kord torusid, mis jooksid hoonest hoonesse, katlast katlasse, ruumist ruumi. Igal juhul – peale selles tehases käimist vaatan ma Ilmar Malini torudemaale hoopis teise mõnuga. Ja kui seni oli mul tehase sümboliks suitsev vabrikukorsten, siis nüüd hakkavad mul tehase sümboliks ikka rohkem ja rohkem kujunema torud.

Otse sealt tehase torude juurest sõitsime jälle ühte kõrgmägede orgu, mille põhjas voolas jällegi jõgi, seekord Tereki haru Giseldon. Ja jälle kulges maantee, ühel pool jõgi, millesse visatud inimpeasuurust kivi vool enne põhjavajumist ka praeguse rahuliku vee ajal paar meetrit edasi kandis, ja teisel pool peaaegu püstloodis mäed, mille kaljustes kurdudes oli veel kevadist lund ja mille igast lumejoomest algas pisike veenire, mis lõpuks väikese kosena jökke langes. Sõitsime mööda Giseldoni jõujaamast, kuni jõudsim kuulsa Karmadoni sanatooriumi juurde, mis ravib kohaliku mineraalveega, mille nimi ongi «Karmadon» ja mille tervistava mõju kinnitamiseks sanatooriumi peaarst meile näitas suurt karkude ning keppide kollektsiooni, mille sinna olid jätnud selle vee rüüpamisest ja pealemäärimisest terveks saanud haiged. Teatriinimestel maksaks seda nime meeles pidada, sest üsna lähemas tulevikus ehitatakse sinna ka VTO sanatoorium-puhkekodu. Võib-olla täieneb siis sealne keppide kollektsioon ka mõne eesti vana teatrimehed kadakakepiga.

Üsna Karmadoni sanatooriumi külje all asub üks Osseetia omapärasemaid arhitektuurilisi vaatamisväärsusi, nn. Surnute linn, iidne, juba V sajandil m. a. j. tekkinud matusepaik, kus igal perekonnal oli ainult temale kuuluv torniga sarnanev matusemaja. Praegu on see järsul mäeserval asuv maaliline paik muinsuskaitse all, jätab aga kahjuks küllaltki laokil mulje. Kuid selle korrastamine ja säilitamine olevat juba päevakorda võetud. Ja kindlasti seda ka tehakse, kui mägijõed järjekordselt ei purusta orge läbivaid maanteid ega sunni jälle uuesti kogu energiat nende maanteede taastamisele suunama. Kui tõsised on mineva-aastaste purustuste jäljed, nägime täiel määral alles siis, kui sm. Tibilova abikaasa, Osseetia tervishoiuministri asetäitja, meid ühel päeval maastikuautole võttis selleks, et viia ühte looduslikult veel huvitavasse orgu, kustkaudu me lõpuks pidanusime jõudma isegi tõelise jääliustiku jalamile. Sõitsime, täpsemalt ronisime, t u i g e r d a s i m e, v ä n d e r d a s i m e j a v i n t s k l e s i m e

autoga mingeid purustatud asfalttee varemeid mööda, kui jõudsi lõpuks paigani, kus kahe mäeseina vaheline org oli meetrikõrguselt täidetud just nagu kükloopide poolt sinna paisatud suurte kivimürakatega, millest enam ükski auto maailmas polnuks võimeline üle ronima. Püüdsime nende kivide vahelt veel mõnisada meetrit jalgsi edasi pääseda ja pöördusime siis loodusjõudude ees abitult alistunudena tagasi. Ehkki sügisestest tulvavetest oli möödunud juba kolmveerand aastat, ei olnud seda kõrvalisemat teed veel üldse jõutud parandama hakata. Ja nii jäi Kazbek jälle kord nägemata. Ja ometi olime seda sõitu alustanud eriti «hoolika» ettevalmistusega. Olime enne mägedesse jõudmist «sisse astunud», s. t. läbi maisipõllu sisse sõitnud kuulsasse Hetagi hiide. Olime seal tühjendanud kombekohase veinipudeli (kaasavõetud moldaavia veini) ja tühjendanud veinipudeli jällegi kombekohaselt kümnete tuhandete teiste veinipudelite hulka sinna hiide maha jätnud. Kuid kõik see ei aidanud midagi, ei aidanud meid rohkem kui neid sadu tuhandeid, kes kunagi on käinud seal hiie loodusjõududelt heatahtlikkust palumas ja kes seal praegugi käivad, jättes sinna mitte ainult tühje veinipudeleid (milline tava on ilmselt tekkinud sellest ajast, kui tühi pudel muutus tema odava hinna tõttu meie maal reisijaile liigseks taaraks), vaid kes praegugi veel iidsema tava kohaselt seovad hiie hiigelpuude okstesse värvilisi riideribakesi ohvriandideks. Legendi järgi on see keset lagedat steppi asuv omapärane iidne lehtpuusalu tekkinud siis, kui Osseetia kuulsate vürstide Hetagurovite suguvõsa esiisa Hetag pärast õigeusku astumist kord jälle põgenes oma mitteõigeusklike osseedi vendade eest. Kui ta siis väsinuna ei jõudnud enam oma vendade ja neid abistavate kabardiini röövlite eest põgeneda ja kui ta nagu õige kristlane kunagi põlvili langes, vaat siis tõmbaski jumal, kes sel ajal veel nii kõrgel ei olnud, et ta üldse inimeste asjadesse vahele segama ei küündinud, ühelt mäeküljelt tüki metsa (nagu Kalevipoeg oma kasukast tüki nahka) ja viskas selle keset steppi oma ustavale sulasele Hetagile kaitseks (nagu Kalevipoeg andis oma kasukatüki siilile seljakatteks). Paik, kus jumal mägedes Hetagile visatud metsatuka maha tõmbas, olevat praegugi kiilaspäiselt puudest lage. Nüüd on aga seal hiiepuude all tohtu tühjade pudelite püramiid, mille aluseks on viltuvajunud estraadilava, mis mõni aeg tagasi hiide ehitati selleks, et seal toimuvate traditsiooniliste rahvapõlvade ajal kultuurseid kontserte anda ja muud mõistlikku meelelahutust jagada. Nüüd on see komme jälle parajasti põlu alla pandud. Vaatasin seda tohutut räpast pudelite ladet kunagisel kontserdipodiumil ja mõtlesin, kas tõesti on see pudelikuhu

parem kui need rahvapeod, mille tarbeks see poodium üsna hiljuti sesse imeilusasse hiide ehitati. Mõtlesin, et see on siiski hale-naljakas. Kui meie, marksistid, vahel suhtume iidsetesse rahvapühadesse, ürgsetesse pärimustesse, vanadesse looduseuskumustest pärinevatesse kommetesse, mis meile tänapäeval enam mingid reaalsed ideoloogilised konkurendid ei ole, samasuguse nõmeda viha ja kitsarinnalisusega nagu kristlik kirik, kas ei satu me seda tehes ise metafüüsikasse? Neis iidsetes kommetes pole ju midagi müstilist ega metafüüsilist. Need iidsete usundid on sügavalt materialistlikud, sest nad baseeruvad sellel realistlikul konkreetsele maailmatunnetusel, mille kunagi tehnika, teaduse ja tootmise areng üldse võimalikuks tegi. Kas see tõesti meie noorsugu õilistab, et ta nüüd «vana igandlikku» kommet – võtta surnukirstu möödudes tänaval müts maha – oma põlglikus üleolekus ignoreerib? Kas see tõesti meie noorsugu halvemaks teeks, kui mahakukkunud leivatükk üles tõstetaks ja talle kas või suud antaks, nagu seda meie esivanemad tegid?

Karm on Ossetia loodus inimeste vastu. Võib-olla just selle karmuse leevendamiseks ongi sealsed inimesed nii erakordselt külalislahked. See külalislahkus trööstis ka meid sellel ebaõnnestunud teekonnal. Ühes mägijalamil paiknevas tares võõrustas meid selle rajooni arsti ema, lihtne osseedi talunaine. Sõime tema küpsetatud ülepannipirukat juustuga, siis pirukat veel millegagi ja lõpuks pirukat – osseedi päris rahvustoitu –, mille täidiseks oli mingi pikavarreline pikantselt vürtsine rohttaim. Kõige selle juurde ja kõrvale kuulus veel sealmail vältimatu šašlõkk, ja jõime selle suure söömise sekka risti-põiki küll moldaavia veini, küll gruusia konjakit ja osseedi kanget, mehise puskarimaiguga koduviina. Ja oleksime võib-olla ka veel ei tea kui kaua edasi jooma pidanud, kui poleks ees olnud kohustust vaadata õhtust etendust. Ei mäleta praegu enam selle kauni oru nime ega ka mitte küla nime. Kuid just sellest külast on pärit üks osseedi kunagine maailmavägilane, kange maadlusmees, keda perenaine näitas meile ühel fotol, kus olid üles võetud kõik mingi 1910. aastal Kiievis toimunud maadlusvõistluse jõumehed. Ja nende suurte ja tugevate meeste keskel istus üks hästi blond, teiste kõrval hästi normaalse inimese mõõtudega noormees, kes võinuks olla meie Lurich, kui meie maadluseajaloo mehed teaksid, mis võistlused need 1910. aastal Kiievis olid ja kas Lurich neist ka osa võttis.

Nii olin ma neli öhtut vaadanud Osseetia Muusika- ja Draamateatri etendusi, kolmel päeval käinud mägedes ja siis ühel päeval viibinud veel suurel, hästi pidulikul kohtumiskoosolekul Osseetia intelligentsiga, seal kauge, eksootilise külalisena sõna võtnud ja teiste sõnavõtte kuulanud, seal veel kord imetlenud VTO presidendi, NSVL rahvakunstniku Mihail Tsarjovi deklameerimiskunsti ja mõnuga vaadanud, kuidas armeenia kange sõnakunstnik Suren Kotsjarjan asjalikult, jalutuskepp käes, lavale astus, ennast mõnusalt tugitooli istuma seadis ja niimoodi oma haigeid jalgu vaevamata kõiki kuulata laskis, kui ilus on aktiivne, mõtterikas, kaunilt kõlav poetiline sõna. Muide, oma jalutuskepi lubas Kotsjarjan ligemal ajal Karmadoni jätta ja veel enne, kui VTO uus sanatoorium valmis saab. Igal juhul tõestas Kotsjarjan mulle oma esinemistega jälle kord iidset tõe, et head kunsti võib teha väga paljudes välistes esinemisvormides, ja et sõnakunstlaval ei seisa hoopiski mitte ainult keset lava püstijalu deklameerimises, nagu ta meil liigagi rangelt ainuõigeks tavaks on kujunenud.

Viienda päeva varahommikul algaski presiidiumi ametlik istung, kus väljakuulutatud teemale vastava ettekande tegi Kaasani teatritegelane Roza Usmanova, kunstiteaduste kandidaat, kaunis mustasilmaline noor daam.

Ettekanne oli asjalik ja põhjalik ülevaade heroilis-romantiliste traditsioonide arengust nõukogude rahvaste tänapäeva teatris ja sobis sellisena suurepäraselt Oktoobrirevolutsiooni 50. aasta juubelihooaja lõppakordiks. Sõna võtsid külalised nii Leningradi, Moskva kui ka teiste vennasrahvaste teatritegelaste hulgast. Kõnepuldist aetud juttudes puudutati rahvusliku teatrikunsti paljusid aspekte, mille hulgast muutusid lõpuks jälle keskseks kaks ammu vaieldud küsimust: mõningate Kaukaasia rahvusteatri klammerdumine rahvusliku teatrikunsti muuseumlikesse etnograafilistesse vormidesse ja sellega koos (mõneti meie järelräkamisaega meenutavasse) mineviku kangelastegude magusromantilisse idealiseerimisse.

Kaukaasia teatritegelased kaitsevad juba aastaid neid nähtusi rahvuslike traditsioonidega, nende omapäraga ja väitega, et nende praegune teatriküllastaja nõuab just niisugust teatrit. Kriitikud, eriti need, kes Kaukaasia teatrite arengut aastaid on jälginud, väitsid jälle kord, et teatrid kaitsevad seda romantilist, omamoodi á la Wiera teatritegemist kui teatritele harjumuseks saanud ja seega mugavat nõrgema vastupanu teed. Oli neidki kriitikuid, kes ütlesid, et sellise mineviku romantiseerimisega romantiseeritakse paratamatult nii mõndagi, mida tänapäeval

oleks juba aeg teisiti ja kriitilisemalt hinnata. Ja tõesti, kui vaadata 1968. aastal etendust, kus teatrilavalt näidatakse sugukondadevahelisest vaenust väljakasvanud veretasukohustust ja kombe juurde kuuluvat vastastikust pussitamist kui mehiseid mehetegusid ja mitte kui omalaadset inimeste tapmise konveierit, siis ei saa lahti tundest, et romantiseeritakse midagi ebahumaanset. Tõsi küll, näidendi lõpus, kui ühest perekonnast pole enam järele jäänud rohkem kui üksainus inimene, panevad rahvavanemad selle tapmisterea selleks korraks seisma, sest nad ei soovi, et üks sugu päriselt otsa lõpeks. Sest siis, kui üks sugu päriselt ära tapeetakse, ei jää järeltulevatele põlvedele enam kedagi, keda nemad võiksid maha lööma hakata. Ja traditsioon sureks välja.

Muidugi – meie, laiskade jõgede äärsed ja madalate maade inimesed, kes me oleme kasvanud maal, kus looduski on oma ürgse, inimese poolt raseerimata, lakeerimata ja nivelleerimata näo säilitanud ainult looduskaitsealadel, ei olegi vist enam võimelised mõistma nende rahvaste hingelaadi ja temperamendi avaldusi, kes elavad veel praegu silma ja rind rinna vastu Kaukasuse pahurate hallide hiiglastega, mis iga hetk võivad oma turjalt veerema raputada lumelaviini või kivivaringu või äkki vett viskama hakates tunni jooksul tormama panna kõik mägiõed.

Ja lõpuks tabad end mõttelt, et võib-olla oli see mägirahvaste veretasukomme lihtsalt omalaadne loodusliku valiku moodus, mehine kondiproov, mis tõu säilitamiseks jättis järele tõesti ainult kõige kangemad mehed.

Lõpuks on Ossetia ikkagi alles väga noor teatrimaa. Tema teatripublikule on praegu palju sellestki veel uus ja huvitav, mis vanema teatrikultuuriga maadel ammu nähtud, kuulnud ja seetõttu vähemalt aktiivsemale osale publikust juba ammu igavaks muutunud. Kuid õigus oli vist ka nendel kriitikutel, kes tuletasid meelde vana Nemirovitš-Dantšenko sõnu selle kohta, et publik nõuab teatrit mõnigi kord ka seda, millega ta lihtsalt on harjunud, kuid mis hoopiski ei ole hea.

Vaidlustesse nende kahe küsimuse ümber kaduski sel pikal presiidiumi istungil ära peamine päevakorrapunkt, nimelt küsimus heroilis-romantilisest teemast kaasaegses dramaturgias ja teatris. Ja kaasa aitas sellele kadumisele jälle kord see objektiivne asjaolu, et presiidium ühtegi sellelaadilist tänapäeva käsitlevat näidendit ja lavastust ei näinudki. Ning lõppeski see VTO presiidiumi väljasõiduistung järjekordse appihüüdva üleskutsega kirjanikkudele – luua rohkem kaasaja kangelaslikkust näitavaid teoseid, sest kuni ikka selliseid näidendeid ei ole, ei saa teatrid ka vastavaid etendusi anda.

Jah, häda on nende kirjanikkudega tõesti. Eks lõppenud ju Eesti teatrite osavõtt Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäevale pühendatud konkursist sellega, et «Ugala» sai II auhinna «Mürgi perenaise» eest, mis tegelikult on ju üsna ammu kirjutatud «Sinise raketi» mõneti kohandatud ja uue nime saanud variant. Draamateater sai veel madalama auhinna samuti ammu kirjutatud «Rop-si» eest ja «Vanemuine» päris «Kihnu Jõnni» eest midagi lohutusaauhinna-taolist, mis sisuliselt tähendas «aitäh osavõtu eest». Suur õilis soov tähistada Oktoobrirevolutsiooni näidenditega, mis võiksid seista kas või A. Jakobsoni kunagi teravalt päevapoliitiliste näidendite või Semperi «Murrangu» ja Smuuli «Lea» kõrval, jäi teostamata.

Olen oma kõrvadega kuulnud teoreetikuid, kes lasevad põlastust ja pahameelt meie kirjanikkude kaela sadada sellepärast, et need ikka veel ei loo Gorki Nilile või Emale võrdväärset tänapäeva positiivset kangelast. Kuid millega said kangelasteks Nil ja Ema? Ainult sellega, et nad võitlesid määratu suurte vastastega. Ja Gorki kangelastel olid need vastased tõesti määratu suured! Nende vastu oli Venemaa tsaarivõim oma vanglate, sandarmite, politseinikkude, kasakatega, oma materiaalsete ressurssidega, oma võimsa liitlasega rahvast pimestava kiriku näol. Kuid kas saaks tänapäeval keegi suureks või üldse kangelaseks purelemisega ametkondlikkude barjääride, asjaajamise bürokraatlikkuse, tehnilise mahajäämuse, üldse kogu selle kriibu-krabu vastu, mis igapäevases praktilises elus meid küll häirib, meie tööd takistab, kuid mis meie ühiskonnas ei saa ega tohi endast kujutada midagi põhimõtteliselt püsivat.

Muidugi, Osseetia inimese poolt alles väheohjeldatud loodus sunnib sealseid mehi ja naisi ka praegu, rahuagsetes tingimustes, iga päev vägilane olema. Maksim Gorkilt küsiti kunagi, mis jääb inimkonna arengut edasiviivaks vastuoluks siis, kui klassivahed kaovad. Ta vastas, et siis jääb püsima igavene vastuolu looduse ja inimese vahel. Kaukasuse mägedes väljendub see vastuolu praegu veel inimese ja looduse otseses sültsi koosolemises. Kuid juba sealgi taastavad tänapäeva võimsad teede-ehitamise masinad möödunud sügisel jõgede poolt purustatud maanteid aastapoolteisega. Kusjuures teed, mis seal praegu uuesti ehitatakse, ja uued sillad, mis nüüd hakkavad üle jõgede kaarduma, on juba nii tugevad, et suudavad vastu panna isegi loodusjõududele. Tähendab, ka seal võidab looduse üha enam mitte inimese kon-di-, vaid vaimuramm, s. t. inimese vaimurammust sündinud tehnika.

Kunagi nõudis see tõesti tohutut vaprust, jõudu, kangelas-

likkust, et kirka ja labida abil tungida mäepõue, kalliste metallimaakide järele. See oli kangelaste kangelaslik töö. Kui aga veel kusagil täna seda tööd kirkaga tehakse, siis ei imetle me enam sellist tööd kui vaprust, vaid haletseme neid, kes kahekümnendal sajandil peavad nii primitiivsete vahenditega töötama. Kunagi oli kangelaslik seista lõõmava metallisulatusahju ees, kuid tänapäeval on seegi ainult tehnilise mahajäämuse näitaja. Ja kumb on siis tänapäeval positiivne kangelane number üks – kas mees, kes kaevanduses juhib moodsat kombaini, või mees, kelle loov mõte on selle kombaini loonud? Sest inimese ja looduse vastuolu ning sellest tulenev võitlus on tehnika ja teaduse arengu tulemusena muutunud üha rohkem sõltuvaks inimhõimuse tööst. Ja traagilise konfliktini viivad selles võitluses iga päevaga ikka vähem ja vähem juba niisugused argipäevased loodusnähtused, nagu tormis ümberkukkunud puud ja jõgede poolt purustatud sillad ning tammid. Traagilise konflikti võimalus kandub järjest enam mujale, näiteks kas või meie kosmoselendurite ja nende loodusjõudude vahele, mida inimkond mõnel määral on juba sundinud teda kosmoselendudel teenima, kuid mis veel ikkagi aeg-ajalt end meie tahte alt jälle valla rebivad, kosmosekangelaste traagilise hukuni viivad. Mida kõrgemale ja kaugemale kosmosesse inimene tungib, seda rohkem tal selliseid tundmatuid jõude ees seisab. Sest loodusjõud on lõppude lõpuks igavesed ja surematud, nagu igavene ja surematu on Mati Undi «Phaetoni» surmajumal Hades. Ja nii nagu Hades hukutab jumalate valdusesse tunginud Phaetoni, nii võivad need loodusjõud hukutada ka iga teise inimlapsest kangelase, kes riskib nende jõududega rind rinda vastu kokku minna.

Oskus praktiliselt mõelda on inimkonna igapäevaseks eksisteerimiseks kangesti vajalik ja kasulik oskus. Kuid selleks, et ühelt eksisteerimisest tasemelt teisele, kõrgemale tasemele jõuda, on tingimata tarvis ka abstraktse mõtlemise oskust. Kui meie esised kunagi tegid endale puust või kivist puuslikud, siis tegid nad oma koopapidamisele ühe väga praktilise, iga päev vajaliku asja, mis pidi abistama nende tootmistegevust selles osas, kus nende meel, mõistus ja tehnika ümbritsevatest loodusjõududest veel küllaldaselt üle ei käinud. Kuid ristiusu jumal oma abstraheeritud, väljapoole loodusjõude asetatud igavese hea ja kurjaga nõudis enda tunnetamiseks inimestelt juba suuremat abstraktse mõtlemise oskust. Ja kindlasti nõuab veel suuremat abstraktse mõtlemise oskust ja ka julgust see «usk», mida akadeemik Naan oma televisioonivestlustes ning viimasel ajal avaldatud artiklites mitmel korral on «kuulutanud».

Ja kas ei tee mõned meie noored kirjanikud siiski õigesti, kui nad püüavad olustikuliste näidendite asemel kirjutada vahel sekka näidendeid ka filosoofilistel teemadel. Ja niisuguste positiivsete kangelastega, kes riskivad sellega, et nad üldse julgevad tõde otsida, kartmata viga teha, kartmata, et nad selle tõe otsimisel neid rahuldavat tõde leidmata pettuvad, või mis veel kohutavam – jõuavad äkki selliste filosoofiliste üldistusteni, milleni tänapäeval on jõudnud see osa teadusest, mis tegeleb seesuguste probleemidega, nagu antimateria, lõpmatuse lõpp ja lõpu lõpmatus, ja milliseid üldistusi mõista ning hirmu tundmata taluda suudavad ainult tänapäeva filosoofilise mõtte kangelased.

Miks me siiski kangesti kardame marksismi suurt filosoofilist põhitõde selle kohta, et pole mingit igavest tõde, vaid on lakka-matu liikumine tõe poole? See aga tähendab, et kõige suurem positiivne kangelane ongi see, kes sel tõe otsimise teel julgeb esireas sammuda.

Ühel «Galilei elu» proovil ütles Bertolt Brecht, et teatrikunstil on küll olemas suured traditsioonid, kuidas ärritada kaotatud lahingute pärast, kuid teatrikunstil puuduvad täiesti traditsioonid, kuidas ärritada teaduse pärast. Nii võib öelda, et ka meie teatritel on kogemusi, kuidas kujutada kangelaslikkust füüsiliste vägitegade puhul, kuid meil on väga vähe kogemusi vaimsete kangelastegade näitamiseks.

Päike hakkas aeg-ajalt endast pilvede vahelt märku andma juba kolmandal-neljandal päeval. Ja ühel niisugusel hetkel püüdsid kohalikud inimesed mulle rõõmuga selgeks teha, et üks valgetest silmapiiril olevatest pilverüngastest teiste paljude samasuguste hulgas ongi ammu näha igatsetud Kazbeki lumine tipp. Aga minu silmis jäi see pilverüngas ikkagi vaid kaugel silmapiiril asuvaks tavaliseks valgeks pilvelaiguks, nagu ma neid oma elus igal maal küll ja küll olen näinud.

Kuid viimase päeva varahommikul oli taevas äkki nii säravalt selge, et kui ma turult, kus sai käidud hommikuti kohalikku rahvast vaatamas ja maasikaid ostmas, juba tuntud bulvarit mööda hotelli tagasi hakkasin minema, oli see tuttav tee tundmatuseni muutunud ja bulvari lõppu äkki ei tea kust tekkinud üks kõrge mäesein. Väga selge ja nähtav ja seejuures nii imelikult lähedal, et katsu või käega. Esimese hooga pöördusingi ümber, arvates, et olen kogemata võõrale tänavale sattunud. Kuid siis taipasin, et teist teed minnes võib veelgi valemale poole jõuda. Ja nii tuligi mul paarsada meetrit enne hotelli, kus juba viis päeva olin elanud, hakata möödaminejailt teed küsima. Sellepärast, et päike oli liiga hele ja õhk liiga selge!

Sel päikesepaistelisel päeval selgus, et lahketal peoperemeestel oli meile varutud veel teisigi üllatusi. Sest kõikidest Põhja-Osseetia kõrgmägede ilusatest orgudest olid nad viimase päeva matkaks jätnud Alagiri oru, mille kaudu me sõitsime kaunisse suvituskohta Tseisse, kus toimus kõigiti kaukaasiapärase lahkumispidu. Sinnaõidul, mis toimus nii pidulikul moel, et meie autokaravani eesotsas sõitis üks liiklusinspektsiooni auto ja karavani lõpus veel mitu inspektsiooni autot, istusin ühes bussis Zafira Britajevaga, Osseetia Muusika- ja Draamateatri kauaaegse näitejuhiga, hallipäise rühika energilise daamiga, kes nüüd aga on juba mõnda aastat Osseetia Vene Teatri peanäitejuht. Miks lahkus Britajeva äkki oma koduteatrist, mille ta ise hea tasemeni oli viinud? Kindlasti on Zafira Britajeva Põhja-Osseetia teatrikuultuuris mitte väiksem loominguline isiksus kui Thapsajev. Ja seepärast hiilib pähe eht-näitejuhilikult kuri mõte: aga mis siis, kui ühel päeval järsk, äge Z. Britajeva ütles näiteks Thapsajevile, et ta on mingiks talle meeldivaks osaks juba vanavõitu? Muidugi, rahvasuu ütleb, et ühele meeldib tütar, teisele ema, ja teada on seegi, et oma perekonnaliikmete vanuse määramise jaoks on meil isiklikud kodused kriteeriumid. Sest kes suudab meist ükskõikseks jääda, kui vanaema oma 70.–80. sünnipäeval veel vapralt valssi tantsib. Kuid need on vist siiski kodused, perekonnasisesed rõõmud, millel alati ei ole veel üldrahvalikkude rõõmude väärtust. Muidugi on ka Britajeva järeltulija, Osseetia Muusika- ja Draamateatri praegune peanäitejuht, sageli ja kõigile mõnusalt naeratav Hugajev kena ning muhe mees, kes, nagu nähtud lavastused näitavad, ka näitejuhitööd tunneb ja kellest võib kujutleda, et ta kollektiiviga vähemalt mõnda aega võib sujuvamalt läbi saada kui nurgeline ning karuse käitumisega Britajeva. Õppisime seda Britajeva okkalist iseloomu tundma, kui ta meile, külalistele, mägitee iga järjekordse kurvi puhul valjuhäälselt kuulutama hakkas, kui palju ja kunas just sellest kurvist on autosid kuristikku kukkunud. Ta andis seda informatsiooni niisuguse professionaalse hauakaevaja ükskõiksuse ning järjekindlusega, et bussis olevad lauskmaaelanikud iga minuti, kilomeetri ja kurviga ikka vaikselt ja kahvatumaks muutusid, kuni lõpuks teised kohalikud inimesed meie peale halastasid ja selgeks tegid, et tegelikult juhtub kitsastel mägiteedel autoõnnetusi palju harvemini kui laiadest magistraalidel, kus nende autojuhid end palju kergemini lasivad kihutamisele ahvatleda kui näiteks Eestimaa autojuhid.

Uskusime seda juttu meeeldi, nii nagu inimene meeeldi iga trööstiga usub, seda enam et trööstijad olid asjatundjad. Sest just neid mägiteid mööda sõidavad Osseetia Muusika- ja Draama-

teatri näitlejad juba aastast aastasse kaugetesse mägiküladesse väljasõiduetendusi andma – ka neil aastaagadel, mil kitsad keerulised teed on kiilasjääs või sügisises paksus udus või nähtamatult lumme tuisanud. Niisugused on need teed aastast palju kuid, ja autojuhid peavad olema tõesti väga kiire reageerimisega ning külmaverelised. Bussis oli neidki vennasvabariikide näitejuhte, kes mõned kuud varem «Vanemuise» majas seminari olid teinud, ja nii meenutati seal mägiteel ka seda kangekaelset «Vanemuise» eestlasest bussijuhti, kes ühel Tallinna-sõidul külaliste kõige härdamategi palvete, nurumiste, klanimiste, hurjutamiste ning ahvatlemiste peale vaatamata mitte meetritki kiiremini ei sõitnud, kui norm Tallinn–Tartu maanteel lubab, ja külmavereliselt vastas neile, kes muretsesid etendusele hilynemise pärast, et kui saksad oleksid Tallinnas kokkulepitud ajal kohale tulnud ja bussi istunud, poleks hilynemist üldse karta olnud. Kui Britajeva seda Eestimaa meest meenutas, siis tundus mulle, et see Eestimaa rahulikult jonnakas autojuht talle meeldis.

Huvitav, just nüüd, neid ridu kirja pannes ja meenutades Zafira Britajevat, jõuan äkki mõttele, et minu jaoks on viimasel viiel-kuuel aastal kõige erutavamad lavastused peale mõnede üsna väheste erandite kõik olnud naislavastajate tööd. Alates Shakespearé'i juubelipäeval Inglismaal nähtud Joan Littlewood'i «Oh mis kenast sõjast» ja lõpetades Uta Birnbaumi lavastusega «Mees on mees», mida nägin alles hiljuti Brechti festivali ajal «Berliner Ensemble'is». Neile kahele lavastusele pean kindlasti veel lisama Ruth Berghausi Dessau ooperite «Lucullus» ja «Punttila» lavastused Berliini Riigiooperis. Seejuures olid kõik need naisterahvaste tehtud etendused eriti asjalikult «mehised» ja ka «intellektuaalsed». Igatahes Benno Bessoni lavastused, mis samuti kuuluvad minu viimaste aastate meeldivamate teatrielamuste hulka, on palju koketsemad, graatsilisemad ja kangesti «naiselikult» emotsionaalselt mänglevamad. Jah, näib, et naised hakkavad juba üsna ülemaailmselt veelgi ühes seni meeste monopoliks peetud elukutses kangemale soole tõsist konkurentsi tegema. Huvitav on ju seegi, et «Berliner Ensemble'i» maailma teatrielus suurt elevust tekitanud «Coriolanuse» mehiselt metsikud ja sõjateaduslikult täpsed lahingustseenid, mida peetakse viimaste aastakümnete parimaiks lahingustseenideks maailmateatris, on samuti Ruth Berghausi lavastatud.

Tsei oli tõesti imeilus koht. Ligemale poolteist kilomeetrit üle merepinna asuv lopsakas roheluses org ilusa männimetsaga, kahel pool maalilised kõrged mäeseinad, mille tipud õhtu eel hakkasid juba peituma liikuvate udurüngaste varju. Kusagil ees-

pool, Kazbeki suunas sammudes, pidi isegi võimalik olema varsti jõuda tõelise jääliustiku jalamile. Kuna ma aga leidsin ühte mäekurdu mööda ülevalt allalaskuva lumejooma juba peopaigast ainult kilomeetri kauguselt ja kuna sealt paigast Kazbeki lumine hari oli juba niisama hästi näha nagu paberossikarbil, mille kujundajaks öeldi olnudki üks osseedi kunstnik, siis ma tolle jääliustikuni ei läinud, vaid leppisin selle nohuga, mis juba saadud oli. Pean ütleva, et mäed on selge ilmaga huvitavad ja põnevad ainult ligidalt, kui nad otse su silme ees, s. t. esiplaanil on. Kuid üle esimeste mägede kaugusest paistvad harjad jätsid tehniliselt üsna keskpäraselt teostatud teatriprojektsioonide mulje, mille puhul, nagu teatrirahvas teab, on alati see häda, et projektsioonid jäävad kuidagi abstraktselt eraldi esimesest, realistlikult maalitud plaanist. Ja niimoodi nad rippusid kuidagi imelikult õhus ja olid kõike muud kui realistlikud ja loomulikud ka seal, pärismägedes. Ka Kazbeki tipp oma teravate, pooltoonideta varjudega ja stiliseeritud kontuuridega on üsna formalistlikult tinglik. Igatahes on ta palju lähemal «Mir Iskusstva» meeste impressionismile kui peredvižnikute realismile.

Sel viimasel haljaste puude all toimunud peol sain ma veel kahes asjas lõplikult targemaks: esiteks, ma mõistsin, mis on õieti tamadaa – see Kaukaasia rahvaste kõikvõimas peovalitseja, kelle käsu järgi tuleb sul peolauas sõna võtta, kelle käsu järgi tuleb sul juua, kelle käsu järgi tuleb süüa ja kes käskude mitte-täitjaid võib alati karistada käsuga veel suurem portsjon konjakit ära juua; ja teine tarkus, mille ma sealt sain, oli see, et nüüd arvan mõistvat, kust tuleb see mägirahvaste paljuräägitud, imetlemisväärne tervis ja ülipikk iga. Kui inimesed peavad põlvest põlve niisugusel hulgal sööma ja jooma nagu sealmail kombeks, siis on nende tervis teinud läbi nii võimsa «kondiproovi», et ellu jääb tõesti ainult kõige tugevam ja vastupidavam.

Mõtlesin juba kord vaikselt omaette, et järgmine kord sinna-  
maile sõites tuleks ehk kaasa võtta arstitõend, aga jutuajamisel sealse tervishoiuministri asetäitjaga veendusin, et Kaukaasia rahvaste arstiteadusel on ka oma kohalikud teooriad ja kogemused, mis ei tunnista mitte mingisuguseid väljast sissetoodud arstitõendeid, kuna sealse meditsiinilise tarkuse järgi on kõikvõimalike haiguste parimaks arstimiks hästi paljude toostidega ja kõvade roogadega pidusöök. Kuid p i d u s ö ö k on seal juba iga külalistega koos laudaistumine, olgu see Osseetia lihtsas mägikülas talumajas või kõige pidulikumul vastuvõtul. Ja ikka valitseb neil pidusöömadel range rituaal, mis kehtib nii toostide järjekorra kui ka sisu kohta. kus juuakse nii peolauda istumise kui ka peolauast lahkumise

auks, kus tänatakse külalisi tulemise eest ja pererahvast vastuvõtmise eest, kus õnnistatakse külalisi lahkumisel ja pererahvast mahajäämisel, kus juuakse kõikide nende auks, kes istuvad lauas, ja kõikide nende õnneks, auks ning terviseks, kes maailmas küll olemas on, kuid kes lihtsalt sel põhjusel, et nad kohal ei ole, praegu lauas ei istu.

Ja nii toimus see kõige suurema südamlikkuse ning pidulikkusega selles ilusas orus, mille mägede lumepiiril öitsesid valged, nüüd juba sealgi maal looduskaitse alla pandud rododendronid, millest aga seekord, peo erandlikkust arvestades, kõigile kaugematele külalistele kingiti mõned oksad koju kaasaviimiseks, sest peo tegelik pärisperemees oligi selle looduskaitseala ülem, kes peo tagatipuks kindlasti tahtis, et just meie kahekesi vastastikku teineteise terviseks ja igaveseks elamiseks tühjendaksime teeklaasid konjakiga. Kuid siis lõi ka minus välja mu rahvuslik uhkus ning piiratus ja ma nõudsin, et see viimane tervisejooming toimuks juba «eesti kombel», milleks ma palusin tal lasta kohale tuua kaks pange puhast vett, millest ühe mina pean tema auks t ü h j a k s jooma, teise aga tema minu auks. Kui ta keeldub, siis solvab ta mind mitte vähem kui mina teda konjakiklaasi joomata jätmisega. Lõpuks halastasime teineteisele, leppisime ära ja jõudisime ühisele arvamusele, et tema looduskaitsealal tuleks ilusamatele ja metsikumatele rüngastele, mida inimesed nagu meiegi kodumaal teotavad oma nimede sissekraapimise ja pealevärvimisega, niisuguste inimeste jaoks üles panna spetsiaalsed nimekirjutamise tahvlid, et kõige suurematel hädalistel oleks võimalik oma nimekirjutamisvalu nagu jalatöstmishäda tühjendada neile tahvlitele, ilma et nad peaksid sealjuures reostama kogu loodust. Mõte, mida meil Eestimaalgi võiks juba mõnes kohas kasutada.

Jah, kummaline on inimene. Ole nüüd tark ja ütle, kumbapidi ta rohkem vigu teeb – kas siis, kui ta kardab uut ja seni-olematut, või siis, kui ta liialdatud vaimustusega tormab kõike uut imetlema ning kiitma. Kui möödunud sajandi lõpul avastati see metallisegu, mida eesti rahvas põlastavalt kassikullaks nimetas, siis sai rikka rahva hulgas suurmoeks kanda sellest kassikullast ehteid, kelli jne. Ja ammuks see oli, kui meiegi maal hakati äsjaavastatud plastmassist suure õhinaga ehteid ja iga-sugu iluasju tegema. Ja nii asendame me praegugi nii mõnigi kord kaasaegse tsivilisatsiooni kassikullaga rahvusliku kunsti kohalikkudest materjalidest ja traditsioonidest tingitud korduma-

tud omapärsed kunstilised väärtused. Vaadates Ossetia maanteede ääres ja Ordžonikidze kultuuripargis neidsamu tsementkujusid, mida Eestiski on veel praegugi mõnes paigas maantee ääres, vaadates Ordžonikidze suveniirikaupluse vitriine, kus domineerib seesama üleliiduline suveniiride standard, mida nüüd leidub küll Riias, Vilniuses, Tallinnas, Moskvas, jõuad mõttele, kui vähe me ikka veel mõistame, mis oli vanas head ja mis on uues halba, mida meie elus on vaja mugavama ja odavama tootmise huvides standardiseerida ja mida mingil juhul ei tohi standardiseerida, kui me oma maad ei taha teadlikult muuta halliks ning ühenäoliseks. Ma arvan, et tänapäeva Ossetiale, sellele kontrastiderikkale maale, mis ürgsest, aastasadade jooksul loodusega rinnutsi kooselamisest iga päevaga üha enam jõuab tänapäeva teaduse ja tehnika abil looduse ikka suuremale valitsemisele inimese poolt, on praegu veel ühtlaselt iseloomulikud nii vanade mägilaste rahvarõivad, millel puust padruniimitatsioonid ja hõbetatud peadega pistodad vööl, kui ka standardsed tsementkujud maantee ääres. Kuid seal maal ei ole need kujud hõbeda karva nagu kunagi meil, vaid hoopis hästi säravalt kullakarvalised ja seega – siiski juba omanäolised.

P. S. Ossetia Muusika- ja Draamateatri etendused Moskvas, mis algasid kohe pärast seminari ja kestsid paar nädalat, kulgesid väga edukalt ja rahul olid ka vastavad ametimehed – teatrilased kirjatundjad. Meeldis selle teatri omapära, tema etenduste hingestatud romantism, milles avaldus nii «mineviku traditsiooniline tarkus kui ka kaasaja elav valgus» (V. Pimenov «Izvestijas»). Thapsajev mängis Moskvas veel kord oma viimaste aastate hiilgeosa Othellot, tõestades, et ta on võimeline selle osaga jätkama selliste suurte Kaukaasiamaa näitlejate Othello kehastamise võiduteed nagu armeenlane Papazjan ja grusiinlane Horava. Ainus soov, mida kriitika lõpuks siiski üksmeelselt oli sunnitud väljendada, seisis selles, et Ossetia teater edaspidi ei näitaks mitte ainult seda, «kuidas sammusid koos revolutsiooniga Ossetia tütreid ja pojaid», vaid kindlasti ka seda, «kuidas nad tänapäeval jätkavad revolutsiooni poolt algatatut, kuidas tänapäeva elus väljendub revolutsiooniline romantika». Mis siis! Jääme selle soovi täitmist ootama.

P. P. S. Nagu rõõmu ja rahuloluga teatasid Ossetia Muusika- ja Draamateatri juhid, suureneb nende orkester uuest hooajast 40 meheni ja kollektiiv täieneb ka mõneteistkümmeliikmelise koori ja balletirühmaga. See tähendab, et repertuaari hakkab

tulema ka päris ooper ja lauludega rahvatüki kõrval juba ope-  
rett ja teater hakkab muutuma samasuguseks kombinaadiks nagu  
praegune «Vanemuine». Mis aga puutub seda teatrit iseloomus-  
tava romantilise kunsti tegemisesse, siis võib ooperiklassika seda  
joont kindlasti veel rikastada. Mis vanemuislased selle kohta  
süülevad? Väga hea! Nagu alati on hea siis, kui «meie polku  
poisse» juurde tuleb. Ja olgu see poiss siis meie hulgas tõesti  
täiesti heroiline ja romantiline, nii nagu see sobibki metsikute  
mägede maa uljale pojale.

1969

## SISUKORD

### I osa

Kunst kuulub rahvale . . . . .	7
Geograafilistest ja mittegeograafilistest rindejoontest . . . . .	12
Veel kord teatrist, tema külastajatest ning heast ja halvast teatrikunstis	22
Vestlus TRÜ üliõpilastega ajalehe «Tartu Riiklik Ülikool» vahendusel .	34
Kaasaeg! Kaasaegsed! Kaasaegsus! . . . . .	42
Mõtisklusi rahvuslikust vormist ja kunstist . . . . .	51
Eesti teatrikunsti juubelitest ja juubeldamistest . . . . .	66

### II osa

Inimese kasvatamise keerulistest teedest . . . . .	73
Vastused ajakirja «Noorus» küsimustele . . . . .	83
Lavakunstnike õpetamisest ja kasvatamisest . . . . .	98

### III osa

Üks juubelijutt, mis on kirjutatud kuigi mitte tigesas keeles, siiski kadedas meeles . . . . .	121
Meie Ernesaks . . . . .	124
Jüri Järvetile ja teistele, kes lugeda tahavad . . . . .	130
Ühest isehakanud tartlasest . . . . .	135
Ta uskus inimmoistusesse . . . . .	144
Mõningased seletamised Juhan Smuuli näidendi «Kihnu Jõnn» kohta .	147
Noorpõlve teatrimuljeid . . . . .	170

### IV osa

Ühelt sünnipäevareisilt . . . . .	185
Mida sai ühelt teatrimatkalt kõrva taha panna ja mis hingele jäi .	218
Ja siis tuli Luther-Stadt Wittenberg . . . . .	246
Lauskaamehe muljeid ja madalalennulisi mõtteid mägistest meestest ja metsikutest mägedest . . . . .	288



Каарель Ирд. SEMPER IDEM ИЛИ ПО ДОРОГАМ МЫСЛЕЙ И МЫСЛИ В ДОРОГЕ. На эстонском языке. Оформление: Э. Пальмисте. Издательство «Ээсти раамат». Таллин, Пярнуское шоссе, 10. Toimetaja M. Ojamaa. Kunstiline toimetaja S. Liiva. Tehniline toimetaja A. Kребstein. Korrektor Ü. Rattur. Laduda antud 27. II 1970. Trükkida antud 15. VII 1970. Paber 54×84/16. Trükipaber nr. 1 — Ligatne Paberivabrik, Läti NSV. Trükipoognaid 19,5. Tingtrükipoognaid 16,4. Arvestuspoognaid 19,12. Trükiary 8000. MB-07407. Tellimuse nr. 1316. Hans Heidemanni nim. trükikoda. Tartu, Ülikooli 17/19. III. Hind 95 kop.







95 kop.

A-

30789

77 646

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00397408 8