

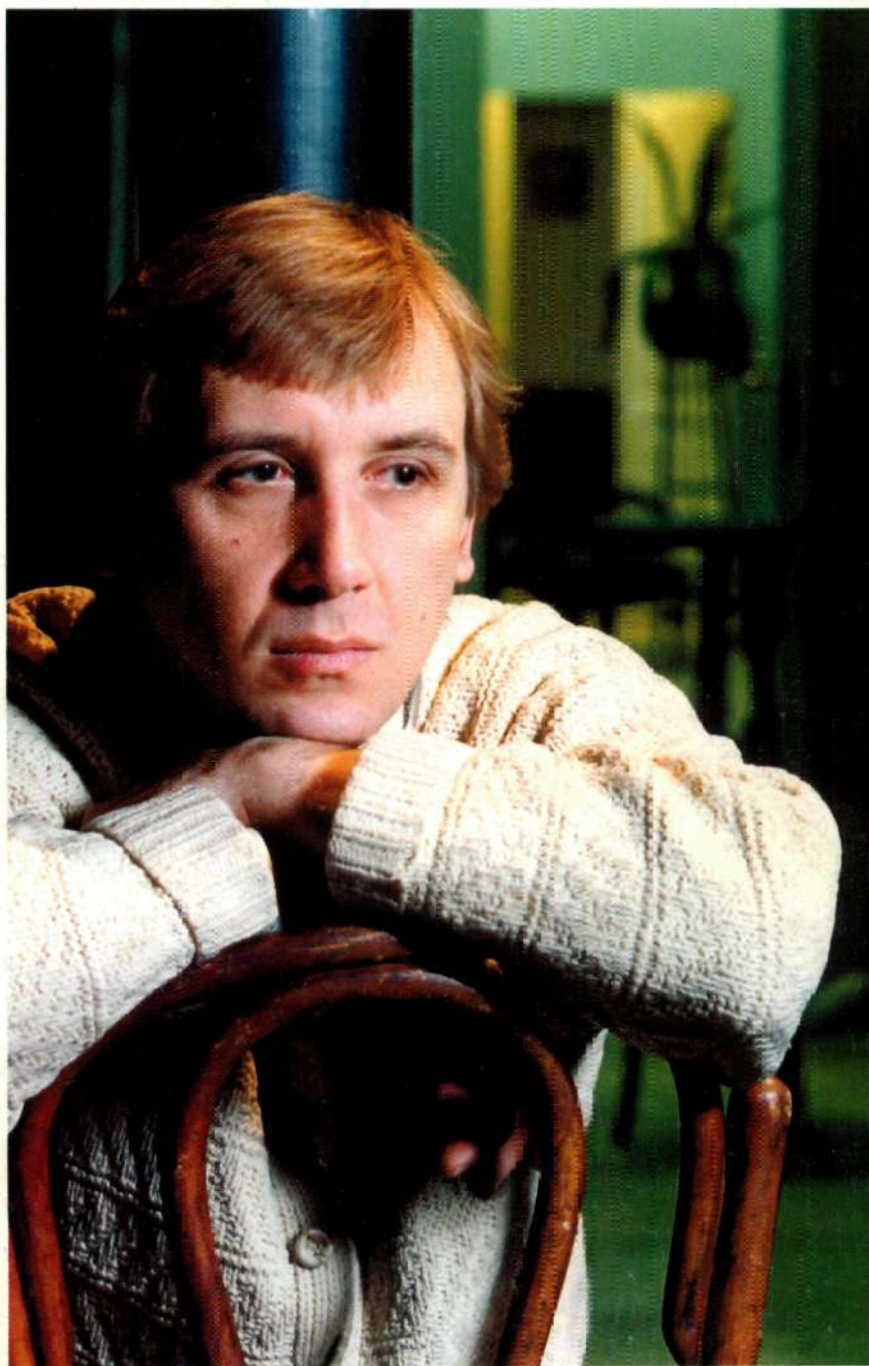
EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

Raimund Felt Ivalo Randalu Tiina Ōun
 Tarmo Sild Ivan Triesault Lillian Vellerand
 Johannes Saar Vardo Rumessen Mozart
 Merle Karusoo Mare Põldmäe Walt Disney
 Margot Visnap Andres Herkel Ott Kask
 Katri Kaasik-Aaslav Andres Allpere

TMAK

3

/1996



Elmo Nüganen, Tallinna Linnateatri peanäitejuht
 ja 1995. aasta parim lavastaja.

H. Rospu foto

3 / 1996

MÄRTS

XV AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
fax 44 47 87
postiaadress EE0090, postkast 3200

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 44 54 68
Infotöötleja
Viire Kareda, tel 44 47 87
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1996



Londoni teatrifestivali LIFT '95 koondkava kaas.

"XX sajandi dokumentaalmüsteerium. Kristuse dilemma", 1995. Režissöör Olav Neuland. Leedu barrikaad.



"Kristuse dilemma". Protestivad leedulased. Kaadrid filmist.



SISUKORD

TEATER

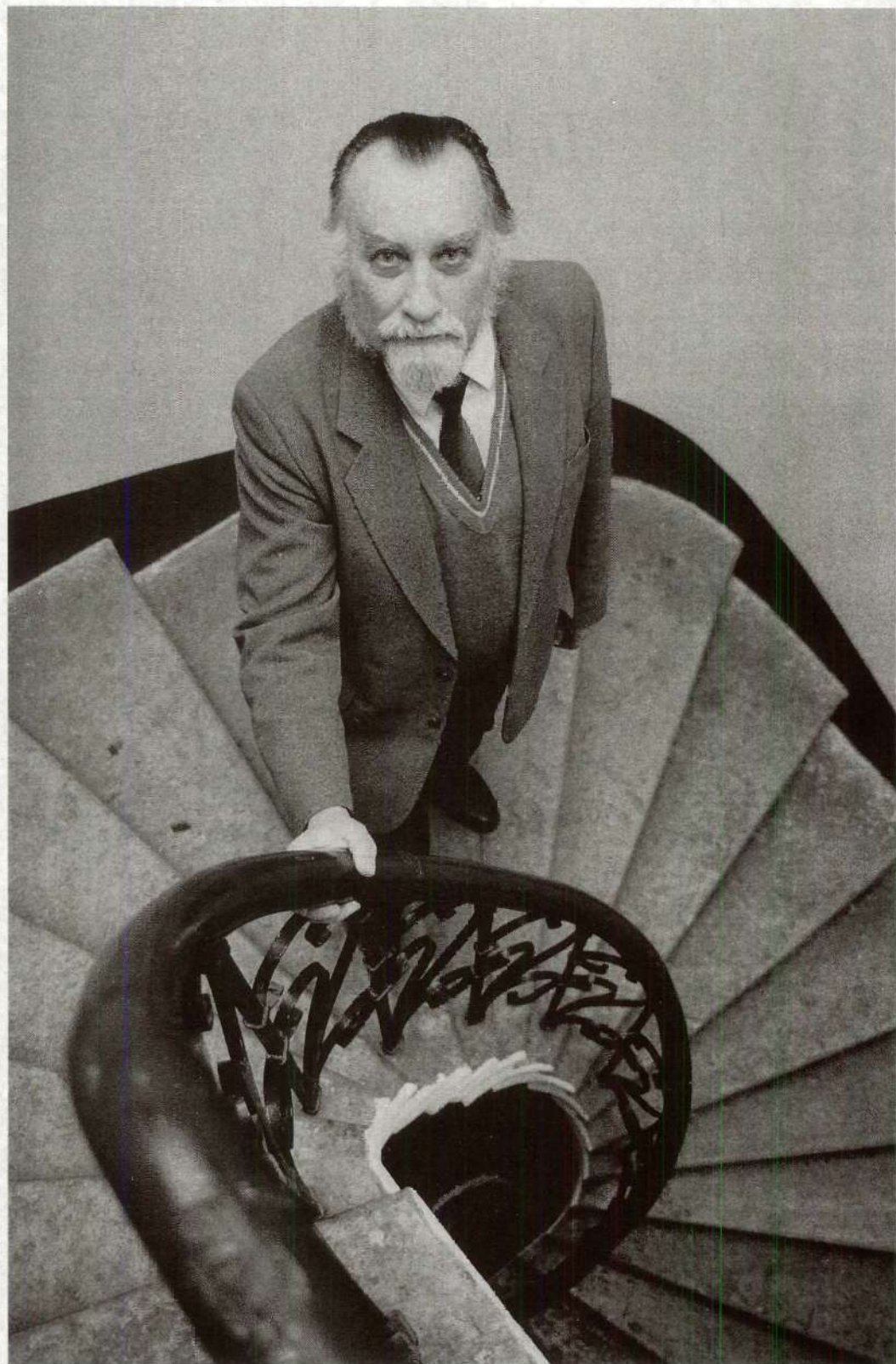
Margot Visnap	ÜKS TEATER KORRAGA LINNATEATER ON TEEL	15
Meelis Kapstas	RAAMAT TEATRIELUS KELLELE MOZART, KELLELE SALIERI... (Grigori Kromanovi raamatust)	36
Elina Männi	"LIFT" ON KAHTLEMATA BRITI KÕIGE AVANTÜRISTLIKUM TEATRIFESTIVAL	48
Merle Karusoo	KULTUURKAPITAL — PRIORITEEDID JA PROBLEEMID	69
Lilian Vellerand	MÄNGURID, SALASEPITSEJAD JA NEED KERGEUSKLIKUD TEISED (Mikk Mikiveri "Othellost" ja "Maskeraadist")	85
Ülo Tonts	LAVASTUS, MIS MUUTIS LAVASTAJAT (Mati Undi "Taevane ja maine armastus" "Vanemuises")	101
Reet Weidebaum	PERSONA GRATA. KATRI KAASIK-AASLAV	122

MUUSIKA

Tiina Õun	ÜHEST WOLFGANG AMADEUS MOZARTI AUTOGRAAFIST EESTIS	23
Mare Põldmäe	ETENDUS ON SELLE HETKE TÕDE (Portree Tarmo Sillast)	42
Ott Kask	MIS TEMPO VÕTAME? (Haydni, Mozarti ja Beethoveni tempodest)	64
Vardo Rumessen	MARIE UNDER MUUSIKAS	97
	MONTEVERDI-AEGSEST VOKAALTEHNIKAST	114
Ivalo Randalu	100 AASTAT SÜNNIST JUHAN JÜRME I (Elust ja tööst)	117

KINO

	VASTAB RAIMUND FELT	3
Ilmar Raag	LUMIVALGEKE JA TUHKATRIINU HOLLYWOODIS EHK KUIDAS DISNEY MÖISTIS MUINASJUTTE I	29
Albert Simm	60 AASTAT JUPITERIDE JA RAMBIVALGUSE (Eestlane Ivan Triesaulti Hollywoodis)	58
Andres Allpere	VEEL KORD TOTALITARISMI JUURI OTSIMAS (Olav Neulandi filmidest "Hitler & Stalin 1939" ja "Kristuse dilemma")	80
Andres Herkel	PÜHA SÕDA (Artur Talviku tõsiehufilmist "Vabadus või surm")	94
Johannes Saar	"RORSCHACHI TESTID" JA SOTSIAALDIAGNOSTIKA PEETER LINNAPI KUNSTIS	107



VASTAB RAIMUND FELT

Nüüd nimetad end produtsendiks, vanasti olid filmidirektor. Mõlemad ametid hoolitsevad, et kunstnikul oleks tööks raha?

Varem oli filmidirektor mees, kel ei olnud vaja raha kokku ajada, tal oli filmi eelarveks vaja küll raha saada, ta püüdis Moskva rahadest saada filmi eelarveks nii palju kui võimalik. Nüüd aga on produtsendi ülesanne ennekõike teada, kust raha üldse saada. Ise pean õigeks produtsendiks seda, kel on oma raha, kuigi põhiliselt on produtsent meil ikka raha leidja.

Oled n-õ valmis organiseerinud enamiku eesti paremaid mängufilme?

Kolmekümne kuue aasta jooksul (liitsin just arve kokku ja sain kolmkümmend kaheksa filmi) olen olnud üheksal korral filmidirektori asetäitja, ühel teine režissöör ja kõigil ülejäänutel filmidirektor. Ja nüüd, erastuudiotel ajal, üheksakümnendast aastast, olen filme teinud paralleelselt direktorina ja produtsendina.

Iga amet nõuab õppimist ja eeldusi. Mõni saab kellassepaks, mõni lauljaks, missugused peaksid olema produtsendi omadused?

Eks ikkagi mingil määral soov ennast teostada. Või suhtlemisoskus ja aktiivsus ja ka lihtsalt soov ilusat projekti realiseerida. Ma ei ütleks, et produtsent on mingite eriliste annete või eeldustega mees. Ärimehest erineb filmiprodutsent selle poolest, et ärimehele on eelkõige tähtis, et äri majanduslikult ära tasuks. Filmiprodutsendi rõõmude hulgas võiks olla ka rahuldus loomingulisest poolest. Tunnen seda iseenda käest. Meil ei ole praegu üldse mõeldav, et toodame filme, mis ennast ära tasuvad ja annavad kapitali uute filmide jaoks.

Muidugi oleks hea, kui produtsent investeeriks ainult oma raha, aga nii ei ole ju maailmas kusagil, ikka laenab ta kuskilt juurde.

Kahtlemata on üle pakutud väide, et mees finantseerib oma firma raha eest. Aga mul kui produtsendil lasub vähemalt vastutus selle summa eest, mille olen hankinud.

Peate olema arvestavad ja arvet pidavad inimesed.

Kahtlemata. Varem oli nii, et eelarve õnnestus ikka kokku ajada, nagu lavastusprojekt ette nägi. Sa püüdsid saada võimalikult suuri summasid ning võisid siis neid ka natuke kergema käega kulutada. Seda arvestasid kõik lavastajad ja filmidirektorid. "Tallinnfilmis" võis üks film minna ülekuluga, teine kattis selle. Või said mingil määral "Goskinost" raha juurde, kui film õnnestus ja see vastu võeti. Aga nüüd peab filmi tegema täpselt selle raha eest, mis saab. Seda peavad arvestama ka lavastajad ja seda nad ka teevad.

Rahaline suurusjärg on siiski sama. Vanasti oli filmi eelarve 300 000 rubla, mis oli tohutu summa. Nüüd on see 6 miljonit krooni, sama tohutu summa, 3000 keskmist palka nagu varem.

Kas need arvud ongi nii kohutavad? Filmitootmine on kallid. Mujal maailmas on need summad märgatavalt suuremad. 6–7-miljonilise eelarvega Eesti kroonides võib Eestis teha keskmise filmi, mujal maailmas ei tee selle rahaga midagi.

Filmide arv, mida oled organiseerinud ja rahastanud, on aukartustäratav.

Neid on jah 28 "Tallinnfilmil" ajal ja 10 praegusel väikestuudiote ajal. Viimastest on just lõpetamisel Hella Wuolijoe "Eesti elu", Heli Speegi dokumentaalfilm. Alustamisel on aga Katrin Lauriga Saksamaalt film "Reisijad" või ma ei teagi, mis nimega ta välja tuleb. Valmis on ainult Mart Kivastiku stsenaarium. Tänapäeva noored ja tänapäeva inimsuhted.

Ütlesid "väikestuudiote ajal", millest loed algust?

Aastast 1990, kui siit Kinoliidust koos sinuga ära läksime. Esimesed kolm aastat olid väga produktiivsed, selle aja jooksul sai tehtud viis filmi. "Ameerika mäed", "Mineviku heli" ja Wuolijoe elu, mis nüüd tuleb, on viimase kahe aasta töö.

Seletad ehk veel lahti mõistet filmidirektor?

Filmidirektor on filmi tootmise juht. Alates finantsidest ja lõpetades sellega, et lavastusprojekt ja stsenaarium mahuksid kulude piiridesse. Eelarve koostamine, hiljem tootmisaruanne ja detailne lahkamine, kuhu sa mingi kopika panid.

Ja teine pool oli praktiline: väljasõidud, filmimised, montaažid — iga viimane asi läks läbi direktori.

Nii et kui kunstnik näeb ette näiteks kahe "Buicki" kokkupörke, siis on filmidirektori ülesanne hankida müstilised autod ja korraldada see stseen?

Jah, loomulikult. Kui see on stsenaariumis niivõrd tähtis, siis küll. Kui ta on vaid taust, siis on filmidirektoril õigus ka niisugusest stseenist keelduda. Aga kui raha on olemas ja niisugust asja tahetakse, siis tuleb see korraldada.

Viimasel ajal olen pidanud nii direktori kui ka produtsendi ametit korraga. Tõnu Virve "Surmatantsus" ja "Luukases" olin produtsent ja filmidirektor, Urbla filmis "Daam autos" ja Kiisa "Sufloöris" ainult produtsent; Põldre filmis "Need vanad armastuskirjad" olin produtsent ja poole tootmisajani direktor. "Ameerika mägedes" olin ainult produtsent, filmidirektor oli Karl Levoll. On täiesti mõeldav, et võid samaaegselt olla nii üks kui teine, kuigi meeldivam on olla ainult üks, sest koormus on kahe ülesande puhul hoopis teine. Kui oled aga ainult produtsent ja su kõrval on usaldusväärne mees, kes asja juhib, on palju kergem.

Lugesin just kokku lavastajad, kellega olen koos töötanud, ja sain kaksikümned neli. Lisaks veel kolm — poola mees Marek Piestrak, kellega alustasin kaht filmi ja ei lõpetanud kumbagi. Siis ungarlane István Szabó (Liivese "Hall kübar"), ning üks saksa režissöör. Nende kolme lavastajaga pole ma filme lõpuni teinud. Nii et kahekümne seitsme lavastajaga olen koos töötanud. Aga filmide üldarv on 42.

On jäänud mulje, et Eestis tehakse vähe filme, aga kui sa loed üles kaksikümned neli lavastajat...

Jah, siin kaardil nad kõik on. Kellega kõige rohkem on tehtud? Alustan ikka oma kadunud sõbrast Grigori Kromanovist, kellega me tegime neli filmi, samuti neli Kaljo Kiisaga, Peeter Simmiga ja Jüri Müüriga. Järgneb Mati Põldre kolme filmiga. Kaks filmi on tehtud Juli Kuniga, Valdur Himbekiga, Olav Neulandiga. Üks film Igor Jeltsovigaga, Andres Söödiga, Vladimir Karasjoviga, Madis Ojamaaga, Virve Aruojaga, Leida Laiusega, Mark Soosaarega, Valentin Kuigiga, Helle Karisega, Raul Tammetiaga, Peeter Urblaga, Heli Speegiga, Sulev Nõmmikuga, nüüd siis ka Katrin Lauriga. Neid tuleb tõesti nii palju.

Režissöörid on väga erinevad isiksused. Mil moel on nad sinu arvates samasugused ja mil moel erinevad?

Nii raskele küsimusele vastates peaks täpselt kaaluma, et vastus tõesti õige tuleks. On ju neid, kes jälgivad lavastusprojekti ja kellega on seetõttu filmi teha kergem. Tead ette, mida filmitakse. Aga on ka neid, kes improviseerivad võtteplatsil palju, ja see teeb olukorra raskemaks, kuigi loominguline resultaat teinekord küll korvab selle. Sa küsisid, kes on minu jaoks hea, kes halb režissöör. Minu jaoks on hea režissöör see, kes annab mulle paberi kohe kätte ja teeb kõik selle järgi, halb aga see, kes teeb oma loomingut viimase hetkeni, ka võtteplatsil, kusjuures tavaliselt kipub nende minu jaoks "halbade" režissööride resultaat olema loominguliselt parem kui "heade" režissööride puhul.

Ma pean kahtlemata kõige kompromissitumaks ja enda jaoks kõige raskemaks ikkagi Grišat...

Grigori Kromanovi.

Jah. Aga samal ajal on mul kõige parem meel tema loominguliste saavutuste pärast, sest nende nimel tasub üldse midagi teha.

Sa olid kõigi tema filmide direktor?

"Lapeteusel" ei olnud. Olin "Viimse reliikvia" juures, siis "Briljandid proletariaadi diktatuurile", "Hukkunud Alpinisti" hotell... üks peab veel olema. Esimene kopepuude oli "Ühe küla meeste" ajal, kus ta oli teine režissöör... Aa! "Meie Artur", Artur Rinnest, kus ma olin direktori asetäitja. Minu arvates on kõik need neli saavutused meie filmis, kusjuures mina pean eesti kino ja Kromanovi kõige suuremaks saavutuseks filmi "Briljandid proletariaadi diktatuurile", mis on sügav ja haarab psühholoogilisi ja identiteediprobleeme. Ma ei taha sellega öelda midagi halvustavat või alahindavat "Viimse reliikvia" kohta. "Reliikvia" resultaat rõõmustab isegi rohkem kui "Briljantide" oma, aga töö raskuse aspektist ja teema tõsidust arvestades on mulle "Briljandid" olulisem. Mina pean just seda süvakultuuriks.

Mõlemad on väliselt ajaloolised kostüümifilmid, kõik peab vastama ajastule. See nõuab filmidirektoriltki rohkem kui vähese eelarvega tänapäeva filmide tegemine?

Griša filmid olid ka oma lavastusliku hoolikuse poolest raskeimad, sest nii ajaloolise taustaga "Viimne reliikvia" ja "Briljandid" kui ka ulmefilm "Hukkunud Alpinisti" hotell" olid seotud suurte dekoratsioonide või ajalooliste taustade taastamisega ja neis toimimisega. Need on nagu tõsisemad ettevõtmised kui mõni tänapäevateemaline film, mida on kergem organiseerida, kuid millega seotud töö ja vaeva ka kergemini unustad.

Kas filmid muutusid sinu seisukohalt võtteplatsil palju? Kas lõpptulemus kujunes just võtteplatsil?

Ei. Arvan, et mõtted ei tulnud ka nii väga viimasel minutil, et oleks olnud vaja midagi erist juurde. Kui idee realiseerimine oli mõeldav, sai see teoks. Võimatu jäi ikka tegemata. Aga ma ei oska konkreetselt nimetada ühtki mõtet, mis oleks jäänud teostamata võimaluste puudumise pärast.

See teeb mulle heameelt, et Kromanov oli selline, nagu ta oli. Ja tema loomingut ma tõstaksin esile, ükskõik kui head sõbrad need teised mehed mulle ka on olnud. Ma paneksin Griša ikka esikohale. Iseenda südames.

Filmidirektor peab sageli lahendama ootamatuid ülesandeid? Konfliktsituatsioone?

Eks Kromanoviga olnud konflikte küll. Et hiljem teiste juurde jõuda, alustan jällegi temast. Griša tervis oli halb, ta närvid olid juba läbi. Kui tegime "Briljante", elasime Moskvast "Budapesti" hotellis. Seal oli nii meie kontor kui ka elamine. Luksnumbris 333, mis oli too Tereškova number. Pingeline töö käis "Mosfilmis" põhiliselt öösiti, sest ei olnud päevase vahetuse aegu, ka näitlejad olid kinni. Mäletan Griša esimest konflikti Jefremoviga, kes oli peaosatäitja, ja tema vahetamist Kaidanovski vastu. Vahetada raskes situatsioonis välja peaosatäitja, kui osa materjali on juba filmitud, on filmidirektorile paras pauk.

Miks tahtis Kromanov näitlejaid vahetada?

Jefremov mängis veidi kõrgi ja ülbe hoiakuga, aga Griša tahtis Vorontsovi näha sellisena, nagu teda kujutas Kaidanovski hiljem. Kahtlemata pean ma seda vahetust õigeaks, kuigi see oli tootmise seisukohast väga raske...

Asta ja Raimund Felt 1950. aastate lõpul Meriväljal oma äsjaalminud kodus.



Teine konflikt oli tal Katja Vassiljevaga, kes ütles pärast üht öist võtet osast ära, ja pärast seda ütleski tervis üles... Kromanovil löid haavandid jalgadele ja kõige kibedamal tööajal, kus iga päev ja iga tund oli planeeritud, pidi lavastaja olema kaks nädalat Moskva haiglas. Ja trupp seisis. Kogu töö tuli ümber korraldada ja lõpuks lõpetas Kromanov võtted Moskvas ratastoolis.

Jutt on praegu filmist...

"Briljandid proletariaadi diktatuurile". Ma võiksin enda kohta öelda, et ma ei lähe nii kergesti oma seisukohti peale suruma. Aga see oli nagu paratamatus, kui meil läks Grišaga asi nii kaugele, et olime kahekesi seal hotellis ja ta tahtis loobuda ja palus mind direktorina jätkata. Sel ajal ei tulnud see kõne allagi, kogu Moskvas oli organiseerimisvõimega mehi ja filmidirektoreid jalaga segada. Aga see kõik ununes ja sellest jäi mulle ainult selline kibe mälestus, et ma oleksin pidanud ennast rohkem alla suruma ja püüdma seda konflikti lihtsalt vältida. Aga inimene on inimene ja mul see ei õnnestunud.

Kui "Briljandid" valmis said, läks filmi üleandmine "Goskinos" esimehe esimese asetäitja Pavljonoki juures esialgu, võiks öelda, väga hästi. Film võeti vastu ilma mingite parandusteta. Tundsi ennast juba kergemalt. Ja siis äkki, nagu välk selgest taevast, tuli käsk filmist välja lõigata 600 meetrit, kogu Siberi kompleks. See tähendas praktiliselt, et seda filmi ei ole. Asjad läksid väga kurjaks. Käsk on käsk ja siin istusid juba meie mehed, Daniloviš ja Beltšikov, filmi montaažileht ees, ja tegid montaažilehe järgi kärpeid ja parandusi. Lõikasid kõik välja, mida Moskva käskis...

Need olid siis "Tallinnfilmi" direktor ja Eesti Kinokomitee peatoimetaja.

Jah. Monteerija Sirje Haagel nuttis ja... tegi parandusi. Ja kui siis nende parandustega oli juba peaaegu lõpetatud, tuli Moskvast äkki telegramm: tagasi panna kogu Siber ja film esitada uuesti "Goskinole"! No see oli rõõmusõnum. Griša oli sel ajal infarktiga haiglas. Ta oli andnud juba protesti tollaegsesse nõukogude autorikaitssesse. Sellest poleks niikuinii midagi tulnud, aga ta vähemalt oli ennast niiviisi avaldanud. Mina tundsin ülimalt suurt rõõmu, ja kuna Kromanov oli haiglas ja nii Daniloviš kui ka Beltšikov keeldusid Moskvasse minemast, sõitsin ise viimast varianti uuesti üle andma. Seal tehti siis väike kärpe, ma ei tea... umbes kuus meetrit... et üldse oleks millegagi põhjendatud see esialgne kärpimiskäsk. Läks välja väike stseen, kus Katja Vassiljeva kukub kusagil tõllast välja. Aga just see episood, mida me ühepäevase väljasõiduga Tallinnast öösel Moskva tänavatel filmisime, millele oli eelnenud tohtu ettevalmistus ja mida oli raske taastada — seal olid hõbused, müüridelt oli vaja lund maha pesta ja palju muud. Selle võtte juures oli rekvisiitoriks Roman Baskin, ta tegi lihtsalt imet, et see võtte üldse teoks sai. Hommikul sõitsime Moskvasse ja öösel tagasi, vana-aasta õhtul jõudsiime koju. See oli siis tulemus...

Esialgsed parandused olid Moskva võimuvõitluse ja omavaheliste intriigide tulemus ja põhjused jäävadki meile hämaraks?

Eks nad jäävad, jah. Mul on niisugune tunne, et stsenaarist Julian Semjonovil õnnestus näidata filmi Andropovile. Ta ei öelnud mulle küll otse välja, aga seda oli tunda. "Goskino" ülemused olid filmi juba läbi vaadanud ja keelu alla pannud. Aga nähtavasti oli Julian Semjonov see mees, kes filmi viimasel hetkel päästis. Ja kui me siis lõpuks olime need viimased parandused ära teinud, 6—10 meetrit välja lõiganud, siis ta väänas mind nõobist ja ütles, et räägi nüüd Grišale, et ta sellega ometi nõus oleks, et siis laabub kõik kenasti. Midagi pidid nad ju kuskilt välja lõigata saama.

Ka Peeter Simmiga oled teinud neli filmi.

Peeter on, ei oskagi leida õiget sõna... omaette fanaatik ja selline, kes väga kiiresti jagab... ta teab täpselt, mida ta tahab, aga samal ajal ka improviseerib. Tema improviseerimine on reaalne, see on teostatav. Ta ise jagab kohe, mida saab teha, mida mitte. Väga tore paar on nad operaator Ago Ruusiga.

Kui jagada filme rasketeks ja kergeteks, siis üks kergemaid oli "Puud olid...", selle tein "Tallinnfilmis" viimasena. Nagu ei märganudki, et tootmine käis. Seda ei saa kuidagi võrrelda eelnevate Kromanovi filmidega. Ka Simmi filmid, nagu "Arabella", ei olnud teostamise seisukohalt sugugi lihtsad, kuid temaga ei ole kunagi tekkinud konflikte. Ta nagu haarab võimalustest ja jagab need ära. Temaga on selles mõttes kergem.

"Ideaalmaastikku" ma ei teinud, küll aga "Ameerika mägesid". See on nüüd uuem aeg, minu töö produtsendina. Ka on see esimene tõsiselt võetav rahvusvaheline koostöö, kus osalesid prantslased, ungarlased ja eesti pool. Kokkuvõttes on see ikkagi eesti film, kuigi rahaliselt osalesime seal ainult 24,9 protsendiga. Ülejäänud

raha õnnestus hankida CNC kaudu Prantsusmaalt ja Ungarist. Selle töö kohta veel nii palju: tundub, et Prantsusmaa-poolne produtsent rikkus viimasel montaaži-perioodil filmi ära. Eesmärgiks ei saanud niivõrd filmi sisu ja hinnatavus kunstilises mõttes, kuivõrd just see, et film oleks korralikult müüdav. Arvan, et "Ameerika mäed" kaotas selle tõttu väga palju. Simmil oli nii palju filmitud materjali, et see oleks võinud olla üks tema tugevamaid töid. Nüüd tegi montaaži filmi veidi hõredaks. Praegu teeme Simmiga dokumentaalfilmi "75 aastat Eesti Draamateatrit".

Neli filmi olen teinud veel Kaljo Kiisa ja Jüri Müüriga. Võin julgelt öelda, et mõlemad, nii Kiisk kui Müür, on head kinematografid. Mõlemaga oli meeldiv koostööd teha, kõik probleemid said lahendatud. Nad olid sarnased nii kompromisside kui nõudlikkuse poolest. Kiisa filmi "Me olime kaheksateistkümne aastased" juures olin ka teine režissöör, kellega filmidirektoril on kõige tihedam koostöö. Pärast seda pakuti mulle Danilovi juures "Tallinnfilmis" isegi võimalust jätkata teise režissöörina, kuid mina pidasin teise režissööri ülesandeid ja panust ikkagi loominguks. "Tallinnfilmis" oli ta staabiülem, filmidirektori parem käsi, tema esmaseks ülesandeks olid kontaktid näitlejatega, näitlejakandidaatide valimine, nende aja-graafikud ja kooskõlastamised. Seepärast valisin ise administratiivse rolli, tundes, et mul seda loomingulist poolt ei ole.

Režissöörina on Kiisk ja Müür tõepoolest head. Kas Müür ei olnud veidi ägedam, järsum, koleerilisem ja võitlevam? Kiisk jälle suhtlemisel pehmem?

Jüri Müür oli, ma ütleksin, bravuurne. Kaljo Kiisal on nii peenetundelisid ja häid filme nagu "Hullumeelsus" ja "Nipernaadi", need on päris pärlid. Müüril oli jälle lihtsam lähenemisviis. Nii Kiisk kui Müür on eesti kino alustoeid ja arvan, et ega nende kõrvale eriti palju panna ole, peale Leida Laiuse, kellega olen ainult ühe filmi teinud. See oli "Kõrboja peremees". Pean Laiust meie kino Selma Lagerlöfik.

Kõigi kohta võiks ju midagi öelda, ent kardan, et äkki ei taba kohe seda õiget...

Agas Mati Põldrest pean rääkima. Temaga puutusin esimest korda kokku, kui ta filmis Kromanoviga "Eesti Telefilmis" "Meie Arturit". Põldre tuli minu juurde jälle siis, kui tal oli raskusi filmiga "Need vanad armastuskirjad". Raha leidis ta ise — uuemal ajal on lavastajad ise olnud põhilised finantseerijate otsijad. Enelin Meiusi finantseeris selle filmi tootmist 75% ulatuses. See oli Meiusi poolt suurepärase tegu, ükskõik, mis tema firmadest nüüd on saanud. See film on linale tulnud eelkõige tänu Enelin Meusile. Televisioon suhtus asjasse kahtlevalt, film oli eelmisel aastal pooleli jäänud ja TV osalus jäi finantseerimise ja omandiõiguse poolest lepingu järgi 25%. Väliseestlaste juures linastus film ülimalt edukalt. Nad tajusid seda atmosfääri, mis valitses Eestis pärast nende lahkumist. Ka see, mis toimus Venemaal, oli nende jaoks liigutav. Nii palju pisaraid ja kaasaelamist, kui oli selle filmi näitamisel Ameerikas, ei ole ma enne näinud. Film esilinastus New Yorgis ESTOI 1992, kohal olid Mati Põldre, Liis Tappo, operaator Aleksander Razumov, Rain Simmul ja mina. Järgmisel aastal, 1993, oli võimalus sõita seda filmi esitlema ka Lääneranniku ESTOI San Franciscos. Meeldivaid elamusi tõi see film hiljemgi. "Need vanad armastuskirjad" oli Eesti esimene ja siiani ainuke "Oscari" kandidaat võorkeelsete filmide kategoorias.

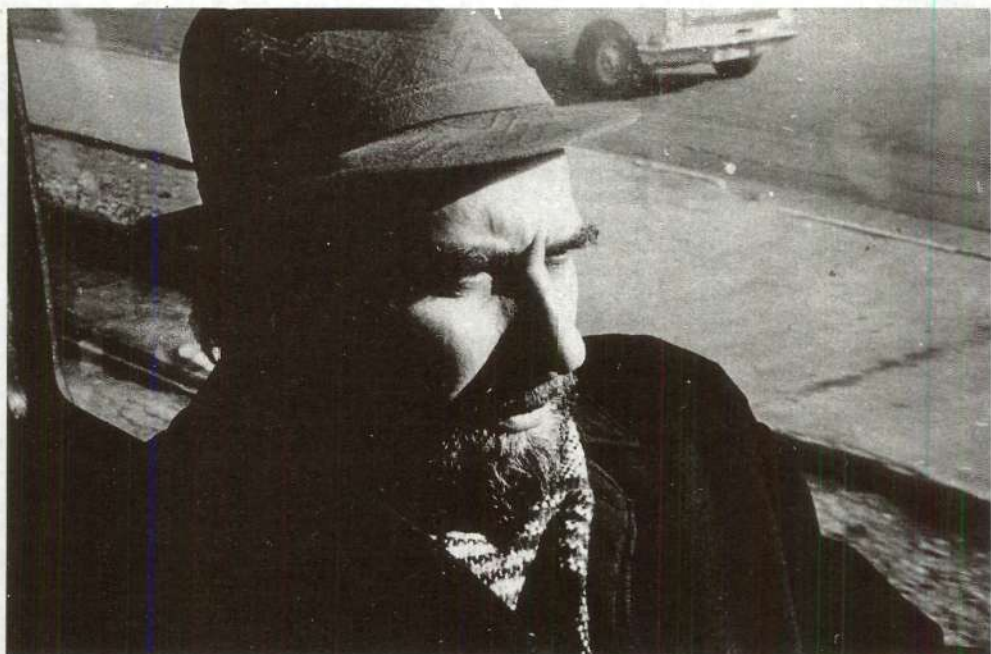
Kas filminäitlejad on sinu töö puhul raske kontingent?

Oleneb näitlejast. Eks neid konflikte ole olnud ka. Ludmilla Gurtšenkoga tekkis "Jalgrattataltsutajate" ajal niisugune olukord, et meie kostüümikunstnik Juta Maisaar (nüüd on ta Soomes) oli näinud ette, et Gurtšenko kleidil on vöö peal, või vastupidi — ilma vööta, ei mäleta. Aga võtte ajal, grimm juba tehtud, kostüümid seljas, oli tekkinud see "vööga või vööta" probleem. Juli Kun lavastajana jättis asja minu lahendada ja lahkus paviljonist. Gurtšenko oli hüsteerias ja pisarates, nõudis oma. Minu seisukoht oli järsk, ütlesin, et teil on tagasisõidupilet, broneerime koha ja lähete tagasi, või teeme nii, nagu meil on eskiiside järgi kinnitatud. Jutt oli väga lühike, väga konkreetne. Hüsteeria kadus korralt ja Gurtšenko tegi nii, nagu oligi ette näinud kostüümikunstnik. See oli minu esimene konflikt näitlejaga.

Sinu jutust võib jääda mulje, et jäid lihtsalt esialgselt kavandatule kindlaks, aga võib-olla luges siin ka maneer, kuidas temaga suhtlesid?

Ma ei tea... See oli mu esimene film filmidirektorina ja mul oli tookord vähe kogemusi, kuidas käituda staaridega. Kahtlemata oli see Gurtšenko poolt ka nagu üks proovimine, et kuhu ta üldse on sattunud, kas temaga ikka arvestatakse. Igatahes õnnestus mul tookord sellest situatsioonist võitjana välja tulla.

Sa mõjud minu meelest üldse inimestele rahustavalt. Kuidas sa saad üldse nii rahulikult oma tööd teha? Ka Gurtšenkole pidid sa rahustavalt mõjuma...



Suvel 1975, filmi "Briljandid proletariaadi diktatuurile" lavastamise ajal.

Ega seal ei olnud mingit hääletõstmist, ma lihtsalt püüdsin talle selgeks teha, et see on kinnitatud lavastusprojekt ja nii tuleb teha.

Sama filmi tegemisel tekkis vastuolu helilooja Tabatšnikoviga, kes oli toidu suhtes väga hell. Ta magu oli kangesti haige, oli see siis üle pakutud või ei. Nad olid koos prouaga Tallinnas "Palace'is" ja talle "Palace'i" toidud ei maitsenud.

See oli 1963. aastal. Tollal oli "Palace" Eesti parim.

Köök oligi väga hea. Aga tema proua võttis käekotist pabernutsaku seest mingi merikapsa ja tellis puljongi juurde... Justkui rõhutatult. Ja siis nõudis ta äkki oma Moskva arsti Tallinna. Keeldusin sellest kategooriliselt. Kutsusin talle kohaliku arsti "Palace'i" numbrisse ja ütlesin, et kui meiepoolne arstlik teenindamine teda ei rahulda, siis kaevaku, kuhu vaja. Helilooja siinolek oli ülimalt vajalik, sest paari päeva pärast pidi olema Gurtšenkole ette mängitud see laul, mida ta rõdult laulab. Laul pidi olema enne võtteid sisse lauldud. Igatahes see konflikt lahenes ja lõpuks jäi ta ikka paigale. Filmi esilinastusel Moskva Kinomajas ja banketil VTOs, Venemaa Teatriliidu restoranis, olime kõik sõbrad.

Töö ajal tuleb ette igasuguseid asju. Need vastuolud ei jäta jälge, aga et nad olid, ei saa ma neid ka mainimata jätta.

Väga palju filmiti tollal öösiti, õhtul mängisid näitlejad oma teatrites. Oli kindlasti suur töö neid väsinuna kohale saada.

Tundub, et praegu saab näitlejaid kuidagi lihtsamalt kokku. Ehk ei ole nad enam nii koormatud. Teater andis meile näitlejaid ainult teatritööst vabal ajal. Ainult mõned ässad olid, kelle soove arvestati. Aga kui sai õigel ajal sekkuda teatri plaanidesse, siis tuli teater ka väga palju vastu. Tavaliselt oli küll nii, et näitlejal oli päeval proov, õhtul etendus. Filmimise sai hakata alles pärast etendust. Siis mõni tund näitlejale puhkust ja jälle kell 11 teatrisse proovi.

Aga ega meil oma näitlejad üksi olnud. Oli Lätist, Leedust, Venemaalt. Nende ajakava sobitamine oli omaette probleem.

Seda, et näitlejad sõidavad öösel taksoga mööda Eestimaad filmimise, tuli vanasti tihti ette.

Jah, see oli tavaline, et suvel oldi ringreisidel. See oli Peeter Kard, keda me "Kaheksateistaastaste" ajal vedasime kaks nädalat järjest Lõuna-Eestist Saaremaale, Kuressaarde. Kui ilm ei sobinud, keerati jälle taksots ümber, mees mängis etenduse

ära, pärast etendust uuesti takssosse ja jälle filmima. Ma ei ütle, et see oli igapäevane asi, aga see oli väga sage, see näitlejate vintsutamine...

Veel kord suhetest näitlejatega...

Puhkuse ajal tegin natuke lisatööd "Eesti Telefilmis". Olin Sulev Nõmmiku "Mehed ei nuta" direktori asetäitja. Majutamise oli Koguva külas, kus pole erilisi majutamisvõimalusi. Smuuli paremate sõprade juurde olime jõudnud juba kõik ära paigutada, kui tuli Kalju Karask ja polnud elamistingimustega rahul. Erilist vaidlust ei olnud, aga ta ütles, et "siia ma ei jää, ma lahkun". Hakkas Koguvast jala Kuivasusse astuma. Sõitsin talle autoga järele ja püüdsin teda ümber veenda, et Kalju, homme on ju võte, ega see pole nii lihtne, et muudkui lähed. Ta ei reageerinud mu jutule üldse. Mäletan, tookord oli moes laul "Konn astus usinasti mööda teed". Laulsin talle seda laulu ja sõitsin ära. Läksin Sulev Nõmmiku juurde, Sulev ütles: "Väga lihtne. Selles episoodis, kus Karask läheb merele, ei tule ta enam tagasi, vaid uppus ära..."

See on näide lavastaja kompromissist. Mõni teine oleks raiunud, et seda näitlejat on kindlasti vaja ja homset võtet ilma temata ei toimu.

Karask oli neli päeva kadunud ja ilmus siis ise kiviaia taha, kui mehed õue peal olut jõid. Ja jäi filmi edasi, sest sai ka nii teha, et ta ikkagi ellu jäi.

Näitleja sai oma punktitasu vastavalt ametlikule kategooriale. Selles mõttes oli Nõukogude Liidu rahvakunstnikul väga kasulik mängida väikeses episoodis.

Neil oli kergem ennast teatrist vabaks võtta ja filmi saada. Oli ka neid N. Liidu mastaabiga mehi, kes sõitsid Eestisse episoodi tegema. Mis puutub näitlejatele kategooriate järgi tasu maksmisse, siis "Briljantide" ajal tegin taotluse Edita Pjehha kohta, et anda talle 25-rublane osa. Nimekas näitleja, kuid ilma kategooriata. Punktitasu algas 13.50-st. "Tallinnfilm" oli äärmisel juhul nõus maksma Pjehhale 20 rubla võttepäevast.

Sõitsime Moskvasse, elasime "Goskino" lähedal. Tegin filmidirektorina (ilma "Tallinnfilmita") ise "Goskino" esimehele taotluse lubada erandkorras Edita Pjehhale 40 rubla võttepäeva eest. Loobusin 25-st — see oli väikeseks prestiks ka "Tallinnfilmis" bürokraatia vastu: küsin talle hoopis rohkem. Ja "Goskino" esimees kinnitaski Edita Pjehhale 40 rubla võttepäeva eest. See oli stuudio bürokraatidele väikeseks lögiks, nemand ei olnud nõus kahtekümmend viitki andma, aga Moskva andis nelikümmend. Olen alati olnud näitlejate ja nende hea tasustamise poolt, sest need summad ei olnud filmi eelarves määravad, kuid näitasid inimesest lugupidamist. See oli loomingu eest maksmine.

Võrdluseks: viienda kursuse üliõpilane sai 35 rubla kuus, müüja palk oli 60 rubla, mina lõpetasin ülikooli ja hakkasin saama 90 rubla kuus.

Mina alustasin "Tallinnfilmis" 83 rublaga ja maksimumina jõudsin välja teenida I kategooria filmidirektori palga 150 rubla kuus. Selle taustal jääb 40 rubla võttepäeva eest soliidseks summaks.

Kas peaosalistel oli eraldi leping või maksti neile ka vastavalt võttepäevadele?

Olid paksud "talmudid" ettekirjutustega, filmi tootmine oli kõikvõimalikult reguleeritud "Goskino" ametnike poolt. Et teha näitlejaga akordne leping juba osa peale, see sõltus võttepäevade arvust ja sellest, milline kategooria näitlejal oli. Mida kõrgema kategooriaga näitleja, seda vähem oli tal vaja lepingu saamiseks võttepäevi. Leping oli näitlejale alati kasulik. Muidu vormistati töö ühekordse ilmumise-na ja ta sai tasu vastavalt tariifile. Aga ega raha ei tahetud anda sugugi kergesti.

Kaua kestab ühe mängufilmi tegemine? Kaua peab ühel filmil silma peal pidama? Umbes aasta?

Tootmisperiood kestab umbes aasta. Varem oli see aeg isegi pikem. Esimene asi, mis sai ka eelarve aluseks, oli kalenderplaani koostamine. Seal oli võttepäevade arv ja selgus, mitu meetrit tuli päevas filmida. Paviiljonis suuremad normid ja "natuuris" väiksemad... See andis aluse rahaliste arvestustele. Ja siis seda aega venitati. Esimene asi oli saada ikka rohkem raha. Nüüd on absoluutselt teine lugu. Kui sa ei saa järjest tööd teha, võtad kogu grupi palgalt maha, teed juba ette vastava lepingu.

Võtteperiood võib muutuda pikemaks või lühemaks, aga laias laastus on ühe filmi tootmise aeg aasta. Ettevalmistuse ja stsenaariumi kirjutamisega on teine lugu. Praegu kirjutab Mati Põldrele Georg Otsast stsenaariumi Aleksandr Borodjanski, kes lubas märtsis stsenaariumi üle anda. Põhiline on Georg Ots, aga film seostub ka tema naise Ilonaga. Georg Ilona kaudu. Selle filmi loodan oma eluajal siin ametipostil veel ära teha.

Kinematograafia on nii kultuuri- kui majandusharu. Kino on nii kunst kui tootmine. Sinu isikus on need mõlemad koos.

Tuleb viia. Majanduslik aspekt jääb mulle isiklikult vähemtähtsaks. Saavutus, kunstiline pool on olulisem. Kuigi produtsendil peaks majanduslik pool olulisem olema. Majandusmehed vaatavad ikka kõigepealt rubladele ja kroonidele ja siis alles saavutustele. Mina kipun loomingu nimel võimaldama rohkem, kui mul tegelikult võimalik oleks.

Mängufilm on aastane töö. See nõuab pikka etteplaneerimist. Kuidas kunst allub plaanidele?

Varem ta pidi alluma. Kui sa ei andnud filmi tähtjaks ära, tulid ranged majanduslikud piirangud. Tähtjad olid kogu aeg kuklas. Kogu stuudio tegevus oli rangelt planeeritud. Stuudio töötajad said preemiaid selle pealt, kuidas kõik laabus. Oli ka nii, et terve stuudio sai preemiat, aga võttegrupil jäi seal mõnikümme meetrit plaanist puudu. Selle tõttu tuli meil ette mõningaid konflikte "Tallinnfilmi" ametimeestega. Leidsime, et just need, kes stuudio toodangu annavad, väärisksid kõigepealt meelespidamist ja preemiatega tasustamist. Ei ole ju mõeldav, et stuudio juhtkond saab preemiat, aga filmigrupp, kes selle töö tegi, mis preemia tõi, ei saa.

Kas ka praegu ei ole mitte nii, et kui filmi jaoks antakse raha, siis peab see raha andjale teatud aja jooksul tagasi tulema? Kas tänapäeval ei sunni majanduslikud põhjused filmide tegemist veel rangemalt planeerima? Näiteks Ameerikas on nii, et film, mis maksab miljonid, müüakse juba kindlaks ajaks ette kinodesse, kus ta peab hakkama raha tagasi tooma. Teiselt poolt, kui film ei saa õigel ajal valmis ja tuleb juurde filmida, siis sõlmitakse uued lepingud, inimesed on ennast lubanud juba kuhugi mujale ja see nõuab lisaraha.

Eesti ja Ameerika olukord on erinev. Me ei saa siin loota, et film end ära tasuks. Peab olema sponsoreid ja toetajaid, kelle kaudu filmi tegemine võimalikuks saaks. Riigi osatähtsus on väike, 20—30%. Tegin oma esimesed viis filmi "uuel" ajal, saamata riigilt ühtki senti. Esimesed toetussummad tulid "Ameerika mägedele", mis 7-miljonilise eelarve juures olid 1,5 miljonit. Nüüd on toetatud Põldre "Mineviku heli" ja ka Katrin Lauri filmi stsenaariumi. Aga nende toetuste osa on võrdlemisi väike. Samas ei pea filme ruttu valmis tegema, et film hakkaks raha sisse tooma: saadav raha on nii väike. Hoopis olulisemad on investeeringud väljastpoolt, koostööfilmide puhul. Eesti riiki tuleb raha sisse, kui riik ise filmitootmist toetab. Eesti riik saab seda teha 1,5 — 2 miljoniga, väljastpoolt on vaja leida 6—8 miljonit. Raha investeeritakse siiski, inimesed on hõivatud, filmitootmine toimub ja igal juhul on see teatav kultuuriline saavutus, olgu siis suurem või väiksem. Hea saab tekkida seal, kus midagi tahakse palju, sel juhul tuleb ükskord ka see päris hea!

Kultuur maksab alati ja kõikjal, aga film on siiski suhteliselt kallis, üks mängufilm 7—8 miljonit.

Kogu maailma filmitootmise kõrval on see väga väike summa. Meil on see number suhteliselt suur, võrreldes sellega, mis kuluks näiteks mõne rahvatantsurühma toetuseks. Aga mitte iga kultuuriala ei nõua nii keerulist tehnikat. Filmikunst on seotud tehnikaga, ja tänapäevase tehnika kasutamine on niivõrd kallis, juba ainuüksi filmilint. Kuid omast kohast tähendab see paremate materjalide kasutamine ka kokkuhoidu. Ei filmita ju enam mujale kui väga tundlikele "Kodaki" ja "Fuji" filmidele, mille meeter maksab juba 1 dollar 35 senti ja mille töötlemine on väga kallis. Eestis saame teha filme odavamalt, kuna me maksame praegu näitlejatele, filmigruppide ja teenindavale personalile ainult teatava osa nende tegelikust väärtusest maailmaturul.

Filmitootmine on lihtsalt suhteliselt kallis asi, võrreldes teiste kunstiharudega, ka teatrilavastustega.

On meil praegu palju filmistuudioid?

Ma ei ütleks, et neid on palju. Kui võtta ärikataloog või telefoniraamat, siis leiame neid seal tõesti üle viiekümne. Aga kes siis praktiliselt mängufilme teevad? Ainult mõned. Peale meie "Lege Artis Filmi", kes on mängufilme tootnud, saan nimetada "Faama Filmi", kes tegi "Tallinnfilmilt" üle võetud "Tulivee". On "EXIT-film", kes on küll rohkem tegelnud välisstuudiote teenindamisega kui otseselt eesti mängufilmide lavastamisega. Kolbergi stuudio ja "SEE"... Neid ei ole palju. Viis-kuus stuudiot, kes tegelevad mängufilmiga või on vähemalt neid teinud. Põhikirja järgi võivad nad kõik mängufilme teha, aga see ei ole niisama lihtne.

Missugusena näed eesti filmi majanduslikke tagamaid?



Peeter Simmiga Kaljo Kiisa 70 aasta juubelil detsembris 1995.

E. Lehtmetsa foto



Jüri Sillartiga Kinomajas 1992.

Ingrida Andrina, Mati Põldre, Aleksandr Golobrodko, Raimund Felt ja Enda Lehtmets "Lege Artis Filmi" kontoris pärast "Viimse reliikvia" pidulikku linastust kogumiku "Grigori Kromonov" ilmumise puhul oktoobris 1995.

"Lurichi" kunstniku Tõnu Virvega 1983.



Ainult eesti publikule filme toota on majanduslikult täiesti mõeldamatu. "Ameerika mägede" pealt saime võib-olla 10 000 krooni tagasi. 6—7 miljonilise kulu juures on see kaduvväike osa. Pääs ülemaailmsele ekraanile on raske ja käib läbi nii mitmete filtrite ja kontaktide, et meil on see siiani võimatu. Sellest küljest poleks justkui üldse mõtet filme toota. Aga kui saaks välisinvesteeringutega Eestisse raha sisse tuua, tööd anda ja loomingut teha, siis tasuks küll sellega tegelda. Et aga sellega jõuaks saada, seda küll ei ole.

Kas Eesti filmide müüki saaks paremini organiseerida?

Kõige laiemad sidemed on Eesti Televisioonil, millel on oma programmivahetused. Mängufilmide müügisüsteemi ei ole. Viimast meie filmi "Mineviku heli", mis on "Lege Artis Filmi" toodetud (Mati Põldre film Käbi Lareteist), levitab Londoni firma "Ardous". Oleme sellega ühes maailma tunnustatumas TV-kataloogis, kus juba üks lehekülj reklaami maksab 4000 dollarit. Aga reklaamile peab kulutama, muidu ei jõua info ostjateni. Kõik sõltub ka sellest, kes hakkab filmi ülemaailmsel filmi-turgudel müüma.

Näen, jah, ajakirja "TV Business International" 1995. a oktoobrinumbrit.

Siin on meie lehekülj. "Armastuskirju" oleme püüdnud ise müüa — müüsime Rootsi, saime kokkuleppe Islandi ja Leedu Televisiooniga. Eesti Televisioon müüs selle Austraaliasse ja on oma osa rahast tagasi saanud. Tegelik omanik on 75 protsendiga "Enelin", mida nüüd enam ei ole. Sellest on mõjutatud ka filmi levik. "Lege Artis Filmile" on tehtud järelepärimisi, aga meil ei ole õigust seda müüa, pole omanikuõigusi. Arvan, et see film oleks levinud veel vähemalt 5—6 riigis lisaks nendele, kes seda seni ostnud.

Keegi peab ilmselt kohtuvaidluste lõppedes õigused endale saama?

"Enelin" finantseeris filmi, kuid meil jäid tookord saamata kõik nn lavastusrahad ja autoritasud. Meil on levitamiseks moraalne õigus. Loodan, et see antakse meile ka juriidiliselt.

Vormiliselt laheneb see pärast seda, kui on lõpetatud kõik hagid "Enelini" firmade vastu?

Meil kui tootjatel ja Eesti Televisioonil ei ole "Eneliniga" mingeid vaidlusi olnud. Juba levitamise alguses tekkisid "Enelinil" probleemid ja müügihuvi jäi väikeseks.

Mõne aasta pärast "Enelini" õigused pärinud firma hakkab esitama majanduslikke nõudmisi ja hakkab ise filmi levitama.

Kui seda ei levitata, on see meile kõigile kahjuks.

Mängufilme tegevaid stuudioid on vähe. Aga mida tähendab üldse filmistuudio tänapäeval?

Sa võid oma ettevõtte või aktsiaseltsi registreerida stuudiona ja panna oma põhikirja, et peamine tegevusala on filmide tootmine. Nii on stuudioid ka tavaliselt teinud. Aga juba üht filmi tootma hakata ja siis see ka valmis teha on suur asi. Olgu minu pärast iga filmi jaoks oma stuudio, aga selle eestvedajatel peavad olema kontaktid tootmisvõimaluste leidmiseks. Praegu on *Baltic Broadcast Corporation*'il ja Sulev Keedusel pooleli film, mida Eesti riik toetas, aga siiani pole nad leidnud toetajaid mujalt ja film võib jääda hoopis pooleli. Võib-olla peaks lisama veel riigi raha, kuni ilmuvad summad, mis võimaldavad filmi lõpetada. Muidu on senine raha täiesti asjatult raisatud.

Nii et tänapäeva stuudio on õieti üks produtsent või üks režissöör või üks sekretär, teinekord isegi mitte seda, ja filmitootmise korral see napp juriidiline institutsioon organiseerib enda ümber selle filmi?

Jah. Meil on "Lege Artis Film", mille me kaks aastat tagasi iseseisva stuudiona registreerisime. Juhatusse kuuluvad Kaljo Kiisk, Mati Põldre, Peeter Simm esimehena ja mina. Aga meie juures töötab praegu lavastajana Heli Speek. Filmistuudio tänapäeval on rühm inimesi või lihtsalt üks aktiivne persoon. Prantslased leidsid Peeter Simmi, ja tuli "Ameerika mäed". Kaljo Kiisk leidis "Suflöörile" toetuse ise, "Enelini" käest sai raha Mati Põldre... Mida rohkem sul seda kaadrit või tuumikut on, seda rohkem on ka reaalseid võimalusi, et midagi käivitub ja ka valmis saab.

Mängufilmi tehakse valdavalt 35-mm filmilindile. Lätlased on säilitanud oma filmilabori. Kuidas meil selle tehnikapoolega on?

Meil on filmitehnika moraalset vananenud. "Kodaki" filmi ilmutamine on välisatud. Ma ei tea, kas filmilabori taastamisel Eestis on üldse mõtet. See tuleks kõne alla siis, kui filmitootmises oleks tõus. Soomes on kõik olemas. "Ameerika mägede" filmi ilmutasime Bratislavas — seal tuli kõige odavam. Aga see tähendas ka, et nädala sees tuli materjali saata kaks korda sinna ja tagasi. Helsingi lennujaama sõitis meile vastu Ungari osapool, nende stjuardessid töid filmikarbid Helsingisse ja me andsime uued vastu. Ka tolliga ei olnud tegemist. Kulukas see ju on, aga meie vähese filmitootmise juures ei tasuks meil oma filmilabor ära.

Kust te filmikaamerad üürisite?

Viimase filmi jaoks saime "Arriflexi" Eestist. Selle optika tegi aga praaki ja olime hiljem sunnitud ümber filmima, mis on praegusel ajal väga kallis lõbu. Tõime Soomest uue kaamera koos hooldajamehe-mehaanikuga. Riskantne on kasutada vananenud tehnikat. Kindla peale saab välja minna ikka välismaalt laenatud kaameratega, millel on garantii taga. Kui selline praaki teeb, makstakse kulud kinni.

Nii et Eestis pole asutusi, kellelt võiks laenata esmaklassilist filmivaraustust? Seda peab tegema Peterburis, Helsingis, Kopenhaagenis?

Ma ei usu, et Peterburistki saab... Kahtlemata saab "Tallinnfilmi" laenutusest midagi, aga kvaliteetseid asju lihtsalt ei ole. Nende hankimine on niivõrd kallis.

Mis puutub videofilmidesse, siis Eestis on juba nii palju videotehnikat, et saab valida firmasid, kust selle tehnika laenad ja kus linti monteerid. Videofilmidega on märgatavalt lihtsam. Aga 35-millimeetrise filmiga on teine lugu. Isegi niisugune asi nagu kärurelsid on juba vananenud. Eestist ei ole midagi võtta.

Helindamisega on sama lugu? Kogu selle filmi järeltööga, mida inglise keeles nimetatakse *post-production*'iks.

"Ameerika mägede" esialgne helindamine, sisserääkimine näitlejatega, toimus "Tallinnfilmi" heliosakonnas. Meil oli lepingus ette nähtud näitlejatega Budapesti sõita, et seal sünkroniseerida, aga see oleks tulnud väga kulukas. Meie siinsed teh-

nilised näitajad ei olnud prantslastele meele järgi. Tehti vahetusi ja parandusi. See oli väga valuline protsess. Kuid lõplik kokkusalvestus toimus siiski Budapestis ja filmi koopia tehti Bratislavas.

Selline rahvusvaheline koostöö filmitehnika kasutamisel jääb eesti mängufilmimaastikule ainuvõimalikuks?

Kui tootmine nii edasi läheb — üks film aastas —, siis muidugi. Ükski äri mees ei hakka investeerima, kui ei ole pidevalt tööd. Kui meil oleks praegu hea tehnika käes, siis kasutaksid seda need välismaised filmigrupid, kes sõidaksid Eestisse, kuna siin on odavam filmi teha. Kui välismaiste filmirühmade huvi jätkuks, leiaks ka meie korralik tehnika koormamist, aga seegi on ajutine... Kui Eesti hinnad tõusevad maailma tasemele, siis ei hakka produtsendid Eestisse raha panema, vaid töötlevad filmi oma kodus.

"Tallinnfilm" jõudis Hiiule ehitada oma filmipaviljoni. Mis sellest on saanud?

Ausalt öeldes ei teagi, kui palju seal enam filmi tehakse, see on rohkem välja üüritud muudele organisatsioonidele. Paviljon on ehitatud "Goskino" rahaga. Ajad aga hakkasid kiiresti muutuma. Enam ei mindud nii palju paviljoni filmima. Ehtne interjäär on alati tõepärasem kui ükskõik kui hästi ehitatud dekoratsioon. Hakati kasutama tundlikumat filmilinti.

Kinomehed kõnelevad kinoseadusest. Kuidas sa seda mõistad?

Üks, mida kinoseadus peaks määratlema, on filmitootmise finantseerimise alused. See võiks arvestada, palju peaks raha tagasi tulema piletimüügist, palju kõikvõimalikest kassetimüükidest. Filmitootmine on riigile ikkagi kasulik, kuna see toob kaasa välisriikide investeeringuid. Filmitootmist oleks tark toetada. Loodame, et hakkame saama toetust ka kultuurkapitalilt, mis sel aastal oli ainult levitoetuseks.

Kuidas sa filmi sattusid?

Minu poole pöördus üks endine kolleeg, kes oli läinud "Tallinnfilmi", algul käru-meheks, siis dekoratsioonitsehhi juhatajaks. Tema nimi oli Küüt. Käis just "Vallatute kurvide" panoraamvariandi "Ohtlikud kurvid" käikulaskmine ja oli vaja ühte meest. Läksin pooleldi naljapäraselt sinna Kaupmehe tänava paviljoni ja kohtusin seal filmidirektor Kullo Mustaga. Pärast vestlust jäi mulle väike pisik juba sisse, et miks mitte proovida. Olin kolmkümmend aastat vana, ilma mingi erihariduseta.

3. mail 1960 sõitsin Moskvasse, kus võttegrupp oli juba ees. See oli minu esimene tööpäev. Paviljonid olid valmis ja algas maailma esimese panoraammängufilmi tegemine. Nii sattusin "Mosfilmi" koridorirägastikku.

Kuidas sind kutsuti? Tule filmi tööle?

Kullo Mustal oli vaja vanemadministraatorit, see tähendab asjaajajat. Kaks meest pidid Tallinnas ette valmistama suvised võtted Kloostrimetsa ringrajal, kus pidi tulema Kalevi teine suursõit ja selle filmimine. Mina pidin olema Moskvas Kullo Musta ja Karl Jürgensi kõrval. Tallinnas olid Paul Potisepp ja Juhan Liiva. Nii see läks. Esimese aasta olin vanemadministraator "Ohtlike kurvide" juures, järgmisel tegime "Ühe küla mehed", olin filmidirektor Musta asetäitja, Karjalas Pitkarantas, kolmandal aastal olin "Jalgrattataltsutajates" juba Kullo Musta kõrval selle filmi direktor.

Levisid kuulused, et tänu "Vallatutele kurvidele" tehti Lükati sillale remont ja viidi õigel ajal läbi motovõistlused.

See on tõsi. Filmi eelarve võimaldas. Oli oht, et Kalevi teine suursõit ja selle taustal filmimine jääb ära, sest Lükati silla remondi finantseerimisega ei tulnud toime. Kullo Mustal filmi direktorina oli meie filmi eelarvesse planeeritud ka see summa.

Kullo Must oli sinu esimene õpetaja?

Ja pärastine kauaaegne kolleeg. Oma filmidirektori asetäitja tööd tegin kogu aeg tema juures. Juhan Liiva ja mina jäime Kullo Musta juurde, Karl Jürgens ja Karl Levoll olid Arkadi Pessegovi kõrval. Oma aja kaks suurt organiseerijat-korüfeeid olid Pessegov ja Must. Oli ka teisi, aga ega neid filmidirektoreid ole nii väga palju olnud. Veronika Bobossova, Maret Hirtentreu, Paul Potisepp, Tõnis Vunder, Vello Samm ning nooremast generatsioonist Erika Laansalu ja Mafi Sepping.

Iseloomustad ehk organisatoorsest geeniust Kullo Musta?

Ma ei leia nii palju häid sõnu... Ta oli asjalik, ta pea lõikas, ta ei olnud pedant. Ennem võis pedantsust leida Arkadi Pessegovi juures. Kullo Must oli lahe mees. Laia silmaringiga, kuigi samuti ilma erihariduseta. Aga tuli, nägi ja võitis... Ta oli väga hinnatud. Nii stuudio direktsooni kui ka filmirühma poolt. Viimane on täht-

sam. Ta oskas anda ülesandeid oma asetäitjatele, tal oli ülevaade filmi kulgemisest, kontaktid ning läbisaamine lavastajatega, kõikide lülidega. Kullol kõik klappis. Midaagi tal ei puudunud ja hätta ta ei jäänud.

Ja teised kolleegid...

Nimetan siin filmidirektorite asetäitjad ja teisi režissööre, keda ma varem ei nimetanud ning kellela poleks kõik need filmid valminud: Viive Gering, Virve Lunt, Ly Pulk, Salme Poopuu, Mall Jaakson, Margit Ojasoon, Meeri Kress, Irena Veisaite, Arvo Mihkelson, Viktor Sõmer, Toomas Tahvel, Toomas Vohu, Teet Taumi, Arvi Kalk, Robert Klooren, Heinz Preimann jt.

Aga eesti kino tugisambad sinu arvates?

Minu töötamise ajal kõigepealt Nikolai Danilovitš... Gennadi Alp, Toivo Tomson, Kalju Võsa, Enn Rekkor, Felix Liivik, Lembit Remmelgas ja legendaarne Kaljo Kiisk.

Millal sa Tallinna sattusid?

Tallinna tulin 1948. aastal. Lõpetasin Paides keskkooli, astusin saksa ajal gümnaasiumi, pärast sõda sai see keskkooli nime. Tulin Tallinna sisseastumiseksamitele TPI-sse, keemia-mäeteaduskonda, olin seal paar aastat õhtuses sektoris, aga ei saanud õppimisega nii hakkama, nagu tookordsed nõud olid. Ega see keemia mulle ka eriti istunud, oli vastukarva. Jätsin ülikooli pooleli, töötasin mitmes ametis, põhiliselt ETKVLi süsteemis.

Teise filmi ajal, see oli siis "Jalgrattataltsutajad", oli mu asetäitja Moskvas kõrghariduse saanud filmidirektor ja mina — lihtsalt kuskilt tulnud, aga selle filmi pärisdirektor.

"Tallinnfilmi" kaadriosakond andis mulle käsu, et kui tahad filmidirektorina töötada, tuleb minna edasi õppima. 1964. tegin sisseastumiseksamid Üleliidulisse Kinoinstituuti, VGIKi, eksamid sain teha TPI juures. Aga dokumendid ei jõudnud vastuvõtu ajaks kohale. Andsin paberid siis Polütehnilise Instituudi tööstusliku raamatupidamise osakonda. Lisaeksameid ei olnud vaja teha. Õppisin seal 12 aastat. 1976 lõpetasin. Kõikvõimalikud pausid, mis üliõpilasele on lubatud, kasutasin ma ära ja... 1976 sain diplomi.

Kust sa pärit oled?

Sündisin Järvamaal, Vodja külas. Hiljem elasin veel Esnas. Ja sealt Esnast tulingi Tallinna. Vanematel oli väike külakauplus Vodjal. Nad asutasid selle siis, kui ehitati kitsarööpmelist raudteed Tamsalu—Türi läbi Paide. Kaubal oli hea minek ja neil oli ka väike talukohake või lihtsalt maalapp selle kaupluse juures. Isa ehitas maja. Oli me — mina, vend, õde — viieliikmeline perekond. Sealt kolisime Esnasse, isa müüs Vodja maja ära, kui algasid need n-õ suured sündmused 1939. aastal. Isa rahad jäid kuhugi pankka ja kõik läks nii, nagu see siis algas ja kuidas need elukäigud tollal läksid. Lõpetasin Oõtla algkooli ja astusin Paide Gümnaasiumi.

Mingi järjepidevus on olemas, ka isal oli majandusmehe kalduvusi...

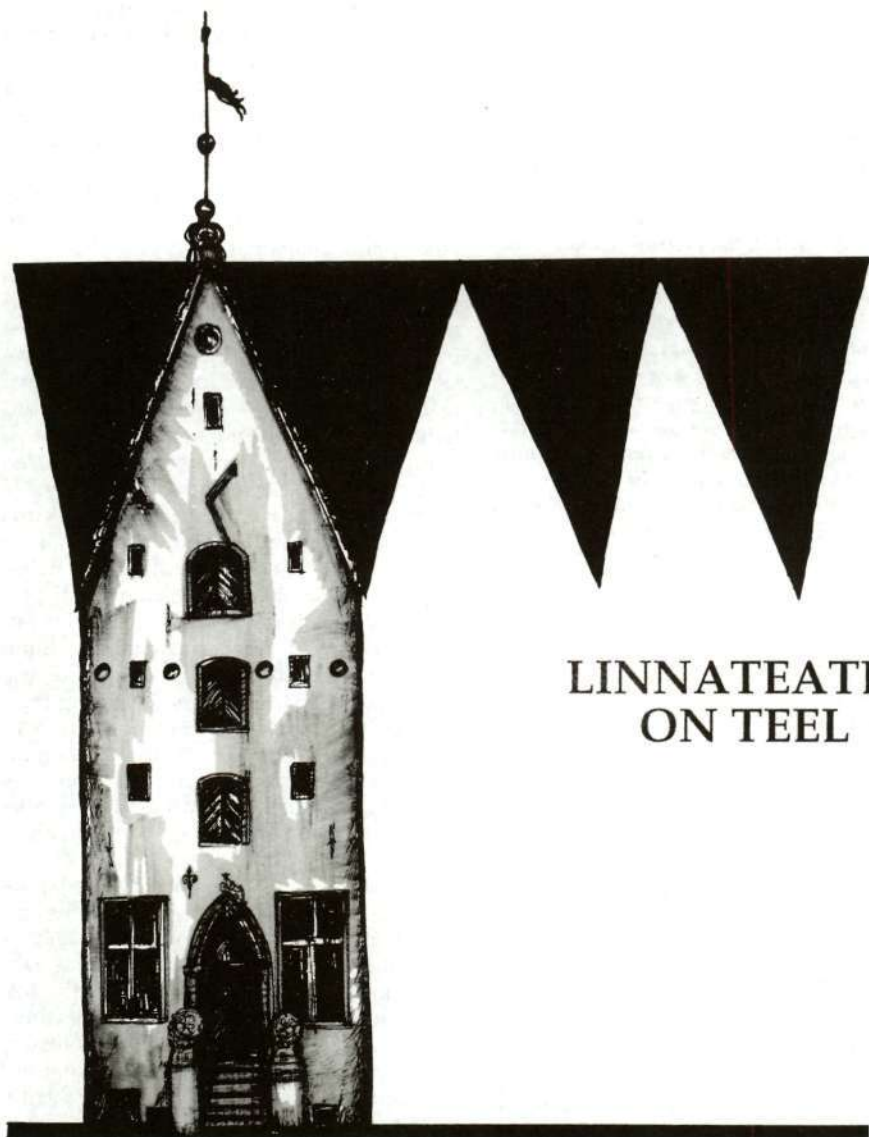
Jaa-ah... Kas nüüd majandus, aga eks see pealehakkamine... või mingi riskimis-tahtmine. Ettevõtlus on sellega alati seotud. Aga ma ei leia seost isa elukutse ja oma töö vahel. Kuid kes teab.

Pool kino on ju majandus.

See on loomingu tootmine. Sa pead tootma loomingut! Maalikunstnikul on lihtne, ta võtab oma värvid. Kirjanikul on vaja sullepead ja paberit. Aga siin on vaja tehnikat ja see tehnika maksab. See ongi loomingu tootmine.

Usutlenud JAAN RUUS

ÜKS TEATER KORRAGA



LINNATEATER ON TEEL

Kirjasõnasse jääb praegusel ajal ühe teatri hooajast maha vahel sadakond artiklit — arvustust, päevaintervjuud või lahelugemist. Miks sellest aga samas nii vähe välja lugeda on: kuidas see teater hetkel toimib, mis probleemidega maadleb, milline on teatri enesehinnang, kuidas peegelduvad ta tegemised avalikkuses ja sealt tagasi? Kui võrrelda kümmekonna aasta taguse olukorraga, kus oli normaalne, et mõni lavastus jäi täiesti vastu-

kajata ja enamasti sai teatritükk üks-kaks retsensiooni, siis peaks praegune seis (parimal juhul isegi 6—7 arvustust lavastuse kohta pluss arvukad tutvustused ja intervjuud) olema rohkemgi kui rõõmustav. Ometigi ei jää praegusest artikliteuputusest eriti palju sõelale. Kõik, mis sümmib, on justkui pilgu all, ära registreeritud, kuid toimiv teater, nii protsessi kui tulemuse tähenduses väga selgeks ei seti. Isegi viimane, TMK jaanuarinumbris ilmunud

teatriankeet ei anna enam loodetud üldistust teatriprotsessist. 1994. aastal, jälle sinise ajakirja kaante vahel, ilmunud vestlusring püüdis siiski mingit pilti eesti teatris toimuvast vahendada (ja seda panid teatrid tähele — nii võis ajakirjanduses ilmunud vastukajadest järeldada). Pärast seda on olnud üldistavamate hinnangute koha pealt enamasti vaikus (kui mõni haruharv põhjalikum artikkel välja arvata).

Ega järgnevi katse suuda tõenäoliselt kõike fikseerida, eriti siin tõstatatud pretensioonikate küsimuste ja kahtluste taustal. Ent "üritaja üle kohut ei mõisteta", on praktikud ise nii kenasti ühte oma lavastust avalikkuse ette saates öelnud. Miks siis mitte proovida portreteerida üht teatrit (ja järgmistes ajakirjanumbrites loodetavasti järgmisigi), ühitades korragi nii kriitiku kui praktikute endi arva-nused, hinnangud ja nägemuse. See võiks olla hetke-seisu peegeldus sõna otseses mõttes, sugugi mitte absoluutsele tõele pretendeeriv lõplik pilt — lähtudes nendest vestlustest, inimestest, hinnangutest ja mõtetest, mis just detsembris-jaanuaris Linnateatris kokku sattusid. Kas siit joonistub paberile ühe teatri VISIITKAART, ENESEHINNANG ja NÄGU, pole kindel. Aga üritatud on.

LINNATEATER

JA TEMA NÄGU

"Olen viisteist aastat kartlikult oodanud, et see teater läheb uperkuuti. Langusi on selle aja jooksul toimunud, aga uperkuuti pole see asi läinud. Endiselt on meie teater vabariigi kõige parem teater." (Näitleja ja puutöömees Tõnu Oja.)

"Ei taha küll saba kergitada, aga Linnateater on praegu Eesti parim teater. Mitte midagi pole parata. (Näitleja Ago Roo.)"

Vahest ongi selles irooniaga pooleks pillatud enesehinnangus peidus tõde? Eriti kui silmas pidada sedagi, et läinud hooaega käsitlevas TMK ankeedis tõstsid kriitikud kahe parema lavastusena esile Linnateatri "Roccot ja tema vendi" ja "Kolme musketäri" ning Kultuurkapitali aastapreemia läks samuti Linnateatrile kui kunstiliselt parima repertuaariga teatrile. "Rocco" eest sai ka Jaanus Rohumaa 1994. aasta parima lavastaja tiitli. Kriitika pole teatrit eriti sakutanud ja ajaks, mil see lugu il-mavalgust näeb, on ehk kätte jagatud ka teatri aastapreemiad: üsna suure tõenäosusega ei saada siingi Linnateatri tegemistest mööda vaadata. Selleks ajaks on Linnateater ka oma juubelisünnipäeva juba seljataha jätanud. Detsembris 1995, mil sinise loo tarvis Lialtal tänavalt mõtteid kogusin, oli aga 13. veebruar veel

kauge tulevik ja teater elas oma igapäevast elu. Lähenevast tähtsündmusest andsid märku vaid mu kolleegide Reet Neimari ja Kadi Herküli jõupingutused teatri juubeli-raamatu (kolmas autor Linnateatri näitleja Kalju Orro) valmimiseks: kõik märgid näitasid, et tulemas ei ole mitte brošüürke, vaid huvitav teatrirajalooline täiendus möödunud aasta teatriramatutele. Jälle üks märk, millega see teater enesele avalikkuse tähelepanu tõmbamas.

Seega, Linnateatri renomee on kõrge. Ja äratreenitult kõrge. Uut hooaega võis eelmisel sügisel alustada positiivse eelhäälestusega: erakordselt õnnestunud suveprojekt "Kolm musketäri" osutus läinud suve teatridefetsiidiks — ammu äraunustatud nähtus Eesti teatripildis! Vähe sellest, suveprojekt teenis ka oma poolemiljonilised kulud tasa, ehk teisisõnu: suvel teeniti 27 etendusega seda va rahakest peaaegu sama palju või rohkemgi kui kogu hooaja jooksul kokku. Uude hooaega mindi 25-liikmelise trupiga, mis, tõele au andes, on tõesti ühtlaseim näiteseltskond Eestis. Teatril on õnneks ikka veel noor peanäitejuht Elmo Nüganen, kelle lavastused alati kriitika ja üldsuse tähelepanu keskmes on, ning kaks omanäolist huvitavat lavastajat: Madis Kalmet ja Jaanus Rohumaa. Teatril on energiline direktor Raiho Põldmaa, ja lootus, et Põhjamaade uhkeim teatrimaja ükskord ka valmis saab, on reaalsem kui kunagi varem kolmekümne aasta jooksul.

Roosiline pilt. Aga kõik hooajad pole vennad. Alles 1994. aasta TMK vestlusringis läheneti Linnateatrile veel õigu kehita-ma paneva hoiakuga, millest kumas läbi leebet kriitilisust. Kas oli õigus "Ugala" tol-lasel kunstilisel juhil Jaak Allikul, kes väitis, et Linnateater (siis veel Noorsooteater) omab parimaid, nn eksperimentaalseid töötüingimusi ega ole seetõttu teiste teatrite-ga võrreldavgi? "Noorsooteatri elutingimused on 120 korda paremad kui näiteks "Ugalas", väitis Allik, viidates teatri ainsale 100 koha-ga saalile, mille täitmiseks pole probleeme ka tõsisema, kunstinõudlikuma repertuaari puhul, teised teatrid maadelgu oma suurte saalide ja mitme lavaga! Ehk maitsebki Lin-nateater praegu lihtsalt oma eelisseisundi vilju? Ja miks ka mitte, kui teater seda õi-gustab, jääb üle Alliku tookordse lepliku resümee-ga nõusse jääda. Ent igal medalil on alati kaks külge.

VÄIKESE LAVA HEAD JA VEAD

Loomulikult ei ripu Linnateatri kõik plussid ja miinused ära vaid väikse kammer-saali paratamatusest. Ent omal moel see teatri nägu siiski determineerib. Ühest küljest väljendab Linnateatri kunstiliselt nõudlik repertuaar loomulikult tegijate hoiakut, mida võib nii mõnigi teater kadestada. Elmo Nüganen: *"Lähtume põhimõtetest: 1) hea dramaturgia; 2) ükski lavastaja ei pea tegema seda, mida ta ise teha ei taha; 3) arvestame näitlejate potentsiaali ja arengut."* Veelgi täpsemalt ise loomustab repertuaari kujundamist lavastaja Jaanus Rohumaa: *"Printsiip on lihtne ja demokraatlik: kõigil lavastajail on oma pakett ideid, mille hulgas lõpliku valiku teeme koos, mitut teoreetilist hooajaplaani läbi mängides. Arvestame repertuaari ideelist, temaatilist aspekti, truppi ja publikut."* Teadlikku nn kassakat mõne meeltlahutava komöödia või muusikali näol siin majas ei planeerita — tõsiasi, millega vist kõikide teiste teatrite juhid-lavastajad kas teadlikult või alateadlikult ikka arvestama peavad. Linnateatril pole sundi ega ka võimalust (viimane asjaolu jätkem meelde!) kergemat sorti kraami abil palgaraha juurde teenida. Linnateatri tänases päevas nii uhkelt ja väarikalt mõjuv repertuaarihoiak (*"Täielik rahvusteatri repertuaar!"*) muigab üks näitleja) saab olla seega korraga nii teadlik sõnum kui asjaolude õnnelik kokkulangemine: nad seal Laial tänaval e i t a h a, aga ka e i p e a kergesisuliste tükkidega publiku meelt lahutama. Ehkki, kes üldse on öelnud, et seda peab?

Ka konveieriks muutumise ohust päästab Linnateatrit just väike lava, kuhu lihtsalt ei mahutagi rohkem uslavastusi hooajas kui 7—10, mis on mitmete teatrite 16—17 lavastuse kõrval märkimisväärselt väiksem arv. Linnateater ei saagi endale suuremat repertuaari lubada, kuna saali väikese mahutavuse tõttu jätkub igale tükile vaatajaid kauemaks. Kui lavastuste arv liiga suureks ajada, ei jõuaks ühtki neist normaalse sagedusega mängida: kannataks nii vaataja kui näitleja. Siingi võib küsida: kas üks teater ikka peabki pingutama iga kahe-kolme nädala tagant uue tüki väljatoomisega? Äkki on praeguses, teadagi majanduslikku arvestust tingivas ajas siiski ka mingi muu tee teatri eluspüsimiseks? Ootan juba ammu, millal tõuseks üks teatrijuhud toolilt, pörutaks rusikaga lauale ja ütleks: Aitab! Võtame selle

LINNATEATER
ON TEEL



hullumeelse tempo maha ja mõtleme, kuidas oleks võimalik olukorrast nii välja tulla, et hundid söönud ja lambad terved! Juba kuulengi vaimus teatrijuhude vastuhääli: publiku vähenemine sunnib meid kiiremini repertuaari vahetama ja ainult "Hamletiga" teatritele raha ei teeni! Ometigi usun: on olemas veel mingi võimalus.

Niisiis ka publiku aina uute lavastustega "söötmise" painest on Linnateater esialgu veel vaba (või vabam). *"Kuigi me ise ju tahame jõuda sellesse äranõuetud olukorda, kus hooajas valmiks 13—15 lavastust — me teeme ju kõik selleks, et omada teist saali, mille puhul lavastuste-arenduste arv paratamatult suureneks,"* kommenteerib Nüganen paradoksaalset olukorda.

Ometigi oodatakse teatris pikisilmi teise, nn põõningulava valmimist (kunagi etendati seal Madis Kalmeti lavastatud "Lollprintsini"; sel suvel "Kolme musketäri" viimast vaadust), ehkki uue lava ootus pole teatrirahva endi sõnul kujunenud mingiks närvesöövaks paineks, mis igapäevaelu vaid mustades värvides paista laseks. Siiski on praeguse ühelava-eeliste kõrval ka probleeme, millest mööda ei saa. Juba vana jutt: väikesel kammerlaval ammendub ükskord nii näitleja kui lavastaja. Ja kuigi teater tahab olukorrast väarikalt üle olla (Nüganen: *"Mis see kurtminegi aitab!"*), ei saa tegelikkuse ees silmi kinni panna.

Vähe sellest, et väikesel laval on tegijate loomingulised võimalused ahtamad. Üha ahtamaks jääb ka see vaatajate ring, kes Linnateatri lavastustest osa saab. Väike lava annab võimsa publikuefekti — saalid on enamasti ikka täis! Pisut petlik illusioon. Tasub vaid võrrelda kahte publikumenukat lavastust, millest üht mängitakse 600 kohaga, teist 100 kohaga saalile, ja vahe on ju ilmne. Üks Linnateatri menukaim lavastus "Rocco ja tema vennad" koguks 36 mängukorraga täisedu puhul suures saalis 18 000 vaatajat, praeguses väikeses saalis koguneb neid aga

pisut üle kolme tuhande. Võrdlus on utreeritud, ent oma põhiolemuses peab paika: tõeliselt headest lavastustest saab osa teenimatult vähe vaatajaid, kelle ring aheneb ühel põhjusel veelgi — piletihinnad! 65-kroonise piletiga teatriõhtut ("Pianoola") saab keskmise sissetulekuga teatrisõbralik perekond enesele väga harva lubada. Kahju! Sest järelkult on ka Linnateatri aktiivne/ konstantne vaatajate hulk väiksem kui mõnel teisel, mitme lavaga tegusval normaalsel teatril.

Kui omal ajal tulnuks "Käopesa" mängida Laia tänava 100-kohalises saalis, kas Tõnu Kark oleks saanud end rahva lemmikuks mängida? "Piletisaba oleks võinud olla kas või Raekoja platsini, aga mis see aidanuks! Üks hea lavastus jääb praegu ju ikka hoopis vähemate inimeste mällu," tõdeb Ago Roo. Loodetavasti pole sellel asjaolul etteulatuvat mõju. Ometigi peab teater niisuguse nüansi meelde jätma tulevaste aegade tarvis.

Mida ütleb näitleja? "Pianoolat" mängides on küll tunne, et raiskame ennast. Mängimise ajal ma seda ei taju, aga kui kummardame tuleme ja ma näen, et saal ei ole ju täis (teises vaatuses istub tavalisse asendisse tagasi tõstetud 100-kohalises saalis 60 vaatajat, sest esimese vaatuse paigutuses neid rohkem saali ei mahu. — Toim), siis tekib küll tunne: nii ei tohi raisata!" Arvab näitleja Tõnu Oja. Näitlejad räägivad muustki: juba peab olema väga tähelepanelik suure saaliga (näiteks ringreisidel) kohanemisel, sest väike saal surub peale hoopis teistsuguse näitlejatehnika. Rääkimata sellest, et teatrikoolist on Linnateatrisse tööle jõudnud näiteseltskond, kellel peaaegu puudub suure lava kogemus. Tulevikus niisii kohanemiskeskused ja ümberõpe? Ühes hiljutises raadiosaates meenutas Anu Lamp oma ununema hakkavat "suure lava kogemust": "Milline nauding! Ma ei näe kõigi inimeste nägusid, jalgu! Olen laval ja saan liikuda, vabalt valju häälega rääkida. Hea elamus!" Ent rõhutab ka, et suurel laval peab näitleja end käigu pealt korrigeerima: tuleb arvestada viimases reas ja rõdul istuvate inimestega jne.

Mängukavas on keskmiselt 12—13 lavastust (näiteks 1982. aastal oli, siis küll kahe saaliga teatri repertuaaris 35 lavastust!), mis Linnateatri küllalt suure truppi (25 näitlejat) puhul ilmset alakoormatust tähendab. Ega's eriti suure koosseisuga lavastusi väikesele lavale ju pane (tüüpiline on 5—8 tegelasega tükk). Viis-kuus etendust kuus on ühele näitlejale ilmne alakoormus, mille all kannatavad need, kes hetkel "orbiidis" pole. "Normaalne oleks 12—15 etendust kuus," arvab näitleja He-

lene Vannari. Ja hoolimata väikesest repertuaarimahust, ei saa lavastusi ikkagi korralikult ekspluateerida. Üheksa etendust hooajaks, nagu näiteks juhtus "Virginia Woolfiga", on siiski häbematu vähe. "Praktiliselt tuleb enne iga etendust tekst otsast lõpuni läbi võtta," kahetseb külalisnäitleja Ülle Ulla Albee nii harva mängusagedust. Teisalt on sümpaatne, et teater seda lavastust siiski võimalikult kaua mängukavas hoidis. Seda ei sõanda endale lubada mõned suured teatrid, kui vahel väärtlavastuse publikuhulk vähenema hakkab.

Ootamatult lipsaski läbi Linnateatri suhtes veider sõnakomistus — "suured teatrid". Nagu oleks Linnateater mõni väike teatrikene. Paraku, jah, peatänavalt pisut kõrval asuva elitaarse trupikese mulje vahel jääb. "Kas mitte liiga nurgatagune teater?" intrigeerin Tõnu Oja. "Mina ütleks "nurgapealne" — nurga pealt on näha mõlemasse suunda!" Rohuerib Oja vastu. Ent lavastaja Jaanus Põrumaa sõnades on tött siiski küll: "Kui tahame Tallinnas säilitada teise normaalselt funktsioneeriva sõnalavastusteatri, siis on teist saali vaja küll. Puhtalt vaimse tervise huvides: suur saal tooks kaasa uuene-mise — repertuaari ümberkujundamise, truppile uued ülesanded. Väldiks seda võimalikku eksistentiaalselt ummikseisu: kaua ma istun siin?! Linnateater sobib mulle väga ja mida aeg edasi, üha paremini. Aga kindlasti ei saaks ma ühel päeval mõnda kiusatuses hakata mõnes muus teatris suure lava lugusid tegema."

Teatri lavastajad ja kunstnikud on ot-sinud ja leiutanud kõikvõimalikke variante, kuidas kitsukese lava rutiinist pääseda. Loomulikult on Nüganen kõige leidlikum oma "Romeo ja Julia" ning "Pianoola" paigutusega. Kui küsin, kas majas on veel kohti, mida vallutada, ja seinu, millest läbi murda, muigab Nüganen kavalalt: "On! Ent see pole eesmärk omaette. Uuakseid ruumilahendusi dikteerib ikkagi näidend, idee, materjal." Ehkki Elmo ei salga, et selline "väljapääsmatu" olukord mõjub teatritegemi-sele ka inspireerivalt. Mida andekamad-originaalsemad on lavastajad tegevuse saalis ümber paigutamisel (tänu Saksamaalt ostetud moodsatele poodiumidele), seda raskem on lavameistritel, kes peavad praktiliselt kaks korda päevas kogu saali ümber ehitama — hommikul proov ühe, õhtul etendust teise lavavariandiga.

Ruumikitsikus, Linnateatri argipäev, oleks mõnes muus teatris kujuteldamatu — vaid kaks võimalust proovi teha: üsna väi-

keses proovisaalis ja laval. Kui samal ajal käib majas või õuel ehitus, mida aktiivsel ehitamishoojal ette tuleb, siis on proovi tegemine omaette kunsttükk, nagu näiteks "Rocco" proovide ajal juhtus: näitlejad pidid ehitusmürast üle karjuma, et end üksteisele kuuldavaks teha.

OLEKSIME NOORSOOTEATER, POLEKS EHITUSRAHA KUSKILT TULNUD

Üks linnavalitsuse ametnik ennustanud optimistlikult, et 1997/98. aasta hooaja avab Linnateater uue, nn pööningusaaliga. Täisvarustuses — publikugarderoobide, kohviku, kommunikatsioonidega jne. Uue saali avamisega oleks võimalik korraga tähistada ka kümne aasta möödumist teatri ehitustööde algusest — 1987 alustati pärast aastatepikkust kemplemist Laial tänaval uue maja ehitusplatsi ettevalmistustöödega. Direktor Raivo Pöldmaa seda optimismi ei jaga — kõik sõltub ehitusrahadest: "Kui meile antaks 30 miljonit kätte, oleksime valmis ehitama, siis ei peataks meid miski." Ühest küljest on Raivo optimistlik olude ja võimalustega kohaneja, püüdes võtta neist välja maksimumi. Teisalt püüan kinni möödaminnes, kuid edvistamata pillatud noore mehe lausekatke: "Ei tea, kas minu silmad seda uut maja näevadki..."

Loomulikult on tänapäeval kogu asi rahas, selle olemasolu puhul võiks paari-kolme aastagagi ime sündida ja Põhjamaade uhkeim teater, mille makett Panso saalis avalikult eksponeeritud, juba ukсед avada (vaadake ainult mõne pangahoone või McDonalds'i kerkimist). Teatrile avanesid rahakotiraudad siis, kui Tallinna linnavalitsus otsustas Noorsooteatrist Linnateatri teha ning võttis ehituse linna eelarvesse. Seega tasus nimemuutus end ära: oldaks siiani Noorsooteater, poleks ehitusraha kuskilt tulnud. "Esimised viis miljonit 1994. aastal olid nagu väik selgest taevast," meenutab direktor. "Terve hea ehitussuvi läks kaduma, sest hakkasime alles ehituskavasid joonistama. 1995. aastal saime 3 miljonit ja 1996. aastaks käib jutt 6 miljonist, näis, kas saab," kalkuleerib Pöldmaa, leides, et teatrit ei tohi ehitada odavalt. Ometigi ei usaldaks ta ühtki välismaist investorit ega kodumaist pankat: need on ikkagi haid — annad näpu, neelavad su alla.

Raivo ei taha linna kohta ühtki paha sõna öelda, ehkki raha jupikaupa tilkumine

LINNATEATER
ON TEEL



pole mõttekas. Tegelikult tuleks siiski kinnitada kultuuriobjektide ehitamise prioriteet- sus, mida ei kõiguta ükski peaminister ega valitsus. Karmi sõnaga Tõnu Oja võtab härjal sarvist hooga kinni: "Kui Eesti riik on nii rikas, et ta lubab Linnateatril raha raisata, siis palun! Kui palju on raha magama pandud selle ehituse juures! Ehitatakse lageda taeva alla — lagunema, vettima." Raivogi toob esile venima kippuva ehituse muresid ja räägib, kuidas ta muigamisi jälgis Kunstimuuseumi ja Muusikaakadeemia omavahelist kemplemist: "Võetakse ette võib-olla isegi kallimad objektid, kusjuures unustatakse ära, et siia, teatri ehitusse on miljoneid rublasid ja kroone sisse valatud — kõik tehtu hävineb. Nüüd hakatakse uut auku kaevama. Muidugi oleksin ma võimud selles vaidluses ka Linnateatrit meelde tuletada, aga kõige hullem on, kui vaesed aetakse omavahel riidu, hakates üksteisele jalga taha panema."

Seni aga vallutab Linnateater uusi alasid jao- ja jupikaupa, uusi ruume sõna otseses mõttes teatri tarbeks ära kasutades ("Pianoola" näide). Ei jääda pööningusaaligi puhul ootama 1997. aasta pidulikku lindi läbilõikamist, märtsis esietenduva Jaanus Rohumaa näidendi ja lavastuse "Ainus ja igavene elu" II poolt hakatakse mängima pööningusaalis, kevadel on Nüganenil plaanis hakata seal lavastama Dario Fo komöödiat "Elisabeth — naine juhuse tahtel!"

TEATER JA TEMA JUHT

Küllap hakkab juba ununema see rõõmus ehmatuse, kui levis kuuludus Elmo Nüganeni tulekust Noorsooteatrisse. Nüüd juhib "Ugalast" tulnu juba neljandat aastat Linna-

* Esietendus lükkub paraku sügisesse, sest kevadist tööaega neelavad ära "Pianoola"-sõidud. Praegu- seks on saadud konkreetsed kutsed mängida "Pianoolat" festivalidel Peterburis, Torunis ja Moskvas. — Toim.

teatrit. Avalikkus on Nüganeni tegemisi tähelepanelikult jälginud, see mees on muutunud ajakirjanduse lemmiklapseks ja -teemaks. Igaüks siin ühiskonnas, ka ajakirjanik, arvab saavat midagi müüa, ja Nüganeni nimi "müüb". Kohati müüakse juba valimatult ja läilalt: "Elmo Nüganen on eesti teatri au ja uhkus. Vaata, et ka siidametunnistus. Tal on Eesti pass ja eesti naine. Läbi ja lõhki oma poiss. Pikka aega. Mulgimaal tööd teinud ja puhua." (Mats Öun, linnalehes "Mis? Kus? Millal?") Aga ju valitses Nüganeni tulles ajakirjanduses ka ootus rõõmsaimelise ja energilise Päikesepoisi suhtes, nagu Mihkel Mutt ühes oma artiklis kirjutanud. (TMK 1992, nr 9)

Loomulikult on Nüganeni aujärjele tõstmine ajakirjanduses õigustatud. Seda kinnitab ka Linnateatri rahva enda hinnang: kõige paremas vormis mees Eestimaal, hiilgavaim, parim variant, mis saab üldse olla, kiidavad teatri näitlejad peaaegu ühest suust. Elmo on teatri õnn ja tulevikuootus. Peaasi et ära ei väsi. "Kartsin, et teater sööb ta ära," oletas Ago Roo Elmo tulles. Ega kerge Nüganenil ju polnud: tulla teatrisse, mis oli küllalt haledas seisus (või nagu resümeerib üks näitleja: *asjad olid majas ikka väga korrast ära!*). Nii haledaski seisus mõne meelest, et Unt olevat 1992. aastal lahkudes väitnud: *pärast mind jääb vaid must maa, ega süa ikka keegi ei tule*. Nagu selgus, vedasid Undi prohvetlikud võimed teda alt.

Ise on Elmo teatri edu asjus (või siis ka Alliku viidatud nn eristaatuse suhtes?) napisõnaline, hoidub suurtest sõnadest: "Arvan, et oleme täiesti normaalne teater, siin toimuvad protsessid, mis ühes teatris peavad toimuma. Sellega on mu meelest kõik ära öeldud." Omaenese juhirolli suhteski on Nüganen ennast taandav: ei pea end juhi tüübiks ega pea ka võimust miskit, tahaks olla pigem sisuline kui formaalne liider. See tagasihoidlik unistus on tal täitunud, vist kõik näitlejad igatsevad Elmoga koostööd teha: püüa olla ainult tema tasemel!

Elmo puhul hindavad näitlejad tema energiat, fantaasiat, ideede-variantide rohkest, rütmitaju, oskust näha tervikut, väimustumisoskust, pühendumust. "Pianoolat" tehes oli mul küll karp lahti: *kuivõrd ettevalmistatult ta tuleb proovi*. Kõik on läbi mõeldud, pisimgi sõna ja tekstinüans, *ta on valmis erinevaid variante lõputult proovima*, tunnustab Tõnu Oja.

"Millise kergusega ta suudab tõkkeid ületada — n ä i l i s e t väga kergelt. Ta nagu ei näeks tõkkeid, mis reaalselt olemas, mida kõik teised

näevad, ta suudab minna läbi seina, mis teiste jaoks on ees," on Anu Lamp imetlenud Nüganeni lapsemeelsust, naivismi, millega ta oma projekte teostab. Aga näitleja oskab olla ka kriitiline: "Mina temaga küll nüüd mõnda aega koos töötada ei tahaks, puhkaks temast natuke," mainib üks näitleja kergemeelselt. "Eks ta ole iseloomult üks paras juurikas, aga hea kunsti puhul pole see tegelikult oluline!" (Helene Vannari) "Tal on väikesed vead, mis võivad aja jookul suuremaks minna." (Ago Roo) "Eks temagi ole inimene, kuigi peanäitejuhi puhul tekib aegajalt igatsus, et ta võiks natuke jumalikum olla." (Tõnu Oja) Mitmedki Elmoga koos töötanud näitlejad räägivad tema kärsitusest: "Ta peaks õppima kannatlikkust. Samas saan ma aru: ta kell tiksib teises rütmis." (Anu Lamp) "Soovitaksin tal vahel kümneni lugeda!" (Ago Roo).

Näitlejate hinnangus kumab läbi portree lavastajast-teatrijuhust, kes on olemuselt maksimalist, ent oskab ka loobuda, kompromisse leida. Ja ehkki igal ajal on oma hind, on siiski lugupidamist väärt tema julgus (nahhaalsus?) 10 tundi järjest proovi teha (Soomes astuks ametiühing kindlasti vahele!), esietendus nädal aega edasi lükata, välismaalt hirmkallis klaver osta, julgust mõni lavastus tegemata jätta, mitte neid järjest vorpides jne. Elmo ise arvab, et peanäitejuhi amet pole teda lavastamast seganud: "Ennem jätan selle ameti maha, kui lasen endale kui lavastajale liiga teha." Kolleeg Jaanus Rohumaa arvab samuti, et peanäitejuhi töö veel Nüganeni lõhestanud pole: "Aga kindlasti on see amet tema tervist rikkunud. See on hind. Ja küllap Elmo teab, mille eest maksab."

NÄITLEJA

JA TEMA TEATER

Üllatav, et nüüd, kus Noorsooteater oma nimest loobunud, mõjub see teater erilisel noorena. Andrus Vaarik, Noorsooteatri endine näitleja mainib: "Mõtlen mõnel etendusel: see pole nagu enam minu Noorsooteater. Vanemad näitlejad mõjuvad vahel isegi kuidagi kohutult. Seda mitte halvast mõttes." "Ei tea, kas järgmisel hooajal enam lepingut pikendatakse, mõtleb üks 50 ligi jõudev näitleja. "Meie, vanakesed," kipub üks küpses ja loominguiliselt viljakas eas näitlejanna ennast määratlema. On see päris loomulik, normaalne hoiak? Vist mitte? Helene Vannari toob näite minevikust: "Panso aegadel oli nii iseneenesestmõistetav, et noored pandi koos vanemate näitlejatega

mängima. Milline võimalus noortel õppida! Aga nüüd noored tulevad, nende peale ehitatakse tiikk ja meie oleme jäänud tagaplaanile — abijõud nüüeldä.”

Loomulikult on näitleja rahul siis, kui tal on tööd, ja palju tööd. “Endast ma ei räägi, mul läheb juba teine aasta tühjal, aga vahel mõtlen, kuidas saab näiteks Marko Matvere, Jaan Tätte olla pool hooaega ilma uue rollita?” Seegi on märk Linnateatri näitlejate alakoormatusest ja ei puuduta ainult vanemaid näitlejaid. “Jälle pole tööd!” peaks näitleja suust kõlama siiski võimalikult harva, ent Elmo leiab, et see just ongi teatri eelis: “Näitlejad on meil töönahtjas... Ja muidugi oleme lavastajatega sellest teadlikud, et meie näitlejate potentsiaal on tunduvalt suurem, kui praegune olukord võimaldab. Aga meil pole võimalik lavastuste arvu suurendada, siis hakkame ise saagima oksa, millel istume,” on peanäitejuht kindel.

NÄITLEJA JA TEMA AEG

“Viis-kuus aastat tagasi kõlas “näitleja” kuidagi uhkelt, see oli keegi, kes kunagi rahale ei mõtelnud. Nüüd on need tobedad ajad möödas. Raha on see, mis inimesi liigutab,” arvab näitleja Marko Matvere sinise ajakirja veergudel, ja irooniline skepsis, mis neist sõnadest kõlab, peegeldab praegust tegelikkust (TMK 1994, nr 7). Marko isegi peab koos kolleeg Ojaga teatris veel üht ametit — puutöökojas. Muidugi mitte ainult raha, vaid ka tegemise lõbu pärast, võib aimata. “Mul on kurb, et me ei jõua kinni maksta näitlejate eetilist hoiakut,” kurvastab Elmo ja lisab näitlejaist puutöömeestele viidates: “Muidugi meeldiks mulle palju enam, kui näitlejad käiksid tänaval, frakk seljas, nelk nõõpaugus, ja kõik näitaksid näpuga: näe, näitleja läheb! Ja siis teeb näitleja sõrnenipsu ning ette sõidab tõld, millega ta läheb teatrisse “Hamletit” mängima.”

Muidugi pole näitleja palk eesti ühiskonnas just kõrgete killast, Linnateatris lisandub sellele veel alandavalt tobe lepingusüsteem — pisikesele põhipalgale hakkab lisatasa tulema alles kellel viienda-kuuenda-seitsmenda etenduse pealt kuus. Aga kui rohkem etendusi kuus ei olegi? “Näitlejad olid kaks aastat tagasi ise sellise süsteemiga nõus,” mainib direktor, kes saab isegi aru, et kahe aasta jooksul on elukallidus sedavõrd tõusnud, et süsteemi tuleks muuta. “Aga see on igaihe

LINNATEATER
ON TEEL



vabatahtlik asi, milline leping sõlmida,” tuleb Näitlejate Liidu esimehe Rein Oja suust. Kui suhteliselt see lause tegelikult kõlab: kui vaba siis näitleja ikka nii väga on, kui teda huvitab eelkõige lepingu sõlmimise fakt ja alles siis palk. Kui palju on Eestimaal neid näitlejaid, kes võivad/julgevad oma lepingu tingimusi dikteerida? Eestimaa teatrites on erinevaid lepinguvorme, ent Linnateatrist kostvate häälel põhjal võib järeldada, et seal on üks kehvemaid. “Praegu on sitt, aga tulevikus on veel sitem,” ennustab üks skeptikust näitleja tulevikule mõeldes ja lisab: “Mis see 13 protsenti ametlikku palgatõusu meile annab, elukallidus on selle juba ammu ära söönud.”

Selgub, et kõik on siin väikeses teatris omavahel nii paganama seotud. Eks teatri rahateenimisega võimalused sõltu neetult väikesest saalist, mille pealt on raske palju juurde teenida. Teised teatrid, kui suudavad ja oskavad, võivad oma komöödiavihtumise eest vähemalt näitlejaile kopsakamat punktitasugi maksta. Sest tõsi see on, et pealinna mõne teise teatri näitlejate tasu etenduse pealt võib Linnateatri omast olla ühe kolmandiku, kohati isegi kaks korda suurem. Muidugi ei saa siis näitleja rahuliku südamega pealt vaadata, kui teatritele “Volvo” ostetakse või mõni uus lühter lakke riputatakse. Kuidas selleks raha jätkub? “Pean alatasa näitlejatele seletama, et ühest taskust raha teise tõstmine ei ole võimalik,” vabandab direktor “Volvo” ostu, Jaanus Rohumaa: “Ma pole kunagi arvestanud, et mulle teatritöö eest makstakse. Nüüd pean vist elu sunnil hakkama arvestama.”

LÕPETUSEKS

Täna on Linnateater kindlasti oma liidri, Nüganeni nägu — isegi sedavõrd, et repertuaaris olevast 13 lavastusest lähevad kõige paremini tükid, mis seotud Nüganeni nimega. Ülejäänud repertuaarist konkureerib

** Nüüd on lubatud palgasüsteemi muuta. — Toim.

Nüganeni "kaubamärgiga" vaid Rohumaa "Rocco ja tema vennid", mille saalid on pidevalt täis. Enam ei küsi vaataja: milline näitleja teatritükis mängib? Ta küsib: kes on lavastaja? Mulle oli üllatuseks, et mõned tükid ei lähegi Linnateatris täissaalidele, mis on nii väikese saali puhul ennekuulmatu. On see ainult Nüganeni nime lummus, miks ühed tükid publikut koguvad, teised mitte, või tuleb kivi administraatorite (müügigrupi) kappasaaeda visata, kui mõned sugugi mitte ebaõnnestunud lavastused pooltühjale saalile lähevad (seda isegi nii väikese saali puhul)? Loodetavasti on tuleviku Linnateater avalikkuse jaoks siiski Nüganeni, Kalmeti, Rohumaa ja kogu näitetrupi teater, mida ta kollektiivi silmis kindlasti juba praegu on kunagi Noorsooteatritele iseloomulik olukord, kus igal lavastajal oli omadest näitlejatest "paatkond", praegu Linnateatrit õnneks ei puuduta. Teatri noorim lavastaja, Jaanus Rohumaa, peab teatri praegust edu (tunnustused ja preemiad) ennatlikuks: "Tegelikult on selle teatri ülesehitamine alles poole peal. Mingist enesehinnangu tõusust on üldiselt veel vara rääkida. Pole põhjust."

MARGOT VISNAP



ÕNNITLEME!

4. märts
KALJO RAID
helilooja — 75

8. märts
KALJU KOMISSAROV
näitleja,
lavastaja ja teatripedagoog — 50

9. märts
EVALD VAHER
filmioperaator — 75

12. märts
RAIVO TRASS
näitleja ja lavastaja — 50

12. märts
EMIL LAANSOO
viuldaja ja kitarrist — 75

13. märts
TATJANA PUTNIK
kombineeritud võtete operaator — 50

15. märts
MARJE AARE
estraadilaulja — 50

19. märts
TIIT HÄRM
balletisolist ja ballettmeister — 50

21. märts
TOOMAS TUULSE
helilooja — 50

27. märts
BORIS LEHTLAAN
estraadilaulja — 50

28. märts
JAAN TOOMING
näitleja ja lavastaja — 50

30. märts
AGATE HIIELO
näitleja ja kauaaegne Pärnu "Endla"
valvelauateenistuja — 95

ÜHEST WOLFGANG AMADEUS MOZARTI AUTOGRAAFIST EESTIS

1790/91 jõulude ajal valmis Wolfgang Amadeus Mozartil viimane klaverikontsert, B-duur, mis Leopold Köcheli kataloogis "Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts" (4. Aufl. Leipzig, 1958) on tähistatud numbriga KV 595. Köcheli ja tuntumate Mozarti biograafide (Hermann Abert jt) andmeil on helilooja selle kontserdi lõpetanud 5. jaanuaril 1791 Viinis, esiettekanne toimus 4. märtsil Viinis ühel klarnetist Beeril kontserdil ehk nn akadeemiaal, mängis autor ise.¹

Saksa muusikateadlane Hermann Abert, üks paremaid Mozarti elu ja loomingu tundjaid, kirjutab selle kontserdi kohta järgmist: "Ta vastab vormi ja struktuuri üldkäsituselt küll selles žanris varem looduile, kuid erineb neist täiesti märgatavalt oma karakteri poolest. Tundub, nagu oleks Mozart loonud selle pigem iseendale kui suurele publikule. Sest varasem elurõõmus sära on siin asendunud intiimsema ja tunduvalt resigneerituma kõlaga, erinedes tugevalt ka varasemate "mollkontsertide" kirglikkusest. [- - -] Hiilgav tehnika, mida see teos siiski nõuab, on siin rohkem muusikalise mõtte arenduse teenistuses kui varem. [- - -] Beethovenile sarnasel viisil laseb ta mõlemal partiiil dialoogi pidada. [- - -] [Finaali] teema on kahtlemata suguluses kaheksa päeva varem loodud lauluga "Kevadigatsus" ("Sehnsucht nach Frühling"), niisuguses meeleolus lõpetab finaali harmooniliselt kontserdi."²

Kontsertžanris loodud teoseist on see Mozartil eelviimane, viimaseks jäi austria klarneti- ja bassettisarve virtuosile Anton Stadlerile pühendatud Klarnetikontsert A-duur (KV 622). Mõlema kontserdi autograafidega on pikka aega olnud segased



W. A. Mozart 1789. aastal. J. Lange maal. (Salzburg, Mozart Museum.)

lood. Muide, Klarnetikontserdi autograaf on seni leidmata. Mõningatel andmetel (näit J. A. Irving, Bristolist) on see Stadleril "kaduma läinud" tema kontserdireisil Riiga (või ka Peterburi, mõlemas käis Stadler 1794. aasta kevadel). B-duur klaverikontserdi autograaf pidi Köcheli andmeil asuma Preisi Kuninglikus Raamatukogus Berliinis (praegu Saksa Riigiraamatukogu).

Ometi ei leitud seda sealt. Hiljem selgus, et teose põhiautograafi asukohaks on *Biblioteka Jagiellónska* Krakówis. Kuid — selles puudusid soolokadentsid. On teada, et oma arvukatele klaverikontsertidele ei kirjutanud helilooja soolokadentse mitte põhiautograafi, vaid eraldi lehtedele³. Ka Köchel peab vajalikuks märkida: "Paljudel "Artaria" ja

¹ Leopold Köchel. Chronologisch—thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts. 4. Aufl. Leipzig, 1958. Lk 760—761. Hermann Abert. W. A. Mozart, II kd. VEB "Breitkopf & Härtel", Leipzig, 1979. Lk 598—599.

² Hermann Abert. Samas.

³ E. k. Jagelloonide raamatukogu. Wolfgang R e h m. Der Eingang zum 3. Satz des B-duur Klavierkonzertes KV 595 ist authentisch! Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Nr. 34 (1986), lk 35—40.

"André" väljaannete kadentsidel on tänapäeval autograafid teadmata⁴. See kehtis ka B-duur kontserdi kohta. Köcheli kataloogi noodinäited toetuvad siin esmatrükkidele ("Artaria", Wien 1801 ja "André", Offenbach/Main, 1804). Ka kõik hilisemad noodiväljaanded on toetunud n-ö sekundaarsele algmaterjalile, 1801. aastal "Artaria" trükitud Mozarti klaverikontsertide 18 kadentsile.⁵

Mozarti eluajal oli tema tähtsamaid kirjastajaid Viinis vendade Artariate kirjastus.⁶ Pärast Mozarti surma ostis pianist ja kirjastaja Johann Anton André 1800. aastal leselt 3150 guldna eest helilooja käsikirjalise pärandi. Aastail 1805 ja 1828 andis J. A. André Köcheli kataloogi tähtsaima eelkäijana välja Mozarti teoste temaatilise nimestiku "W. A. Mozarts thematischer Katalog, so wie er solchen von 9. Februar 1784 bis zum 15. November 1791 eigenhändig geschrieben hat" ("W. A. Mozarti temaatiline kataloog, nii nagu ta selle 9. veebruarist 1784 kuni 15. novembrini 1791 oma käega kirjutanud on.") J. A. André surma järel läksid Mozarti trükis avaldamata käsikirjad loosiga pärijatele. Vendade Andréde valdusse jäänud käsikirjad, sealhulgas kontserdid, ostis 1873. aastal 20 000 taalri eest Berliini Kuninglik Raamatukogu (ehk Preisi Kuninglik Raamatukogu).⁷ Osa Mozarti käsikirjadest puudunud siiski juba helilooja sures, mõned jaganud ka André laiali.⁸

Siinkohal jäljed kaovad.

1842. aastal asutati Tallinnas selts nimega *Ehstländische Literarische Gesellschaft*⁹, mille eestikeelseks nimeks sai 1919. aastal Eestimaa Kirjanduse Ühingu. Seltsi eesmärgiks oli kitsamas mõttes Eestimaa kubermangu, laiemas aga kogu Baltikumi tundmaõppimine ja teaduse edendamine. Ühingu sektiioonides tegeldi erinevate teadusaladega, sh peeti loenguid, avaldati publikatsioone jms. Ühin-

gu põhikirjaliste kohustuste hulka kuulus 1925. aastal Tallinnas asutatud Eestimaa Üldise Avaliku Raamatukogu hoidmine ja laiendamine ning koduloomuuseumi asutamine. Annetustest komplekteeritud raamatukogu tuumikuks oli 1742. aastal surnud Tallinna bürgermeistri ja raesündikuse J. H. Willemi 1200-köiteline raamatukogu. 1831. aastal deponeeriti sinna vanimana Tallinna linna raamatukogu Oleviste kiriku juures, Niguliste raamatukogu jm. Pärast lauljatar Gertrud Elisabeth Mara (1794—1833) surma sattusid sinna temagi noodid ning 1840. aastate alguses Johann August Hageni (1786—1877) Oleviste kiriku taastamise puhuks loodud oratooriumi partituur (autograaf) ja trükitud klaviir. Mõlemad, nii Oleviste kui Niguliste raamatukogu, sisaldasid hulganisti noote — nii trükiseid kui ka käsikirju. Tänapäeval on need ühed väärtuslikumad Tallinna muusikaajaloo allikad.¹⁰ Üsna pea tekkis seltsi juurde väike muuseumikogu, mis 1864. aastal alustas tegevust iseseisva muuseumina, saades nimeks *Ehstländisches Provinzial-Museum*¹¹. 5. märtsil 1864 kiitis Eestimaa Kirjanduse Ühingu plenaar koosolek ettepannud muuseumi eestseisuse ehk komisjoni heaks. Sinna kuulusid viis härrat, kellest kolm olid Eestimaa Kirjanduse Ühingust ning kaks vastloodud muuseumiühingust: maanõunik parun Robert Toll, konservator ja varahoidja (*Schatzmeister*) Paul Jordan, direktor Groeßmann, kirjastaja, ajalehe "Revalsche Zeitung" väljaandja Leopold Pezold ning pianist, hilisem Peterburi konservatooriumi professor Theodor Stein. 1864. aasta kevadtalvest peale propageeris Leopold Pezold oma ajalehes muuseumile laekunud annetusi ning avaldas seal üleskuteid lisa koguda. Samast aastast peeti muuseumile laekunud kingituste kohta ka nn *Accessionsjournal*¹².

Ajalehes "Revalsche Zeitung" nr 290, 12.(24.) XII 1868, rubriigis "Ehstländisches Provinzial-Museum" teatatakse järgmist: "An Geschenken für dasselbe sind ferner eingegangen: [- - -] von Handschriften und alten Drucksachen: [Geschenk Nr] 644 — eine

¹⁰ Praegu Eesti TA Raamatukogu "Baltica" osakonnas.

¹¹ Selle muuseumi kultuuriloolised ja ajalookogud läksid 1940. aastal asutatud Eesti NSV Revolutsiooni- ja Ajaloomuuseumile, praegu Eesti Ajaloomuuseum. Raamatukogu asub praegu Eesti TA Raamatukogu "Baltica" osakonnas.

¹² Ehstländisches Provinzial-Museum. Journal der Geschenke. Begonnen 1864, 21. III, abgeschlossen 1893, 28. X. (Eesti Ajaloomuuseumi fond "D" 135: 11/86.)

⁴ Samas.

⁵ Köchel, lk 821.

⁶ Kunsti- ja muusikakirjastus Viinis 1769—1932, omab tähtsust mitmete Viini klassikute originaalkirjastusena. Mozarti eluajal ilmus "Artaria" kaudu umbes 50 trükist, sh umbes 30 Mozarti teoste originaalväljaannet. Ernst Fritz Schmidt. Artaria. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1. kd. München, 1989. Lk 729—730.

⁷ Helmuth Wirth. André. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1. kd. München, 1989. Lk 455—461.

⁸ Hermann Albert. W. A. Mozart, II kd. VEB "Breitkopf & Härtel", Leipzig, 1979. Lk 731.

⁹ Kasutatud andmeid Kyra Roberti eessõnast Eesti TA Raamatukogu näituse kataloogile "Eestimaa Kirjanduse Ühingu 150 ja tema raamatukogu", Tallinn, 1992.

Original-Partitur von Mozart, von Frau Fried. Hippus." ("Selle [muuseumi] kingitustele on lisaks laekunud [- -] käsikirjadest ja vanadest trükistest üks Mozarti originaalpartituur proua Fried. Hippuselt.") Samasuline sissekanne on tehtud ka muuseumi kingituste registreerimise raamatu 97. leheküljele.

Provintsiaalmuuseumi arvukas autograafide kollektsioon on põhiosas süstematiseeritud ilmselt 1870. aastate algul. Mäletavasti oli seal konservaatori ja varahoidjana sel ajal ametis Paul Eduard Jordan (1825—1895). Annetustena laekunud autograafid on liigitatud isikute tegevusalade järgi — näiteks "kuulsate kirjanike autograafid" ("Autographen berühmter Schriftstellern") jne. Nii leiame sealt ka kollektsiooni nimega "Autographen berühmter Componisten und Sängerinnen"¹³ ("Kuulsate heliloojate ja lauljataride autograafid"). On siiski kummaline, et ükski kolmest eesti varasema muusikaajaloo uurijaist, Elmar Arro, Karl Leichter ega Hiljar Saha ei ole seda oma töödes maininud! Kollektsioon sisaldab viis noodikäsikirja ning lisaks kolme möödunud sajandi tuntud lauljatar kirjakesi-autogramme. Ilmselt osana muuseumi üldisest autograafide kogust on need tähistatud numbritega 121—129. Esimene neist, nr 121, on käsikirjaline noot tiitlitega: 1. lk-1 "Cadenza per il 1:mo [primo] Allegro: del Mozart" viitaks kontserdizanri 1. osale; 2. leheküljel asetsevad pealkirjad "Eingang in Rondó" ja "Cadenza per il Rondó" aga viitavad mingi kontsertzanris teose finaali. Kõik nad on kirja pandud ühe käekirjaga.

Ka teine käsikiri (nr 122), kuigi erineva, vähem isikupärase käekirjaga, kannab Mozarti nime: "Zerstreute Composition von W. A. Mozart" (Zerstreute — saksa k "üksik", "laialipillutud"); järgnevad Carl Maria von

Weberi oma käega tehtud visandid ooperile "Oberon" (123); Weberi järglase Dresdeni ooperis, kapellmeister Carl Gottlieb Reißigeri "Morgenlied von Hofman von Fallersleben" (ka autograaf; nr 124), Gertrud Elisabeth Mara, Jenny Lindi (tuntud kui "rootsi ööbik") ja Henriette Sontagi (hilisema krahvinna Rossi) autogrammid-allkirjad ning viimasena kellegi kūrassiirileitnant Christian von Schumacheri noodike, mis näib õigupoolest rohkem küll salmialbumi lehe või autogrammina.

Selles artiklis piirduksin küll vaid Mozartiga seonduvaga, ülejäänuid ehk mõnes järgmises.

Iga käsikirja-autograafi kohta leiame konvoluudiks köidetud kollektsiooni tiitellehe pöördelt lühikese kommentaari, mis tõenäoliselt pärinevad P. E. Jordanilt. Mozarti nime kandvate kompositsioonide kohta on kirjutatud: "121. — Cadenza von Wolf. Amad. Mozart, geboren 1756 zu Salzburg, gestorben zu Wien 1791. 122.— Zerstreute Composition von W. A. Mozart. Die Schriftzüge in beiden Manuscripten sind verschieden, besondere Beweise, das eine oder das andere Musikstück von Mozart selbst geschrieben ist liegen nicht vor; die größere Wahrscheinlichkeit, nach der Tradition, ist für das erste." ("121. — Wolf. Amad. Mozarti, sünd. 1756 Salzburgis, surn. 1791 Viinis, kadents. 122. — Üksikkompositsioon W. A. Mozartilt. Sulejooned on käsikirjadel erinevad; erilised tõendid, et üks või teine muusikapala oleks Mozarti enda kirjutatud, puuduvad. Traditsiooni järgi on tõenäosus esimese poolt.")

Tõepoolest "Zerstreute Composition..." osutus tegelikkuses Mozarti nime all käiku lastud võltsinguks.¹⁴ On teada, et pärast Mozarti surma ilmus tema nime all trükkis hulgaliselt laule, millest suur osa olid lihtsalt

¹³ Praegu Eesti Ajaloomuuseumis, fond "D" 14: 1/5.

¹⁴ Köchel märgib selle oma kataloogi lisas: KV Anh 246, lk 883.

Konvoluudi "Autographen berühmter Componisten und Sängerinnen" tiitelleht (Eesti Ajaloomuuseum).

Autographen

berühmter Componisten und Sängerinnen.

võltsingud. Antud juhul on tegemist Coburgi hertsogi õukonna muusikadirektori, kapellmeister Georg Lorenz Schneideri (1766—1855) kompositsiooniga häälele ja klaverile "Vergiß mein nicht" umbes aas-

Muide, huvitavaks näiteks Mozarti nime all trükitud võltsingutest on Berliinis "Rellstabi" kirjastuses ilmunud kogumik "Sämmtliche Lieder und Gesänge beym Fortepiano vom Capellmeister W. A. Mozarts",



*Gustav Adolf Hippus.
Autoportree.*

tast 1792. Tiitel "Zerstreute Composition..." tuleneb ilmselt C. Lau Altonas trükitud väljaande tiitlist "Zerstreute Compositionen von W. A. Mozart", milles ka see laul ilmus.¹⁵

¹⁵ Samas.

mille kolmekümne kolmest laulust on ainult seitse ehtsad.¹⁶

Kas mainitud käsikiri on Schneideri autograaf või koopia, on seni teadmata.

Esimese käsikirja kadentside materjal vastab aga täpselt W. A. Mozarti B-duur kla-

¹⁶ Samas.

verikontserdi (KV 595) soolokadentside omale, nii nagu Köchel oma kataloogis näitab. Ja ime küll! Need osutusid tõepoolest autori käega kirja pandud soolokadentsiks kontserdi esimesele osale (KV 626a, nr 34),

soolokadentsiks finaalile, pärast esimest fermaati (KV 626a, nr 35) ning soolokadentsiks finaalile pärast viimast fermaati (KV 626a, nr 36).



W. A. Mozarti õde, lapsena Nannerliks hüüitud Maria Anna von Sonnenburg lapsena. P. A. Lorenzoni maal 1763. aastast (Salzburg, Mozart Museum).

Käsikiri, mida tänu dr Faye Fergusoni ja prof dr Wolfgang Rehmi abile¹⁷ "Neue Mozart-Ausgabe" toimetusest (Salzburg) õnnestus tuvastada kui Mozarti autograafi, on mõõtmetega ca 23,3×31 cm, põikformaadis, kahel lehel, millest 2,5 lk on täis kirjutatud ilmselt tumepruuni tindiga. Üsna paksu ja juba koltunud noodipaberi servad on kulanud, teisel leheküljel ilutsevad keskmise suurusega tindiplekid (ilmselt autori tekitatud?). Mõlema noodilehe ülemises servas võib nende tugeval valgustamisel näha oletatavalt ähmaseid vesimärke.

Kuidas siiski sattus niisugune haruldus Eestisse? Üleandjana mainitud proua Hippus osutus tuntud baltisaksa maalikunstniku, portretisti ja litograafi Gustav Adolf Hippuse leseks ning teise tuntud baltisaksa (väidetavalt küll eesti juurtega) maalikunstniku Otto Friedrich Ignatiuse õeks Friederike Hippuseks. Nissi pastori poeg Gustav Adolf Hippus¹⁸ (1792—1856), kes oma nooruse ja vanaduspõlve Tallinnas veetis, rändas "selliaastatel" umbes kaheksa aastat ringi Euroopa tähtsamates kunstikeskustes. 1811. aastal lõpetas ta Tallinna gümnaasiumi, kus tema muusikaõpetajaks oli Johann August Hagen. Töenäoliselt tänu temale mängis Hippus asjaarmastajana külalalki hästi klaverit ning suure muusikaarmastajana ostis endale Euroopa reisiltki noote. Pärast esimesi õpinguid siinsete kunstnike Höpneri ja Waltheri juures jätkas Hippus haridusteed 1814.(1813?) aastast Viini akadeemias. Sinna järgnesid talle kaks Eestist pärit sõpra, kunstnikud Otto Friedrich Ignatius ja August Wilhelm von Pezold. Kõik kolm olid suured muusikaarmastajad, sageli musitseeriti ühiselt (muide Ignatiuselt on teada mõned asjaarmastajalikud kompositsioonidki!), nii et Hippus endale klaveri pidi hankima. Mõistagi läviti kohaliku kunstirahva kõrval ka muusika- ja teatriinimestega. Viinis liitus nendega neljaski baltlane — Kuramaalt pärit kunstnik, hilisem müitavlane (Miiitavi, tänapäeval Jelgava) Johann Leberecht Eggink, kellega koos Hippus 1816. aasta sügisel Müncheni ja sealt edasi Itaaliasse reisis. Müncheni mindi Salzburgi kaudu (muide, Viinist sinna jalgsi!), kus peatuti kaheksa päeva, ning külastati ka W. A. Mozarti öde Maria Anna von Sonnen-

burgi. Reisiaastate järel töötas Hippus ligi kolmkümmend aastat Peterburis maalikunstniku ja litograafina. Tema tuntuim portreesari Peterburi-aastailt "Les Contemporains..." ("Kaasaegsed...") sisaldas sealseid silmapaistvamaid poliitikuid, literaate, ajaloolasi jt tollaegseid VIP'e. Eesti lugeja teab teda ehk ühe kauni eesti pruudi portree järgi, mis ehiv Voldemar Vaga raamatut "Kunst Tallinnas XIX sajandil". Alates 1850. aastast elas Hippus Tallinnas Kuninga tänavas ning on maetud Hageri surnuaiale.

Kolme kunstniku rännuaastaist avaldas Leopold Pezold hiljem ajakirjas "Baltische Monatschrift" (Kd 36—37, Reval, 1889—1890) pikema reisikirja "Aus den Wanderjahren dreier estländischer Maler" ("Kolme eesti kunstniku rännuaastatest"). Selle esimeses osas (36. kd, 1889), lehekülgedel 740—741 toob L. Pezold väljavõtte G. A. Hippuse päevikust, kus ta kirjeldab oma külastäiku Mozarti öe Maria Anna von Sonnenburgi juurde: "Läksin Egginkiga", kirjutab Hippus, "proua Sonnenburgi, meie jumaliku Mozarti lihase öe juurde. Oli seletamatu tunne, kui ta kõrvaltoast sisse astus ja ma teda enda ees seismas nägin. Ta võttis meid sõbralikult vastu ja jutustas ülima armastusväärseusega meile lihidalt kogu oma armastatud venna ehuloo. Juhuse läbi, kui ta oli oma isa juures mängima õppinud, võis ta juba oma neljandal ehuaastal kuulumise järgi järele mängida, seitsmeaastaselt komponeeris ta juba kõike. Tal [öel] on temast [Mozartist] neli pilti, esimesel neist on ta väikese poisina, käed kõrval, klaveri ääres seismas, teisel istub ta temaga [öega] klaveri taga ja mängib neljal käel; siis üks rinnaportree, tehtud pärast Itaaliast tagasi pöördumist ("see", ütles ta, "on sarnasem"). Tema näojoontes on märgata sügavat vaimust, mis tema teoseid hingestab ja mis igaveseks järeleaimamatu meistri kõigele suurele ja suursugusele, tõele ja armastusele märgi jätab. Neljas pilt on miniatuur profiilis. Ka see on lõputult väärtuslik ja hinnaline selle sarnasuse pärast. Peale selle näitab ta meile ühte vasegravüüri, mis peab olema parim kõigist olemasolevaist. Oma paljude ohjeldamatute kiisimustega uuendasin ilmselt armastava öe kibedat vennakaotus-valu.¹⁹ Auväärne naine kuivatas oma pisarad, mis armastatud venna mälestusest olid voolama hakanud. "Ah, mul on nii valus!" hüüdis ta, kuid näis meie osavõitlikkusest liigutatud olevat ja tänas selle eest korduvalt. Ütlesin talle, et olen mõned käsikirjad endale hankinud, ja näitasin talle ühte kadentsi, mida ma Mozarti klaverihäälestajalt olin saanud.

Järgneb lk 128

¹⁷ Dr Fergusoni kiri allakirjutanule 4. nov 1994.

¹⁸ Eluloolised andmed G. A. Hippuse, O. F. Ignatiuse ja A. W. von Pezoldi kohta on pärit väljaannetest *Deutschbaltisches biographisches Lexikon* 1710—1960. Köln, Wien, 1970. Ja Voldemar Vaga, *Kunst Tallinnas XIX sajandil*. Kirjastus "Kunst", Tallinn, 1976.

¹⁹ "Mozart oli siis juba 25 aasta eest [1791] surnud, truu öde Maria Anna von Sonnenburg elas 1829. aastani." L. Pezoldi märkus.

LUMIVALGEKE JA TUHKATRIINU
HOLLYWOODIS
EHK
KUIDAS DISNEY MÕISTIS
MUINASJUTTE I



Walt Disney oma töölaual 1931. aastal.

Sissejuhatus

Ütle mulle, mis muinasjutte sa räägid oma lastele, ja ma ütlen sulle, kes sa oled. See on ju nii läbinähtav. Muinasjutud ei ole loodud laste poolt. Selle asemel on meil tegemist täiskasvanute tekstidega, kus lihtsustatakse maailma, et edastada lastele arusaadaval kujul kultuuri kui käitumiskoodide funktsioneerimist. Muinasjuttude jutustami-

ne ja loomine ei ole seega mitte lihtsalt ajatähtsaks mõeldud, vaid neis on alati oma moraal, mis peab edendama ühiskonna teatud väärtusi. Sellisel viisil omandavad need tekstid hariva tähenduse uue põlvkonna tarbeks, kes allegoorilisel viisil õpib vastavalt kindlatele väärtussüsteemidele adekvaatselt reageerima.

Sõltuvalt pidevast ümberjutustamisest, ei ole muinasjuttude sisu kuigi stabiilne. Nende kujunemise kirjeldamiseks tuleb appi võt-



"Lumivalgeke ja seitse põialpoissi", 1938.
Kuninganna on teinud kütile ülesandeks tappa Lumivalgeke.

ta pragmaatiline liide "inter" ja sellega seotud terminid nagu näiteks "intertekstuaalsus" ja "interaktiivsus". See tähendab, et iga uue muinasjutu ümberjutustusega kohandatakse vana teksti vastavalt jutustamishetke olukorrale. Inimsuhete sotsiaal-kultuurilised aspektid muutuvad koos ühiskonnaga ning selleks, et olla endiselt mõjuv, peab ka muinasjutt end pidevalt kaasajastama.

Kuid ei tohi arvata, nagu oleks tegemist alati väga tahtliku protsessiga. Muinasjuttude moraal on samas ka tegelikkuses esinevate probleemide tahtmatu peegeldus. Sel puhul võiks öelda, et muinasjutud on justkui ühiskonna alateadvusse peidetud väljendus, kus miniateadvuse poolt mahasurutud ideed leiavad endale lahendi allegoorilises vormis.

Meie kaasaja suurimaks muinasjutuvabrikuks on kahtlemata Hollywoodi kinotööstus. Sealt tulevatel kultuurikoodidel on vaieldamatult suurim rahvusvaheline külgetõmbejõud õhtumaise kultuuriga maades, sest ühelgi teisel "rahvuskinol" ei ole võrreldavat populaarsust. Kuid miks nii? Mis siis ikkagi nende muinasjuttude taga on? Et sellele küsimusele vastata, võtame näiteks Hollywoodi võlumaailma lihtsustatud mudeli kahe Walt Disney täispika joonisfilmi "Lumivalgeke ja seitse põialpoissi" (1938) ja "Tuhkatriinu" (1950) näol. Nende muinasjuttude filmivariantide lihtsusest ei maksa end petta lasta, sest loomulikult kannavad ka nemad

oma ajastu märki ja peegeldavad seda, mida ameerika ühiskond neis väga vanades tekstides tähtsaks pidas.

Mõlema jutu ühiseks aineks on lapse süsenemine täiskasvanute maailma. Selles tähenduses on meil tegemist instrueerivate tekstidega, mis kirjeldavad selle maailma seadusi. Käesoleva artikli objekt ongi nendes muinasjuttudes kujutatud täiskasvanute maailma seadused ja ihad, nii nagu Disney'gi ei saanud mööda muinasjuttude moraalil aktualiseerimise kohustusest.

Kolmekümnendatel aastatel kinnistus Hollywoodis see, mida me praegu tunneme klassikalise filmi nime all. Selle reeglite kujunemine oli seotud peaaegu kaks aastakümnet kestnud suurstuudiote, *major*'ite kuldajastuga. See tähendas filmitootmise ülimate ratsionaliseerimist, ja seda ka filmide sisu alal. Filmivaatajat peeti tarbijaks, kes läheb kinno otsimaks kaubamärgile vastavaid emotsioone; järelikult tuleb talle pakkuda stimulaatoreid, millega ta juba on harjunud (näiteks: samad staarid, samad lood jne). Teisalt oli need reeglid allutatud teatud patriarhaalse puritaanluse tagasitulekule ameerika ühiskonnas. (Märgime siinkohal, et tol ajal oldi ühtemoodi kaugel ka kuuekümnendatel aastatel toimunud mõttelaadi liberaliseerimisest.) Väga tähendusrikas on fakt, et burlesk kui liiga "õõnestav" komöödiažanr kadus koos vendade Marxidega just kol-



"Lumivalgeke ja seitse põialpoissi". Veendudes printsessi süütuses, laskub kütt metsas tema ette põlvili. Kasutades oskuslikult valguse-varju mängu ja erinevaid rakursse, lisatakse stseenile draamatilisust.

mekümnendatel aastatel. Selle asemel said puritaanlikud reeglid täiesti ühemõttelise väljenduse Haysi koodeksi nime all tuntud *major*'ite autotsensuuris.

Kumbki film ei välju hollywoodliku kino tavalistest raamidest. Disney iseloomustas oma esimese täispika joonisfilmi projekti kui "sellise joonisfilmi loomist, mis oleks haarav nagu suur vaatamänguline film, lõbustav nagu Mickey ja kõitev nagu muinasjutt". Sellise sõnastuse taga võis aimata Disney soovi liita *cartoon* hollywoodi muusikalise komöödiaga, mida nii säravalt tootis "Metro-Goldwyn-Mayer". Selle taotluse märgina — luua üheaegselt nii lastele kui ka täiskasvanutele mõeldud muinasjutte — mainivad Disney biograafid meelsasti, et Clark Gable'il olid "Lumivalgekese" esilinastusel pisarad silmis.

Teiste mõjutuste hulgas nimetab David Forgacs nalju, mis olid laenatud tummfilmi komöödiatest, kus nad olid juba tõestanud oma efektiivsust täiskasvanud publiku peal. Seetõttu on mõlemas filmis ka nalju, mille sisu jääb lastele ilmselt arusaamatuks. Kuid samas ei ületanud need "täiskasvanute" naljad iial sündsuse piire ja selles mõttes olid Disney puhtad ja vägivaldatud filmid, koos laulude ja õnneliku lõpuga, otsekui ideaalne vastus Haysi koodeksile.

Mõlemad kõne all olevad filmid olid majanduslikus mõttes edukad, kuid tuleb siiski märkida, et "Lumivalgeke" on eelkõige tuntud kui esimene Disney täispikk joonisfilm, mis muu hulgas kehtestas ka kõikide järgnevate jaoks teatud hulga reegleid ja koode, mida soovi korral võib kutsuda ka Disney käekirjaks.

Muinasjutt ja selle filmivariant

Mõlemad filmid rajanevad muinasjuttudel, mis oma tuntuse tõttu on kindlasti osa meie kultuuri baasist. Iga uus ümberjutustus on loomulikult lisanud uusi elemente juttude alusstruktuuri, et neid kohandada jutustamishetke seadustega, kuid põhiline on alati säilitatud. Tegemist on sel juhul ajatute sõnumitega, mis läbivad kõiki kultuuri alus-tekste.

Seega, et mõista Disney poolt muinasjuttudesse toodud aktuaalsuse elemente, tuleb eelkõige defineerida nende tekstide ajastuväline sõnum. Sellel otstarbel kasutame järgnevalt mõningaid Bruno Bettelheimi psühhoanalüütilisi uurimusi. Ehkki Bettelheim jäi oma töodes eelkõige laste terapeudiks, suu-



“Lumivalgeke ja seitse pöialpoissi”.

nates oma analüüside teraviku muinasjuttude "ravitoimele", katsus ta muu hulgas defineerida muinasjuttude esialgset tähendust. Bettelheimi järgi kajastuvad muinasjuttudes laste hirmud, millele täiskasvanute töötluses antakse lapsi rahustavaid lahendusi. See tähendab samas ka arusaamist, et muinasjutud on läbi aegade kujunenud vastavalt reaktsioonidele, nii et interaktsiooni tulemusena peegeldavad muinasjutud lõpuks kuulajate, st laste eneseteadvust.

Lumivalgeke ja seitse põialpoissi

Muinasjutud algavad üldiselt allegoorilisest olukorrast, kus laps tunneb end ummikus. "Lumivalgekese" problemaatiline arendus saab alguse lapse ja vanema suhetest. Bettelheim usub siin nägevat Oidipuse kompleksi, kus väike tüdruk jumaldab sedavõrd isa, et ta muutub armukadedaks oma ema peale. Loomulikult ei saa muinasjutt avaliku moraali huvides selliseid tundeid tunnistada ja seepärast asendub ema kuju justkui iseenesest õela võõrasemaga. Ja veel enamgi, peegeldades tüdruku tundeid, omistab muinasjutt armukadeduse ka võõrasemale. Disney'le selline tõlgendus ei oleks sobinud ning tema versioon on seetõttu modifitseeritud viisil, mis muudab paraku ka esialgset sõnumit.

Isa, see iha objekt, on Disney versioonist sootuks välja jäänud. Dramaatiline konflikt käivitub seetõttu võistlustest ilu küsimuses. Vaatajale ei jää seega muud üle kui aktsepteerida rivaliteedi põhjusi sellistena, nagu Disney neid esitleb. Ometi on teada, et "naised" soovivad olla ilusad, selleks et meeldida. Aga kellele? Kelle tähelepanu eest võistlevad Lumivalgeke ja tema võõrasema? Siinkohal jääb Disney versioon vastuse võlgu. (Ja vaatajad võiksid isegi uskuda, et filmitähed võitlevad publiku poolehoiu pärast.)

Kõige tähtsam aeg selles muinasjutus on see, mille Lumivalgeke veedab põialpoiste juures. Muinasjutu allegoorilises tõlgenduses on tegemist ajaga, mille vältel Lumivalgeke ületab täiskasvanu seksuaalsuse piiri. Põialpoisse võib sel juhul vaadelda kui Lumivalgekese arenemise dramaturgilist peeglit. Bettelheimi järgi on nad võimetud jõudma täiskasvanu mehelikkuseni ja on seega alaliseks fikseeritud Oidipuse-eelsesse staadiumi. Esiimesel pilgul võiks paista koguni imelik, et falloslikku eksistentsi sümboliseerivad tegeled saavad samal ajal tähistada ka ajajärku, mille vältel seksuaalsus oma kõigis vormides on suhteliselt latentne. Põialpoised ei nõua elult palju ja rahulduvad oma igapäevase ru-

tiiniga. Samas on just nimelt muutumise vajaduse puudumine see, mis lähendab neid puberteedieelsetele lastele. Mitmed autorid on märkinud, et individualiseerides põialpoisse, muutis Disney oluliselt nende eelpuberteedi seksuaalsuse tähendust. Tõepoolest, dramaturgilisest seisukohast vaadatuna on põialpoised muutunud palju mehelikumaks, ning seda nii sotsiaalselt kui ka seksuaalselt. See fakt muudab oluliselt Lumivalgekese staatust. Bettelheimi järgi vastandus esialgses muinasjutus Lumivalgeke anonüümsele ja latentsele põialpoiste hulga oma muutumise vajadusega. Põhjuseks teadagi küpsev seksuaalsus, mis otsis partnerit ja kõike muudki, milleks põialpoised võime- lised ei olnud. See muutumise vajadus on muuseas ka põhjus, miks Lumivalgeke ei oska vastu panna võõrasema löks-kiusatus- tele. Disney versioonist jääb kõlama teatud kahemõttelisus, kuna põialpoised mängivad individualiseerimise tulemusena üheaegselt laste ja samas ka meeste osi. Tulemuseks on Lumivalgekese kui naise väärtustamine juba põialpoistest peegelpildis, aga sellest natuke hiljem.

Lumivalgekese kiusatusi on vendade Grimmide variandis kolm, samal ajal kui Disney piirub üheainsaga — õunaga. Selle- taoline lühendamine on seletav filmistse- naariumi piiridega. Õun ise on aga paljudes müütides ja muinasjuttudes armastuse ja seksi sümbol. "Lumivalgekese" võõrasema ja Lumivalgeke jagavad selle õuna, mis sümboliseerib seda, mis emal ja tütrele on ühist — küpse seksuaalsuse iha. Sel hetkel, kui Lumi- valgeke sööb õuna punase poole ja lämbub, sureb temas sümboolselt laps. Kuid õunas on ka seksuaalsuse sünni tõotus, mis aga ei

"Lumivalgeke ja seitse põialpoissi". Põialpoiste kodu.





"Tuhkatriinu", 1950. Tuhkatriinu võõrasema koos tütardega.

täitu enne vormilise seksuaalpartneri ehk printsil ilmumist. Nii on prints see, kes viib lõpule küpsuse kõrgemat astet sümboliseeriva taassünni. Teiste sõnadega, kui Lumivalgeke printsil mõjul üles ärkab, siis ei ole meil enam tegemist tüdrukuga, vaid naisega.

Kui nüüd jääda truuks Bettelheimi tõlgendusele, siis tuleb tunnistada, et täiskasvanuks saamise sümbolika taga ei paku Disney versioon vastavat sisu, kuna Lumivalgeke on filmi algusest peale seksuaalselt küps, mille tunnistuseks on ka printsil tegelaskujuja toimunud muutused. Grimmide muinasjutus ilmub ta alles lõpus kui *deux ex machina* ja ei tee midagi rohkem, kui et viib lõpule oma sümbolise ülesande. Disney seevastu toob printsil juba loo alguses filmi. Tema ilmumine annab "Lumivalgekesele" romantilise alatoonilise ja lubab juba algusest peale ennustada õnnelikku teineteise leidmist. Nii saavad võimalikuks sellised tõelise muusikalise komöödia numbrid nagu *I am Wishing* ja eelkõige kuulub *Someday My Prince Will Come*. Ja kui prints filmi lõpus saabub, siis on tegemist otsese vastusega vaatajate ootustele ja stsenaarium saab oma liinid korralikult ots otsaga kokku tõmmata.

Filmi eripära nõudis veel mitmeid teisigi muudatusi selles muinasjutus, kuid juba

need mõned mainitud elemendid lubavad meil teha esimesi järeldusi: allegooriline seksuaalse küpsuse lugu on asendatud palju täiskasvanulikumana ja melodramaatilisema intriigiga. Disney variandis Lumivalgeke enam ei arene, ta on juba küps, valmis armastuseks ja tegelikult tegeleb kogu filmi vaid tema kui naise väärtuse tõestamisega.

Tuhkatriinu

"Tuhkatriinu" lool on palju ühiseid elemente "Lumivalgekesega". Nii leiame mõlemast loost võõrasema motiivi ja seega ka oidipusliku rivaalitsemissa emaga. Samuti on mõlema loo lõpul prints, et kompenseerida kannatusi ja märkida täiskasvanuliku sõltumatusa saabumist. Kui rääkida erinevustest, siis puudutavad need peamiselt poolõdesid ja esialgse kannatuse kirjeldust.

Bettelheim resümeerib "Tuhkatriinut" esimese hooga kui lugu, mis räägib õdedevendade vahelisest rivaalitsemisest; soovidest, mis muutuvad tegelikkuseks; alandlikkusest, mis saab ülendatud, ja tõeliste väärtuste tunnustamisest. Kuid selle välise lihtsuse taga on varjul terve hulk kompleksseid ja suures osas alateadvuslikke elemente, mida muinasjutt mainib just nii palju, et ära-

tada meie endi alateadvuslikke assotsiatsioone.

Laps tunneb ennast tihti halvasti kohelduna, isegi kui see tegelikult nii ei ole. Ta lihtsalt ei suuda endale ette kujutada objektiivseid hinnanguid. Isegi perekonna ainus laps võib tunda, et teistel lastel on tema ees suuri eeliseid vanemate armastuse pälvimisel ja ta on neile sellepärast tõsiselt armukade. Nii tunneb laps "Tuhkatriinu" muinasjutus ära tema enda hüljatustunde loomuliku allegooria.

Kuid oidipuslikud suhted tekitavad ka süütunde. Selle põhjus ei ole mitte suhetes endis, vaid nii, nagu juhtub sageli keeruliste, süütunnet tekitavate psühholoogiliste nähtuste puhul, on põhjuseks oidipuslike soovide äratundmise hirm. Bettelheim seletab, et väike tüdruk võib endale järsku teadvustada oma soovi vabaneda emast, et omada isa ainult endale, ja selle äratundmise ajendil võib ta ennast tunda ka süüdlasena, et ta üldse suudab niivõrd "alatuid" mõtteid mõelda. Sel hetkel "saab ta aru" ka emast, kes pagendab oma tütre ära "tuha sisse" ja eelistab põlatud tütre asemel teisi lapsi. Teatud mõttes saadab laps end ise tuha sisse elama.

Põrdepunkt Tuhkatriinu elus saabub koos balliga, mis psühhoanalüütilisest seisukohast vaadatuna kujutab endast värvavat täiskasvanute ja sõltumatuse maailma. Mitmetes muinasjutu varasemates versioonides käib Tuhkatriinu ballil kolmel järjestikusel õhtul; see sümboliseerib üheaegselt noore tüdruku soovi ennast isiklikult ja seksuaalselt siduda ja samas ka hirmu seda teha.

Kui rääkida printsist, siis tema esialgset vastumeelsust abielu suhtes seletab Bettelheim hirmuga kastratsiooni ees. See on üsna levinud psühhoanalüütiline argument seletamaks hirmu naiste ees. Sel puhul ei ole ka viha ja ükskõiksus midagi muud kui hirmu maskeerunud vormid. Ka film toetab seda motiivi. Prints paistab "igavlevat" kõikide liiga agressiivsete pretendentidega, samal ajal kui Tuhkatriinu passiivsus teda rahustab.

Väike king, kuhu üks kehaosa võib ennast sisse libistada, on tihti peetud vagiina sümboliks. Ja kui ta on veel tehtud õrnast, purunemisohtlikust materjalist, siis viib see mõtled kohe neitsinahale. Kui Tuhkatriinu põgeneb ballilt, näib ta sellega tegevast jõupingutuse, et säästa oma neitsilikkust. Seevastu lõpuks, kui Tuhkatriinu ise toob proovi jaoks lagedale teise kinga, näeb Bettelheim selles ilmset neitsilikkuse pakkumise sümbolikat.

Väga tähtis on märkida, et Disney kasutas oma filmi jaoks selle väga vana muinasjutu suhteliselt hilist Charles Perrault' versiooni. Tegemist oli "hea maitse" kirjanikuga, kes jättis oma jutust välja kõik selle, mida pidas vulgaarseks, ja rafineeris seda viisil, et muinasjuttu võiks ette lugeda õukonnas. See on ka põhjuseks, miks oidipuslik "kahtlase moraaliga" tagaplaan on üsna maskeeritud. Nii Perrault' kui ka Disney Tuhkatriinu on süütumast süütum tüdruk, kellel puudub ettevõtlikkuse vaim. Bettelheim märgib Perrault' versiooni puhul, et tema ironia nõrgendab muinasjutu sõnumit, "mille kohaselt me muutume tänu oma sisemistele protsessidele. Ta naeruvääristab ideed, mille järgi me võiksime ise kõrgete eesmärkide eest võideldes muuta meie eksistentsi tagasihoidlikke tingimusi. Perrault kaandab "Tuhkatriinu" ilusaks fantaasiajutuks, mis ei anna meile midagi sügavat". Bettelheimi karmis seisukohavõetus võib tunda tema kui tegeva ravipsühholoogi pragmaatilisust, kuid vormiliselt sobivad tema järeldused ka Disney versiooni hindamiseks.

Kuna filmiliku jutustuse vorm assimileerib suurte raskustega muinasjuttudes esinevaid suuri ajalisi ellipseid, siis on sellest probleemist ülesaamiseks muinasjuttude mugandamine paratamatu. Disney mõlemad filmid kannavad endas neid märke. Mõlemal filmil on tugev klassikaline aja ja koha tegevusühtsusega määratletud narratiivne struktuur. Kuid samas on Disney dramaturgilised modifikatsioonid muutnud ka muinasjuttude sõnumikeskust. Bettelheimi psühhoanalüüsi sarnaseid tõlgendusi võib küll kahtluse alla panna, kuid võimatu on eitada, et Disney dramaturgilised muudatused kannavad endas ideoloogilisi eelistusi. Ellu pühendumise ja küpsemise juttude asemel on Disney filmides tegemist noorte tüdrukute romantiliste abiellumislugudega, nii nagu neid võis näha ka loendamatu Hollywoodi melodraamadest.

(Järgneb)

ILMAR RAAG (s 21. V 1968) õpib Pariisis La Nouvelle Sorbonne'is IV kursusel filmieriala, spetsialiseerudes kinomaajandusele. Aastatel 1986–1992 õppis ta Tartu Ülikoolis ajalugu.



Lavastaja Grigori Kromanov.
Mälestused. Artiklid.
Kirjad. Päevikud.
Koostaja Irena Veisaite-Kromanova.
Tallinn. Eesti Raamat, 1995. 560 lk.

MEELIS KAPSTAS

KELLELE
MOZART,
KELLELE
SALIERI...

"See raamat on sündinud tungivast soovist pikendada Grigori Kromanovi loomeelu, säilitada tehtu ja vahendada tegemata jäänu. Tema ideid ei õnnestu enam kunagi ellu viia, neist võib vaid raamatus jutustada," avab raamatu selle koostaja Irena Veisaite-Kromanova.

Nagu kõik siin elus võib kas korda minna — meeldida (mitte meeldida), või mööda minna — ükskõikseks jätta. Nähtused, sündmused, teatrilaadid, kirjandusžanrid, tunded, mõtted, kired, pahed..., inimesed. Nii ka kadunud aegu otsivad elu- ja loominguloo raamatud.

Ikka eelkõige enesemääramise tungist aetult mängime mis tahes kuuluvusliigitustega: kellele horoskoobid ja numeroloogia, kellele mida kõike paika panevad tarbetestid... Vanamoelisemad leiavad end, uskudes näitemängusse, romaani- ja lehekülgedesse või teleseriaali. Või mida muud me olnud suuruste elulooraamatutestki otsime kui äratundmist, kinnitust enesele.

Õndsad on need, kes suudavad realistide-na püsida tänases päevas, elada olevikuhetke

täie ette kasutades. Ent ikka on olnud "viimseid romantikuid", kes, hinnates täna, kalduvad mineviku võrdluspiltidesse — kes loomuosaselt olemist keeruliseks mõtleavad. Eeldades, et mälestused on see osa minevikust, mis distantsilt väärtuslikumana välja puhastub. Oleviku taustal valitakse, mida olnust mäletada...

Kõneks olev Kromanovi-raamat paneb järelmuljes mõtteid veeretama ikka tolle "olemise talumatu kerguse" üle. Eks ole "viimselt romantiline" tegu seegi, et "suurel asjade ja inimeste äraviskamise ajal" (Thomas Pauli määratlus) ilmub üks meenutus-te raamat ühest filmi-, teatri- ja telerežissöörist ning teatripedagoogist. Mehest, keda, nagu ikka, õigel ajal kõigiti hinnata ei osatud. Kes, nagu ikka, oma ajaga vastu-olus oli. Raamat, mis on seesugusena üh-teaegu lootust andev ning õhtumaalikult pessimismivaimust kantud korduvuse kinnitus. Tõdemaks ikka ja jälle, et miski siin elus ei muutu ei paremaks ega halvemaks, kõik jääb korduma — teisenenud vormides...

Raamat — teatri- ja filmiaasta sündmuseks

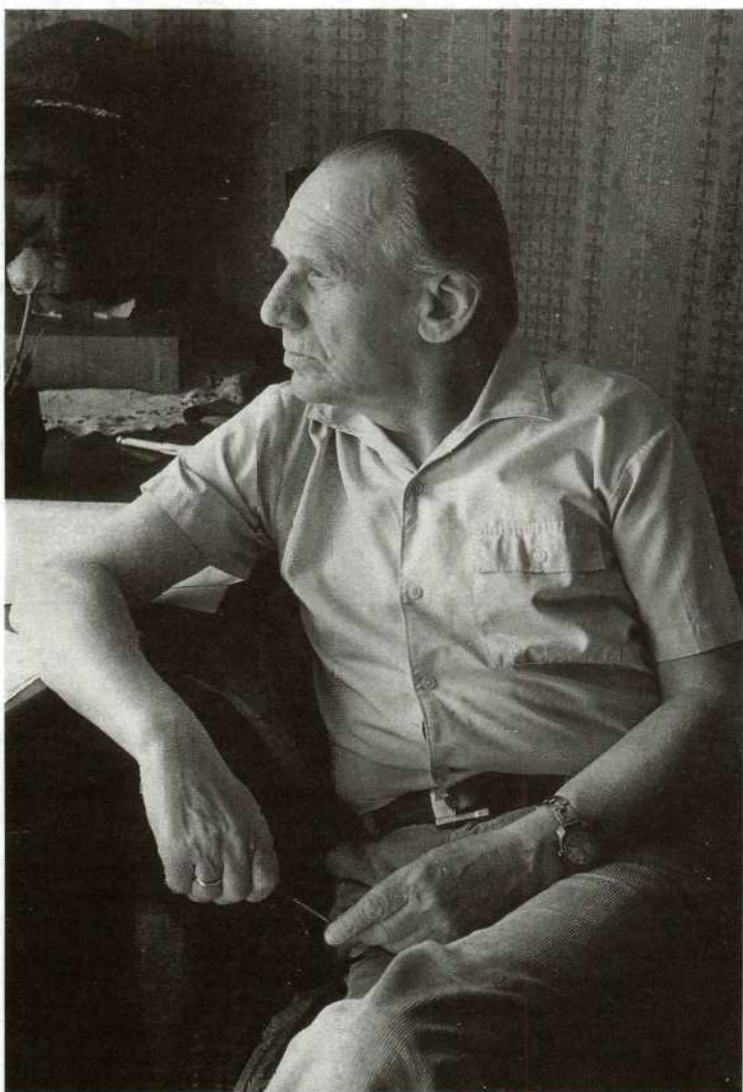
Mahuka teatri- ja filmiloolise raamatu ilmumine üle aastate on tõepoolest 1995. aasta kultuurisündmuse nime väärt. (Sama aastanumbrit jääb märkima ka Panso "Töö ja talendi..." kordustrükk.)

Kromanovi-raamat oli trükkiminekuks valmis juba eelmise kümnendi lõpul. See, et Grigori Kromanovi (1926—1984) loomisaega, 1950—1980-ndaid aastaid, üldistavad mõtted on kirja saanud kaheksakümnendate lõpul ning jäetud nüüd, viis-kuus aastat hiljem uude aega ümber kohandamata, lisab raamatule veel ühe ajalise mõotme.

Nüüd, mil pagulaseestluse, kuldse eesti aja, sõjakeerise ja küüditamise memuaarid

on paisu tagant päästetud, ongi ehk aeg vähem heroiliste viie-, kuue- ja seitsmekümnendate läbikirjutamiseks. Kuigi Kromanovi-raamatuga pole otseselt seda eesmärki seatud, üldistab see mõndagi nendest kümnenditest. (Näiteks 1953. aastal Moskvast GITIS-es õppinud Kromanovi haaranud heitumus Stalini surmast kirjas emale on usutavam oma aja "dokument" kui mis tahes dissidentlus tagantjärele!)

Täenduslik on seegi, et Grigori Kromanovi "Viimne reliikvia" andis tagantjärelegi, eesti kesisele filmiaastale 1995 vähemalt ühe avalikkuse meeli erutanud sündmuse. Pidulikule raamatu esitlusele Kinomajas lisas suurejoonelist sära, filmiilmalikkude glamuuri see, et ühtlasi tähistati Ingrida Andrina ja



*Foto viimaseks
jäänud seeriast.
Suvi 1984.
Tänavu 8. märtsil
oleks Grigori
Kromanov saanud
70-aastaseks.*

A. Ilo foto

Aleksandr Goloborodko osavõtul Agnese ja Gabrieli hõbepulmi. Eesti läbi aegade menukaima mängufilmi ekraanile tulekust möödus veerand sajandit!

Imselt ongi "Viimne reliikvia" meil ka ainus Hollywoodi mõõtu linateos, mis kustutab janu oma iidolite järele. Film, mille puhul ka selle sünnilugu on aja möödudes üha enam omaette legende väärt, mille ümber avalikkuse huvi püsib.

Meenuta mulle, kes oli su sõber ja...

"Hirmsasti segab isiklikkus, oma isiku paratamatu esiletõstmine. Mäletame ju ainult läbi enda, ikka seoses oma tunnetega, oma osalemisega toimunud. [- - -] Võimalik, et mälu piltide juhuslikkus polegi nii juhus-

lik. Võib-olla midagi objektiivselt olulist inimese kohta saabki öelda ainult paljude subjektiivsete mälestuskildude liitmise, kõrvutamise, vastandamise teel," on selle raamatut motoks löik Lea Tormisel, kes talle omase, täna nii haruldase aukartusega Inimesele läheneb.

Esimese poole raamatust moodustavadki mälestused Kromanovist tema läheduses olnutelt. Teise poolele on koondatud valik Kromanovi enda artikleid, kirju, (päeviku)märkeid. Nii vastandudes saavad mõnedki sündmused Kromanovi elus kõrvalt nähtu järel otsekui tema enda kommentaari. Esimene pool on saanud kohati kõmisevalt paljusõnaline. Aga see pole Kromanovi "süü".

Kaalukama osa Kromanovi enda kirjasaonalisele pärandile lisavad Lea Tormise ja Lilian Velleranna algus- ja järelsõna, kandes ka laiemat teatriloolist üldistust. Kokkuvõtte Kromanovi tähendusest eesti filmile on Tatjana Elmanovi sõnad.

Mälestuste lisaväärtuseks on see, et nagu ikka — ülesande ees kedagi teist portreerida avab inimene ühteaegu iseennast. Igas meenutuses Kromanovist peegeldub rohkem või vähem meenutaja ise. (Veel enam jäi see silma-kõrva raamatut esitleval Kromanovi mälestusõhtul Kinomajas!) Ju on inimlik kalduda mäletama enamasti seda, mida enda puhul oluliseks peetakse. Ka Kromanovi portreele näib mõni mäletaja (alateadlikult) lisavat jooni, mida ta ilmselt enda juures oluliseks peab või loodab, et teised omakorda temas märkaksid ja mäletaksid. (See, kes tahab ise väga olla džentelmen, meenutab ka Kromanovi kui džentelmeni, jne...) Enamiku juures on see inimlikult võluv nüanss, mõne puhul jääb küll mulje, et oma looja-mina keskses nagu polekski sõnavõtjal Kromanovist midagi mäletada.

Sügavalt intelligentne, kultuurne, aristokraatlik, endisaegselt rüütellik, delikaatne, kõike põhjalikult kaalutlev — ülivõrded, mis kordusid ka meenutusõhtul Kinomajas, kuhu kogunesid Grigori Kromanovi kolleegid, lähedased, kurusekaaslastest GITIS-e eesti stuudiost õpilasteni lavakunstikateedrist.

Need omadussõnad korduvad ka mälestusraamatule lehekülgedel. Nii näib tagantjärele imelihtne, miks just Kromanovi filmid on ajaproovile vastu pidanud ja aegumatud. Ning "muutunud" üha paremaks. "Põrgupõhja uus Vanapagan" (kahasse Jüri



"Viimne reliikvia" (režissöör G. Kromanov), 1969. Gabriel — Aleksandr Goloborodko, Agnes — Ingrida Andrina.



Kaks märtsikuu juubilar! Raivo Trass (Vaska Pepel) ja Kalju Komissarov (Luka) M. Gorki "Põhjas" (lavastaja G. Kromanov). Lavakunstikateedri III lennu diplomilavastus, 1968.

Müüriga), "Mis juhtus Andres Lapeteusega?" (Pajuviidiku roll on Kromanovi kursusevenda Kaljo Kiiska saatma jäänudki; maailmakino mõõtu naisosatäitmine Ada Lundverilt.) "Viimne reliikvia", mis on jäänud suurejoonelisimaks eesti mängufilmiks. Seni ületamatuks žanriõpetuses ja tõestuseks, et ka nn kerges žanris pole välis- tatud pildikultuur, sisuline terviklikkus, alltekstide rohkus — kõige erinevama vaata- ja jaoks. Kromanovi arvel on ka üks eesti dokumetaalfilmi pärl — "Meie Artur".

Miks mitte — Panso ja Kromanov?

Meie hilisteatrilooost on teatrimeeeste vastandpaariks käepäraselt sobinud ikka Panso ja Ird... Ehk vääriks võrdlevalt omaette teema läbikirjutamist ka Panso ja Kromanov?

Novembris tähistasime suurejooneliselt maestro Voldemar Panso 75. sünniaastapäeva. Panso koolkonna silmaga nähtavas suuruses võis kõrvalolija aukartust tundes veenduda 30. novembril Draamateatris, "Mauruse kooli" esietendusele kogunenud majatäit publikut nähes: üha Panso õpilased või õpilaste õpilased...

Pole ime, et mõni kõrvalolijaist on leidnud — selleks, et ainuline koolkond eesti teatripilti kiiva ei kisuks, oleks vaja alternatiivset teatrikooli(tust)! Panso päevade sõnavõttudes meenutati kooli poolelt, omal ajal Pansost eemale kasvanud õpilaste Kalju Komissarovi ja Jaan Toominga tänase lavaloomingu näitel, et ka koolkonnasiseselt on olnud "tahet teisiti teha", aga omal ajal ka kõige mässumeelsemad on hiljem jõudnud ringiga tagasi, Pansole lähemale.

Pansost ja tema "kadunud poegadest" on üksjagu juttu olnud. Millegipärast on seejuures unustatud suhe Kromanoviga, kelle Panso enda kõrval lavakunstikateedrisse lubas, ja kes oli just nimelt erialaõppejõuks kolmanda ja neljanda lennu juures, kust kasvas välja toonane teatriuendus — nn noor režii kuuekümnendate lõpus — seitsmekümnendate alguses.

Omaette süvenemist vääriks Kromanovi suhteliselt lühikestesse perioodidesse mah- tunud pedagoogitöö tulemuslikkus, mis ta- gantjärele üha enam kinnitust saanud. Kromanovi vaid seitsmest(!) teatrilavastusest



"Põhjas" proov, 1968. Jaan Tooming (veel üks tänavuse märtsi juubilar!) — Satin, lavastaja Grigori Kromanov ja Ago Roo (kelle juubel on saabumas mais!) — Parun.

meenutatakse enim tema kahte tööd tuden- gitega:

Gorki "Põhjas" kolmanda lennu diplomilavastusena, mis mitte vähem legendaarne ei ole kui sellele järgnenud Toominga jt noo- reks režiiiks nimetatute "päris" oma lavastu- sed. Shakespeare'i "Suveöö unenägu" kuuenda lennuga, mis andnud tänaseni teat- rikooli ühe säravama näitlejannade kursuse. Lõpuks oleks ilus lugeda Kromanovi süm- boolseks panuseks isegi XIII lendu — mis



"Mis juhtus Andres Lapeteusega?"
(lavastaja G. Kromanov), 1966. Reet —
Ada Lundver, Andres —
Einari Koppel.

tänases teatris ilmselt kõige võimsamalt ilma teeb. Teatavasti jõudis Kromanovgi selle kursuse väljalimise juures olla, et sügisel oma õpilase Komissarovi kõrval jälle kord lavakunstkateedris tööd alustada. Paraku otsese õppetööni ta enam ei jõudnud...

Ainuüksi lugemismuljes kujuneb pilt Kromanovist kui Panso teatraalsele natuurile mitmeti vastandlikust mehest ja vastandlikust lavastajast.

Pansot mäletavad paljud kui "eriskummalist", Kromanov olnud pigem eriskummaliselt tavaline, lavastaja kohta hämmastavalt "normaalne" — on meenutatud.

Pansost on jäänud mulje kui läbilõõvast juhust, kes end maksma pani, kes ilmselt ka oma nõrkused autoritaarsusesse peitis, oma autoriteedis kahelda ei lasknud. Vastandina

Kromanovile, kes näib, et nimelt selle üle üldse ei kaalutlenud. Kuigi tema koondportreed läbib mulje kui just nimelt läbini KAALUTLEJAST.

Mulje lavastajast ja inimesest, kes ei võtnud ühtegi otsust vastu seda viimse minutini ja põhjalikult kaalumata, ei leppinud vähemaga kui ideaalsega. Ta ei leppinud lihtsalt minnalaskmisega, mida võtteplatsil sageli "jumalikuks juhuste kokkujooksmiseks" nimetatakse. Võib ette kujutada, kuidas selline "maksimalism" kogu võttegrupi marru ajas. Ja kuigi Kromanov oli pigem lavastaja, kes ise nagu varju taandus, jättes sageli mulje, nagu teeksid näitlejad jt kõike ise; ja kuigi kaalumisel vajanud ta oma ümber kümneid nõuandjaid, teadis ta täpselt, mida ta tahab, milleta ta ei lepi. (Lihtsuse veen-



W. Shakespeare'i
"Suveöö unenägu"
(lavastaja
G. Kromanov)
Lavakunstkateedri VI
lennu diplomilavastus,
1974. Lysander —
Jüri Aarma,
Hermia — Rita Raave.

vaim näide. Ka "Viimse reliikvia" stsenaarist Arvo Valton pidas Kromanovi nõutud korduvat ümberkirjutamist tühjaks vaimunärimiseks. Ometi on võrdluspilt olemas. "Viimse reliikvia" kõrval pöördvõrdeliselt "Tallinnfilm" suurima läbikukkumisena "Hundiseaduse aegu" — sarnase looga stsenaarium, mille seesama Valton, näib, on kirjutanud "Viimse reliikvia" alltekstidega malli silmas pidades, aga juba ilma Kromanovita!)

Panso päevade konverentsil vaimustas kõiki Merle Karusoo seatud sissejuhatuse, dramatiseringu Panso ja tema näitlejate Järveti, Eskola ja Karmi tekstidest. Panso ja tema "kolme vaala" distantsiskaalal erinevaks kujunenud suhetest peegeldus eriti see, kui võrd Panso oma autoriteedi järele valvas. (Nelja ande ja iseloomu erinevus. Panso ja Järveti lahtisem teatraalsus, nende "omapoiste" suhe. Karmi distantsi hoiveid suveräänsus. Ja Eskola usaldav endassevõtlikkus, mis ajas vahekorrad peanäitejuht Pansoga keeruliseks.)

Sellelt pinnalt võib oletada, et ka Panso ja Kromanovi suhted polnud "kerged". See on jäänud järgmiste raamatute teemaks. (Pansost on Kromanovi kirjades vaid paaril korral riivamisi juttu.) Kas määras Kromanovi teel midagi ära see, et kaks aastat pärast teda jõudis samuti Moskva kaudu Draamateatrisse lavastajaks diplomeeritud Panso? (Enne režiiõpinguid Moskvast Draamateatris näitlejapalgal olnud Panso näitel võiks ju tuletada üha eesti teatris korduma määratud vastasseisu olukorda — kui lavastaja, juhi kohale astub üks näitlejate endi keskelt...) Nii või teisiti, aasta pärast Panso tulekut, lahkus ta televisiooni ning jõudis sealtkaudu filmi ni.

Sellest veel üks erinevus. Pansost on (loodud) mulje, et tema — teadvustades seda, et teatris on kõik liivale kirjutatud —, ei teinud midagi, mõtlema selle jäädvustamisele. Panso teatraalne ja kõlavasõnaline esinemine oma lavastajatöö kõrval on tema legendi üks osa. Erinevalt esineda armastanud Pansost, kes jäädvutas portreed endas ja enda ümber ise kirjasõnas, vältinud Kromanov oma mõtetega avalikkuse ette tulemist. (Kromanovi raamatutes kogutud kirjutised polnud mõeldud avalikkusele.) Saatuse tahtel tunnistavad Kromanovi lavastajasuurst tema filmid.

Teatriloo poolelt kinnitab Kromanovi raamat klassika üleajalisust. Põnevaim teatris sünnib ja jääb just tuntud-teatud lavalugude tõlgenduste, võrdluste kaudu. Kromanovi teatrilavastusi nägemata on kõige

haaravam lugeda, mille poolest ja kuidas kõlas Gorki "Põhjas" lavastus kuuekümnendatel.

A. D. 1996:

Klenskaja, Krjukov Kromanovita

Eesti NSV Riikliku Vene Draamateatri peanäitejuhi kohale astunud Kromanovi mure selle teatri pärast mõjub ehmatavalt tänasesse jõudvalt. Nagu viisteist aastat tagasi, kui endas vene ja eesti kultuuri kande Kromanov, tegi otsuse (missiooni tundes) see pakkumine vastu võtta, nii ka nüüd kipub Vene Draamateater eesti kultuurikontekstist välja jääma. Tagantjärele saab kokku võtta: aasta (1981—1982) sel ametikohal maksis Kromanovile kolm infarkti...

Nüüd, kui see teater on muutunud Venemaa provintsiteatrist Eesti rahvusvahemuse kultuurisaareks, oleks sel teatril tööpoolest missioon kanda. Just nimelt selles mõttes, mida uskus ideaalis ka Kromanov: vene teater võiks vahendada eesti kultuuri siinsetele venelastele ning pakkuda vene teatriklassikat maailmakultuuri osana ka eesti publikule. Kuni me veel vene keelt valdame... (Kui võrd Vene Draamateatri tsunftivaim on sama ka täna, teab teatri kunstiline juht Eduard Toman, kes sarnaselt Kromanovile on kahe kultuuri vahele jäänud.)

Unistada Kromanovi osaks jäigi. Nagu vist enamik tema kavandatud ideedest, tööst, mis elu- ja loominguloo kronoloogia paaril leheküljel fikseeritavad "lihtsalt ja lõõvalt" korduvate fraasidega: tegi ettevalmistusi..., töötas..., jäi lõpetamata..., loobus...

Nii peaks raamat Kromanovist pakkuma enesekinnitust neile, kes mis tahes loominguale kalduvad. Nüüd veel eriti, kus toonase süsteemi piirangutest vabanemise eufooria asemele on saabunud arusaamine, et kerkinud on uued takistused. Rääkimata oma kõhklustest.

Jah, jätkuks nagu erinevaid lavastajaid tänagi: kes sügavamad sisus, kes säravamad vormis... Rohkem või vähem näib kõiki tänaseid lahustavat kiirustavast ajast tulenev sunnitud pealiskaudsus. Ideedepuuduse üle kurta nagu ei saaks, vähe on l a v a s t u s i, kus väärt idee on viidud ka teostuses perfektsuseni.

Raamatut uskudes ja Kromanovi filmiloomingust kinnitust saades — täna on puudu just see Kromanovi tüüpi lõpuni kaalutleja. Naljaga pooleks on ehk tött selleksi: tänases eesti teatris on Näitlejad — Klenskaja ja Krjukov, oleks vaid ka Lavastaja — Kromanov!

ETENDUS ON SELLE HETKE TÕDE

TARMO SILD (42) lõpetas 1980 Tallinna Konservatooriumis Mati Palmi lauluklassi.

Täiendas end 1985—1986 Milano *La Scala* laulukoolis L. Silvestri juures.

Aastast 1980 Estonia Teatri solist. Georg Otsa nim preemia 1994.

Tähtsamad osad: Don Alfonso (Mozarti "Cosi fan tutte", 1980),

Ferdinand, Don Carlos (Prokofjevi "Kihlus kloostri", 1982),

Escamillo (Bizet' "Carmen", 1982),

Helilooja (Tambergi "Lend", 1984),

Germont (Verdi "Traviata", 1984),

Enrico (Donizetti "Lucia di Lammermoor", 1984),

Ruggiero (Händeli "Alcina", 1985).

Onegin (Tšaikovski "Jevgeni

Onegin", 1986),

Guglielmo (Mozarti "Cosi fan tutte"

1989),

Belcore (Donizetti "Armujook",

1989),

Friesner (Tubina "Barbara von

Tisenhusen", 1990),

Sharpless (Puccini "Madama

Butterfly", 1991),

Lescaut (Massenet' "Manon", 1992),

La Rocca (Verdi "Kuningas

üheks päevaks", 1992),

Vikaar (Britteni "Albert Herring",

1993),

Marcello (Puccini "Boheem", 1993),

Figaro (Rossini "Sevilla

habemeajaja", 1994),

Rodrigo (Verdi "Don Carlo", 1994),

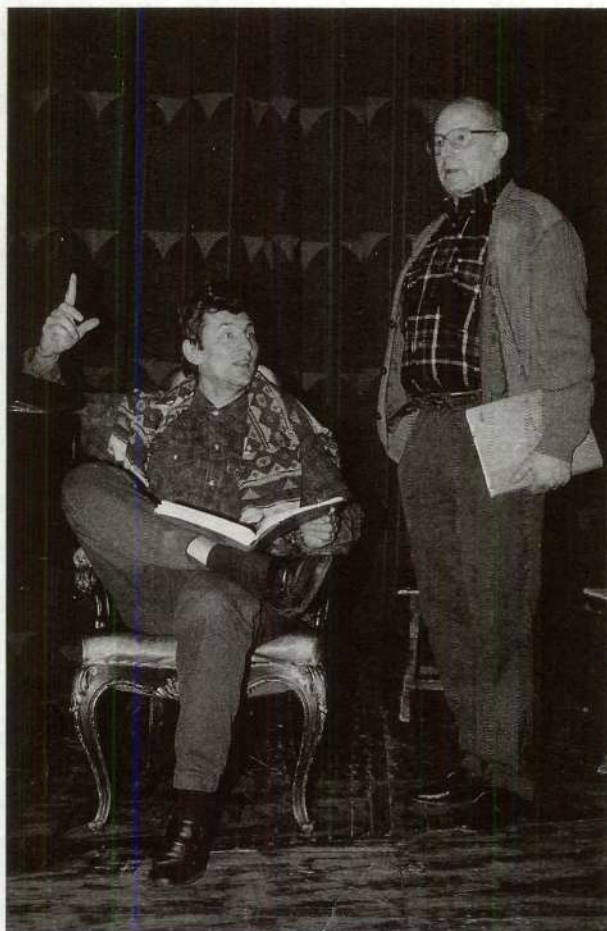
Cyrano (Tambergi "Cyrano

de Bergerac", 1995),

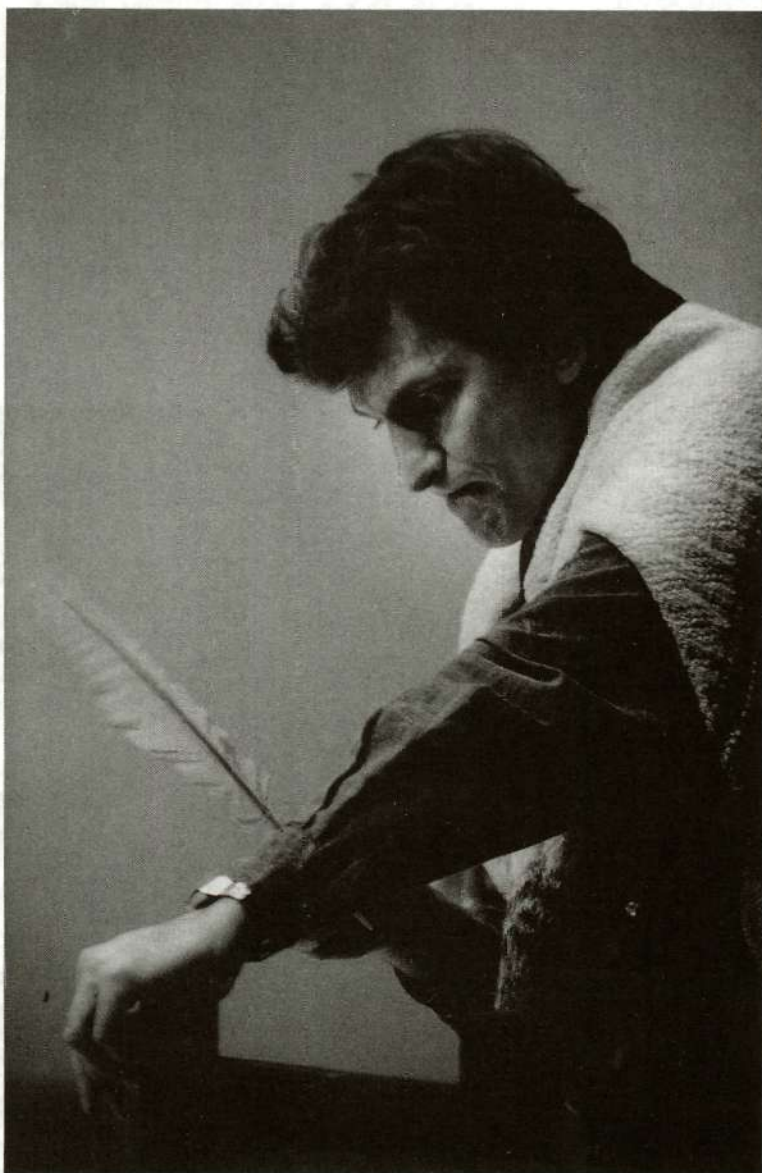
Edwin (Kálmáni "Silva", 1995),

härä Fluth (Nicolai

"Windsori lõbusad naised", 1995).



Kaks *Cyranod* — Tarmo Sild ja Teo Maiste — proovis. Kevad 1995 (E. Tamberg, "Cyrano de Bergerac").



Proovis, kevad
1995.

"Tundub, et see asi meeldib mulle"

Huvitav, et Tarmo Sild on ennast iseenesest mõistetavaks mänginud-laulnud just viimase kolme-nelja hooaja vältel. Ometi, vaadates tema osade nimekirja, selgub, et ta on tegelikult rohkem kui kümne aastat Estonia Teatri ooperilavastustes baritonirole kandnud. Aga viimased aastad on olnud lausa peadpöörivad. Figaro, Rodrigo di Posa, Marcello, Cyrano de Bergerac, vikaar ("Albert Herring"). Milline galerii! "Mul on olnud tõesti õnne. Need on rollid, millest võibki unistama jääda. Sellest ajast peale tundub, et see asi meeldib mulle."

Tulek muusika juurde...

... oli Tarmo Sillal küllaltki juhuslik, nagu paljudel. Vanemad laulsid kirikukooris, ema sopranit, isa tenorit. "Isa pöörutas küll üle koori. Mul oleks võinud ka dramaatiline hää lulla," aga tuli sametine ja pehme. Vanemad käisid igal pühapäeval kirikus. Tarmo Sillale meeldib kirikus laulda, sealne akustika on inspireeriv. Kuid ka kirikus pole ta kuigi palju esinenud.

Muusika. Flöödi- ja klaveritunnid.

"Mu klaveriõpetaja lõi mind noodiga selga ja sinna oleks võinud minu sõprus muu-

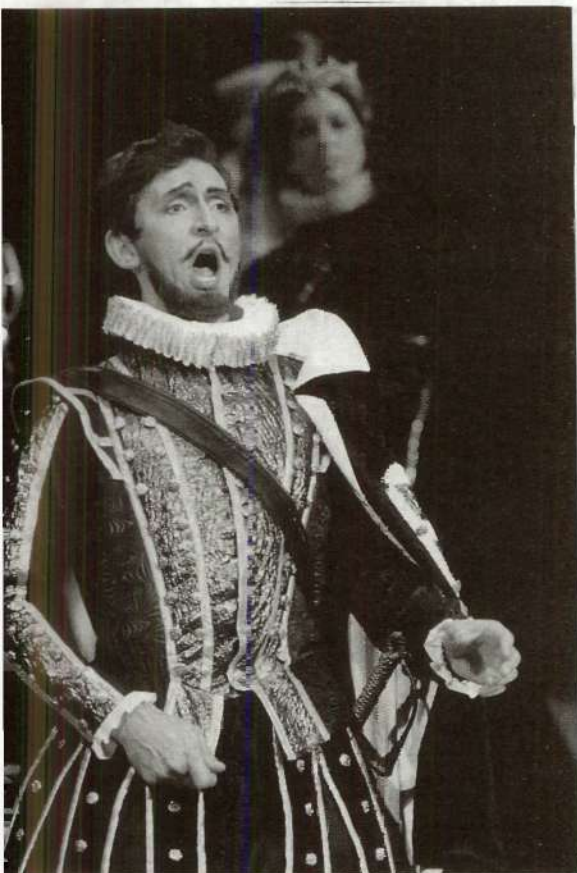
sikaga ka lõppeda. Siis tuli tuim ja hall keskkool. Ja siis äkki, 11. klassis koolinoortelauljate konkursis. See oli biitlite ja rocki aeg ja mina olin nagu valge vares — laulsin eesti rahvalaule. Ühesõnaga, koos Neeme Kuningaga võitsime tolle konkursi. Žüriis oli minu

nõudmine vähenenud". Ometi igatseb ta laulda just midagi huvitavaat eesti heliloojatelt, midagi uut.

Eesti heliloojate vokaalkammermuusikale mõeldes ei saa kuidagi mööda Eino Tambergist ja tema Petöfi-lauludest. Selgub, et Tarmo Sild pole neid laulnud. "Baritonid on neid niigi palju esitanud. Ka Eino Tambergi ooperid on eesti muusikas kõige paremad."

Aga Eduard Tubin?

"Muidugi, ka Tubina looming."



Rodrigo G. Verdi ooperis "Don Carlo".
Sügis 1994.

Viktors Svetovidovs — Don Carlo ja Rodrigo —
Tarmo Sild. G. Verdi "Don Carlo". Sügis 1994.

mäletamist mööda Elsa Maasik. Ega mul muud huvi ka polnud ja nii läksingi konservatooriumi ettevalmistusosakonda." Alguses oli Tarmo Silla õpetaja Jenny Siimon, konservatooriumi ajal Mati Palm.

Tol ajal peeti Tarmo Silda kammerlauljaks.

"Olengi tegelikult kammerlaulja, aga see maa on sööti jäänud. Täiesti. Teater on neelanud aja ja kammermuusika järele on



Tarmo Sild on laulnud Friesneri osa Eduard Tubina ooperis "Barbara von Tisenhusen", Eino Tambergi ooperites on ta laulnud Heli-loojat "Lennus" ja nimiosa "Cyrano de Bergeracis". 1984. aastal lavale jõudnud "Lend" oli ka üks esimesi Tarmo Silla suuremaid rolle teatrilaval. Kuidas vaadata sellele nüüd, kümme aastat hiljem?

"Kõigepealt, kõigis oma tekstidele kirjutatud teostes on Tambergil eri suhe armastusega, see on peateema, mis lõpeb "Amo-

resega". Tal on teatrinärvi ka teistes teostes, mitte ainult ooperites. Tema ooperid on kirjutatud alati väga heale kirjanduslikule alusele; on ju ka "Lennu" aluseks olev Vežinovi "Barjäär" hea leid. Väga intrigeeriv teema, kuidas seda muusikasse viia. Armastus ja kirg, idee lennust. Mida selle lennu all mõelda? Inimvõimeid? Vahekorda jumalaga? Ufosid? Tookord oli huvitav lavastaja Mai Murdmaa, kes pani meid endas otsima, lahti mõtlema. Muide, neis on Mikk Mikiveriga midagi ühist. Mai Murdmaa ei püüdnud meid meeleheitlikult liikuma panna ja Mikiver ei püüdnud näitlema panna. Lavastuse rõhk oli tegelastevahelistel suhetel ja need leidsid ka isemoodi lahenduse."

"Lennust" on kümme aastat möödas. Kui palju on üldse meeles need ooperid, mis enam laval ei lähe?

"Oleneb paljudest asjadest. Kui kindlalt on lugu selge, kui palju on seda mängitud, kaua vahet olnud. Näiteks kaks aastat ei laulnud ma Sharplessi "Madama Butterflys" ja olin üllatunud, kuidas see oli meelest läinud."

"Cyrano de Bergerac" on praegu taas, pärast kahekümneaastast vahet Estonia Teatri laval. Tarmo Sillal on selles nimiosa. Kas sa eelmist lavastust nägid?

"Saalist ei näinud, aga enne kui see lavastus mängukavast maha läks, lükati mind kooris lavale. Loo atmosfäärist sain siis küll aimu. Cyrano on huvitav ooper selle poolest, et 1. vaatus on veidi eklektiline. Aga et keegi on suutnud kirjutada nii tugeva lõpu ooperile! Kui vaataja läheb saalist ära, siis ta lihtsalt peab olema liigutatud, saanud teistsuguseid emotsioone."

1995. aastal lavale jõudnud "Cyrano de Bergerac" oli Mikk Mikiveri esimene ooperilavastus. Sellest tingituna läks jutt paratamatult ooperi ja draama vahekorrale, võttes arvesse ka seda, et ooper on kirjutatud Rostand'i klassikaks muutunud draama järgi.

"Loomulikult on draamal oma eelised, võtad tolmukorra maha ja tood ta tänasesse päeva. Ooper kipub jääma oma aega, rõhkude ümberasetamine on väga raske. Muide, Mikk Mikiver üritas "Cyranos" seda teha. Näiteks Roxane'i ja Cyrano duetis on koht, kus Roxane räägib oma armastatust — kui vaimukas ta on, milline esprii, kui ilus. Ilus — see peaks Cyrano mõttele viima, et see ei saa tema olla. Aga ta läheb kaasa. Ilus ka! Jaa! Ja siis alles taipab, et jutt pole temast."

Pirjo Levandi (Roxane) ütles Cyrano kohta, et too olevat liiga palju peeglist vaadanud.



Härra Fluthina F. Nicolai ooperis "Windsori lõbusad naised". Sügis 1995.

"Seda peaks minu arvates meestega arutama. Pirjo arvab, et mehed ajavad seal võisteldes omakasupüüdlikku asja. Aga see ei ole nii, vähemalt Cyrano puhul. Ta ju üritab selgelt, isegi kaks korda oma tundeid avaldada, aga saab mõlemal korral kõvasti pihta. Et miks ta ei võinud selle Roxane'i 15-aastase kloostrioleku ajal tõtt rääkida? Selle takistuseks on kaks vannet. Esimene, Roxane'ile antud, kus ta lubab, et Christiani neiu kirjutab, on tühine. Teine, Christianile antud vanne on seotud verrega. "Veri seal kirjal on Christiani," nagu ta lõpus ütleb. Kui saatuslik lask Christiani ei tabaks... Cyrano hakkab just oma armastuse teemaga pihta ja — tuleb see lask. Siis on selge, et mitte kunagi enam..."

Ikkagi — et kahe peale kokku moodustavad Cyrano ja Christiani paraja terviku?

"Sellega ma ka ei saa kuidagi nõustuda."

Mikiveril on palju üllatavaid leide selles lavastuses. Eriline ootamatus oli rõdustseen, kus Roxane on tõepoolest rõdule, teatrirõdule viidud.

"See oli tingitud lavakujundusest, lava on tühi ja sinna ei saanud kuidagi seda, rõdu ehitada. Tegelikult oleks pidanud Christian sinna Roxane'i juurde ronima."



Tarmo Sild — Edwin, Margit Saulep — Stasi
I. Kälmani operetis "Silva". Sügis 1995.

Ma mõtlesin asjale natuke teisest aspektist. On tavaline, et arvestades Estonia Teatri saali akustikat, suuremaid vokaalnumbreid ja stseene tullakse laulma võimalikult rambi äärde. Selle tertseti puhul on asi igati põhjendatud — Roxane rõdul ja Christian ja Cyrano rõdu all, st rambi serval.

"On selge, et eest lendab hääli kõige paremini saali. Hendrik Krumm rääkis nendest kohtadest laval, kust kõige paremini saali kostab. Mati Palm pole rääkinud. See lava äärde tulek võib olla ka alateadlik. Aga seda mäletan küll, et kui Itaaliast tulin, tundus meie teatri saal veel eriti nigel. Seal sai laulda eri paikades, ooperisõprade klubides jne, aga saal oli ikka tasemel. Aga eks meie kultuuripinnas, eriti ooperisse puutuv ole ka erinev."

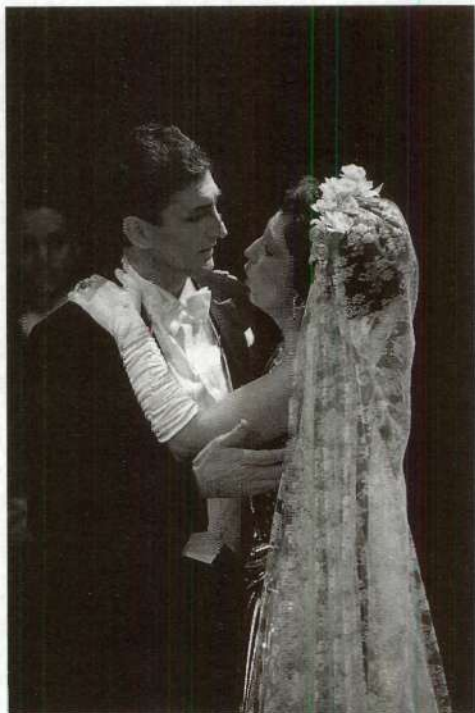
Missugused on olnud su suhted heliloojaga nimega Verdi?

"Kooli ajal oli teadmine, et Verdiga pole mul üldse mõtet tegemist teha, tema baritonipartiid on enamasti väga dramaatilised. Nii mulle kui ka õpetajatele tundus, et mul on lüüriline hääli, ja lõplik baritoni tessituur on ka alles pika ajaga välja kujunenud. Nüüd on kolm Verdi rolli lauldud. "Traviata" Germont tuli küll liiga vara. Eesti baritonide häda on olnud, et seda osa lauldakse liiga

noorelt, millegipärast esimese Verdina. "Kuningas üheks päevaks", millest ei tahaks pikemalt rääkida... Väga meeldiv kogemus oli "Don Carlo" Rodrigo."

Räägiks sellest veidi lähemalt.

"Don Carlos" määravad vokaalsed kategooriad palju rohkem kui näiteks "Cyranos", ja selle rolliga sai nii tugev muusikaline ettevalmistus tehtud (muusikajuht itaallane Car-



Tarmo Sild — Edwin, Riina Aireme — Silva
I. Kälmani operetis "Silva". Sügis 1995.

lo Felice Cillario), et ükskõik kui halb päev endal on, ikka tuleb see välja."

Selles ooperis on kõik väga suured partiid.

"Ideaalne ooper, mida peaksid kõik hääleliigid laulda tahtma: sopran, metso, tenor, bariton, bass."

Ja alati tekib küsimus, kes on peategelane?

"Äkki ikka Felipe? Ei ole ka... Kõik on nagu võrdsed, võitlevad oma saatuse ja armastusega. Ja Rodrigo on kõige õilsam, tema võitleb kõige üllama eest, oma väikese maa vabaduse eest."

Etendus, see igaõhtune ja siiski kordumatu, eriti sellele inimesele, kes sel õhtul saalis istub ja

— laulja võib just sellel etendusel oma ainsa tõelise väärtusega hakkama saada ning see publik mäletab teda just sellisena. "See on halastamatu, aga etendus on selle hetke tõde," arwab Tarmo Sild.

Mälestus esimesest ooperikülastusest on jäänud tal ähmaseks. See võis toimuda keskkooli päevil ja ooper võis olla näiteks Verdi "Trubaduur".

Raske on olla Eestimaal bariton...

... pärast Georg Otsa ja Tiit Kuusikut. Võib-olla on Tarmo Sillal isegi kergem kui näiteks Voldeemar Kuslapil, kes kunagi pihtis, et ükskõik kas ta tegi midagi Otsast erinevalt või sarnaselt, ikka oli halvasti ütlemist. Tarmo Sillal seda probleemi ei ole, tema tuli lavale pärast Otsa aega.

"Ma pole Otsa ka laval peaaegu näinud, ainult Oneginit, ja sellest on ka vähe meeles." Siia paneksin küsimärgi, sest Tarmo Silla eakaaslasena olen Otsa üsna palju laval näinud. Aga Tarmo Sild vastab, et konservatooriumi ajal ei käinud ta eriti palju teatris, enda arvates oli ta ju kammerlaulja. "Hiljem olen Otsa lindistusi uurinud küll."

Tiit Kuusik oli palju kauem laval.

"Ta oli väga mõjuv, aga tal oli teine hääletüüp, teda võis ainult kadestada. Nii võimast häält teist naljalt ei ole, ma muidugi ei oska midagi öelda Kuusiku eakaaslase Georg Taleši kohta, keda ma laval kuulnud pole."

Ja ometi dubleerisid Ots ja Kuusik teineteist päris paljudes ooperites.

"See on küll huvitav ja tundub uskumatu, aga samas näitab, et asju on võimalik interpreteerida nii ja naa. Kui oled vaid kõva mees ja vastu pead. Otsal oli ju ka rolle, mis tema häälele ei sobinud, aga ta tegi neid siis teiste vahenditega. Ja meie publikule mõjus ta nende teiste vahenditega vahel paremini kui Kuusik oma puhtvokaalsete vahenditega."

Ja veel midagi olulist. 1980. aastatel oli Tarmo Sild tihedalt seotud Eesti Filharmoonia Kammerkooriga, tema sõnul sai seal tehtud muusikat, mis oli talle (vähemalt siis) omasem kui ooper.

Praegu võib Tarmo Silda näha ka operetis — Edwinina Kálmáni "Silvas". Tegelikult oligi tema esimene suure lava roll operetis, Boriss Kõrveri "Kusagil Montparnasse'il". Ise nimetab Tarmo Sild taaslülitumist operetti pragmaatiliseks lähenemiseks — operetti mängitakse palju. Kuigi, ka ooperilaval ei saa ta tööpuuduse üle kurta.



Cyranona E. Tambergi ooperis "Cyrano de Bergerac". Kevad 1995.

H. Rospu fotod

“LIFT ON KAHTLEMATA BRITI KÕIGE AVANTÜRISTLIKUM TEATRIFESTIVAL,”

“The Sunday Times”

“Maailmateatri” etendused olid 70-ndate lõpuni Briti teatris nagu trühvliid — väljavalitute salajane lõbu,” ütles intervjuus üks Londoni rahvusvahelise teatريفestivali LIFT (*London International Festival of Theatre*) algatajatest Rose de Wend Fenton. “Vaid privileeeritud publikul oli aeg-ajalt võimalus näha pekingi ooperi, *Les Ballets Africains* või euroopa ekspressionistide üksikuid lavastusi.”

Briti teater oli kuni eelmise aastakümne alguseni üpris peenutsev ja piiratud, põdedes kroonilist fantaasiavaegust, olles nagu silmaklappidega hobune. Briti Nõukogu kulutas kohaliku kultuuri eks-

pordiks aastas keskmiselt kaks miljonit naela, kultuuriimpordile eraldatud summa oli umbes kahekümmend korda väiksem. Sellest ka tollase teatrimaastiku provintslikkus ja ühekiilgus. Ei tea ju tahta seda, mille olemasolust aimugi pole.

Rose de Wend Fenton ja Lucy Neal käisid 1980. aastal Portugalis tudengifestivalil. “Nägime paari ülimalt visuaalset ja ekspressiivset lavastust,” meenutas tekstikeskse briti teatriga harjunud Lucy Neal. “See oli tõeline kultuurišokk!”

Ettekandjatena töötavad Lucy ja Rose otsustasid Portugalis nähtu mõjul algatada festivali, mille



Bobby Baker, kunstiharidusega performansikunstnik kasutab oma *show*'des põhilise väljendusvahendina — objekti ja subjektina — omaenese keha.

raames oleks võimalik näha kõige ebainglaslikumat teatrit, st teatraalseid, kolmedimensioonilisi ja dünaamilisi vaatemänge.

Kui esimene LIFTi festival 1981. aastal volontääride abil teoks sai, asus festivali staap Rose'i sõbra magamistoas. Nüüdseks on LIFTi kontor *Covent Garden*'is, aastane eelarve ulatub miljoni naelani ja alalisi töötajaid on üle kolmekümne.

LIFT võttis kaheksakümne date alguses üle Peter Daubeny poolt 1960—1970. aastatel asutatud "Maailmateatri sesooni" funktsiooni. Ja kuigi kogu ettevõtmist kummitas oht muutuda etnilise teatri vahetuspunktiks, seda siiski ei juhtunud. "Meie teatriarmastuse aluseks on küllastamatu iha teatraalse eksperimendi järele," selgitasid Fenton ja Neal ühes intervjuus oma põhimõtteid. "Meie eesmärgiks pole mitte autentse etnilise teatri säilitamine ja eksponeerimine, vaid selle baasil uute eksperimentaalsete vormide loomine."

Festivali organiseerijatele on ette heidetud, et nad olevat LIFTi muutnud ennast nautivate nartsistide haiglaste kujutelmade realiseerimise tallermaaks. LIFTi lavastuste valik võib traditsioonilise teatrikogemuse taustal tõesti veider, eklektiline ja tihti ka üsna pretensioonikas tunduda. Mõningaid festivali kõige liigutavamaid ja meelde jäävamaid teatrisündmusi pole tava-arusaamadest lähtudes võimalik teatrina defineerida. Festivali olemust on kõige kergem kirjeldada moeterminite abil — LIFT on transkultuuriline ja interdistsiplinaarne.

Kunstimaailm on viimastel aastakümnetel aina teatraalsemaks muutunud. LIFT on juba üheksakümne date algusest haamerdanud tudisevatele barjääridele, mis lahustas eksperimentaalteatrit *performance*'ikunstist. Noortelt kunstnikelt festivali tarvis projekte tellides on Nealist ja Fentonist saanud uue teatriligi, *performance*-teatri ristiomad.

1991. aastal muutus "valmis" lavastusi eksponeeriv festival uute tööde katalüsaatoriks. "Briti *performance*'ikunstnikelt projektide tellimine ja nende eksponeerimine koos välismaiste tuntud nimedega andis meile võimaluse vahetuntud noori kunstnikke toetada ja nende töid nii teatri- kui ka kunstiringkondades laiemalt tutvustada."

Festivali *imago* teisesena radikaalselt 90-ndate alguses, mil Londoni-kesksest kergelt snoblikust LIFTist sai regionaalne ja populistlik üritus. Festival toimub endiselt iga kahe aasta järel juuni- või juulikuus. Välismaised trupid käivad iga aasta läbi LIFTi egiidi all mööda Rohelist Saart ringreisidel.

Rahva sekka minek on osa uuest LIFTi programmist. "Teater ei piirdu teatrimajades lavale tooduga," selgitas Lucy Neal oma teatrinägemust.

Los Angelese *Poverty Department* on LIFTi tellimisel korraldanud loendamatu hulgal *workshop*'e Londoni kodututega.

Greenwichis asub Londoni suurim Vietnami põgenike kogukond. Hanoi Vesi-marionettide Kompanii korraldas seal eelmise festivali raames mitmeid Vietnami-teemalisi projekte, millest võtsid osa ka kohalike koolide õpilased. LIFTi algatusel oli projektideks valmistumine kuue kuu jooksul osa Greenwichi koolide kohustuslikust õppeprogrammist.

LIFT on viimase kümnekonna aasta jooksul pöördumatult teisenanud briti publiku arusaamatuse teatri olemusest. Võib isegi väita, et loendamatu n-õ rahvavalgustuslike ürituste (etenduste järgsed arutelud, loengud, *workshop*'id jne) abil on LIFT kasvanud endale publiku, kes on võimeline hidama festivali veidraid ja riskantseid ettevõtmisi.

"Meie eesmärgiks on uuta eksisteerivaid ja hõlvata seni tundmata teatraalseid maastikke, leida uusi seoseid ning visandada võimalikke arengujooni," võttis LIFTi olemuse kokku Rose de Wend Fenton.

Allpool toome teieni valiku lühiülevaateid teatrisündmustest, mis olid iseloomulikud LIFTi kontseptsioonile ja maitse-eelistustele 1995. aastal.

BOBBY BAKERI TOIDU- JA PIINLIKKUSETEATER

Bobby Baker keekutab heleroosas akvaariumis. Kahuseid toasusse varba otsas hüpitades topib naine oma ahneid käsi hüiglaste moosipurki. Siirup niriseb mööda suunurki valgele haiglapidžaamale. Pahura orangutangina pöördub ta mõne hetke pärast ümber, üritades ploomikive suust publiku pihta paisata.

"Nüüd on sellest küllalt!" hüüatavad kaks meditsiiniõde, juhatahes tolatamise ümber tungelnud publikut järgmise "ekspositsiooni" poole.

Bobby Baker on oma šou üles ehitanud klounaadile, burleskile ja pantomiimile. "Piilu veidi!" (*Take a Peek!*) on kolmas šou Bakeri "Igapäevase elu" seerias, mille eesmärgiks on uurida, kuidas igapäevaelu tühised detailid assotsieeruvad n-õ "tähtsamat" eksistentsiaalprobleemidega. Ta teeb seda oma veidral, naljakal ja tavaliselt üsna räpasel moel. "Piilu veidi!" oli festivali tellimustööna seatud *Royal Festival Hall*'i terrassile, mis šou tarvis püstitatud telkide ja putkade tõttu sarnanes palaganiga televisiohuuasutuses.

"Ekspositsioonide" seas sagiv publik oli eesriiete vahele kiilunud või paremal juhul haigeõpetajate poolt järjekordadesse kasutatud. Briti tervishoiusüsteemi "dehumaniseerivat" mõju uurides oli "Piilu veidi!" ühtlasi satiiriline klounaad naisekehale esitatavate nõudmiste teemadel. Laadatulaks oli manipuleeritud ja alandatud paks patsient, kelle sisimaid saladusi möödakäijale arvustamiseks laiali laotati. Õpetajad klobisid ja klohmisid tekki-esse mähitud Bobby Bakerit, publik külvas ta pähkletega üle.

Kõigi nende teotuste kiuste saatis piinatud patsient nelja ilmakaarde kütkestavaid naeratusi. Mingit kummalist nooruse- või õnneretsepti järgides vabastas ta end lõpuks aluspesust ja astus šokolaa-dikreemiga täidetud vanni, et siis fooniksina tuhande tõiust ja värvilise suhkru sajus ning "Jää nooreks ja kauniks..." viisikese saatel publiku vaateväljast triumfeerivalt kaduda.

Baker kasutab aga tänini põhiliselt väljendusvahendina — objekti ja subjektina — omaenese keha, uurides nii igapäevase elu paatost ja absurdi.

1972. aastal küpsetas Baker pesapallisaapa-kujulise koogi ja viis selle vanaema torditaldrikul skulptuuri pähe kooli. "See oli vastaline ja nalja-



Festivali tellimustööna valminud Bobby Bakeri *show* "Piilu veidi" sarnanes palaganiga tervishoiuasutuses.

kas... Traditsioonilise maali konseptsioon tundus nii piiratud. Ma ei mahtunud sinna ära," tunnistab St. Martinsi kunstikolledžis maali õppinud Baker ühes intervjuus. "Hiljem tegin endast teadlikult naljanumbri. Olin liigagi kaua katsunud kellekski teiseks saada. Hakkasin iseenast oma kunsti objektina kasutama."

Esimese LIFTi tellimusel tehtud lavastuse "Köögišõu" (1991) esitas Bobby Baker omaenese köögis Põhja-Londonis. Järgmises sõus "Kuidas teha sisseoste" (1993) tsiteeris ta Bunyan "Palverändurite teekonda" ja see nn lavastus oligi omamoodi palverännak kaubahalli, et juba "sündmuskohal" vaimsuse ja tarbijalikkuse seoseid uurida. Baker de-

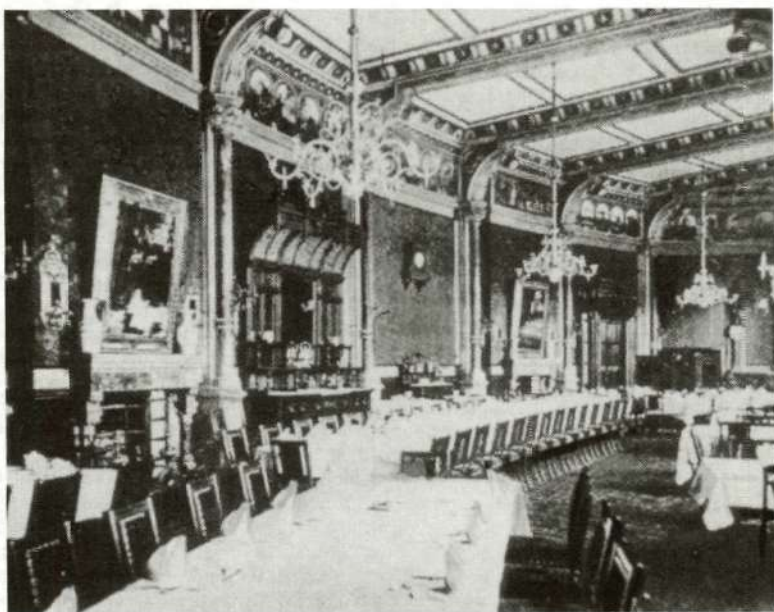
monstreeris publikule, kuidas "hästitoidetud" vaimu tarvis sisseoste teha ja pidas seetõttu avaliku loengu "sisseostmise" teemadel (*à la* "Kuidas kaubahallis käsikäru käsitseada").

Bakeri esituses muutuvad kodused rutiinid ekstaatilisteks rituaalideks. "Ma ei taha oma lavastustes mingit lõplikku tõde kuulutada, vaid teha midagi kurnavalt naljakat ja veidrat," on ta oma põhimõtteid seletanud.

Kvinteti neljandat osa on Bakeril kavas etendada koolis (teemaks ühiskond ja sõda) ning viiendat kirikus (teemaks surm).

"Ma ei usu, et midagi olulist oleks välja jäänud," nendib ta rahulolevalt.

Inglise
Rahvusteatri
lavastaja Deborah
Warner kavandas
festivaliks
omalaadse retke
mahajäetud
kahesaja
viiekümne
numbritoaga
hotelli.



ST PANCRASI PROJEKT. JALUTUSKÄIK VIKTORIAANLIKUS RAUDTEEHOTELLIS

Kui Kesk-Inglismaa raudteevõrk eelmisel sajandil Londonini laienes, otsustati selle sündmuse tähistamiseks ehitada kahesaja viiekümne numbritoaga ja sepistatud trepistikuga esmajärguline hotell.

Londoni King's Cross St Pancrasi metroojaamas "maa peale tulles" ei pääse sellest "viktoriaanliku raudteenduse" austi ja uhkusest üle ega ümber. Või-

mas hotell "Midland Grand" avati 1878. aastal Ent selle absurdsed ja hunnitu monumendi hiilgeaeg jäi ootamatult lühikeseks. Hotell suleti juba kuuskümmend aastat hiljem kui kohatu ja moest läinud suurustlusehullustuse mälestusmärk.

Paar järgmist aastakümnet asus seal raudteevõrgu kantsleij ja alates 1980-ndate algusest on see tornidest ja võlvkaartest koosnev ehitus seisnud pol-distatuna ja tühjana... kuni 1995. aasta suveni, mil Inglise Rahvusteatri lavastaja Deborah Warner ja disainer Hildegard Bechler otsustasid seal "LIFTi tarvis midagi lavastada".



Kolmanda
põlvkonna Aust-
raalia hiinlane,
fotograaf ja homo-
seksuaal William
Yang demonstree-
ris slaidishow'd
"Nukrus".

"Esiti oli mul tõepoolest hull idee seal midagi lavastada," tunnistas Warner ühes intervjuus. "Siis aga mõistsin, et ainuüksi selles hoones viibimine annab märksa võimsama elamuse kui ükskõik milline sugestiivne etendus."

St Pancrasi projekt oli nagu omalaadne Alice'i retk imedemaale. Publik sisenes hoonesse ükshaaval 10-minutiste intervallidega ja hulkus seal omapäi, ent lavastaja kavandatud rada pidi ringi. Enne "Midland Grandi" sisenemist andsid kõik osalejad allkirja, et mis ka ei juhtuks — nad on ise oma vaimse ja füüsilise tervise eest vastutavad.

Hallitus ja rotid... Foto räämas söögisaali pörandal hotelli hiilgeaegu meenutamas. Pehkinud *grandeur* on Warnerile armsam kui poleeritud toredus. "Minu meelest on siin talumatult ilus," kinnitas ta.

Tühi kriuksuv lift ja magamistoa pörandale unustatud kleit. Deborah Warner on suutnud kiusatusele vastu panna ja jätnud pomposse ehitise lavastuslike efektidega ühe külvamata. Vaid mõned sürrealistlikud detailid (töeline muru numbritoa pörandal jne) loovad kummastavkõheda atmosfääri. Karikakrad kaminasisil, teisel korrusel laulis aknaarvas kollane kanaari lind...

"Me tahtsime vaid "publiku" kujutusvõimet ergutada," selgitas Warner projekti tagamaid.

TEATRAALNE JA NUKKER SLAIDIŠÕU

William Yang on kolmanda põlvkonna Austraalia hiinlane, fotograaf ja homoseksuaal. LIFTi raames demonstreeris ta "uuele publikule" oma "Nukruse" -nimelist slaidišõud. ("Üus publik" on briti ühe novaatorlikuma teatri *Royal Court Theatre*'i kunstilise juhi Stephen Daldry definitsioon publiku kohta, kes ei tule enam teatrisse Noël Cowardi ega Alan Ayckbourni näitemänge vaatama.)

Yangi teevad nukraks mitmesugused asjad.

Ta oli kõigest väest assimileeruda püüdvate emigrantide laps. Diapositiivid hiina ja austraalia kulinaarsetest segudest annavad aimu, kuivõrd nihestunud on tema etniline ning kultuuriline identiteet.

"Mäletan aega, mil mõne lähedase surm polnud veel osa mu tavareaalsusest," tsiteeris Yang ühte oma sõpra. Diaprojektori abil viis ta Kaasaegse Kunsti Instituudis (ICA) läbi personaalset leinarituaali, tutvustades publikule slaididele jäädvustatud sõpru, kronologiseerides nende haiguslugusid ja suhtumise AIDSi.

"Taoistina tähendab surm mulle uuestisündi," tähendas Yang ühes intervjuus. Vahest seetõttu ei muutunud see ülimalt teatraalne salaidišõu kordagi läägeks ega härdameelseks.

"Uuel publikul" polnud midagi selle vastu, et Yang oma määratud kurbusekoormat nende osaluse kergendas.

TOIMIK O

Traditsiooniline ooper ja sotsialistlikust realismist kantud kaasaegne draama on neli viimast aastakümnet olnud Hiina ainukesed legitiimsed teatrivormid.

1978. aastal asutatud Xi Ju Che Jian (tõlkes: teatri *workshop*) on sotsialistliku Hiina esimene sõl-

matutu teatritrupp, kelle osalemistele piiritagustel festivalidel võimud hea pilguga ei vaata. Hiinas neil esinemisluba puudub.

LIFTi etendus nende uusim lavastus "Toimik O" (*File O*). See "pörandaalune" lavateos on inspireeritud noore avangardikunstniku Yu Jiani sarkasistilistest poemist, mis räägib registreeritud, kus on arvel kõigi Hiina kodanike elulood sünnist surmani.

Mou Sen on "Toimiku" lavastamisel kasutanud nii verbaalseid kui ka audiovisuaalseid väljendusvahendeid, luues seega multidimensioonilise lavastuse, mis vastandub "ametliku teatri" didaktilisele lavarealismile.

"Toimiku" lavaruum sarnanes industriaalse jäätmaaga: kaks hiigelventilaatorit, tööpink, igiaegne prožektor, keevitusaparaadid... Etenduse kestel püüdsid näitlejad mandariini keeles ja tõlke abil publikule oma elulugusid jutustada. Wu Wenguang suri karistuslaagris. Omal ajal oli see truualamlik ametnik "valel poolel" (Guomindangi vägedes) Mao vastu sõdinud.

Noor naine lülitas sisse 50-ndate stiilis magnetofoni ja Wu lugu jäi lõpetamata. Magnetofonilt tuli Yu Jiani autobiograafiline poem "verre kastetud tegusõnadest". Õige pea hakkas keegi tagaplaanil midagi keevitama. Siis astus see "keegi" eeslavale, et rääkida oma armastusest Läände emigreerunud neiu vastu.

"Toimiku O" lavapilt oli tähendusrikkastest kujunditest tiine. Mingil hetkel projitseeriti auditooriumi tagaseinal film sõdameopersiooni. Patsiendiks oli väike hiina poiss. Publikule anti valikuvõimalus — kes tahtis, pööras ringi, et tabada filmi ja lavastuse vahelisi assotsiatsioone.

Keevitaja käe all valmis laval loendamatu hulgal raudvardaid, mille mass täitis rägana kõledat mänguruumi. Vaikiv naine "istutas" etenduse lõppedes raudvarraste otsesse tomateid ja õunu, muutes lavapildi hetkeks maagiliseks ning paljulubavaks.

See lootustäratav kujund löödi õige pea pihuks ja põrmuks. Raevunud mehed loopisid õunu-tomateid pulverisaatorisse... Mitte kõiki lugusid pole postmaosistlikus Hiinas võimalik rääkida ega kuulda.

Jaak Rähesoo on osutanud raamatu "Hecuba pärast" (vt lk 281—282), et selline teemaatiline põhi-joonis on aastakümneid kummitanud ka eesti näitekirjandust. Minevikupaine ja selgusetaha on olnud prevaleerivaks teemaks nii Rummo "Tuhkatriinumängus", Saluri "Külastes" kui ka ühes äsjases huvitavamais näidendis, Madis Kõivu "Tagasitulekus isa juurde".

Rähesoo väidab, et mitmeid katkeid võib kasutada lausa tolle teema sümbolitsitaatidena. Näiteks: "Ma tahan, et kõik otse välja öeldaks, et lõpeks ära see teadmatus, et lõpeks ära see mõistuutlemine ja kõõrdivaatamine, nurga tagant piilumine ja näpuga näitamine, ma tahan, et kõiges valitseks selgus, et ma teaksin kõike, mis oli ja mis on."

"PHAEDRA".

KUJUNDI- VÕI NARRIMÄNG?

Silvi Purcaretele soovitati ühel LIFTi etendusel järgsel arutelul edaspidi midagi kergemat lavasta-



da. "Ah-haa, siis tuleb jällegi tragöödia valida," mui-
gas maailma teatriringkondades "lootustandvana"
tuntud noor lavastaja.

Euripidese ja Seneca näidendite põhjal val-
minud "Phaedra" jääb tema viimaseks tööks Ru-
meenia Craiova Rahvusteatri. Järgmisest aastast
hakkab Purcarete tööle Prantsusmaal Limoges'i
Rahvusliku Draamakeskuse kunstilise juhina.

"Phaedra" on stiliseeritud tragöödia, mille tege-
lased langevad jumalataride Artemise ja Aphrodite
rivaalitsemise ohvriks. Kõikvõimalike teatraalsete
väljendusvahenditega intrigeerides on Purcarete
loonud hermeetilise lavastusruumi, millesse piilu-
des satud lõputult taplevate jumaluste ja ahastavate
surelike luupainajalikkude maailma.

Kuigi Purcarete on väitnud, et ta pole huvitatud
poliitilisest teatrist, vormus "Phaedra" vastupanda-
matuks visiooniks võimu kuritarvitamise destruk-
tiivsetest tagajärgedest.

Lavastuses domineeris kolmekümnest valgesse
rütutatud näitlejatarist koosnev koor, mis lõi etendu-
se alguses kõmava tsitrimängu abil hüpnotiseeriva
atmosfääri. Hääletämbrit muutes ja tumedaid kuu-
bi selga tõmmates kehatust koor ümber Ateena lin-
nakodanikeks. Kumeda kehatava sosina asemele
tulid kähedad kraaksatused. Nende hiigelsuured
viltkübarad ja jalutuskepid mõjusid lõputult kasva-
va-kahaneva kuu valguses tontlikult ning omajagu
võikaltki.

Hoolimata "Phaedra" haiglase unenäona mo-
nokroomsest lavapildist, oli lavastuses õnneks ka
tubli annus narrimängu: Theseus sõidutati allilma
hospidalikärus ja Hippolytus, kelle nimi tähendab

Sotsialistliku Hiina esimene sõltumatu teatri-
trupp esitas LIFTil uusimat lavastust "Toimik 0".
Hiinlaste lavastuse nii verbaalsed kui ka audio-
visuaalsed väljendusvahendid vastandusid
"ametliku teatri" didaktilisele lavarealismile.



tõlkes "ohjeldamata hobust", kaebles Phaedra ägedate lähenemiskatsete eest põgenedes süüta neitsi kombel.

"Phaedras" on ohtralt tsitaate tuntud teatrigurude tööd. Lavastuses domineeriva koori idee on tuttav Peter Steini "Oresteias" ja Tadeusz Kantori visionaarsetest vaatamängudest. Leni Pintea-Homeagi kehastatud Phaedra hõõrus huuli iharalt vastu Hippolytose mõõka, et mõni hetk hiljem tase oma üska surudes surra. Iokaste lavasurm Peter Brooki "Oidipuse" versioonis oli analoogiliselt lahendatud.

Pucarete teeb haaravat kujunditeatrit. Liigutavalt mõjus Hippolytose surm lavastuse lõpurituualina, mille puhul oli kasutatud vaid teatri algkomponente: heli, liikumist ja rütmi. Ei mingit teksti.

Linnanaised hangusid laibad hunnikusse, viskasisid kuued ja kübarad ült ning alustasid koorina needva Theseuse ümber atavistlikku ja sensuaalset rituaaltantsu.

LÖÖ EUROOPLANE MAHA! TAPA TEDA!

"Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend von Christoph Marthaler" (Löö europlane maha! Tapa teda! Klohm! teda! Christoph Marthaleri patriootiline õhtupoolik)... on endises Ida-Berliinis asuva *Volkshöhne* teatri lavastus, milles on eesti ajakirjanduses (seoses viimase Peterburis toimunud "Balti kodu" festivaliga) varemgi juttu olnud.

Kui idaeurooplastest kriitikud (Eteri Kekelidze, vt "Kultuurileht" 12. V 1995) on seda poleemilist lavastust interpreteerinud kui üksiltsi vaatamängu euroopaliku mentaliteedi kaotusseisust ja Euroopa loojangust, siis briti teatrikriitikut nägid selles lavastuses eranditult idasakslaste (idaeurooplaste) sihitu ja kõleda eksistentsi kujutust.

Neil võib õigusti olla. Šveitslasest *Wunderkind*, kes seda tükki lavastama kutsuti, on "Murxi" iseloomustanud kui "oodi uppunud linnale", st Ida-Berliinile.

"Murxi" mastaapideist ja pretensioonikuseastmest veel nüpalju, et Londonis ei leidunud Marthaleri patriootilise õhtupooliku tarvis küllalt avarat lava (*sic!*). Ajutine mängupaik ehitati endisse õllefabrikusse.

Tohutute mõõtmetega lavastusruum meenutab ametiasutuse või hospidali ooteruumi, tehasesööklat või mida tahes. Jaamakell on seisma jäänud. Kahhelkivid ja plastloosungi killud pudenevad põrandale. Neonlambid vilguvad. Kaheteistkümne laua taga istuvad langetatud pilgul tühjusse puurides võidunud pruunikashallides ürpides tegelased, armetud ja loiud, võimalike vaimsete vaegustega persoonid — ümbritseva suhtes osavõtmatud ja ükskõiksed idasakslased (idaeurooplasted).

Aeg-ajalt käib keegi ära — lisaportsjonit nõutamas või meestepeldikus viiulit mängimas. Ent Godot ei saabu ja ärakäijadki tulevad tagasi, et mõttetühjal pilgul taas kiviks tarduda. Aeg-ajalt laulavad kõik midagi: saksa rahvalaule, juudi pulmalaule või endise GDRi hümnid. Vaikus ja pausid, prevaleeriv rõõmutu ja nihilistlik atmosfäär...

Miskipärast ei suutnud ma seda depressiivset toslomite maailma Berliiniga seostada. On ju Berliin

nist saamas üks Euroopa elavamaid alternatiiv- ja klubikultuuri keskusi.

Tundub, et Marthaler on "uppunud linna" kontseptsiooni järgides langenud tüüpilisse lääneeurooplaste pindunud eelarvamuselõksu. Kahjuks osutus vormilt efektn ja intrigeeriv "Murx!" sisuliselt desorienteerivaks vassinguks.

"ZUMBI" ehk HEROILISTE MÄRTRITENA BRITI POLITSEI VASTU

Zumbi oli brasiilia ori, kes, juhtides edukalt ülestõusu portugallastest kolonisaatorite vastu, sai XVII sajandi vabade orjade autonoomse linnriigi Palmaresi valitsejaks.

"Zumbi" on Briti *Black Theatre Cooperative*'i ja Brasiilia trupi *Bando De Teatro* koostöös ning poliitilise teatri sildi all loodud grandioosete mastaapidega agitprop, milles osalesid sellised neegeritantsu gurud nagu Zebrinha, kelle truppi on kiidetud üheks maailma parimaks "mustade tantsukompaniiks" ("New York Times") ja Cicero Antonio, afrobrasiilia muusik, kelle hüüdnimeks on bahama Miles Davis.

Lavastuslike efektide poolest oli "Zumbi" vaieldamatult üks LIFTI intrigeerivamaid vaatamänge. Suurem osa aktsioonist toimus "muusikalistest instrumentidest" (lõgistid, käristid, tosina jagu *surtó*'sid — suuri karnevalitrumme) moodustatud poolringis. Lavastuses kasutati nii afrobrasiilia trummeldamist kui ka eepilise teatri võõritusvõtteid (dialoog publikuga, näitlejad saalis, orjanduse ajaloo tutvustamine raadiouudistena jne).

Kahjuks oli selle põneva lavastuse teemaarendus aga äärmiselt katkendlik, kaldudes kohati reetoorikasse ja liigsesse *sentiment*'i.

Laval hargnesid simultaanselt ajaloolise neegerkangelase Zumbi ja kaasaegse Londoni musta kogukonna elulood, mille vahele veeti vägisi paralleele, et portugali orjakauplejaid ja briti politseid ühele pulgale saada. Briti politsei nõuab nimelt neegerkogukonnalt narkodiilerite väljandmist ja lavastuse kontseptsiooni kohaselt võrdub narkarite arreteerimine heroilise Zumbi reetmise ja surmaga.

Fokuseerimata viha välja higistades tulid viisteist stereotüüpset afrobritlast (nigeerlasest illegaalne immigrant, Jamaika hulkur, neegrist musulman jt) lavastuse lõpuosas lavale ja vandusid ühiselt rassilise diskrimineerimise vastu välja astuda.

Nende selja taga kõrgus hiigelsuur foto kätt püstolipäral hoidvast ülikonnas neegrist.

Kummaline, et terroriapostlitele anti võimalus nii autoriteetse festivali raames vägivaldala propegerida.

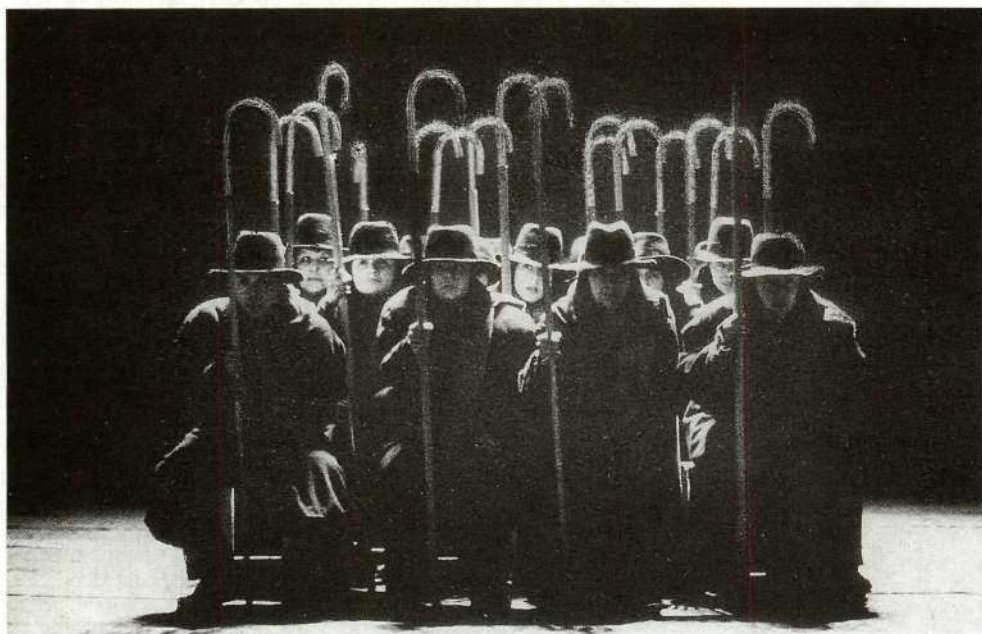
IROONILINE, KENTSAKAS, LIIGUTAV LÕUNA-AAAFRIKA TEATER

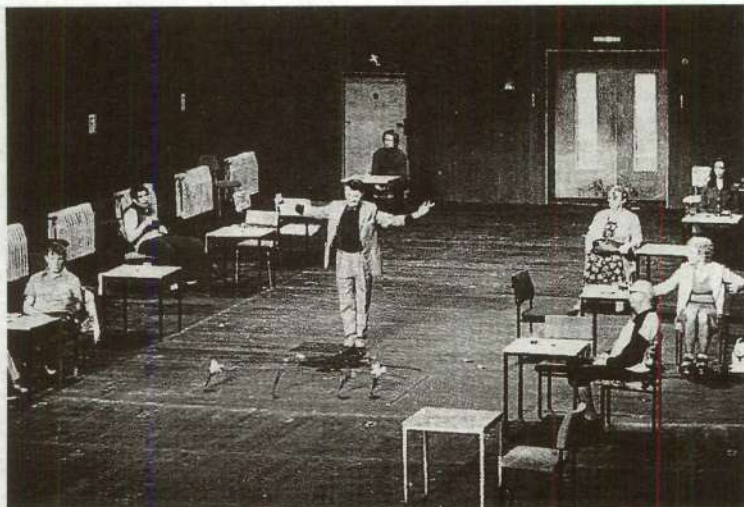
Market Theatre'i teine festivalil etendunud lavastus oli õnneks hoopis teist masti vaatamäng. "Ülikond" (*The Suit*) on valminud lühinovelli alusel, mille autoriks on nüüdseks "musta kirjandu-



Euroopas läbilõõnud rumeenia lavastaja Silviu Purcarete tõi LIFTile näitamiseks stiliseeritud tragöödiat "Phaedra".

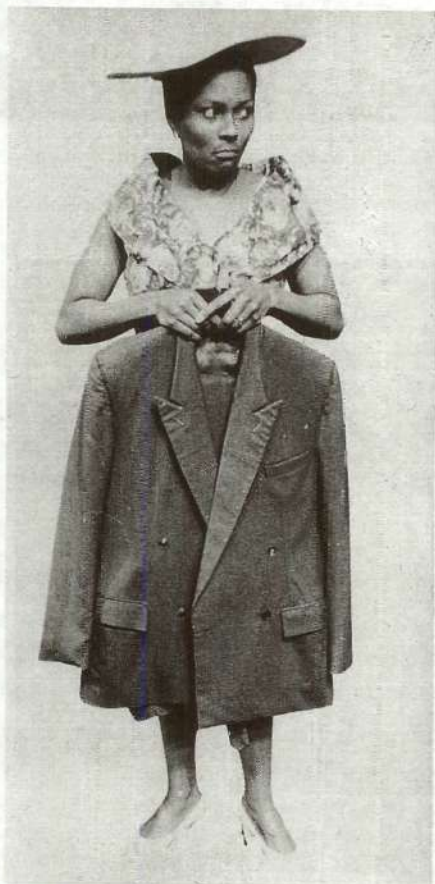
Rumeenia Craiova Rahvusteateris valminud "Phaedra" oli visioon võimu kuritarvitamise destruktivistest tagajärgedest.





Endises Ida-Berliinis asuva *Volksbühne* teatri lavastus "Löö eurooplane maha!" mõjus desorienteeriva vassinguna Berliini suhtes.

Irooniline, kentsakas, liigutav "Ülikond" oli hõrk näide "uuest" protestiteatri sildi alt vabanevast Lõuna-Afrika teatrist.



se" klassiku staatuse omandanud Can Themba, kelle kirjutsised apartheid "vande alla pani" ja kes end Svaasimaale pagendatuna surnuks jõi.

"Ülikond" on sürrealistlik armukadedustragöödia "sarvedega" abielumehest, kes naise ülepeakaela põgenenud armukese mahaununud ülikonda perekonnasõbrana kohtleb. Sadistliku kättemaksuplaani kohaselt tuleb tema naisel ülikonnaga väljas jalutama käia, seda lauas teenindada ja perekonnapeol riidepuul hõljuvate pükste ja pintsakuga valssi keerutada. Abikaasalt ei kuule ta aga ühtegi etteheidet.

Lühinovellist on miimi ja laulude abil saanud lummas teatraalne fragment (etendus kestis vaid 75 minutit). Tegelased rääkisid eepilise teatri traditsioonide kohaselt kolmandas isikus. Vilunud miimidenä manasid nad tühjale lavale mitmeid kujuteldavaid rekvisiite.

Ühel etendusele järgnenud arutelul püüti seda iseäralikku kättemaksustragöödiat pöörata poliitiliseks allegooriaks andestuse vajalikkuse teemadel. "Apartheidi aegu sai vahel ka ilma poliitilise tagamõtteta armastatud ja armukadetsetud," kostis seepeale üks näitlejatest sarkastiliselt.

Irooniline, kentsakas, liigutav... sellisena oli "Ülikond" hõrk näide "uuest" protestiteatri sildi alt vabanevast Lõuna-Afrika teatrist.

THE SEKA BARONG OF SINGAPADU — REVERANSS ARTAUD'LE

Bali rituaalne tantsudraama "Calonerang" oli LIFTi ainuke etnilise teatri autentsele pretenderiv vaatamäng. Lühendatuna ja *Queen Elizabeth Hall*'i lavale kohandatuna küll mitte päris see, ent trupi liikme Wayan Dibia sõnade kohaselt ka mitte "rutiinne turistišõu".

40-liikmeline Seka Barongi trupp on pärit külast nimega Singapadu. Trupi nimi on auavaldus Barongile — neljajalgsele lõvi meenutavale jumalikule elukale, kes bali uskumuste kohaselt on heategeva jõu kehastaja. "Calonerangi" haripunktiks on võitlus Barongi ja maailma pahupoolt esindava Bali keskaegse leskkuninganna Rangda vaimu vahel.

Enne etenduse algust liikus Singapadu trupp Barongi juhtimisel läbi fuajee ja saali lavale, matkides festivali algust mäkitav rituaalset templisse suunduvat rongkäiku. Bali preester pühendas *Queen Elizabeth Hall*'i lava hindu jumalatele ja palus Barongi ning Rangdat etenduse õnnestumiseks.

Mitte ei saa lahti mõttest, et see sädelev ja maagiline vaatemäng oli LIFTi-poolne reveranss Antonin Artaud'le — Suurele Hullule, kelle julmuseteatrit kontseptsiooni Susan Sontag nii kõrgelt hindab, et ta on teinud ettepaneku jagada Lääne teatriajalugu kahte perioodi — enne ja pärast Artaud'd.

Artaud' visioon totaalset teatrit (teksti tähtsust vähendav, füüsilisel kujundil ja publiku ning lava vahelistel interaktiivsetel suhetel põhinev metafoorteater) on mõjutanud tervet teatrigurude plejadi: Barrault, Blin, Brook, *Living Theatre*, Adamov, Genet, Camus... Osalt kuuluvad sellesse mõjuvälja ka eesti teatritegijad: Tooming, Hermaküla, Raid, Unt jne. Praegu ka Von Krahli Teater.

Artaud' teatrinägemus kristalliseerus 1931. aasta suvel, mil ta nägi bali rituaalraama etendust Bois de Vincennes'is. 1932. aastal avaldati "Julmuseteatrit esimene manifest".

Kummaline, et alles 1995. aasta suvel oli briti publikul esmakordselt võimalus näha kaasaegse Lääne teatri ühte tugevamat (olgugi et kaudset) mõjutajat — bali rituaalteatrit.

"Back to basics," nii vist armastab korrata John Major.

AUTORIST: ELINA MÄNNI (s. 1971)
1990—1993 õppinud Tartu Ülikoolis ajakirjandust;
1994/95 Põhja-Londoni Ülikoolis — filmi- ja teatriteooriat.
Alates 1995. aastast õpib Londoni Ülikooli Goldsmithi kolledžis teatriteadust.



Bali rituaalne tatsudraama "Calonerang" oli LIFTi ainuke etnilise teatri autentsusele pretendeeriv vaatemäng.

"Zumbi" oli Briti ja Brasiilia trupi koostöös ning poliitilise teatri sildi alla loodud grandiossete mastaapidega agitprop.

Fotod festivalibuketist



60 AASTAT JUPITERIDE JA RAMBIVALGUSES

V



Juhan Treisalt Ivan Triesaultina Hollywoodis.

teleprogrammides tulevikuski kohata. Igal juhul on Triesault väheseid eestlasi, kel õnnestus Hollywoodis kanda kinnitada ja seal ägedas konkurentsis püsinäitlejaks jääda. Temast leiame kirjutise ka ajalehest "Stockholms Tidningen Eestlastele" 29. 11. 1957.

Kirjutise autor Albert Simm (1908—1974) oli Los Angelese seltskonnategelane ja sealse Eesti Maja rajajaid.

Välismaine eesti-keelne ajakirjandus on ainus paik üle maailma paisatud rahvuskaaslaste kunagise tegevuse järelmärkamiseks. Alljärgnev kirjutis ilmus ülemaailmse Eesti Ühingu (*World Association of Estonia*) ajakirjas "Meie Tee" 1973, nr 7/8 (trükitud New Yorgis) peal-kirjaga "60 aastat rambivalguses". Ivan Triesaulti (1898—198...) tegevus ameerika šoubisnis, laival, raadios ja filmis kulmineerus Hollywoodis 1940.—1950. aastatel, hiljem liitus televisioon. See oli aeg, mil "raudne eesriie" varjas pilku kodu-Eestist. Humphrey Bogarti olekuga mitmekülgne Triesault ei tõusnud selliseks staariks, kelle nimi esikohal ära tuuakse, kuid filmide tiitritest võime leida tema osad, ta oli episoodikarakter, mitte lihtne massinäitleja.

Vanade filmide paik on televisioon, ja filme Ivan Triesaultiga võime

Ivan Triesault võis arvatavasti rahulolu- ga tagasi vaadata oma tegevusele. Alanud neljateistkümneaastase noorukina Tallinnas, Saksa teatri laval, rühkis Triesault järgneva kuuekümneme aasta jooksul maailma suurlava- de rambivalgusse nii tantsu, draama, raadio, televisiooni ja filmi alal. Triesaulti osade loet- elu oli pikk. Puhtas eesti keeles, Hiiu murra- kuga ja huumoriga võrtsitatult, andis ta oma 75. sünnipäeval põgusa ülevaate oma elu- teest ja -tööst.

Sündisin Tallinnas 14. juulil 1898. Minu va- nemad pärinesid Hiiumaalt: isa Juhan Treisalt Käina vallast Kassarist ja ema Liisa Lembra Em- maste vallast. Pärast abiellumist asusid nad elama Tallinna, kus isa oli saanud meistrikoha Lut- heri mööblivabrikus ja ema läinud majateenijaks saksikute juurde. Olin alles viieaastane, kui isa uppus Tallinna lahes purjepaadi ümberminekul. Emale langes nüüd kolme lapse kasvatamine, mil- les lapsed ise pidid kaasa aitama, niipea kui nad "hakkasid kaela kandma". Vanem vend Julius töötas "Volta" vabrikus, kuni ta 1909. aastal lah- kus Tallinnast New Yorki. Vanem õde Amanda töötas aga saksikute juures toateenijana, kuni ka tema järgnes 1912. aastal Juliusele New Yorki. Vend Julius on nüüd ammugi surnud, kuid õde Amanda, kaheksakümneks aastaks vana, elab veel praegugi idakaldal, Utica lähedal, Masonic Home'is.

Käisin paar aastat Tallinnas Roosikrantsi tänaval vaeslaste koolis ja sellele järgnevalt veel mõned aastad linnakodanike algkoolis. Nelja- teistkümnendaastaselt sain õppipoisiks Reichmanni kaubamajasse Tallinnas palgaga kaks rubla 50 kopikat kuus, mis järgneva kolme aasta kestel tõusis siiski kümne rublani kuus. Mul oli kiindumuslik tung näitleja elukutsesse. Selleks läksin koos teiste noorikutega Saksa teatrisse abijõuks, kus tuli sooritada igasuguseid töid etenduste eel ja järel. Makstud sain 25 kopikat öhtu pealt. See summa tõusis 50 kopikani, kui pandi ka lavale mõne pisti- osa täitmiseks. Priipileiteid sain üsna ohtralt — ja nii jälgisin ja õppisin igasuguseid näitekunsti avaldusi. Minu unustamatuks ideekujuks on olnud ja jääb näitejuht Theodor Altermann (1885—1915), kes koos Paul Pinnaga rajas Tal- linnas kutselise "Estonia" teatri ja tõi lavale Shakespeare'i "Othello" ja "Hamletit", E. Vilde "Pisuhänna", "Tabamata ime" jm.

Algab Ameerika reis

Igatsesin venna juurde Ameerikasse, ja sel- leks õppisin juba mitu aastat inglise keelt. Minu igatsuste ajendiks olid avaramad tegevusväljad näitekunsti alal ja soov pääseda Vene armee sundteenistusest, mis sel ajal oli neli aastat. Jõu- luõhtul 1915. aastal asusin oma kavatsuse teosta- misele — koos kahe omavanuse sõbraga: Kostja Adamson, ärisell Landeseni rohukauplusest, ja

August Varblane, aastaid tuntud naabripoiss. Sõitsime rongiga Peterburi, et sealt leida pääsu välismaale. Kohe selgus, et reisi ettevalmistuses olime jätnud tähtsate olulise lünga — meil ei olnud ühtki isikut tõendavat dokumenti. Kes oled, kust tuled ja kuhu lähed? — oli tavaliseks küsimuseks. Adamson pöörduski Peterburist ta- gasi Tallinna. Jätkasin koos Varblasega teekonda itta — sihtkohaks Harbiin, et Mandžuuria kaudu jõuda Ameerikasse. Harbiini ja aga tiidines ka Varblane, pöördudes tagasi Tallinna.

Jätkasin üksinda teekonda Vladivoostokki, kus elas laevakapten Leisberg, üks minu kaugelt su- gulasi. Leisbergi soovitusel sain tekipoisiks Vene kaubalaeva, mis käis Vladivoostoki ja Tsureka (Jaa- pan) vahet. Järgnevalt sain töökohta Ameerika kaubalaevale "Edward", mis viis mind Tsureka, Kobe ja Hongkongi kaudu aprilli alul 1916 Seatt- lesse.

Seal sain laevalt mahamaksu USA kulddolla- reis ja immigratsiooniametnikult isikut tõendava dokumendi. Jätkasin kohe rongiga reisi idakalda- le, College Pointi Long Islandil New Yorgis, kuhu jõudsin üheksa päeva pärast, 15 senti taskus. Nelja kuuga olin jõudnud Tallinnast New Yorki! Mitte just halb saavutus Esimese maailmasõja oludes! Vend oli vahepeal kolinud Bridgeporti, Connecticuti osariiki. Järgnesin talle sinna. Vend paigutas mind tööle ühte metallivabrikusse Pittsburghis, kus töötasin lihttöölisena kuus kuud, palgaga kaks ja pool dollarit päevas.

Teater tõmbab

Enam-vähem harjunud uues olukorras, läk- sin New Yorki, et leida tegevust teatri alal. Saingi elevaatoripoisiks Yale Club'i ja kõrvaltööna "extraks" Metropolitan-ooperisse tasuta üks dol- lar öhtu pealt. Nägin siin lähedalt tollenegeid suurkunstnikke Carusoga eesotsas, ja priipiletite- ga nägin ja õppisin nii mõndagi teatri tööst ja te- gevusest. New Jerseys Fort Lee filmistuudios õp- pisin draamat ja laulmist.

Juhuslikult kohtasin siin üht kaasnäitlejat, kes rääkis, et New Yorgis tegutseb kuulus vene ballettmeister Mihhail Fokin (1880—1942), kes vārbavat lavajõude. Järgmisel päeval olin Fokini töökohal, ja harjutuste vaheajal palus ta mind demonstreerida midagi tantsu alalt. Tantsisin "ka- satšokki". Paluski mind tulla tööle järgmisel hommikul, lubades palgaks kolmkümmend viis dollarit nädalas, mis oli tol ajal poole rohkem ta- valise töölise palgast.

Huvitava kombel olin nüüd sattunud näite- kunsti sellele alale, millest ise kõige vähem lootsin ja ootasin — unistustest rääkimata. 6. avenüü ja 43. tänava nurgal asuvas Hippodrom'i teatris al- gas järgmisel hommikul balletikool. Pidevad har- jutused balletis, vahelduvalt esinemistega pub- likule, sai minu esimeseks tööks suurlinna näite- lavadel. Kuigi Fokin lõpetas tegevuse juba kuus



Janet Leigh ja Ivan Triesault arutavad sõjalisi küsimusi külma sõja aegses draamas "Reaktiivlendur" (Jet Pilot, režissöör Josef von Sternberg, 1950, kinodesse läinud 1957). Ameerika lendur John Wayne armub vene naislendurissa Janet Leigh'sse.

Rod Tolmie foto



Parun Pierre de Coubertin filmis "See juhtus Ateenas" (It Happened in Athens, režissöör Andrew Marton, 1962).

kuud hiljem, jätkasin mina edasi balleti alal, esinedes Rialtos, Rivolis ja mujal.

Süda igatses siiski draama järele! 1920. aastal mängisin nimekat osa näidendis "Hessen Soldier" Broadway teatris. Edasi tegin draamatrupiga ulatuslikuma esinemisreisi Euroopas, jäädes 1923. aastal Londonisse draamakunsti õppima. 1924. aastal esinesin seal kuninglikus Hassan'i teatris mitmetes draamaosades.

Tagasi New Yorgis olin 1925. aastal ja Chester Haili balletitrupis esinesin paar aastat pidevalt Capitol'i teatris, kus ballett toodi lavale filmide vaheajal. 1927. a tegi Chester Hail mulle ettepaneku hakata tantsudirektoriks (koreograaf) ja minna esinema George Eastmanni teatrisse Rochesteri, New Yorgi osariigis. Töötasin siin ühe aasta ballettmeistrina ja moodustasin balletitrupi omal käel. Siin leidsin ka oma eluagse töökaaslase Marion Lloyd'i isikus, kes astus minu balletitruppi. Me abiellusime. Katkestanud õpingud ülikoolis, on Marion Lloyd jäänud truuks minule ja teatrikunstile nüüd juba 45 aastat.

1928. aastal olin tagasi New Yorgis. Esinesin draamas ja balletis Radio City Music Hall'is, Rivolis, Capitolis ja teistel suurlavadel. Tööpakkumisi oli küllalt. Palk oli 250 dollarit nädalas — sel ajal ligi kümnekordne lihttöölise palgast.

Uusaastaterovitus onu Jukult ja abikaasa Marionilt Eesti sugulastele Ameerika mandrilt.





Saksa ohvitserina telenäidendis.

1929. aastal saabus majanduskriis. Ka teatri alandis see end vägagi tunda. Olgugi et teenistus langes, ei löönud kriis mind süiski maha, sest olin juba nn valitute hulgas. Mu nimi oli teatritegelastele tuntud! Teenisin korralikult raadio kuuldemängudega ja ka igasuvises rändteatris.

HOLLYWOODIS

Ivan Triesaulti tähelend aga algas Hollywoodis. Filmikompanii Warner Bros. režissöör Michael Curtiz läks 1942. aastal New Yorki uusi jõude otsima oma suurfilmi "Mission to Moscow" jaoks. Triesault palgati marssal Tuhhatševski ossa ja toodi Hollywoodi. Ta ei saanud sealt enam ära. Ühele pakkumisele järgnes teine. Viimase kolmekümne aasta jooksul on Triesault esinenud umbes sajaj filmis. Ta ei ole pidanud päevikut ega korraldanud arhiivi. Alljärgnev lühiloetelu on koostatud Triesaulti suurtest albumitest ja fotode kogust.

Warner Bros. — "Mission to Moscow".

Metro Goldwyn Mayer — "Kim";

"Battleground"

20-th Century Fox "The Girl in the Red Velvet Swing".

RKO — "Notorius" koos Ingrid Bergmanni ja Cary Grantiga.

Columbia Picture Corporation — "At Night We Dream" Chopini elust; "Assigned to Treasury" koos Dick Powelliga; "Mission 36"; "Out of the Fog"; "Bride of the Vampire"; "Return of Monte Christo"; "Counterattack"; "The Woman from Tangier"; "There Shall Be No Night".

Universal Studios — "Strange Death of Adolf Hitler".

Paramount — "Pastor Niemöller"; "Golden Earrings" koos Marlene Dietrichiga.

1960. aastal Kreekas filmitud — "It Happened in Athens" esines Triesault kahes erinevas osas: kreeklasest sportlase vanaisa ja Baron de Coubertin. Ta mängis kaasa samal ajal ja samas kohas filmitud "The Battle of Theamopolices".

1961. ja 1962. aastal filmiti Roomas ja Veronas suurfilmi "Barrabas" rootsi kirjaniku Pär Lagerkvisti romaani järgi. Triesault on siin maailma hirmuvallitseja, kurikuulsas Rooma keisri Nero osas.

Teleseeriates on Triesault loonud II maailmasõja-aegse Saksa ohvitseri musterkuju. Mõned saksa filmimehed märgivad komplimentidega, et neil endil ei olevat nii head ohvitseri prototüüpi.

Lääneranniklased nägid ja kuulsid Ivan Triesaulti näitekunsti Lääneranniku Eesti Päevadel 3.—5. septembrini 1955. Ta oli päevadel tseremooniameister. Siis aga juhtus, et meister oli äkki kadunud ja üllatus oli suur, kui selgus, et ta oli läinud lavale ja esines seal, puhtas eesti keeles uhke härras-

Kreeka sportlase vanaisa filmis "See juhtus Ateenas" (1962).





Isa ja poeg — John Triesault.

mehe tüübina. Üks osalistest oli viimasel minutil haigestunud ja Triesault oli otsustanud teda asendada.

MILLES SEISNES EDU SALADUS?

Pöördusin lõpuks Triesaulti poole, et küsida veel midagi isiklikumat. Kõigepealt, mis on tema edu ja püsimise saladus maailma lavadel viimase kuuekümne aasta jooksul, sest tavaliselt võrreldakse näitleja produktiivset eluiga kestvuselt liblika lennuga.

Triesaulti vastus on:

Töö ja veel kord töö! Hollywoodi voolab kokku üle maailma pidevalt tuhandeid, kes kõik tahavad saada kuulsaks ja rikkaks, ja seda kiiresti, kergesti ja lihtsalt! Ainult vähestel õnnestub see töö ja vaevaga. Teised pöörduvad tagasi koju või kaovad Hollywoodist teadmata kuhu.

Anne ja kiindumus on näitekunstnikule väga tähtis. Olulisem on siiski püsivus, mis äpardustele ja tagasilöökiidele järele ei anna. Näitleja elukutse on seotud võistlusega enam kui ükski teine tööala. Inimlikud tunded, nagu armastus ja vihkamine, kadedus ja omakasu, tulevad siin tihti esile. Töö nõuab sageli äärmist pingutust. Mäletan, et "Pastor Niemölleris" tuli üht stseeni korraldada kolmkümmend kuuks korda, enne kui öeldi OK! Kordamine ja veel kord kordamine võttis aega kogu töögrupil paar päeva, ja ekraanil jooksis see läbi viite minutiga. "Young Lionsis" tuli töötada kõrbes 120 kraadi (F) kuumuses. Mõelge ainult, et see on 50 kraadi Celsiust! Oled aga kord ihe tööga kokku kasvanud, ei tahagi sellest loobuda. Ka mina ei mõtle pensionile. Kuigi mind kiüll enam iga päev ei vajata... aga vahetevahel siiski!

Praegune ees- ja perekonnanimi saabus mulle juhuslikult — nägin seda ise esmakordselt Broadway reklaamitulede säras. Reklaamimeister oli pannud minu tolleaesge hüüdnime "Ioan"

talvõile, nagu seda tarvitati venekeelses tõlkes nimest "Juhan". Perekonnanimeks oli pandud "Triesault", mis hääldamisel on kõige lähedasem minu vanavanemate nimele Hiiu saarelt — "Trisalt"! Uus nimevorm lihtsalt jooksis minu ellu sisse, ilma et mul endal olnuks selle juures peamurdmist.

Minu ainumaks järeltulijaks on poeg John, kakskümmend üheksa aastat vana, poisimees. Ta on astunud oma vanemate jälgedesse. John lõpetas California ülikooli filmikunsti alal ja töötab praegu abirežissöörina Hollywoodi filmikompaniide juures.



Tallinnas, Balti jaamas, 1960. aastatel. Kohtumisrõõm sugulastega.

MIS TEMPO VÕTAME?



XVII ja XVIII sajandil dirigeeriti nii taktikepi, noodirulli kui ka lihtsalt käega. Taktikepiga juhutati enamasti ooperiettekandeid ja noodirulliga kontserte. Christophe Guérini vasegravüüril on jäädvustatud böömi helilooja, Mannheimi koolkonna üks tähtsamaid esindajaid Franz Xaver Richter aastal 1785 Stasbourgis (*Musées de la Ville de Strasbourg, Château des Rohan*). *En-face* ettekanne võib olla tingitud tähtsatest isikutest publiku hulgas, kelle poole seljaga seismine oleks olnud ebasünnis.

Järgnevas artiklis refereerin mõningaid selle vana ja igavesti noore probleemi "mis tempo võtame?" võimalike lahenduste uuemaid suundumusi ja seisukohavõtte. Samas rõhutaksin, et edaspidine ei pea olema mingi absoluutne ja lõplik tõde. Selle artikli mõte ja sõnum oleks suunatud just interpreedile, kes leiab siit loodetavasti uusi ideid ja vastuseid oma praktikas tekkinud küsimustele. Kuigi puudutan vaid põgusalt kolme helilooja, Haydni, Mozarti ja Beethoveni temposid, võiks siin käsitletu aidata vastust leida ka hoopis teiste ajastute ja heliloojate teoste tempoprobleemidele.

Esiteks mõned **Nicholas Temperley** seisukohad tema artiklist "Haydni tempod "Loomises"" (ajakiri "Early Music" 1991, mai). Artikli autor toob ära väga huvitava tempode võrdlusanalüüsi (vt tabel). Säilinud on Haydni õpilase ja abilise-assistendi

Sigismund Neukommi (1778—1858) mälu järgi taastatud metronoomi näidud. Teatavasti napsas Johann Mälzel metronoomi idee Dietrich Nikolaus Winkelilt ja patenteeris selle aastal 1815, kui Mozartit ja Haydnit polnud enam elavate seas. Ka Salieri on pannud "Loomise" neljale osale (vähemasti on säilinud just need neli) kirja metronoomi näidud (tabelis esimene tulp) aastal 1813. Neukommi dateering on aastast 1832. Kronoloogiliselt järgmine allikas on Inglise muusikakirjastuse "Novello" väljaanne aastast 1858 (tabelis No). Neid omavahel võrreldes näeme, et Neukommi tempod on kiiremad. Kuid just viimaseid tuleks pidada kõige autoritruumaks. Selle poolt räägivad faktid, et Neukomm aitas isiklikult autori juhendamisel orkestreerida "Loomist" ja töötas teose ettekande ettevalmistamisel dirigendi assistendina.

Lisaks sisaldab sama tabel veel seitsme XX sajandi väljapaistva dirigendi "Loomise" helisalvestuse metronoominäite, mis on jaotatud esitustraditsioonide põhjal. Kronoloogilises järjekorras:

Clemens Krauss	1949 (Kr)
Jascha Harenstein	1959 (Hr)
David Willcocks	1974 (Wi)
Neville Marriner	1980 (Ma)
Herbert von Karajan	1982 (Ka)
Simon Rattle	1990 (Ra)
Christopher Hogwood	1990 (Hg)

Veel on tabelis tulbad juba eespool mainitud kõige vanemate allikate kohta:

Salieri	1813 (Sa)
Neukomm	1832 (Ne)
Novello	1858 (No)

Võrreldes neid andmeid, saame teha mõned järeldused:

* XX sajandi esitused on aeglasemad kui Neukommi tempod.

* Suuremad erinevused on just mõõdukates ja kiiretes tempodes.

* N-ö uue laine dirigendid Rattle ja Hogwood on Neukommiga ühel meelel *Adagio*'de ja *Andante*'de suhtes, aga veel kiiremad *Moderato* ja *Allegro* osades.

* Kõige lähemal Neukommile ja seega Haydnile on aga olnud Krauss aastal 1949!

"Loomise" esitamisel on alati tekkinud küsimusi tempo muutmisest ühe osa jooksul. Siinkohal üks seisukohavõtt Inglismaalt aastast 1831. William Ayrton: "Haydn ei kujutanud kunagi ette, et osa sees võiks tempo kas või väheselgi määral muutuda."

Kokkuvõtteks võiks märkida, et Haydni "Loomise" tempod olid järelikult kiiremad, kui tänapäeval üldiselt tavaks on saanud. Uuema aja dirigendid kipuvad aga *Allegro*'de tempoga üle pingutama. Osa piires peaks säilima tempo ühtsus.

Teiseks seisukohavõtuks refereerin **William Malloch**i artiklit "Haydni ja Mozarti menuetid: gnoomid või elevandid?" ("Early Music" 1993, august), mis käsitleb Haydni ja Mozarti (ja järelikult kogu ajastu) menuettide temposid.

Frederick Neumann: "Prantsuse menuett tundus olevat XVIII sajandi keskpaigaks oma temposes tunduvalt aeglasemaks muutunud... Võime leida vaid nappe ülestähendusi kiiretest menuetidest." Ometi, uurijad Sachs, Kirkpatrick, Zaslaw jt on leidnud heliloojatelt Pajot, La Chapelle, Marguet', Quantz, Pasquali jt palju märke sellest, et aastatel 1717—1775 tantsiti nii aeglasi kui ka kiireid menuette (MM 53—80 taktis). Pole loogiline, et 1780. aastatel mängiti ainult aeglasi ja peale üheksakümmendaid mindi jälle üle kiiretele menuettidele. On palju tõenäolisem, et menuetti on alati mängitud ja tantsitud aeglastest kuni kiirete tempodeni.

William Malloch toetub oma väidetes n-ö kiirete menuettide kasuks sellistele allikatele:

1) Karl Czerny metronoominäidud järgmiste väljaannete kohta: Haydni Salomoni sümfooniade seaded klaverile (välja antud ca 1845); 12 Mozarti varasemat sümfooniati klaverile, seade neljale käele (1847); 6 Mozarti viimast sümfooniati klaverile, seade neljale käele (1835); Mozarti keelpillikvartettide seaded neljale käele (1850); Mozarti keelpillikvartettide seaded neljale käele (18--);

Movement no.	Bar	Haydn's tempo mark and time signature	Metronomic tempos											
			Historic		Austrian tradition			British tradition			'Early m			
			Pe	Br	No	Sa	Ne	Kr	Hr	Ka	No	Wi	Ma	Ra
			Unit	1813	1832	1949	1959	1982	1858	1974	1980	1990	19	
Part I														
1	1	1	1	Largo C	J		54	46	48	38	60	40	33	44
1	2	2	76 18	[Largo C]	J		54	50	58	54	60	46	40	58
2	3	3	1	Andante C	J	120	112	126	126	126	88	132	138	132
			53	Allegro moderato C	J		84	76	69	88	60	96	88	100
3	4	4	7	Allegro assai C	J		152	152	132	144	132	138	152	160
4	5	5	1	Allegro C	J	58	88	100	100	92	72	92	104	88
6	7	7	1	Allegro assai C	J		138	144	144	132	132	144	144	152
8	9	9	1	Andante 6/8	♩		120	108	104	112	92	108	108	126
10	11	11	1	Vivace C	J		104	104	96	108	69	100	108	112
12	13	13	1	Andante C	J	76	100	96	52	60	80	76	58	63
			26	Più adagio C	J		69	50	58	60	60	72	63	63
13	14	14	1	Allegro C	J		88	76	63	92	58	84	108	108
			95	Più allegro C	J		108	108	72	112	72	92	126	132
Part II														
15	16	16	1	Moderato C	J		126	126	126	132	104	126	132	138
16	17	17	6	Poco adagio C	♩		116	88	60	63	80	88	84	84
18	19	19	1	Moderato 2/4	♩		116	120	120	116	84	132	132	144
19	19	20	1	Vivace C	J		116	96	104	92	80	108	108	108
21	21	22	1	Presto C	J		92	69	63	63	76	72	80	88
			18	Presto 6/8	J		116	100	108	112	112	108	108	116
			40	Andante 6/8	♩		132	126	100	92	120	108	92	112
			58	Adagio C	J		58	58	46	54	44	33	44	44
22	22	23	1	Maestoso 3/4	J		100	100	84	96	84	100	100	126
24	24	25	1	Andante C	J		108	120	126	100	88	112	120	132
26	26	27	1	Vivace C	J		104	108	92	112	88	96	104	112
27	26	27A	1	Poco adagio 3/4	♩		112	126	112	126	132	160	138	152
28	26	27B	1	Vivace C	J		104	92	96	108	88	104	104	112
Part III														
29	27	28	1	Largo 3/4	♩		80	72	80	72	66	84	72	84
30	28	29	1	Adagio C	J		56	50	54	56	60	54	56	66
			47	Allegretto 2/4	J		92	100	84	100	66	92	100	108
32	30	31	1	Adagio 3/4	♩		112	120	116	100	100	116	100	160
			72	Allegro 2/4	J		112	108	126	112	88	120	116	126
34	32	33	1	Andante C	♩		108	104	100	69	112	112	100	108
			10	Allegro C	J	120	100	88	96	108	80	96	104	112

Haydni oratooriumi "Loomine" ettekannete temposid võrdlev tabel ("Early Music" 1991, mai, lk 238).

2) Johann Nepomuk Hummeli metronoominäidud: Mozarti sümfooniad, seaded föödile, viiulile, tšellole ja klaverile (1823—1824);

3) XVIII sajandi lõpul ehitatud mehaaniliste orelite metronoominäidud.

Mõned näited Czerny fikseeritud tempode kohta: Mozarti G-duur kvartetis KV 387 on menueti tempo $\text{♩} = 60$ (tavaliselt 52), Mozart määras tempoks *allegro*

(esialgses visandis *allegretto*). Suhteliselt kiire tantsulaadne tempo on siin oluline, muidu me ei tunnetaks eellöökidega poolnoote, mis on *forte* aktsentidega välja toodud (taktid 3—6 jne). Sama tempot nõuab Czerny ka kvinteti c-moll KV 516b (seade serenaadist puhkpillidele K384a/388) kolmandas osas *Menuetto di Canone*, kus on seesama rütmimotiiv. 40. sümfoonia kolmandas osas *Menuetto Allegretto* nõuavad Czerny ja Hummel samal põhjusel vastavalt ♩. = 72 ja ♩. = 76. Loomulikult võib Czerny ja Hummeli tempod vaidlustada. Kuid ajaloost on teada, et Czernyl oli väga hea tempomälu. Ja Hummel, töötades 18 aastat Weimaris, oli alla kirjutanud töölepingule, mille järgi ta kohustus tempode õigsust järgima ja järjekindlalt kontrollima.

Samuti on mehaaniliste instrumentide metronoominäidud selgeks tunnistuseks tolle aja muusika tempode kohta. Teatud mõttes on need tolle ajastu muusikalavestised. J. S. Smithi mehaaniline orel aastast 1762 annab järgmist informatsiooni: Händelil aeglane menuett 3/4, ♩. = 46, kiire 6/8, ♩. = 68; Geminianil kiire menuett 3/8, ♩. = 59.

Säilinud on ka Joseph Niemeczi mehaanilisi oreleid, mille jaoks just Haydn on kirjutanud terve hulga teoseid, nende seas palju menuetilaadseid. Artiklis on puudutatud spetsiifilisi mehaanika valda ulatuvaid finesse, peatuksin neist ühel. Võib peaaegu kindlalt väita, et nende instrumentide trumli pöörlemiskiirus oli umbes 60 pööret minutis, mis on traditsiooniline kella liikumiskiirus. Rohked mõõtmised ja tempode võrdlused vastavad jämedalt Czerny ja Hummeli poolt üles kirjutatud Mozarti ja Haydni teoste metronoominäitudele. Näiteks Niemeczi mehaanilisel oreil oli Haydni menuettide temposkaala ♩. = 36—72. Samas, Czerny ja Hummeli tempod Mozarti menuettidele olid vahemikes ♩. = 42—88. Mõlemal juhul oli tempode vahe kahekordne.

Seega on menuett, nagu ka valss ja paljud teisedki tantsud, olnud kasutusel erinevate tempodega. Ja tempo, kus menuett muutub valsiks ja see omakorda skertsoks, on tegelikult üheselt määratlematu. Ka tempode nimetused kannavad endas laia skaalat ja ei määra veel tempo olemust. See tähendab, et mõisted *menuetto* ja *allegretto* võivad sisaldada suurt hulka väga erinevaid temposid.

✱ Ja lõpuks väljavõtteid Clive Browni artiklist "Ajaloolised esitused, metronoominäidud ja tempo Beethoveni sümfooniates" ("Early Music" 1991, mai). Artikkel põhineb Beethoveni sümfooniates kolme uuema helisalvestuse (*Hanover Band* 1982—88 Monica Huggetti ja Roy Goodmani juhatusel, *Academy of Ancient Music* 1983—89 ja Christopher Hogwood, *London Classical Players* 1987—89 ja Roger Norrington) analüüsil. Esitused on ajalooliselt autentsed, st mängitakse tollaste instrumentidega (originaalid või koopiad) ja orkestrantide arv on ajastule vastav (tunduvalt väiksem kui nüüdisaegses sümfooniaorkestris).

Kõrvalepõikena juhiksin tähelepanu nimetatud esituste instrumentaariumile: keelpillidel on sooltest keeled, timpanitel loomanahk ja kõvad pulgad, vaskpillid on n-õ naturaalsed (ilma ventiilide ja pumpadeta) ja puupuhkpillid ilma tänapäevase Böhmi süsteemita. Ajaloolised instrumendid muudavad Beethoveni muusikalist kõlamuljet rohkem kui teiste Viini klassikute teoste puhul; suurem puhkpillide koosseis ja tihedam faktuur hakkab tollaste pillidega hästi ja läbipaistvamalt kõlama. Tekib hoopis utmoodi selgus ja kõlatasakaal.

Erinevalt Mozartist ja Haydnist peaks Beethoveni tempode puhul olema pilt palju selgem, sest teatavasti oli tema eluajal metronoom juba leiutatud. Beethoven pani oma tempod täpselt kirja, kuid vahel tunduvad need olevat võimatult kiired. Olenevate, kas helilooja pani metronoomi näidud kirja klaveri juures või sisemise kuulmise järgi, on mõned kõige kiiremad tempod ilmselt kraadi võrra kiiremad sellest, mida ta tegelikkuses kuulda soovis. Meenutagem ka Beethoveni jõulist temperamenti; teatud osade puhul pidas ta kindlasti silmas tempot võimete piiril, ja nii mõnigi kord ta lihtsalt ülehindas muusikut.

Viimase poole sajandi jooksul on hakanud taanduma dirigentide subjektiivne tempovalik, üha rohkem püütakse kinni pidada Beethoveni määratud tempodest. Nii Goodmani, Hogwoodi kui ka Norringtoni paljuski erinevad, kuid võrdselt veenvad tõlgendused lähtuvad eelkõige autoritempodest ja tõestavad, et traditsiooniline arvamused nende teostatavusest ei ole põhjendatud. Kõige järjekindlamalt (tihti siiski

ühe-kahe metronoominumbri võrra aeglasem Beethoveni märgitust) peab helilooja tempodest kinni Roger Norrington.

Beethoveni teoste avaldamisel on tempode osas juhtunud ka eksitavaid trüki- vigu. Näiteks 9. sümfoonia finaali alguse tempoks on "Schotti" väljaandes helilooja 66 asemel trükitud 96. Veel sagedasem on olnud vale noodivältuse kirjutamine tempotähise kohale. Terve hulk selliseid vigu oli 1817. aasta väljaannetes. Siin on "ühiskondlik arvamus" nii mõnegi vea juba parandanud.

XVIII sajandi lõpuperioodi uurijad on seisukohal, et tempo määravad:

- 1) meetrum,
- 2) tempo termin,
- 3) noodi vältuste valik.

Viimase kohta: 3/2 3/4 3/8 tähendasid järjest kiirenevat tempot, *Vivace* 3/8 oli kiirem kui *Vivace* 3/4. See tähendab, et valitud vältus määrab ka tempo(ala). Näiteks: Mozarti B-duur kvarteti KV 458 finaalis muutub 4/4 2/4-ks ja *Presto*'st saab *Allegro Assai*. Taktimõõdu valik näitab ilmekalt fraasi ja pulsi suhet. Loo karakter, meeleolu, teema iseloom ja eriti figuratsiooni tüüp (hõlmab just kiiremaid vältusi antud tempos) mõjutavad oluliselt tempovalikut.

Üks tähtsamaid tegureid tempo määramisel oli kiireimate vältuste proportsioon lõigu ulatuses. Johann Abraham Peter Schulz: kui teos on 2/4 *allegro*'s ja sisaldab vaid mõne kuueteistkümnendiku, siis osa meetrum on kiirem, kui see kubiseks kuueteistkümnendikest. See põhimõte peegeldub ka Beethoveni tempodes. Orkestrimuusikas on oluline teha vahet taktidel, kus kiiremad vältused esinevad figuratsioonina ja nende vahel, kus need on *tremolando* efekti rollis. *Tremolando* on tehniliselt võimalik kiires tempos ja annab edasi vähem subjektiivset materjali kui juba olulisemad figuratiivsed käigud.

Võrreldes Beethoveni 1. sümfoonia finaali, mis on tempos *allegro molto e vivace*, 2/4, ♩ = 88 ja 3. sümfoonia finaali, mis on *allegro molto*, 2/4, ♩ = 76, selgub, et esimesel juhul esineb kuueteistkümnendikke 24% ja teisel juhul 51%. Kolmanda sümfoonia finaalis on küll metronoomi kiirus aeglasem, aga kuna kuueteistkümnendike osatähtsus on suurem ja kuueteistkümnendiknoot on olulisim vältus, on ka tempo subjektiivselt kiirem. Ühesõnaga, subjektiivse tempo kiiruse tunde annavad kiireima vältuse esinemise sagedus ning vahetegemine figuratsioonil ja *tremolando*'l, mitte aga metronoomi näit.

Need olid vaid kolm linnulennulist ülevaadet, milles loodetavasti leidis nii mõnigi oluline idee. Lõpetuseks esitan ka mõne oma seisukoha.

1. Mehaaniline orel võis käia kiiremini elava muusikast, sest ühe keele kõla oli väga lühiajaline ja see nõudis n-õ tihedat faktuuri, muidu võis muusikaline mõte hajuda. Võrdluseks: klavessiini kõla on ka "lühike", seepärast vajas ka tema väga kiireid vältusi — hilisem klaver ei pidanud sellepärast lisapingutusi tegema.

2. Aeglase-kiire probleem on ka detaili ja terviku ehk kujundi ja üldise joone probleem. Ja kumma valib interpret, on tihti väga subjektiivne.

3. Viini klassikute teoseid esitav orkester on ajaloo jooksul muutunud nii koosseisu suuruse kui ka tämbrilise tasakaalu mõttes. Koosseisu skeem, väike—suur—väike, on kindlasti muutunud ka tempovaliku põhimõtteid, sest tihti seab just esituskoosseisu suurus (massiivsus) kiirusele piiri.

4. Metronoomi näitu ei pea võtma dogmana. See olgu interpreedile siiski lähtepunktiks, kust vastavalt esitaja isikupäralt tekivad loomulikult kõrvalekalded. Ometi peab tänapäeva muusik ja eriti dirigent arendama endas täpset rütmi- ja tempotaju. Tihti saavad esinejad ansamblina kokku alles laval. Seepärast kirjutab dirigent nii mõneski lugupeetud ooperimajas alla lepingule, mille järgi ta kohustub kõrvalekaldumatult järgima antud lavastuses fikseeritud temposid, aeglustusi-kiirendusi jne. Vastasel korral ei tarvitse interpreedid üksteist mõista. Meenu tagem, et täpselt samasisulisele lepingule kirjutas sajandeid tagasi Weimaris alla ka Johann Nepomuk Hummel.



KULTUURKAPITAL — PRIORITEEDID JA PROBLEEMID

PEETER OLESK: *Seda, et Kultuurkapital taastati, tuleb pidada väga oluliseks saavutuseks. Mis aga seni rahuldaval kujul puudub, on süstemaatiline analüüs rahaeralduste otstarbekuse ning tegeliku sisu kohta.*

Aasta on pikk aeg, aasta on lühike aeg. Paljud asjad on selgeks saanud, nii mõnigi ähmasemaks muutunud. Igal juhul tõmbab aastaring joone alla. Tuleb teha kui tahes kohmakaid kokkuvõtteid. Aeg antud... Aeg võetud.

Näitekunsti sihtkapitali aastase tegevuse kajastus kujunes päris pikaks uurimiseks-mõtlemiseks ja lõppes materjaliga, mis avaldub kolmes ajakirja numbris alapealkirjadega KULTUURKAPITALISM, NÄITEKUNSTI SIHTKAPITAL ja KES KOERA SABA KERGITAB... Teine osa ilmub esimesena, sest on teatrikuu ja me tahame aru anda. "Kultuurkapitalism" on ettekanne sihtkapitalide prioriteetidest ja probleemidest ajakirjanduses ilmunud kajastuste põhjal. "Kes koera saba kergitab..." on näitekunsti sihtkapitali töö tagasiside ja selle analüüs. Kogu materjal on koostatud jaanuaris 1996 ja lugejal palume lahkelt arvestada, et märtsis, kui ta seda loeb, ei ole ilmad nii lootusetult libedad ja hallid.

Esimene Kultuurkapital tegutses aastail 1925—1941. Uue "Kultuurkapitali seaduse" võttis Riigikogu vastu 1994. aastal.

Tollane kultuuriminister PEETER OLESK moodustas loomeliitude ettepanekute alusel seitse sihtkapitalide nõukogu (esimene kogunemine oktoobris 1994).

Kirjanduse sihtkapitali nõukogu, esimees JÜRI TALVET.

Helikunsti sihtkapitali nõukogu, esimees VARDO RUMESSEN. (Alates 23. oktoobrist 1995 René Eespere.)

Kujutava ja rakendus kunsti sihtkapitali nõukogu, esimees LEO LAPIN.

Arhitektuuri sihtkapitali nõukogu, esimees KARIN HALLAS.

Näitekunsti sihtkapitali nõukogu, esimees TÕNU TEPANDI.

Audio-visuaalse kunsti sihtkapitali nõukogu, esimees JÜRI TALLINN.

Rahvakultuuri sihtkapitali nõukogu, esimees INGRID RÜÜTEL.

Sihtkapitalide seitsmeliikmelisi nõukogusid juhivad omakorda Kultuurkapitali nõukogu, kuhu kuulub iga ala sihtkapitalist üks esindaja ja mille esimees on seadusejärgselt kultuuriminister.

Kultuurkapitali (kantselei) tegevdirektor on AVO VIIO, teabejuht AINIKI VÄLJATAGA, sekretär — RIINA VILGATS. Logo ja templi autor — VILLU JÄRMUT.

Raha saab Kultuurkapital alkoholi ja tubaka aktsiisimaksust ning hasartmängumaksust. Lisa toob Kultuuriloos.

1995. aastal esitati toetusavaldusi 2245, kogusummas 78,6 miljonit krooni, toetust leidsid 1574 taotlust 25,2 miljoni krooni ulatuses.

1996. aastal kahekordistub Kultuurkapitali raha tänu tulubaasi suurenemisele.

JAAK ALLIK, kultuuriminister, Kultuurkapitali nõukogu teine esimees:

Aasta lõpul tegi Kultuurkapital paar põhimõttelist otsust. Esiteks eraldati 2,8 miljonit krooni järgmiseks aastaks nn eluaegseks tänuetoetuseks rohkem kui 130 kultuuritegelasele, et nende vanaduspäevi pisutki muretumaks teha.

Teiseks otsustati kolm miljonit krooni eraldada maakondliku kultuurielu toetamiseks. Kavas on luua maakondlikud ekspertgrupid, kes hakkaksid vähem kalleid projekte toetama vahetult, ilma et need taotlused ja raha jagamine käiks läbi Tallinna. See süsteem on alles väljatöötamisel ja omamoodi eksperiment. Kui see õnnestub, siis tõenäoliselt järgmisel aastal ka seda summat suurendatakse.

KULTUURKAPITALI TÖÖKORD

Õigeaegselt laekunud taotlused registreeritakse ja sisestatakse arvutisse. Igast taotlusest koos juurdekuuluvate lisamaterjalidega tehakse koopiaid sihtkapitalide liikmetele iseseisvaks tööks. Samal ajal tuleb kokku Kultuurkapitali nõukogu, et läbi vaadata taotlused, mis oma suunitlusest ei mahu üksiku sihtkapitali alla, ja taotlused väga suurtele summadele. Nõukogu jaotab osa projekte ka sihtkapitalidele seisukoha võtuks või võimaluse korral rahastamiseks. Umbes paar nädalat pärast taotluste laekumise lõpptähtaega tuleb kokku konkreetse ala sihtkapitali nõukogu ja langetab oma otsused. Osa taotlusi võib sihtkapital omakorda saata rahastamiseks Kultuurkapitali nõukokku. Sihtkapitalil on õigus osa raha jagamata jätta, selle arvel suureneb järgmise jagamise summa. Sihtkapitalil on õigus omal initsiatiivil toetusi määrata ja tellimusi esitada, ning sõltuvalt konkreetse projekti vajadusest jagada taotletav toetussumma ka mitme kvartali peale.

Seejärel tuleb teist korda kokku Kultuurkapitali nõukogu, et läbi vaadata sihtkapitalidest saadetud taotlused ja otsustada nende saatus. Tulemused avaldatakse "Kultuurilehes" ja otsused saadetakse taotlejale. Oma otsuseid ei ole Kultuurkapitali liikmed kohustatud kommenteerima.

ERKKI-SVEN TÕÜR: Teisel korral taotlust tegema minnes oli küllalt nadi tunne: ihe korra olen juba saanud, kuidas ma siis nüüd jälle lähen. Ent kui olen taolist mõtet väljendanud nende riikide inimestele, kus stipendiumide ja abirahade süsteem on kauem toiminud, on nad silmad suureks ajanud ja toonitanud, et küsida tuleb ilma võltshäbita. Institutsioon, mis raha jagab ja otsustab, kellele seda anda, ongi küsimiseks; ja ma julgustan igaüht seda tegema.

KULTUURKAPITALI postiaadress on Suur-Karja 23, EE0001 Tallinn, telefon 44 69 22.

NÄITEKUNSTI SIHTKAPITAL

Koosseis: Tõnu Tepandi (esimees), Reet Neimar (aseesimees), Merle Karusoo, Ain Lutsepp, Jaak Rähesoo, Jaak Vaus, Margot Visnap.

Kultuuriministerium on aastaid anonüümselt töötanud, personaalselt ei vastuta mitte keegi. Kultuurkapitali liikmed on enamuses tuntud inimesed, algusest peale üldsusele teada ja nad peavad otsuseid langetama omaenese kogukonna suhtes.

JUHAN PEEGEL: Kultuurkapital tagab — vähemalt olulisel määral — kultuuri arengu stabiilsuse, kultuurirahva kindlustunde ja loomingutahte. Muidu oleks loominguline intelligents tööpoolest heidikute olukorras.

Näitekunstis sihtkapitalist sai/saab kõikide ootus ja lootus. Meilt oodatakse, et me leevendaksime šokki senioride jaoks, aitaksime loomeseisundis püsida 70-nda-

te teatrikorüfeedel ja julgustaksime noori, et neistki ei imenduks loomeenergia tühipalja 20 aastaga.

Me teadsime, et alustada tuleb prioriteetidest. Me kas määratleme ise oma eelisted või laseme end juhtida laekunud toetusavaldustest.

TÕNU TEPANDI, aprill 1995: *Esimesel kohal asub teatriprotsessi see osa, mille tulemuseks on LAVASTUS (siia kuuluvad ka loominguks sihtstipendiumid, mille algatajaks on näitekunsti sihtkapital ise). Järgmised alajaotused (II prioriteet) sättisime kõik ühele teljele, need on omavahel võrdsed: teatriharidus (põhiharidus ja täiendõpe), teatripropaganda (trükised, külalisetendused nii Eestis kui välismaal), teatriajalugu. Lisaks eraldasime sotsiaalhooldusraha, mille jagamise usaldasime Teatrite Liidule, kuivõrd liit on selles valdkonnas pädevam institutsioon.*

Me leppisime kokku, aga me ei ole osanud/saanud selle järgi käituda. Arvan, et tulemus on mõnevõrra üllatav ka mu kolleegidele sihtkapitalist.

I prioriteedile, mis pidi summas võrduma II prioriteediga, kulutasime kolm korda vähem raha.

Kolm korda vähem aitasime sündida loominguks, mis oli meie esmane eesmärk. Miks? Küsimus ei olegi niivõrd selles, et tegemata tööd teatri jäädvustamise osas neelasid ja neelavad edaspidigi palju, et ukсед on tuuletõmbuseni pärani ja eesti teatrirahvas peab aina külas käima ja külalisi vastu võtma, küsimus on eelkõige selles, et toetamist väärivaid loominguks projekte palju ei ole.

Riiklik teater on oma monopoli nii tugevasti kehtestanud — olles samal ajal nõrk! —, et alternatiivsed teatrid on lihtsalt hädised. Nende pidev toetamine tähendaks tekitada veel mõned riiklikud teatrid, mis mõte sel oleks?

Eesti teatril ei olegi alternatiivsete projektide kogemust, sest head n-õ alternatiivid on sündinud teatrites enestes, kui nad juhtuvad parasjagu elluürganud olema, nagu praegu Linnateater, või siis koolis. Teatrisisesed teisititegemised ongi elusa teatri tunnus, seepärast ajab muigama jutt alternatiividest üldse meie ühiskonnas. Enne olgu ikka asi ise, siis alternatiiv. Enne teater ise, enne haridus kui niisugune, siis teised, täiendavad variandid...

Ma ei kuulu ka nende hulka, kes julgustaksid projektide kallale asuma. Selleks peab eesti ühiskonnas päris hull olema ja keegi peab olema su selja taga ja ümber, kes kaitseks su vaimu ja selgitaks su täis võtjatele, et su pea ei ole kandiline.

1980. aastal tegime Klooga rannas lavastuse "Olen 13-aastane". Olen kindel, et pole olemas protokollid, mis kirjeldaks, missugune protsess oli isegi trupi Teatriühingu puhkekodusse majutamine, muust rääkimata. Projekti probleemid ei ole tavaliselt loominguks.

1982. aastal tegime Noorsooteatris "Meie elulood" ja "Ruumid..." Kolmandat kunstinõukogu — mida mina nimetan inkvisitsioonikohtuks — ei protokollitud. Need probleemid olid ideoloogilised.

1987. Põrgu Lauulu- ja Näitemängu Seltskonna "Aruanne" oli nii lihtne ja mängis sellises kohas, et ei nõudnudki eraldi raha ega luba. Nii on võimalik, kui söögiraha jätkub.

1993. Otepää "Circulus" — Harrastusteatri Liit lõpetas kahjumiga 120 000 ja viimased võlad (ka osale lavastusbrigaadi liikmetest) on maksmata tänini.

Nii et ma tean küll, mis asi on projekt, kui palju nõuab see ettevalmistusaga, millist meeskonda ja millist ringkaitset vajab. Tean, et juba esimesed sammud: ideekavand ja tööprojekt maksavad küllalt palju ja et startida tohib alles siis, kui langeb rahastamise otsus.

Andsime raha Evald Hermakülale Draamateatri Noorteprojekti käsikirja koostamiseks, Andres Dvinjaninovile Tartu Suveteatri projekti käivitamiseks, Jaanus Rohumaale näidendi kirjutamiseks eesti teatriajaloo ainetel, "Kandle" näitetrupile vabaõhulavastuse "Paganamaa legendid" jaoks, "Theatrumile" projekti "Haridus

kultuuripärandis" arendamiseks, Kaarin Raidile mälestusteraamatu kirjutamiseks, Võro Keele ja Kultuuri Fondile B. Kangro "Susi" lavastamiseks, Ingomar Vihmarile "F. Tuglase projekti" teostamiseks, Andrus Kivirähkile libreto kirjutamiseks Tõnu Raadiku muusikaga koomilisele ooperile jne.

Küllalt suur summa läks Linnateatritele: "Kolme musketäri", "Pianoola" ja teatriloolise raamatu jaoks. Lisaks ka Kultuurkapitali aastapreemia.

TÕNU TEPANDI: *Kultuurkapital pole loodud mitte era- või riigiteatri, vaid kunsti toetamiseks. Kunst aga ei sõltu omandivormist.*

Teatritest ja truppidest on abi saanud veel "Vanemuine", Eesti Draamateater, Rakvere Teater, Teater 4, U-3, VAT-teater, Von Krahl'i Teater, Nukuteater, "Tuuleveski", "Varius", "Marionett", Salong-teater, Tartu Lasteteater, "Estonia", "Endla", tantseuteater "Fine 5", Vene Draamateater.

I prioriteedi hulka kuuluvad ka sihtkapitali enda initsieeritud loominguks stipendiumid loovisiksustele, ja see on kindlasti õigesuunaline raha, võib-olla peaks suurprojekte raha veel enam loominguks stipendiumidesse kanaliseerima, aga võib-olla sünnivad suurprojektid väikestest, eks uus aasta näita sedagi.

Isikutoetust nii avalduste põhjal kui omal initsiatiivil, nii tööks kui õppimiseks, nii vormis- kui eluspüsimiseks oleme andnud pisut rohkem kui sajale inimesele, summade suurus 1000 — 29 000 krooni, kokku pisut vähem kui miljon. Neist 30 on seniorid, 40 tuntud tegevad teatriinimesed, ülejäänud nimed on tävalugejale ilmselt võõramad.

Loominguliste liitude lõikes... jah, kisub ka ümmarguse arvu ligi, sest paljud avaldused nii tänutoetustele, trükistele kui ka reisidele on laekunud just nimelt liitudelt.

Siin oleme kogu aasta seisnud dubleerimise probleemi ees ja nüüd kasvab see nii suureks, et peab leidma lahenduse. Riik nimelt loobub professionaalsete kunstiinimeste loominguks liitude toetamisest oma eelarvest ja kõik nende mured jäävad Kultuurkapitali kanda.

Teatriinimesi ettevalmistavad koolid on meilt saanud umbes 200 000 krooni ja see on ilmselt vähe, kui arvestada, et välismaal õppijad neelavad märksa rohkem ja nende tulusus eesti teatrikultuurile vajab veel tõestamist. Iseasi on õpikodade organiseerimine meil ja külastamine mujal.

Oleme toetanud mitme raamatu väljaandmist: Voldemar Panso "Töö ja talent näitleja loomingus" (kordustrükk), Paul Pinna mälestused, Mihhail Tšehhovi "Näitleja tee", Liina Reimani "Laya võlus", Linda Rummo monograafia, Madis Kõivu näidendite kogumik.

Mis on meie mõtlemises õige, mis ekslik olnud, seda näitab tulemus. Aga milles seisneb näitekunsti sihtkapitali töö tulemus, millega seda õieti mõöta?

Ei tahaks minna sellele libedale, et eesti teater on parem/halvem alates ajast, kui... See lavastus nende rahaga on uudne/vanamoeline. See tegija värskem/vintsutatam, see nooruk on/ei ole õppinud...

Spekulatsioonid jäägu "kirjutavale pressile", neil on kogemus!

Meie peaksime mõõtma oma töö tulemust selle järgi, kui paljud inimesed osa saavad (ja soovivad saada) sellest, mida me oleme aidanud tekitada. Kui palju me õpime.

Üks riskantsemaid rahaeraldusi oli IV kvartali 100 000 juunikuul Baltoscandal'iks. See on teatrifestival, lisatakse vist ka moesõnu "alternatiiv", "vabatrupp", "väiketeater", aga see selleks. Rahvusvaheline. Eestvõtjaks Von Krahl'i ja Rakvere teatri juht Peeter Jalakas. 1995. aastal toimus Rakveres ja nüüd ka sinna planeeritud.

Meie otsuse õigsust näitab see, kas ja kui paljud rakverelased üritusest osa võtavad ja kui paljud eesti teatritegijad. See on vastus Peeter Jalaka küsimusele: kas Eestile on sellist festivali vaja?

Rakvere linn ei ole mingi kultuurikolle, selle linna inimesed ei ole suutnud oma teatrit hoida, sest peale raha on sama või veel suurema tähtsusega asi inimeste huvi.

Samamoodi on üsna inertne meie teatrirahvas. Permantne ülekoormatus on viinud selleni, et vaadatakse seda, mis koduteatrisse kätte tuuakse või mis väljamaal ette satub. Eestimaal ringi ei sõideta, kui töö ei suuna. Teatrite tööplaanid ei soodusta tegijate teatrihuvi.

Dionysia'l oli isegi Tartu teatrirahvast väga vähe, aga ei jäänud ka muljet, et oleme teretulnud. Eesti ASSITEJ, lasteteatri päevade korraldajad kurdavad erialainimeste vähese huvitatuse üle... Ainuke kogunemine, millega kogukond haakus, oli *Panso päevad* novembris.

Baltoscandal'il, et ennast õigustada, tuleb ära teha suur valgustustöö nii Rakvere linnarahva kui eesti teatritegijate seas. Meie mõõdame tulemust selle järgi, kui täis on saalid, kui palju on vaatajate hulgas proffe, kui põhjalikult me külalistega tutvuda jõuame, kui asjatundlik on tagasiside meedias ja kui olulised on probleemid, mis püstitatakse, kui põnevad ideed, mis välgatavad.

See on suur töö, annaks, et õnnestuks. Siis õpime kõik.

Sellest, mida juba õppinud oleme, räägime, nagu öeldud, ülejärmises numbris pealkirja all KES KOERA SABA KERGITAB.

(Järg TMK-s nr 4.)

Aasta lõpus algatas **Näitekunsti sihtkapital KOLMEAASTASE LOOMINGULISE STIPENDIUMI 6000 krooni kuus ja ELUAEGSE TÄNUTOETUSE^{*} 2000 krooni kuus.**
Ettepanek tuli Rahvuskultuuri Fondilt Eri Klasi allkirjaga.
Sihtkapitalide arvamusel selle kohta olid erinevad ja Kultuurkapitali nõukogu ei hakanud neid vägisi ühtlustama.
Näitekunsti sihtkapitali lahendus on kõige lähemal esialgselt pakutule.
Aitäh, Rahvuskultuuri Fond — meie vanem vend! Aitäh, Eri Klas!
Hea nõu on alati teretulnud. Me olime teel sinnapoole,
aga meil oleks veel aega läinud.

Kolmeaastast loomingulist stipendiumi hakkame välja andma igal aastal rotatsioonisüsteemis: 1997 on niisiis kaks stipendiaati, 1998 — kolm; ja kolm jääbki, sest 1999 lõpeb esimene stipendium ja on määratud neljas stipendiaat.

Stipendiumid on mõeldud selleks, et saaja võiks teha, mida ta vajalikuks peab: stressivabamalt oma igapäevast tööd, mis muidu alamakstud on; võib õppida või õpetada, kirjutada või kirjandust osta; võib võlgu maksta või lihtsalt puhata — lasta maailmal enese juurde tulla. Kultuurkapital ei kontrolli seda ega oota selle kohta mingit aruannet. Looja filter muudab elu arusaadavamaks, tihti ka elamisväärsemaks meie kõigi jaoks.

JAAAN TOOMING — jõudu ja rõõmu!

^{*} Lauljaist-muusikuist teatriinimesed (Endel Aimre, Aliide Halliste, Aino Külvand, Elsa Lamp, Johannes Lükki, Lehte Mark, Veera Nelus, Kirill Raudsepp, Eduard Poolakene, Georg Taleš ja Valdeko Viru) said toetuse Helikunsti sihtkapitalilt, kus aga otsustati jagada toetusi kolmeks aastaks. — *Toimetus*.



Nüüd viiekümnenda eluaasta piirile jõudnud JAAN TOOMING oma lavastajatee hakul, 23-aastasena legendaarse debüütlavastuse "Laseb käele suud anda" proovis, aastal 1969.

Foto avaldatakse esmakordselt.

Kust ilmusid äkki see ja järgnevadki fotod? "Sain Mati Undilt kilekotitäie negatiive, mis olid seni tal rõdul seisnud," on Kalju Orro lühikommentaar, kes taotles Kultuurkapitalilt toetust teatrirahva enda pildistatud ja tema kätte jõudnud arvukate fotonegatiivide põhjal piltide valmistamiseks ning oma teatri- ja kultuuriloolise arhiivi täiendamiseks.

Näitena siin üks tuhandik selle kogu värskemast osast:

pildistaja — Mati Unt,

koguja ja dokumenteerija — Kalju Orro,

aeg — 1969, koht — Tartu, "Vanemuise" suure maja proovisaal.

Honorar Näitekunsti sihtkapitalile

A. Kitzbergi "Lase käele
suud anda" proov Jaan
Toominga juhtimisel.

Vasakult:

Kuno Otsus (Karl Fabian
ja Hofmeister), Evald
Aavik (Ants), Raine Loo
(Pärisproua Chlopitzky) ja
Paul Maivel (Vaida Jaan).



Evald Aavik (Ants) ja Mare Puusepp (Maie).



Jaan Tooming ja Evald Aavik, nende vahel Mare Puusepp.



Jaan Tooming proovis.



Kuno Otsus ja Raine Loo proovi vaheajal.

Eluaegne tänuetus määrati üheteistkümmele inimesele.
Meie sügav kummardus:



VIIVE ERNESAKS,

*meister, kelle pilli järgi tahetakse tantsida
teatrikoolis, laval ja saalis.
Looja, kes ei lase end häirida ei dramaturgi,
ei lavastaja, ei näitleja viisipidamatusest.*



LILIAN KIREPE,

*teatrimuuseumi pärisperenaine.
Ajataguse teatri mälu kandja.*



VERNER LOO,

*Prints, kes oma võimupjedestaalilt
alla astunud asus juhtima väikeste luikede
ja printside kooli.*



VELDA OTSUS,
*näitlejanna. Jääb tabamatuks
oma okkalise isepäisusega
elus ja avatud
valupeegeldusega laval.
Teeb naeruväärseks
kõik sõnad, millesse
püütakse teda püüida.
Me ei ulatu tema maailma.*

HELEND PEEP,

*Kuid sulle ei ole mul anda,
mis on sinu ainuke soov —
ei suuda sind õnnele kanda,
ei sinule päikest ma too.
Mu elutee okkane rada —
ei õisi sealt noppida saa.
Vaid okkaid sul pakkuda tahan —
ei võta mult vastu neid sa...*

Kas looja teab mida ta
vahendab, mida ta tähendab?





HELMU PUUR,

*Kaie Kõrbi tähelelennu tugi.
Meie sajandi Valge Luik.
Küüditatud hakkasid koju tulema,
teadvustus suur lein.
Helmi Puuri naasmisest lavale pärast rasket
haigust sai rahva unistuste täitumise sümbol.*



SALME REEK,

*Eesti tuntuim näitlejanna.
Raadiohäälena jäädvustanud end
rahvuslikku ühismällu
arvukate lastepõlvkondade kaudu.*



LEMBIT PÖDER,

*legendaarne "Ugala" grimmimeister,
sündinud 1903, kolleegide jaoks Põtu.
Näitlejad võib-olla ei teagi tema pärisnime,
aga nad mäletavad tema käsi ja
silmade sära grimmilaua peeglis.*



ELDOR RENTER,

*kujundab muusikat: vormib, värvib ja valgustab.
Põhjalik ajastute uurimises, delikaatne vahendamises.
Filigraanne, elegantne, sädelev.*

LINDA RUMMO,
*murdelise teatriaajastu,
Panso teatri näitleja.
Tark, enesekriitiline,
nõudlik.
Our Fair Lady.*



KULNO SÜVALEP,
igavene üliõpilane.

*Mida mõtleb mees, kui ta enam
maailma teedel ei kolla?
Vaev on vanaks saada,
aga hea on vana olla.
Kõik on nii sinine, sinine, sinine:
silmad ja taevas ja meri.
Terve nädal — suur sinine esmaspäev.
Soontes on sinine veri.
Vaata maailma kui aadlik,
kelle aardeil pole otsa ega äärt.
Kõik selge, soliidne, paraadlik
ja natuke naeruväärt.*

(A. Sang)

ANDRES ALLPERE

"Hitler & Stalin 1939", 1989. Režissöör Olav Neuland. Adolf Hitler võitluskaaslaste keskel.



VEEL KORD TOTALITARISMI JUURI OTSIMAS



"HITLER & STALIN 1939". Stsenarist Aigar Vahe-
metsa, režissöör Olav Neuland, muusika ja heli-
režissöör Mati Schönberg, toimetaja Kersti Gailan,
monteerija Kersti Miilen, konsultant Küllö Arja-
kas, produtsent Mart Must. 35 mm, 56 min, must-
valge. © "Estofilm", 1989.

"Hitler & Stalin 1939". Juht peab vaatama kau-
gustesse.



**"XX SAJANDI DOKUMENTAALMÜSTEE-
RIUM. KRISTUSE DILEMMA".** Stsenaristid Aigar Vahemetsa ja Olav Neuland, režissöör Olav Neuland, helirežissöör Mati Schönberg, monteerija Kersti Miilen, diktoritekst eesti keeles Mikk Mikiver, inglise keeles Jüri Krjukov, vene keeles Eduard Toman, filmigrupp: Kai Põlluvee, Tõnu Põldsaar, Nugzar Ruhadze, Tiito Himma, Kadi Talpsepp ja Eha Rohtla, filmidirektorid Kersti Gailan ja Aivar Vähi, produtsendid Veljo Kuusk ja Anatoli Koptjevski. 35 mm, 53 min, mustvalge ja värviline. © "Olav Neuland FPR Ltd", 1995.

Võimalus ühes arvustuses kahte ideeliselt sarnast filmi hinnata on arvustajale ühtpidi väga tänuväärt (paralleelide tõmbamise võimalus), teistpidi on enesekordamine ja paigaltammumine samuti võimalikud. Kui vaadelda kahte filmi "Hitler & Stalin 1939" (1989) ja "Kristuse dilemma" (1995) nagu ühe tervikteose kahte eraldi osa, tekib täiendav efekt — teema arendusele hinnangu andmise võimalus.

"Hitler & Stalin 1939". Joachim von Ribbentrop saabub Moskvasse.



"Hitler & Stalin 1939". Lihtrahvas armastas Jossif Stalininit. Kroonikakaadrid.





"XX sajandi dokumentaalmüsteerium. Kristuse dilemma", 1995. Režissöör Olav Neuland. Groznõi varemed.

Õigupoolest on see arvustajale tänamatu ülesanne — tavavaatajal ei pruugi eri aegadel ettesöödetud filmide vahel üldse mingeid seoseid tekkida. Muidugi on selline koondarvustus tingitud mitte sellest, et ajakirja toimetus tahaks ruumi filmi arvelt ühiskorteris muusika ja teatriga kokku hoida, vaid eelkõige ikka sellepärast, et filmid on oma sisult tõesti samased.

Kui "Hitler & Stalin 1939" oma esilinastuse hetkel mõjus tõesti kaunis avastusliku ja poliitiliselt julgena, siis "Kristuse dilemma", vaatamata oma pretensioonikale pealkirjale, sellist elamust ei paku. Latt on osavalt valitud kroonikakaadrite tõttu juba 1989. aastal nii kõrgele pandud, et aastal 1995 ootaks täiesti uut kvalitatiivset lähenemist nüüdseks juba enam-vähem läbi vaadatud-mõeldud teemale — "XX sajandi totalitaarsed režiimid ja nende karismaatilised liidrid". Üheks takistavaks asjaoluks, miks ei ole "Kristuse dilemma" saanud meistriteost omas žanris, on minu arvates lähtematerjali üliküllus. Kõrvalepõikena olgu öeldud, et mõlemad filmitegijad — nii režissöör Olav Neuland kui ka stsenaarist Aigar Vahemetsa, on ilmselt hästi tuttavad Ida-Euroopa filmivaramutes peidusolevate arhiivaalidega, kuid "Kristuse dilemma" lõputiitrites nende arhiivide loetelu ei leia. Miks?

Filmi algus — Sarajevo 1993 ja meile ühe sõbraliiku hiidriigi presidendi ilmselt umbjoobes tehtud katsed orkestrit dirigeerida — häälestab valvsaks: mis siit küll veel tulla võib? Diktori tekst lubab vaatajaga koos läbi jalutada kogu XX sajandi. Ahvatlus nii suur tükk korraga ette võtta on muidugi suur. Et kogu temaatikat väljakuulutatud kristlusega siduda, näeme mängufilmi "Lenin Poolas" kaadreid. Veel üks kõrvalepõige — miks on totalitarismi koledusi tarvis veel kord tõestada kristluse kaudu?

Selline küsimuse seadmine on väga kunstlik. Tõelisel, ideaalsel kristlusel, nagu siinkirjutaja seda seni enda jaoks on mõtestanud, ei tohiks totalitaarsete režiimidega mingit korrelatiivset seost olla. Et Vladimir Uljanov (Lenin) sai oma segaseisuslase kodus kindlasti hea kristliku kasvatuse ja Jossif Džugašvili oli olnud Tiflisi vaimulikus seminaris mitte eriti edukas õpilane, ei tee neid võimumehi minu silmis ei vastuvõetavamaks ega ka eemaletõukavamaks.

Aga diktaatoreid tuleb selles filmis veel enamgi. Adolf Hitleri suhe nii kristlusega (kui ka religiooniga üldse) jääb filmi tegijate poolt välja ütlemata, kuigi on teada, et katoliiklikust keskkonnast pärit fütüüril ja sellega suhted katkestanud saksa rahva vaimsel juhul olid selles valdkonnas omad spetsiifilised probleemid.

Filmi "Kristuse dilemma" ülesehituses on ilmselt püütud järgida n-ö kronoloogilist printsiipi (Hitleri võimuletulek, MRP, Saksa—Poola sõda 1939, N Liidu seksumine, kurikuulus ühisparaad 29. septembril 1939 ja siis juba N Liidu — Saksa sõda).

Veel üks kõrvalepõige. Diktaatorid on end meelsasti filmida lasknud ja filmi teistkordsel vaatamisel püüab silm tahtmatult nende julmurite hingele esimese tähelepanek. Hitler oma Nürnbergi parteipäeval ja hiljemgi peetud kihutuskõnedes ei ole üldse koomiline. See veider mees, juuksetukk silmadel, mõjub pigem lugupidamist väärivalt, ka järsud hääletõusud ja rappivad žestid on kuidagi kooskõlas, kui sinna juurde mõelda, et nendes kõnedes püüti eelkõige turgtada saksa rahva eneseteadvust pärast Versailles' rahulepingu ebaõiglust

ja Weimari vabariigi poliitilist koost. Need kõned on vaatamänguliselt vägagi loomulikud (isegi teadmine, et Hitler võttis lavalise liikumise alal eratunde, ei kõiguta minu veendumust). Hitleri karismaatilisus saab nende kaadrite kaudu mõistetavaks.

Stalin on tõeline sfinks. Me ei suuda ka aastakümneid hiljem neid muigeid dešifreerida — niivõrd läbitungimatu on "Suure Juhi ja Õpetaja" nägu.

Kui keegi nendes kahes filmis on üldse naljakas, siis on see Karl Säre ("Hitler & Stalin 1939"), kes 1940. aasta juunipöörde ajal otse veoautokastist miitingut pidades murduval häälel Stalinile kiitust hüüab. Hää! murdub ka Konstantin Pätsi viimases avalikus rahuaegses kõnes 1939. aastal Eesti Vabariigi aastapäeval, kuid vana mehe erutus on täiesti mõistetav — kurjad pilved on juba silmapiiril ja ilmselt tunnetab vana riigimees ühtlasi nii lähenevat ohtu kui ka oma abitust riigilaeva kindla käega juhtimisel.

Diktaatorid Benito Mussolini ja Nikita Hruštšov (jaa, ka tema!) on vähemalt selles filmis teisejärgulised. Kuigi, eks lisa ühe kõditava seiga Hruštšovi vastuolulisse eluloosse nüüd siis ka filmist nähtud stseen nn Lääne-Ukraina (loe: Poola lääneosa) "vabastamisel", kus tal oli oluline osa mängida.

Kõik, mis filmis meie lähimenevikku puudutab (näiteks Leedu 1991, Tšetšeenia 1995) on muidugi suurvene šovinistliku poliitika tabav kujutamine, kuid siin jääb segaseks 1993. aasta oktoobris toimunud sündmuste (riigipööre?) kajastamine. Boriss Jeltsini kõne, kus poliitilisi vastaseid nimetatakse kurjategijateks, püüaks nagu selgust tuua poliitilistesse hinnangutesse, aga üleminek Tšetšeenia ja Leedu kaadritele ei vajaks siiski vist pühakirja tsiteerimist (mõjub kohati õõnsalt), vaid otsest, täpset, ühemõttelist ja poliitiliselt pädevat kommentaari ja seisukohavõttu.

Üksteise otsa on pandud krišnausulised trummilööjad, Johhar Dudajevi sõnavõtt ja Jegor Gaidari vastane Moskva vanameelsete tänavamiiting. Andku filmitegijad mulle andeks, aga selline poliitiline rosolje ei näita muud, kui et tegijad ei ole suutnud ahvatlevate palade vahel valides langetada otsust, mida võtta, mida jätta. Lepitavat tooni ei paku ka küllalt harukordne stseen, kus tšetšeeni sõdalased saadavad oma venelastest vaenlasi-sõjavange teele sooviga, et need kunagi enam, relv käes, nende kodumaale ei tuleks. Tšetšeenia teema on muidugi üliahvatlev ja meelitab ligi, kuid XX sajandi üldtaustal on see paljude õuduste hulgas vaid episood ning vääriks kindlasti eraldi käsitlemist. (Selle arvustuse kirjutamise ajaks on Toomas Kummeli ja Artur Talviku ühisprojekt Tšetšeeni teemal ka Kinomajas huvilistele näha olnud.) Filmi "Kristuse dilemma" lõpp on tänu väga värsketele Tšetšeenia kaadritele efektne ja lohutu. Kas siis sellise koormaga lähemegi XXI sajandisse?

Tagasi tulles arvustuse alguses lubatud paralleelarvustuse juurde, tuleb tunnistada, et "Hitler & Stalin 1939" on kindlasti keskendatum, tegijad püüavad rabada eelkõige unikaalsete kaadrite efektse montaažiga. 1989. aastal mõjusid NKVD Riia peakorterist leitud laibad kindlasti julge süüdistusena selle nüüdseks, vähemalt meie Eesti elust (vist?) taandunud ametkonna mineviku tegu-



"Kristuse dilemma". Tankid Vilniuse tänavatel.
"Kristuse dilemma". Vytautas Landsbergis Leedu sündmuste ajal. Kaadrid filmist.

de üle. Ka reportaaž Katõni veretöö kohta aitas teadmatutes olevat avalikkust stalinliku vägivaldmasina koletislikkuses selgusele jõuda. Film "Hitler & Stalin 1939" on huviga jälgitav ka kuus aastat hiljem — iga kord tulevad esile erinevad nüansid. Filmi ülesehitus on läbimõeldud ja tasakaalustatud, ei ole sellist tunnet, et vaatajale püütaks üht ideed peale suruda — pildimaterjal räägib ise enda eest.

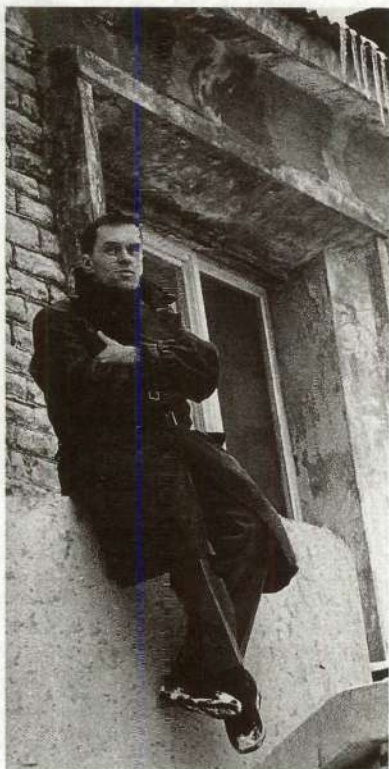
"Kristuse dilemma" ilmselt eksib selle reegli vastu. Olematu dilemma kaudu püüavad autorid niigi pärani lahtisest värvast sisse murda.

Kolmandat selležanrilist filmi meie praeguses turumajanduslikus situatsioonis vaevalt et niipea tuleb. Kuid üht dalinismi sisevaatlust, mis kesken- duks eelkõige eesti materjalile, võiks tandemilt Neuland—Vahemetsa oodata küll. (Ka Leo Ilvese "Isake Dracula" ei ole seda teemat tühjaks ammutanud.) Tegijate senised tööd lubavad oodata kõige paremat. Olgu see lõpplause ühtlasi ka nagu sotsiaalne tellimus, mis suunas tegijad oma pilgu järg- misena pöörama peaksid.

OLAV NEULAND on sündinud 29. aprillil 1947. aastal Viljandis. 1966—1969 õppis Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedris, seejärel 1969—1972 Tallinna Pedagoogilises Instituudis kultuurharidustööd, lõpetades selle näitejuhina. Aastatel 1976—1978 õppis ta Moskovas kaheaastastel stsenaristide ja režissööride kursustel ning kaitses 1979 mängufilmide lavastajana diplomit. Alates 1969 töötas "Eesti Telefilmis" režissööri assistendi, stsenaristi, toimetaja ja režissöörina. 1978—1988 oli mängufilmide režissöör-lavastaja "Tallinnfilmis". Asutanud erastuudiod "Estofilm" (1989) ja "Olav Neuland FPR Ltd" (1991). O. Neulandi debüütmängufilm "Tuulte pesa" pälvis omal ajal mitmeid auhindu nii NSV Liidus kui ka välismaal. Filmis tegi esimese suure rolli Tõnu Kark (varem oli ta mänginud vaid episoodilise osa Kaljo Kiisa "Keskpäevases praamis", 1967) ning sellega sai tuntuks operaatorina Argo Iho. Seoses kinematograafia 100. aastapäevaga valiti "Tuulte pesa" 1995. aasta detsembris Moskovas saja parima endises N Liidus tehtud filmi hulka (teisena pääses Eestist valikusse veel Kaljo Kiisa "Surma hinda küsi surnutel"; žüriid juhtis Jean-Luc Godard). 1990. aastatel on O. Neuland tegutsenud põhiliselt äri alal.

Olav Neuland Kivimäe sauna juures 1990. aasta algul.

L. Peegli foto



OLAV NEULANDI FILMOGRAAFIA

- 1968 "Maakirpude mäng". Amatöörfilm.
 1968 "Lumi, lumi". Amatöörfilm.
 1969 "Muinasjutt killukestest allikas". Amatöörfilm.
 1972 "Helin". Dokumentaalfilm. (Stsenarist ja režissöör; "Eesti Telefilm".)
 1974 "Orelitoonid". Muusikafilm. (Stsenarist ja režissöör; "Eesti Telefilm".)
 1974 "Oreli sisse minek". Dokumentaalfilm. (Režissöör; "Eesti Telefilm".)
 1975 "Teatrivang". Dokumentaalfilm. (Stsenarist koos Virve Aruoja ja Inessa Sidorinaga; režissöör Virve Aruoja; "Eesti Telefilm".)
 1975 "Seaduslikkuse kaitsel". Dokumentaalfilm. (Režissöör; "Eesti Telefilm".)
 1975 "Sügiskuld". Muusikafilm. (Režissöör; "Eesti Telefilm".)
 1976 "Kuidas portretereida oreli". Dokumentaalfilm. (Režissöör koos Enn Sädega; "Eesti Telefilm".)
 1976 "Ott Kangilaski". Dokumentaalfilm. (Stsenarist ja režissöör; Kultuuriministeeriumi tellimus.)
 1976 "Otsides punast värvi". Dokumentaalfilm. (Stsenarist; Kultuuriministeeriumi tellimus.)
 1979 "Tuulte pesa". Mängufilm. (Režissöör; "Tallinnfilm".)
 1980 "Sinu nimi...". Dokumentaalfilm. (Režissöör; "Tallinnfilm".)
 1980 "Ajutised inimesed". Dokumentaalfilm. (Stsenarist ja režissöör; "Eesti Telefilm".)
 1981 "Vana meloodia". Muusikafilm. (Stsenarist ja režissöör; "Eesti Telefilm".)
 1981 "Naisetapja". Muusikafilm. (Režissöör; "Eesti Telefilm".)
 1981 "Kuukiired". Muusikafilm. (Režissöör; "Eesti Telefilm".)
 1982 "Corrida". Mängufilm. (Režissöör; "Tallinnfilm".)
 1984 "Reekviem". Mängufilm. (Režissöör; "Tallinnfilm".)
 1984 "Hundiseaduse aegu". Mängufilm. (Režissöör; "Tallinnfilm".)
 1985—1988 "Näkimadalad", I—IV. Mängufilm. (Režissöör; "Tallinnfilm".)
 1989 "Hitler & Stalin 1939". Dokumentaalfilm. (Režissöör; "Estofilm".)
 1995 "XX sajandi dokumentaalmüsteerium. Kristuse dilemma". Dokumentaalfilm. (Stsenarist koos Aigar Vahemetsaga ja režissöör; "Olav Neuland FPR Ltd".)
 Loetelu võib olla mittetäielik.

SULEV TEINEMAA

MÄNGURID, SALASEPITSEJAD JA NEED KERGEUSKLIKUD TEISED

ÜHEST ASPEKTIST MIKK MIKIVERI KAHES LAVASTUSES



M. Lermontovi "Maskeraad" (lavastaja M. Mikiver, lavakujundaja E. Õunapuu, kostüümikunstnik M. Raidma). Eesti Draamateater, 1995. Arbenin — Jüri Krjukov.

DeStudio foto

Elame põneval teatriajal. Iga lavastaja võib oma järgmise tööga teha kannal täispöörde. Kas näidata lugu või ajada taga puhast metafüüsikat. Ajal, mil ühed ütlevad, et teater on tähtis selle poolest, et see on veel koht, kus esitatakse küsimusi *miks?* ja *kuidas?* (Näiteks ameerika nimekas lavastaja Peter Sellars ütleb, et Ameerika ei küsi enam neid küsimusi, et seda tehaksegi veel ainult teatris. Ja et mitte teose vorm, vaid teema on see, mis vaatajaid ühendab); teised leiavad, et teatris ei ole rumalamaid küsimusi kui *miks?* milleks? mida see tähendab?

Mikk Mikiveri lavastuste "metafüüsikal" on alati selge loo põhi all olnud; teema on mõttemaailma valdamist tähendanud. Ta pole väsinud küsimast oma *mikse?* Muu hulgas seda, miks hävitab inimene mõtlematult iseennast, oma maailma eetilisi ja tundeväärusi: tõde, au ja armastust? Neid küsimusi pole Mikiver jätnud küsimata ka Rakvere Teatris lavastatud "Othellos", justkui kõige puhtamas teatrimängus, mida ta kunagi lavale toonud. "Othello" (esietendus juunis 1994) ja "Maskeraad" (aprillis 1995), süžee poolest kaks armukadedustragöödiat, on



W. Shakespeare'i "Othello" (lavastaja M. Mikiver, lavakujundaja E. Öunapuu, kostüümikunstnik M. Raidmä). Rakvere Teater, 1994. Erik Ruus, Toomas Suuman, Angelina Semjonova, Aarne Üksküla, Eduard Salmistu ja Helgi Annast.

tehtud näiliselt teineteisele võimalikult kaugetes laadis, püüdes sellegipoolest intellektuaalse teatrina, kus välditakse melodraamat ja eitatakse katarsist.

"Hamleti" (1978) puhul ütles Mikiver vastuseks neile, kes ajasid taga tragöödiale harjumuspäraseid emotsioone, et tänases päevas, kus tragöödia kogu aeg vaikselt toimib, ei tohiks etenduse lõpp anda katarsist. Et see oleks siis umbes sama kui sõja ajal näidata sõjafilmi, mis kutsuks esile katarsise. (Vt "Teatrimärkmik 1978/79".)

1980. aastal lavastas Adolf Šapiro "Elava laiba". Protassovit mängis Mikiver. Sel puhul on Šapiro kirjutanud: "Näidend jutustab traagilisest, paratamatult ja ettemääratult traagilisest katsest alustada uut elu, luua oma asustamata saar keset juba loodud, korrastatud, sisseseatud tsivilisatsiooni. [...] Protassov sai tunda äramineku, lennu (Ikaros!) suurt õnne, mille eest maksab eluga..." (Vt "Teatrimärkmik 1980".) Kas ei võiks praegu samamoodi kirjutada Jüri Krjukovi Arbenini kohta?

Ka "Elava laiba" traagiline lõpp ei pidanud andma katarsist. Sest Šapiro "juhtis näitleja tolstoiliku objektiivsuse maailma". (N. Krõmova.) Seesama "tolstoilik objektiivsus" on tavapärastelt olnud omane kogu Mikiveri režissuurile. Samasuguse objektiivsusega analüüsis ta 1979. aastal "Tuulte pöörises" Jaani (mängis Martin Veinmann). Nagu hiljem "Elava laiba" puhul, ei olnud siingi tegu "fooniga üksildasele kangelasele, vaid looga inimese seosest suure elukorraldusega". (N. Krõmova.) Seesama suur elukorraldus on Mikiveri ikka huvitanud, aga alati on ta näinud ja näidanud seda inimese kaudu.

"Hamleti" puhul ütles Mikiver veel, et kunst ja armastus hukkuvad, kui nad on seotud poliitilise intriigi külge. Siis oli teater neid väheseid kohti, kus küll mõistu, ent ausalt ja avameelselt räägiti poliitikast ja võimuvõngudest. Ja siiski oli Mikiveri lavastuse põhijõud mujal — isiklikul pinnal, nagu ta isegi kinnitab, osutades Heino Mandri Claudiussele: "Tegelikult peaks teda mängima kui

väliselt mittemidagiütlevat kuju, kelle võim ja võimsus, sisemised impulsid, mis temas liiguvad, avanevad hoopiski mitte sellistes kohtades, mis teda kuningaks teeb." Neid ammu-seid mõtteid on õpetlik meenutada nii "Othello" kui "Maskeraadi" puhul.

Näib, et Mikiver on oma loomingus järjest märgatavamalt loobunud selgesti sõnastatavatest kontseptsioonidest. Ja justkui lakanud mõtlema indiviidi seosest nn suure elukorraldusega. Poliitiliste intriigide ja võimuhälgude vaatluselt oleks ta justkui üha sagedamini pöördunud kitsamalt seltskondlike intriigide ja perekondlike kirgede ringi. Aga selgub, et "seltskonna sõgedus ja ligimese õelus" võib hävitada inimese niisama kiiresti ja kergesti. Laimu levitav intriig, salasepitsus ligimese võitmiseks või koguni hävitamiseks viib nagu iseenesest mänguruse mõisteni, mis ei tarvitse tähendada ainult süütut riskimise

kirge, vaid ka õhinat naaber, partner, koguni vana sõber üle kavaldada ja paljaks riisuda. Et see teema Mikiveri huvitab, kinnitab alapeatükk "Maskeraadi" kavalehel: "Valemängijad ja petturid". Seal leiab ka tsitaadi Arbeninilt:

*End lahkama erapooletult peab mängur,
oma võimeid teadma,
maailmale end külmalt vastu seadma. / - - /
Ja mitte punastama siis, kui kõik ka nurjus
ja põlgusega näkku hüüatakse:
"Sa oled lurjus!"*

Intrigant, mängur ja lurjus on "Othello" Roman Baskini Jago, suur, lõdva liha ja vaimuga valge mees, kelle puhul on raske öelda, mis õieti kihutab teda Othellot hävitama. Solvumus, kättemaks, rassiviha, valge mehe kadedus musta mehe õnne pärast, suurema instinktiivne soov väiksemale lii-



"Othello". Roman Baskin ja Toomas Suuman.

ga teha (Baskini Jago paistab millegipärast nii kogukas ja massiivne, Mikk Mikiveri Othello väike ja kõhetu). Miski ei näi õigustavat või seletavat Jago intriigi. Paistab, nagu ei teeks see lõtv liha kurja isegi mitte hävitamise rõõmust. Tuleb see igavusest, tühjusest, hasartmängija loomusest, totaalsest ükskõiksusest hea ja kurja suhtes? Oma küünelist mängu mängib see Jago otsekui harjumusest, inertsist, nagu palgamõrtsukas vajadusest professionaalset vormi hoida. Tähendab see lõplikku võõrdumist inimtunnetest ja eetikast? On ta valemängu automaat? Mitte inimene, kes mängib kaardilauas või automaadil, vaid ise automaat, kodeeritud käsuga — hävitada. Automaat käivitub saatusejumalanna kergest sõrmeliigitusest, reakesest Jago teadvuse ekraanil: Othello ei teinud oma ohvitseriks mind, vaid Cassio!

Ent kes on Mikiveri Othello? Sõjalaagrast armastuse saarekesele sattunud, piiritult ja naeruväärsest kavalat valget meest usaldav neeger? Must, kes teeb valgetele nende kõige mustemat tööd — tapatööd? Ja on siiski hea, üllas ja truu?

Siin nad on: Othello ja Jago ja nende ümber kari kostümeeritud narre, kellest igaüks mängib oma mängu, mida juhuslikult või ettekavatsetult rõhutab iga näitleja oma mängustiilis. Otsekui Othello piiritu usalduse karikatuurina näitab end Peeter Jakobi ker-

geuslik Rodrigo, roll maskide komöödiast või Shakespeare'i enda farslikest vahemängudest. Toomas Suumani Gratianos, Lodovicos ja teistes (lugematutes) osades aimub absurdidraamat. Erik Ruusi Montano, Küprose valitseja, meenutab laamendavat kapteni lõbusast rahvatükist. Volli Käro väärikalt värisev Veneetsia doodž sobiks mõnda Shakespeare'i enda komöödiasse. Eduard Salmistu mängib oma Cassiot stiililt ja žanrilt, ta on lihtsalt veel üks nendest, keda ninapidi veetakse. Angelina Semjonova Desdemona on kodukitlis või läbipaistvas öösärgis naisuke (kostüümid "Othellos" ja "Maskeraadis" Mare Raidmalt), Carmen Mikiveri kurtisaan Bianca käratsev emalõukoer. Ainuke klassikalist tragöödiat meenutav tegelane on Helgi Annasti Emilie. Kogu seda stiililt ja žanrilt virvarri näib siduvat Aarne Üskküla kusaigilt mujalt laenatud narr, teener, mõõgakandja, fotograaf, Brabantio teksti raamatust mahalugeja ja keegi "Godot'st", kes tuleb klapptooliga. Ja vaimustav partner nii Othellole kui Toomas Suumani ametnikele, aadlikele, teenijatele, käskjalgadele jne. Üskküla nagu Mikiveri Othellogi näib selgemini kui teised seisvat tegelikkuse ja illusiooni, reaalsuse ja irrealsuse, mängu ja tõieliu piiril. Aga Üskküla omas, koomilise klouni võtmes. Tema on see, kes kaasakiskuvalt naudib mängu ja samamoodi elab lõpuhetkel läbi

*"Othello". Mikk Mikiver, Angelina Semjonova ja Toomas Suuman.
A. Seidelbergi fotod*



Othello tragöödia, kui ulatab Desdemona mõrvanud maurile mõõga. Selle lavastuse peategelaseks ja tseremooniameistriks olekski nagu tema. Kuna mälust kerkiv nägemus Mikiveri "Othellost" on helideks (Jaani Öuna flööt ja Madis Metsamardi löökriistad), tsitaatideks, juhudetailideks ja vihjeteks pihustunud ja millekski ühiseks koondatud mäng, millest ka näidendi põhitegelaste lugu loetavalt välja tõuseb.

"Othello" must-valge avatud lava (kunstnik Ervin Öunapuu) peaaegu et loobki lavastuse mõttestruktuuri. Paar musta raagus puud, mis meenutavad "Godot'd". Valge muna taevas, mis kuuks valgustub, valged ja mustad munad nagu keeglipallid maas, kus nad kunagi helendama ei hakka, valge poksikott, rippu mustavas lavasügavuses. Kui väike must mees seda sportlikult kareldes taguma hakkab, elustub see otsekui partner. Välguga igivana fotoaparaat, ruupor, pikk-silm, Brabantiot markeeriv lilla siidmantel, Othello trumm ja lumivalge taskurätt — kõik näivad vihjavad oma otsese lavafunktsiooni kõrval veel millelegi. Nagu ka grupipildi misanustseen ja pildistamise eest pingi taha peitu pugevad õnnelikud Desdemona ja Othello. Või Üksküla—Suumani särav improvisatsiooniline lugemise-episood riidepuul rippuva Brabantiotiga. Või kümned (?) muud asjad ja hetkeks välgatavad märktegevused (nagu mäletamist mööda Suumani Herold ruuporiga või Montano pikksilma ja lanternaga (?) või Bianca lehvikuga (?) löid mulje teatri eneseparoodiast, mis tahtmatult (või tahtlikult?) laienes elu paroodiaks Maal. Võib-olla selle suure elukorralduse paroodiaks, milles valitsevad imiteerimine, tsiteerimine ja igat masti mäng. Nende hoopis süütumate mängude taustal tõusis hästi esile Jago kuri ja julm mäng, milles aetakse hulluks ja hävitatakse võõras, teistsugune, aga hea ja üllas inimene. Kaevatakse kultuurikihi alt välja instinktid, millele viitasid Othello ekstaatiline trummitagumine ja nagu pimestatud looma karjatused: "Rätik! Rätik! Rätik!" Seal räägitakse lugu sellest, kuidas inimesest võib saada hullunud panter, kui... See on see maagiline "kui" elu ja teatri, elu ja illusiooni, elu ja müüdi piirid. Näitleja ümberkehastumise kõrghetked näisidki olevat selles meeleheitlikus ebausklikus pahaendelises trummitagumises ja vaikse, delikaatse mehe loomalikus kisas. Aga erakordsem ja mõjuvam veel oli näitleja seal, kus ta rollist õige pisut eemaldudes vaatajaga otsekui vahetult suhtles. "Surra on õnn" — see mõte (nagu Mikiverilt endalt) väljendas Othello hingepiina suurst. Päril lõpus, Othello surmahetkel kõneleb näitleja selg saabunud vabanemisest. Kumb seda ütleb, Othello või Mikiver, pole enam tähtis.

Ei ole päris õige, et Mikiveri intellektuaalne režii nn katarsist alati vältida suudab. Kui nad Üksküla, kes mõõga ulatab, kolmekesi (Üksküla ja Mikiver lavastaja ning näitlejana) Othello tapavad, tekib tahes-tahtmata mingi

hingeliigutus. Surm on Mikiveri jaoks ikka veel elu ülev hetk.

Kui 6. jaanuari "Maskeraadi" lõpul hüljendunud Arbenin lausub: "Ma ju ütlesin sulle, ära ole julm," tõusis kurku teistsugune, kibedam verepaine. Oli see millegi aratundmine? Midagi kurjusemüsteeriumist? Mäss jumala vastu, kes saatis demoni?

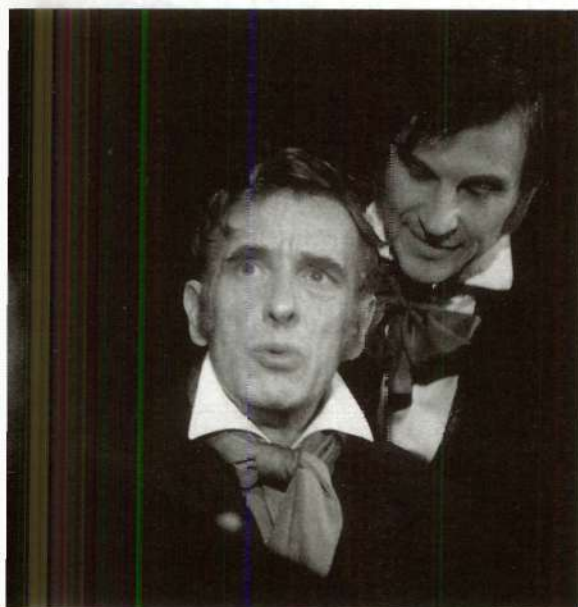
Võrreldes kevadhooaja etendustega oli "Maskeraad" hämmastavalt muutunud. Siis tundus ta liiga pikk, nüüd liigagi lühike. Kas tõesti kaks ja pool tundi kolme asemel? Värsi loeti loomulikult, varjundrikkalt, elegantset. Karakterid (eriti Lembit Ulfsaki Kazarin) olid välja joonistunud märksa reljeefsemalt. Väikseimgi žest või pilk või kehahoiak kandis informatsiooni.

Etendust alustatakse Mikiveri liustud prooloogiga. Noormees (Andres Puustusmaa) tuleb — nagu raskes eelaimuses — lavale, kui kaardimäng algab, paneb panka oma viimase raha, kaotab, tõuseb, sammub kiiresti mööda musta koridori lavasügavusse. Kõlab pauk. Seltskond fikseerib selle ja mäng jätkub. Meenutab "Vaikuse vallamaja". Sealgi käis mäng elu ja surma peale, sealgi kõlas prooloogis pauk ja sealgi oli see tavaline asi. Aga seal tuli lask avaliku vaenlase poolelt. Kes on siin vaenlane?

Veel enne oli olnud põnev jälgida kaardimänguseltskonna saabumist. Tulevad: Aksel Orav toimeka pangapidajana kõige ees, siis summas koos Tõnu Saar kogenud kalana, Enn Nõmmik tarmukalt, sõjamehelikult, võidutahtega ja Mati Klooren kuidagi kahtlevalt, peaaegu kimbatuses, nagu pead sügades. Ja nende järel viimasena Lembit Ulfsaki läbipõlenud, sorgus Kazarin, koon ees pikal nagu vanal näljasel häänil. Hiljem, viimases vaatuses paistab sellise täpse karakterse vinjetina silma Meeli Söödi balliperenaine: seltskondlik naeratav mõttetus.

Ei tea, miks tundus "Maskeraad" nüüd veel enam eelkõige Arbenini loona. Ilma habemeta näis ta koguni teise inimesena.

Ervin Öunapuu must, sügavusse ahenev lehter kahe pimeduses kilgendava lühtrikesega andis endiselt suletud ruumi tugeva mulje. Lepo Sumera muusika tsellole ja kitarrile (Heiki Mätliku või Meelis Milli ja Konstantin Martõnovi tõlgenduses) oli ühteagegu nii etenduse foon kui ka osaline tegevuses. Mitte üksnes sellepärast, et muusikud (nagu "Othelloski") laval viibisid. Muusikast endast voolas atmosfääri midagi end igavkoomilisest narritavast maskeraadist. Võrreldes Mikiveri "Maskeraadi" askeetliku vormikujundusega tundub (kirjelduste järgi otsustades) Anatoli Vassiljevi "Maskeraad" (1992) *Comédie-Française*'is metafooride ja võtete paraadina. See alguses publiku ja kriitika valdavale osale nõrdimust tekitanud kolme tunni ja kahekümne minutine lavastus võitis alles pärast 28. etendust järk-järgult soosingu,



"Maskeraad". Kazarin — Lembit Ullsak, Sprich — Aleksander Eelmaa.

saavutades üleüldise suure tunnustuse. Aeglased tempod, ülipikad pausid, korduvad, nagu riimuvad tegevused ja tegelased, tähendusküllaste kujundite rohkus, riim ja värss tõlkenäidendis olid Molière'i maja tavapublikule esialgu liiast.

Ajaloolist Meierholdi (1917) ja nüüd Vassiljevi "Maskeraadi" on võetud kui tähiseid Vene imperiumi ajalookaardil. Ent Meierholdi "vale, võltsi ajaloo" asemel pidavat Vassiljev silmas "vale, võltsi metafüüsikat", midagi, millelt üldse on võetud ajalooline perspektiiv. Vassiljevi "Maskeraadis" võidavat näha vene hinge, mitte mingil juhul Venemaa saatust.

Vassiljevil mängis Arbeninit Jean Luc Boutté, võimas näitlejaisiksus, kes oli haiguse tõttu peaaegu aheldatud ratastooli ja ratastoolimehena oma tegelast kehastaski. (J.-L. Boutte suri 25. veebruaril 1995.) Lermonovil, on arvatud, läheb Arbenin näidendi lõpul kulluks, Vassiljevi tõlgenduses toimuvat kõikehaarav langus: hävib isiksus, kes kaotab hinge. (A. Vassiljevi "Maskeraadile" on pühendatud "Teatralnaja Žizni" 1993. aasta viies number.)

"Mikiveri tähelepanu on suunatud õnneks rohkem inimesele kui ühiskonnale, kõgu tegevus koondub lõpuks ikkagi peategelase võitlusele omaenese sisemise demoniga," märkas Kaia Sisask kohe alguses ("Kultuurileht" 1995, 12. mai). Mulle tundus siis, et olgugi läbi isiku, on suur maailmakorraldus endiselt Mikiveri huviorbiidis ja et omal kombel väljendab seda ka Jüri Krjukovi Arbenini seletamatu rahulolematust, mis

meenutas pisut Krjukovi enda Ivanovit. Siin küll meest, kes on loobunud oma kohast mängurite maailmas ja põgenenud armastuse saarele. Ent elada teist, uut elu on temalgi võimatu. Hirmust ilma jääda sellest teisest, üllamast ja puhtamast elust näis siis kogu tragöödia algavat. Enesehävitamine koos Niina mõrvamisega näis ka niiviisi loogiline. Selles Arbeninis oli vähem üleolevat künismi, rohkem meest, kes tajub saatuse kättemaksu. Tema tegu ei õigustanud miski, aga ta ei mõjunud ka iseennast hävitava maailmakorralduse loojana või — ülevaatajana. Tema kõne sünges monotoonsuses leidis hämarust, tema siseheitlustes mõistatuslikkust, mis ei eitanud ka deemonlikku mässu jumala loodud maailma vastu.

Uus, habemeta Arbenin tuli lavale, nagu oleks ta ise jumal, mängurite maailma looja, käskija ja isand. Meenutades neid maailma vägevaid, kelle jaoks ei maksa ükski seadus peale võidukaardi. Ta on varjamatult enesekindel, kõrk ja küüniline. Juhus pakub talle võimaluse oma jõudu ja vana professionaali oskusi veel kord proovile panna. Vürsti (Mait Malmsten) aitamise ettekäändel maitseb ta veel kord fortuuna soosingut. See mees on igas asjas edukas hasartmängija, kes ammu unustanud kaotuse piina, kes ei varjagi oma üleolekutunnet ja lubab endale häbematusi. Mitte inimesetundja põlgusest närise intrigandi vastu ei solva ta nüüd Sprichi (Aleksander Eelmaa), vaid selgest rõomust teist alandada.

Kõik on loomulik, isegi loomulikum kui endine, keerulisem ja justkui õilsam Arbenin. Aga ehk ka nagu juba kusagilt kohatud. Noor Marlon Brando mängimas maffiabossi?

Arusaadav, et ükskõik milline lüüasaamine on sellisele Arbeninile talumatu. Kahelda Niina truuduses võib sellise mehe jaoks olla seesama, mis kahelda oma kõige kallima juveeli ehtsuses. Aga miks ei suuda Arbenin tappa seda varast ja meheau retsijat vürsti? Kas tõesti nõrkusest või argusest? Või meenub talle maotu lugu Hamleti isa une pealt tapmisest?! *Kõik, kõik sa ära söid ja mulle midagi ei jätnud sinna*, parafraseerib see aristokraadist valemängija ja küüniline mõrtsukas ilmse ironiaga Shakespeare'i, kui võtab Niinalt jäätisekarika. *Me nool ja mürk on keel ja kuld*, — alandada vürsti kaardilauas on selle Arbenini jaoks isegi julmema tegu kui Niina tapmine, sest selle maailma aukoodeksi järgi on seltskonna põlgus hullem kui surm. Seda mängis nüüd selgemini ja huvitavamalt ka Mait Malmsten vürstina.

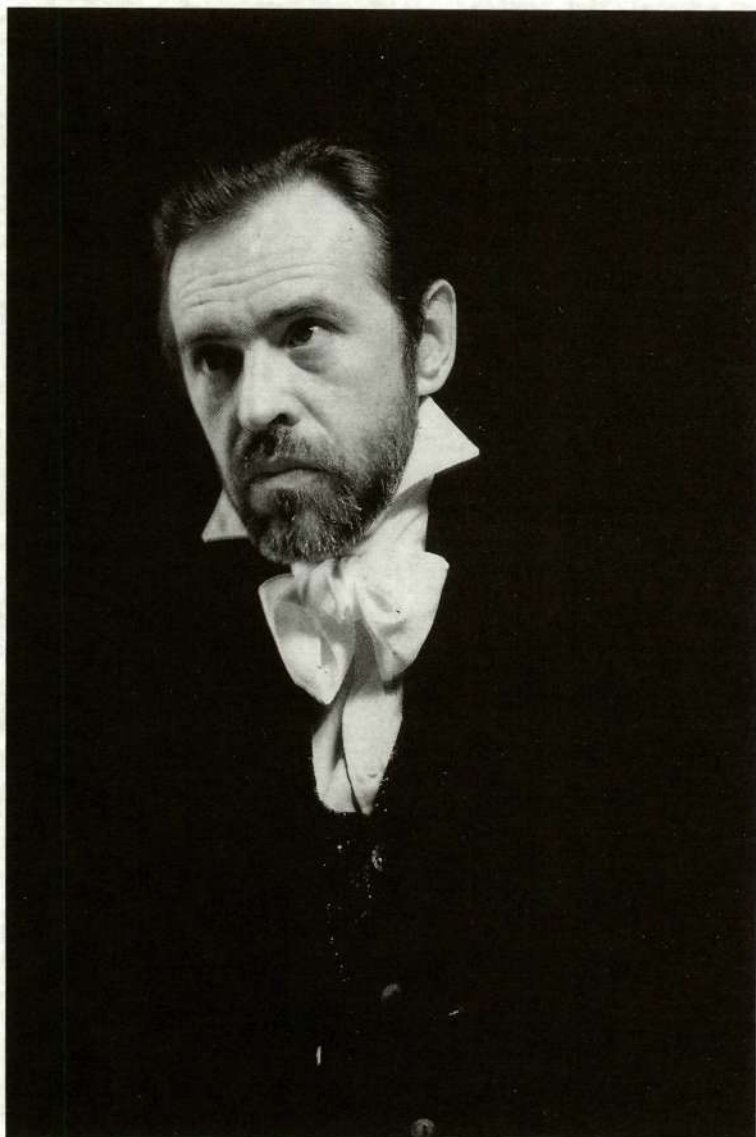
Kui Arbenin mürgitamise pildis ballile saabub, varitseb tema enda jalges alandus ja kuklas hirm. Kõrgilt kindla sammu asemel justkui nõrgad põlved, uhke peahoiaku asemel valvas, peaaegu et hiline kael. Selle Arbenini siseelu valitsevad suuremad kontrastid. Isiksusena säravam, jõulisem, külgetõmbavam, tappes küünilisem, julmema. Niina

viimaseid eluminuteid jälgides ise kui surmagoonias kiskja. Palavikuline sügavpunane paatina näol. (Vaatajas äratatud kujutlusvõime?)

Korduvalt ja vaimustusega kirjeldab isegi muidu noriv prantsuse kriitika Vassiljevi lavastuse lõpustseenide jubedust. Seda, millise ükskõiksusega Arbenin oma naise suremist pealt vaatab, kuidas ta Niina ümber oma rästooliga surmatantsu tantsib ja kuidas klaasrõdult seda kõike ükskõikne balliseltskond seirab. Mikiveri lavastuses mängitakse mõrva jubedust kitsilt, ainult näitlejavahenditega, tapja ja tapetu mõjuva dialoogina. Niina suremist jälgides sureb Arbenin tilkhaaval ka ise.

Mürgitamise stseenis toimis Arbenin otsekui algava hullumeelsuse eufoorias, viimases kõneluses Niinaga kattub tema nägu otsekui tükkaaval surimaskiga. Finaalis vürsti ja Tundmatuga mahenevad selle jooned selgesse hullumeelsusse. Lõpurepliik — *ma ütlesin ju sulle, ära ole julm* — kõlab normaalse aruka tekstina. Ja seda enam õudust tekitavalt.

Deemonliku sisevõitluse kandjaks nagu liigagi maise Arbenini enesehävitamine on ootamatum ja vist seetõttu vapustavamgi. Ka vähendab kiirem, tihedam mänguhoo- vus etenduse müstilis-sümbolset aurat, rõhutades enam suhete dramatismi. Seda



*"Maskeraad".
Arbenin — Jüri
Krjukov.*

nähtavasti tajudes mängis Martin Veinmann Tundmatut (Maski) sundimatult, vähem saatuse saadikuna, veel rohkem teisikuna, loomuliku peegelpildina või teise sarnase inimesena. Imelik, aga koos esituse suurema tiheduse, paindlikkuse ja haakuvusega näis kogu seltskond Arbenini ümber veel kaugemale taustale taanduvat. Isegi oma naiselikust raami suruv, endisest veetlevam Niina (Angelina Semjonova), elavam Vürst ja loomulikum Paruness (Elle Kull), hoopis värvikalt ja arusaadavamalt võrke punuv Kazarin ja ilmekamalt oma vaiksuse kättemaksus küdev Sprich mõjuvad — ehk siis Krjukovi intensiivsema, varjundirikkama ja plahvatuslikuma

mängu tõttu — veel enam soleeriva tähe heade vastasmängijatena.

Mõlemad Niinad on ikka olnud huvitavad ja salapärased oma igavlevas rahulolematuses elu ja armastusega. Elina Reinoldi tütarlapselik kindlameelsus lubas vähem, Angelina Semjonova küpsem ja ka kapriissem naiselikkus rohkem Niina absoluutses süütuses kahelda. (See ei puuduta muidugi intriigi kuuluvat käevõru lugu.) Nad kumbki pole naiivsed armastajad, vaid noored elujanused naised, kellele Arbenin ja tema suletud sisemaailm on olnud ammu painavaks mõistatuseks. Neis mõlemas on eeldusi lükata Arbeninit kuristikule lä-



*"Maskeraad".
Arbenin — Jüri
Krjukov, Niina —
Elina Reinold,
vürst Zvezdiš —
Mait Malmsten.*



Seltsidaam — Ester Pajusoo, Niina — Angelina Semjonova.
DeStudio fotod

hemale. Nad on sõbratarid paruness von Strahliga, selle loomu poolest avala ja hea armastajast patustaja ja kogemata-intrigandiga, keda mängib Elle Kull. Tema kõrval näivad mõlemad Niinad ahvatlevalt kinised ja kõrgid. Oma sisimas tõrksadki.

Vene teatriilmas liigub legend "Maskeraadi" lavastamisega seotud ebaõnnest. 90-ndatel aastatel tabas see Moskva Armeeteatrit ja MHATi, kus Arbeninit pidid mängima Oleg Borissov ja Innokenti Smoktunovski. Vassiljevi lavastuse esialgne ebaedu kuulub ehk samasse ritta. Meie Draamateatris pidid teises koosseisus Arbeninit — Maski (Tundmatut) mängima Mikk Mikiver ja Ain Lutsepp, nende nimed leiame ka kavalehelt. Haigused ja muud asjaolud ei lasknud seda kauaoodatud paari lavale. Noh, hea, et niigi läks.

6. jaanuari pooltühja saali soe aplaus kinistas, et seekord on ebaõnn tabanud saali tühja poole publikut, see tähendab neid, kellel jäi "Maskeraad" nägemata. Vähe on meil sellise kultuuriga lavastusi, värssdraamast rääkimata. Harva mängivad näitlejad tõsidraama 18. etendust sellise naudinguga. Vaid hea juhusega kohtab viimasel ajal nii ajavaimuga seostuvat teatrit.

Ei oska öelda, kas eelistaksin "Maskeraadi" esimest või viimast muljet. Kontrollitudusel 1995. aasta aprillis, kus mängiti veel ebakindlalt, aeglaselt ja nagu kurdetud, iga-

valt, tekkis palju huvitavaid mõtteparalleele ja alltekste. See oli siis monotoonse võitu, väheste välise intensiivsusega etendus, kus näiteseltskond ei olnud veel õieti nakatunud lavastajaideedest ja mõtterežiist ega suutnud seetõttu õieti nakatada ka publikut. Nüüd hoopis dünaamilisemalt, väljendusrikkamalt mängides näis midagi lihtsustuvat Mikiveri "Maskeraadi" esialgses peenes mõttestruktuuris.

Koos "Othelloga" on "Maskeraad" neid Mikiveri lavastusi, mis ei saanud üleüldise tunnustuse ja kassaeduga teatrisündmuseks. Kahju, et teatris ei saa nagu kirjanduse puhul öelda — küll aeg näitab...

PÜHA SÕDA



"Vabadus või surm", 1995. Režissöör Artur Talvik. Rühm tšetšeeni võitlejaid.

"VABADUS VÕI SURM." Käsikiri ja intervjuud: Toomas Kümmel ja Artur Talvik, režissöör Artur Talvik, operaator Edvard Oja, heli: Ivo Felt, monteerija Marju Juhkum, produtsendid Peeter Urbla ja Andres Sauter, kaasprodutsendid Stefan Andersson ("Avantgardfilm") ja Jarmo Jääskeläinen (TV 2 "Dokumentiprojekti"). Tänaatakse Linnart Mälli, Imran Ahhajevit, Valeri Kalabuginit, Märt Müüri, Peeter Volkonskit, ajalehte "Eesti Aeg", Eesti Suursaatkonda Moskvas, Sulumbekki ja tema perekonda ning Kermentšuki küla elanikke. 16 mm, 55 min, värviline. © "EXITfilm" [finantseerijad: Eesti Haridus- ja Kultuuriministeerium; AVEK (Kaj Holmberg) ja TV 2 "Dokumentiprojekti", Soome], 1995.

Toomas Kümmeli, Artur Talviku ja Edvard Oja Tšetšeenias käik aasta tagasi ning sellest sündinud film "Vabadus või surm" on vaieldamatult üks Eesti ajakirjanduse ja dokumentalistika viimaste aastate unikaalsemaid saavutusi.

Jäädvustatud on sõda Venemaa piiramisrõngas, mille kohta laia maailma jõuab teave peamiselt "Interfaxi" vahendusel. Film annab teistsuguse, Tšetšeenias lähtuva vaatepunkti, mille keskmes on tollal veel venelaste poolt vallutamata Kermentšuki küla, kus mehed käivad bussiga vahetuste kaupa rindel otsekui tööl.

See pole klassikaline rindereportaaž, laipu ja lõhkirebitud inimkehi on ekraanil vähe näha. Sõja õudus jõuab vaatajani mõjuva episoodiga, kus amputeeritud jalgadega tüdrukutirts, peaaegu imik, lebab haiglavoodis, tema ema sai pommiplahvatusel surma, lapse jalad pandi koos emaga hauda.

Muidu on film peaaegu etnograafiline külauurimus, mille terviklikkust vahele kiilunud Dudajevi monoloog isegi lõhkuma kipub. Küla ise on tavaline, seal ei toimu midagi erakordset peale selle, et ümberringi käib sõda.

Võitlemine on praeguses olukorras tšetšeeni mehele ainumõeldav tegevus, püstitatud alterna-

tiiviga "kas vabadus või surm" ei ole üle pakutud. Ekraanil toimuv kinnitab, et just niiviisi mõeldakse ja see mõte on tšetšeeni jaoks väga loomulik.

Venelasi näidatakse vähe, ainult sõjavange. Õnnetud lapseohtu noormehed, kes pole sellesse avantüüri omatahtsi sattunud. Neil puudub moraalne imperatiiv, mis võitlema sunniks, aga neile on antud korraldus tappa — valimatult, ka naise ja lapsi.

Siin on oluline erinevus, mis filmis mitme tege-
lase suu läbi esile tuuakse: inimene peab millessegi uskuma — jumalasse või iseendasse või oma rah-
vasse; miski peab olema püha. Venelastel seda ei ole, tšetšeenidel on — selles peitubki alistamatuse võti.

Teatud mõõndustega võiks ehk öelda, et film on religioosne. Algab Allahiga ja lõpeb niisamuti. Usk annab tšetšeeni võitlejale erilise veenvuse.

Uhtäkki meenus mulle Samuel Huntingtoni essee "Tšivilisatsioonide kokkupõrge?" (vt "Akadeemia" 1995, nr 6). See pörkumine paistab olevat eriti valus slaavi õigeusu ja islami tšivilisatsioonide vahel. Tõenduseks pole üksnes Tšetšeenia, vaid ka leppimatu vaen Bosnia moslemite ja serblaste vahel ning mitmed plahvatusohtlikud kolded endise Nõukogude Liidu alal.

Uhel pool on ekspansionism iga hinna eest ja hoolimatus elavjõu kaotuste vastu, teisel pool fataalne valmidus surmale silma vaadata. Keegi ütleb ekraanil: "See, mis on määratud, tuleb niikuinii, selle eest ei saa peituda. Me kardame ainult Allahit, mitte kedagi teist."

Nagu sõjal nii puudub ka filmil tõeline lõpp. Ekraanile ilmuv kiri ütleb, et aprillis jätsid Kermen-
tšuki küla vabatahtlikud kodud ning läksid mägedesse. Korraaks tuleb veel suurde plaani sõjamees Mehdi, seekord haavatuna haiglavoodis, ta räägib midagi Allahist ja vastupidamisest. Järgneb veel üks tekst, mis teavitab, et 1995. aasta sügisel on olukord Tšetšeenias endiselt ebakindel.

Niisuguseid lõppe võiks järjest juurde kirjutada, sõltuvalt sellest, millal filmi näidatakse. Venemaa poolt pealesurutud valimisfarss, Budjonnovski ja Pervomaiskoje pantvangikriis ning mitmed järgnevad sündmused olid siis veel olemata.

Kahjuks ei suutnud "Exitfilm" Tšetšeenia kaadrite propaganda- ja kaubaväärtust päris õigeaegselt ära kasutada ning väärt töö ei leidnud kohe väärilist vastukaja. Kuidas muidu seletada tööka, et filmi esmatutvustus Tallinna Kinomajas toimus Tšetšeenia iseseisvuspäeval 6. septembril 1995, seega alles pool aastat pärast materjali ülesvõtmist.



"Vabadus või surm". Haavatud võitleja on täis optimismi.

"Vabadus või surm". Vana tšetšeen on valmis elu andma kodumaa vabaduse eest.

Artur Talvik, Edvard Oja ja Toomas Kümmel tšetšeenide keskel.

E. Oja fotod





MARIE UNDER MUUSIKAS¹

Marie Underit on täie õigusega peetud üheks kõige säravamaks täheks eesti luuletaevas. Tema luulet on käsitletud küll ajaloolisest, stilistilisest, keelelisest ja esteetilisest aspektist ning analüüsitud tema värssidele iseloomulikke luulekujundeid alates inimhinge kõige intiimsemasse sfääridesse kuuluvast kuni üldinimlike püüdlusteni ja tähtedevahelise kõiksusetunnetuseni. Seni pole aga käsitletud Underi luule seoseid muusikaga.

Oma erakordselt pika eluea jooksul on Under kaasa elanud suurtele ühiskondlikele muutustele, sh kahele maailmasõjale ja mitmele revolutsioonile, mis on mõjutanud ka tema luule arengut. Under pole oma loomingu piirdunud mitte ainult armastus- ja looduslühirikaga, nagu see oli omane paljudele varasematele eesti luuletajatele. Teda huvitavad eelkõige inimese oma mõtete ja tunnetega ning inimestevahelised suhted. Seda on oluline rõhutada, kui vaatleme Underi luulet muusikalisest aspektist. Juba esimeste luulekogude ilmumisest peale on tema värsside üle vaieldud ja neid isegi hukka mõistetud. Kuid sellele vaatamata kasvas huvi ja armastus Underi luule vastu iga tema uue luulekogu ilmumisega. Underit on peetud kordumatult omapäraseks poetessiks, kes on ainulaadne nii oma tundealluses kui ka väljendusjõu poolest. Palju on ülistatud Underi stiili, mida on võrreldud küll Reimsi katedraali üllameelse gootikaga, kuid teada olevalt mitte ühegi helilooja stiiliga. Ometi on Underi luulele omane suur muusikaalsus ja kõlaline väljendusrikkus. Me ei saa kõnelda Underist kui üksiklasest, kes oleks oma loomingu ahenesesse sulgunud ja jäänud võõraks oma rahvale. Otse vastupidi: tema luulet iseloomustades on professor Ants Oras väitnud, et "kõigi eesti keelt kõnelejate südamlilikud tunded kuuluvad temale, Maarjamaa tõesti suurele "lauluga ristit" poetessile". Underi loomingu tõus säravate luuletippudeni on osa eesti kultuuri järjepidevusest. Ta on kuulunud ühte oma rahvaga.

Vaadeldes Underi luule seoseid muusikaga, tundub, et sellel oleks küllaldaselt võimalusi mitmesugusteks muusikalisteks lahendusteks.

Eeldused Underi luule viisistamiseks peituvad juba tema luuletuste kujundlikkuses. Tema luule on väga meloodiline, sellele on iseloomulik nõrke ning paindlik rütm ja sujuv värsistruktuur. Tõenäoliselt oli Under ka ise üsna musikaalne. Juba neiupõlves õppis ta Tallinnas klaverit Kaarli kiriku organisti ja "Lootuse" seltsi koorijuhhi Theodor Tederi (1871—1914) juures. Teder oli saanud professionaalse muusikalise hariduse ja lõpetanud Leipzigi konservatooriumi. Koolitüdrukuna laulis Under nii kohalikus vene lauluseltsis "Gusli" kui ka Tederi juhitud "Lootuse" seltsi segakooris. Iseloomult lahtine ja avalik kõigile eluvaldustele, oli ta seda ka muusika suhtes. Ta armastas muusikat ja käis ka tihti kontsertidel. Kuid Under ei otsinud muusikas mitte ainult meelelahutust ega ajaviidet, vaid oskas seda hinnata ka kui kunsti. Oli ju Underi viimaseks sooviks, et tema matusetalitusel kõlaks Beethoveni IX sümfoonia lõpukoor, "Ood rõõmule" F. Schilleri tekstile. Need faktid ei ole väikese tähtsusega, kui tahame mõista Underi värssides peituvat muusikaalsust. Tema luuletuste seesmine muusikaalsus on aga kahtlemata hea eeldus ka nende viisistamisel. Millest aga on siis ikkagi tingitud asjaolu, et Underi luulet on tunduvalt vähem viisistatud kui näiteks teiste eesti luuletajate — L. Koidula, J. Liivi, A. Haava või K. E. Söödi luulet? Juba pealiskaudsel vaatllemisel torbak silma Underi tekstidele loodud laulude suhteliselt väike arv. Neistki vähestest kuulub suur osa teisejärguliste heliloojatele. Mis võib olla selle põhjus? Kuigi paljud heliloojad on käsitlenud luuleteksti muusikas ainult vokaali tasandil (Tubin), on enamik neist pööranud suurt tähelepanu tekstide valikule. Enamasti on siin osutunud määravaks luule muusikaline sobivus, selle lihtne ja selgepiiriline kujund ning väljenduslik täpsus. Sobivate luuletuste otsimisel on helilooja pilk peatunud enamasti neil, mille puhul ta on tunnetanud luule sisemist vastavust tema muusikale. Luuletustel, mis nagu väljendaksid tema enda tundeid ja mõtteid. Enamasti on siin määravaks olnud helilooja isiklik maitse, loojanatuur, ning loomingu suunitus. Kõike seda arvestades tundub, et Underi luule on paratamatult osutunud paljudele eesti heliloojatele liiga iseseisvaks, liiga kõikehaaravaks, et sinna

¹ Artikkel on kokkuvõtte XII Balti teaduslikul kongressil peetud ettekandest 12. juunil 1993 Stockholmis.

veel midagi juurde lisada. Tuleb arvestada ka seda, et tema luule hilisel perioodil oli ametlik suhtumine Eestis siin valitsenud Nõukogude okupatsiooni tõttu Underi-vaenulik.

Vaadeldes Underi tekstidele loodud laule, näib meile viisistatud värsside valik küllaltki juhuslikuna. Mis võis kõita heliloojaid välja valima just neid ja mitte teisi luuletusi, jääb paratamatult oletuslikuks. Vahest kõige täpsmini võiksime viisistamise algpõhjuste ära arvata Underi luule kõige esimese viisistuse puhul, milleks on üks Mart Saare varasemaid koorilaulu "Kuidas juhtus". Huvitav on märkida, et see oli Underi üks kõige esimesi trükiti avaldatud luuletusi, mis ilmus Mutti varjunime all "Postimehes" 1904. aastal. Viis aastat hiljem, 1909 ilmus aga juba Saare samanimeline koorilaul tema esimeses segakoorilaulude kogumikus. Saar kirjutas selle laulu oma armastatule, Liine Paalmanile, kellega ta kord Tartus Aia tänaval juhuslikult oli kohtunud. Hiljem arenes sellest pikk ja eluaegne vastastikkune kiindumus. Suur oli nende mõlema üllatus, kui nad leidsid Underi-Mutti luuleteksti, mis tundus olevat nagu loodud nende omavahelist kohtumist tähistama! Kahjuks jäi see Saare ainsaks Underi viisistuseks, mis on säilinud. 1913. ja 1915. aastal on Saar kirjutanud küll kaks soololaulu Underi tekstidele, "Lapsed" ja "Merilind", kuid need hävisid helilooja korterit 1921. aastal tabanud tulekahjus.

Underi tekstidele loodud laulude seas tuleb kõige silmapaistvamateks saavutusteks pidada Eduard Oja ja Eduard Tubina soololaulu. Tubin on Underi luuletusi kasutanud kolmes 1943. aastal loodud soololaulus — "Õnne ootel", "Tulease" ja "Ingel lindudega". Kahtlemata kuuluvad need eesti soololaulude paremikkude. Neist saavutab erilise ekspressiivsuse "Tulease", milles luuleteksti kätketud sisemine valu ja igatsus purskub otse uskumatu jõuga. Muusikas on see väljendatud vaid lühikese, paarileheküljelise arenduse kaudu. Sellele vastandlik on kevadiselt värvikas ja hoogne "Ingel lindudega", mis haarab oma kujundite vaheldusrikkuse ja mängulisusega. Kolmest laulust kõige ulatuslikum on poemina mõjuv, suurte tõusude ja intensiivse fundeväljendusega "Õnne ootel". Kõigis neis lauludes äratav tähelepanu luuleteksti tundenüansside erakordselt täpne jälgimine, luuletus on otse sõna-sõnalt muusikasse valatud, mida võib eesti muusikas vaid harva leida. Väga tundlikult on heliloojal välja joonistatud ka värsside intonatsioonilised rõhuasetused. See lubab neid laule vaadelda näidetena, kus luule ja muusika on omavahel ideaalses vastavuses ning täiendavad teineteist. Suure dramaturgiameistrina on Tubin osanud väga täpselt jälgida Underi luule kujundlikku maailma, leides sellele isikupärase, kuid teksti väga täpselt tunnetava muusikalise lahenduse. Hiljem on Tubin kasutanud veel ühte Underi luuletust oma viimases suurteoses — Reekviemis (loodud 1979). Selles helitöös meeskoorile, meesosopranile, orelile, löökpillidele ja trom-

petile on Tubin kasutanud Henrik Visnapuu luuletuste kõrval ka Underi "Söduri ema", mille esitab solistina meesosopran. Meeskoori dramaatilistele osadele vastandudes mõjub see osa oma valulise tundelisusega mõneti eraldi seisvana, mistõttu võiks seda ette kanda ka omaette teosena.

Eduard Oja on Marie Underi luuletustele loonud 1934. aastal kaks soololaulu — "Valge värv" ja "Sügisemaru". Neid võib pidada silmapaistvateks saavutusteks mitte ainult Underi luulele loodud laulude hulgas, vaid eesti vokaalloomingu üldse. Veelgi enam — Underi sugestiivse rütmiga, haaravale looduspildile on meil raske leida mitte ainult eesti, vaid ka naaberrahvaste muusikalisest pärandist nii jõulist muusikalist lahendust kui "Sügisemaru", kus muusikaline kujundlikkus ulatub otse visuaalse konkreetuseni. Kahjuks on see laul jäänud oma erakordse tehnilise raskuse tõttu (eriti klaverisaates) suhteliselt vähetuntuks.

Oja kõige silmapaistvamaks Underi viisistuseks oli tõenäoliselt aga tema kantaat meeskoorile, solistile ja orkestrile "Kojumine". Kantaat valmis Ojal 1943. aastal Tartu Meeslaulu Seltsi ja selle dirigendi Eduard Tubina tellimusel. Teost on esitatud kahel korral — 1943. aastal Tartus ja 1944. aastal Tallinnas. Mälestused selle elamuslikest ettekannetest on püsinud tänaseni kuulajate hinges. Nii näiteks on seda teost kuulanud Eduard Viiralt nimetanud seda oma elu kõige vapustavamaks muusikaliseks elamuseks. Kahjuks põles kantaadi partituur Estonia Teatri barbaarsel pommitamisel Nõukogude vägede poolt 1944. aasta märtsis ja sellest Oja loomingu tippteosest on säilinud vaid kooripartiid. Kui palusin selle teose ettekannet Tartus dirigeerinud Tubinat, kas oleks tal võimalik mälu ja noodi-partiide järgi teose partituuri restaureerida, oli ta sunnitud kahjuks tunnistama, et see pole enam võimalik.

Helilooja Evald Aava vokaalloomingu äratav tähelepanu 1920.—1930. aastate vahetusel loodud soololaul "Merilind". Seda nii oma vokaalselt ja pianistikult nõudliku teostuse kui ka oma erilisel väljendusrikkuse ja tundehelel kujundlikkuse poolest. Ühe laienevaid kõlavälju haaravate klaveripasaažide taustal heliseb vokaalmeloodia nagu üksiku kajaka lend ääretult sillerdava mere kohal. Kahjuks oli seda laulu meie teada esitatud vaid ühel korral — Underi 100. sünniaastapäeva puhul 1983. aastal.

Kõige enam on Underit viisistanud Johan Aavik, kõik see on loodud aga paguluses. Varasemana võiks neist nimetada 1945. aastal valminud soololaulu "Suveõhtul", millele järgneb 1947. aastal poem häälele ja orkestrile "Üks päev". Segakoorile on Aavik loonud 1949. aastal koorilaulu "Mälestus ja töotus", lisaks 1945. aastal kaks laulu meeskoorile — "Ma hüüan kogu

oma rahva suust" ja "Aasta kauneimal õhtul". Kõige viimaseks Underi viisistuseks jäi Aavikul segakoorilaul "Söduri ema" 1959. aastal.

Nõukogude okupatsiooni perioodil sõnaldasid Eestis vaid üksikud heliloojad pöörduda Underi luuletuste poole. Siiski tuleks neist kõige enam esile tõsta kahte Ester Mägi soololaulu 1963. aastast — "Tuul" ja "Kuis võiksin magada". Viimane laul on kujunenud Ester Mägi üheks tuntumaks soololauluks üldse, mis haarab eelkõige oma meeldejäáva meloodilisusega. Ka "Tuul" on omapärane muusikaline helimaaling, mis tänu korduvatele saatefiguuridele loob kujundliku assotsiatiivsuse luuletuse tekstiga. Mägi on Underi tekste kasutanud veel kahes koorilaulus — "Laululind" ja "Merilind" (mõlemad 1981. aastast), millest viimane on juba kolmas selle teksti viisistus, seega ka üks kõige enam viisistatud Underi luuletus. Kui nimetada veel Riho Pätsi "Suveööd", Artur Lemba "Üle kirsipuude", Els Aarne soololaulu "Käik tuultesse" ja ühte küllaltki erandlikku Underi viisistust varasemast perioodist, 1930. aastail loodud Juhan Jürme "Rukkiräaku", võikski sellega piirduda Underi luule nimetamisvääremate muusikateoste leotelu. "Rukkiräak" on omandanud küll kõige suurema populaarsuse Underi viisistustest, kuid seda ei saa siiski pidada iseloomu poolest kohaseks Underi luulestiilile.

Underi luule on kahtlemata oma ajastu nähtus ja seotud tihedate niitidega meie kultuuritraditsiooni järjepidevuse liiniga — teiste kunstiliikide arenguga, kus võib leida mitmeid pidepunkte ja paralleele tema värsisidega. Koos Tubina ja Viiraltiga kuulub Underi kahtlemata nende eesti kirjanduse, muusika ja kujutava kunsti väljapaistvate esindajate hulka, kes on tutvustanud eesti vaimukultuuri kõige kõrgemal tasemel ka laias maailmas. Underi luulet võiks jagada tinglikult kahte loomingu perioodi: kodumaal ja paguluses kirjutatu. Kui Underi esimese perioodi luule puhul on vihjatud mõningatele paralleelidele kujutavast kunstist Konrad Mägi värvi- ning tundeküllase loomingu, siis tema hilisemas loomingu võime täheldada teatavat tundeintensiivsust, mis lähendab teda Eduard Viiraltile. Muusikas võiks Underit seostada eelkõige tema ajastukaaslaste Heino Elleri ja osaliselt ka Eduard Tubinaga. Elleriit ühendab Underiga eelkõige tema meloodilise joone sujuvus ja paindlikkus, selle nõrke rütm ja värvikas kujundlikkus ning poeetiline hingestatus. Põhiliselt seostuvad need jooned küll nii Underi kui Elleri varasema perioodi loomingu, millele pole võõrad ka üksikud impressionistlikud kooskõlad. Sama võime täheldada ka mõnes Tubina varasemas klaveripalas. Hiljem Tubina helikeel muutus siiski tunduvalt, omandades dramaturgilisest arendusest lähtuvalt monumentaalse ja traagilise ilme. Underiga seob Tubinat aga eelkõige materjali

sügav läbitunnetatus, mis lähtub nii isiklikust kui rahvuslikust tundetoonist, saavutades elamusliku ja väljendusliku jõu tänu üldnimlike probleemide üldistusele.

Underi luule emotsionaalset äärmused, alates selle traagiliselt valulistest mõtisklustest kuni kaasahaaravate rõõmupahvatusteni, võiksid pakkuda heliloojatele rohkem ainet. On ju Underi luulele iseloomulik inspiratsiooni vahetu kokkupuude luulekujundiga ja selle elamuslik väärtuste kunstilise vormi, mis on heaks eelduseks luule muusikalisele tõlgendusele. See annab põhjust loota, et Underi paljutähenduslik luulepärand võib tulevikus kõita veel paljusid heliloojaid pakkumaks kõrgemat kunsti, et tõusta kõrgemale elu igapäevastest probleemidest ning anda võrdväärseid muusikalisi tõlgendusi Marie Underi elamuslikule ja kaunikõlalisele luulele.

MARIE UNDERI TEKSTIDELE LOODUD HELITÖÖDE NIMESTIK²:

Els Aarne. "Käik tuultesse". Soololaul. Tsüklist "Aastaajad". (Trükk: Els Aarne. Romansside tsükkel "Aastaajad" NSVL MF Eesti Vabariiklik osakond, Tallinn, 1959.)

Evald Aav. "Merilind". Soololaul. (Käsikirja?) "Mesilased". Soololaul. (Käsikirja?)

"Torupillilugu". Koorilaul. (Trükk: Evald Aav. Koorilaul, Tallinn, "Eesti Raamat", 1982.)

Juhan Aavik. "Aasta kauneimal õhtul". Meeskoorile. (Käsikirja, 1954; trükk: "Eesti meeskoorilaulude kogu", II vihik. New York, 1954.)

"Mälestus ja töötus". Soololaul. (Käsikirja, 1954.)

"Surmamõrsjad". Ballaad meeskoorile ja klaverile. (Käsikirja, 1957.)

"Kevad". Naiskoorile. (Käsikirja, 1958.)

"Söduri ema". Segakoorile. (Käsikirja, 1959.)

"Üks päev". Poeem häälele ja orkestrile. (Käsikirja, 1947.)

"Armastaja laul". Meeskoorile või segakoorile. (Käsikirja, 1957.)

"Suveõhtul". Soololaul. (Käsikirja, 1945.)

"Ma hüüan kogu oma rahva suust". Meeskoorile. (Käsikirja, 1954.)

Priit Ardna. "Nüüd jälle tulevad need valged ööd". Soololaul. (Käsikirja, 1925.)

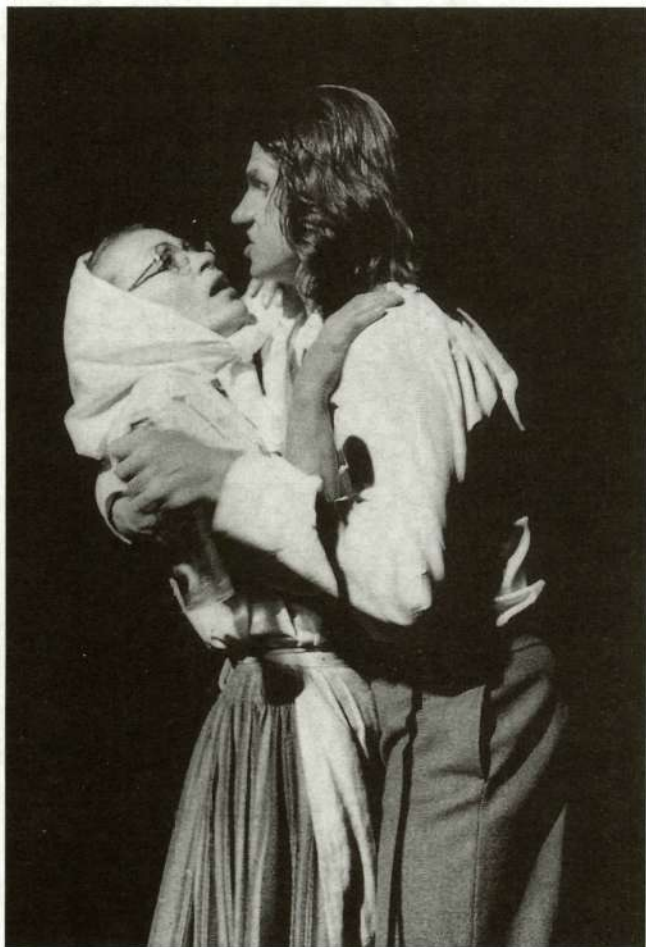
"Kogunegem kõikjal ühte". Eesti gaidide laul. (Trükk: Minu varamu. Toronto, 1957.)

Johannes Bleive. "Hulguse laul". Soololaul. (Trükk: Johannes Bleive. Romansse. "Eesti Raamat", Tallinn, 1970.)

² Nimestikku on püütud haarata kõik teada olevad M. Underi luuletekstidele loodud laulud. Kahjuks peab selliste ülevaadete koostamisel alati arvestama võimalike ebatäpsuste või puudujääkidega. Trükiste puhul on toodud kogumiku pealkiri, juhul kui see puudub, on tegemist üksikväljaandega. Korduvate trükiste puhul on toodud varasem. Kui laul pole teada olevalt trükitis ilmunud, on käsikirja järel antud laulu loomise aasta. Küsimärk viitab sellele, et loomeaasta pole teada.

- "Tähed". Soololaul. (Käsikiri?)
- Gustav Ernesaks**. "Meri on tõusnud". Segakoorile. (Trükk: Gustav Ernesaks. Laule segakoorile. "Eesti Raamat", Tallinn, 1978.)
- "Rännakul". Meeskoorile. Tekst J. W. Goethe. Tõlk. M. Under. (Trükk: Laule meeskoorile. "Eesti Raamat", Tallinn, 1967.)
- "Laululind". Naiskoorile. (Trükk: Gustav Ernesaks. Laule naiskoorile. "Eesti Raamat", Tallinn, 1978.)
- Nikolai Goldschmidt**. "Sügisemaru". Soololaul. (Käsikiri, 1934.)
- Irene Haldma-Eelma**. "Jaaniöö". Segakoorile. (Trükk: XII Eesti päevad Austraalias. Adelaide, 1983.)
- Hans Hindpere**. "Sirelite aegu". Soololaul. (Käsikiri?)
- Miina Hämma**. "Kevade". Naiskoorile. (Trükk: Eesti naiskoorid 14. ELL naiskooride sektsiooni väljaanne nr 38, Tallinn, 1938.)
- Heino Jürisalu**. "Suveõhtu maal". Segakoorile. (Trükk: Laule segakoorile. "Eesti Raamat", Tallinn, 1967.)
- Johannes Jürgenson (Jürme)**. "Rukkirääk". Naiskoorile. (Trükk: Korp! Filiae Patriae. Tartu, 1935.)
- Eugen Kapp**. "Homniku rõõm". Meeskoorile. (Käsikiri, 1972.)
- "Võõrsil". Meeskoorile. (Trükk: Eesti heliloojate meeskoorilaule. "Eesti Raamat", Tallinn, 1969.)
- "Õhtu laulud". Metsosopranile ja orelile. (Käsikiri, 1968.)
- Anton Kasemets**. "Mälestus ja töotus". Segakoorile. (Trükk: Sega- ja üldkoorilaulud. Toronto, 1969.)
- Udo Kasemets**. "Söduri ema". (Käsikiri?)
- Artur Lemba**. "Nüüd üle kirsipuude". Soololaul. (Trükk: Tallinn, 1934.)
- Valdeko Loigu**. "Mu kevad!". Meeskoorile. (Trükk: Harmoonilised koorilaulud. Geislingen, 1947.)
- "Söduri ema". Meeskoorile (Trükk: Harmoonilised koorilaulud. Geislingen, 1947.)
- Jüri Mandre**. "Kalurilaul". Soololaul. (Trükk: Baltimore, 1975.)
- Anti Marguste**. "Lind poegadega". Naiskoorile. (Trükk: Anti Marguste. Lind poegadega: naiskoorile ja trompetile. Kooripartii. [Tallinn], 1960.)
- Heinrich Meri**. "Õnne ootel". Soololaul. (Trükk: H. Meri. Laule. Pärnu, 1962.)
- Ester Mägi**. "Merilind". Segakoorile (Trükk: Ester Mägi. Koorilaule. "Eesti Raamat", Tallinn, 1982.)
- "Kuis võiksin magada". Soololaul. (Trükk: Ester Mägi. Romansse. NSVL MF Eesti Vabariiklik osakond, Tallinn, 1968.)
- "Tuul". Soololaul. (Käsikiri, 1963.)
- Malle Mägi**. "Tuul". Soololaul. (Trükk: Vokaalalbum. New York, 1983.)
- Eduard Oja**. "Valge värv". Soololaul. (Trükk: E. Oja. Valge värv: sopranile või tenorile. EKHS väljaanne nr 84, Tallinn, 1937.)
- "Sügisemaru". Soololaul. (Trükk: E. Oja. Soololaulud. "Eesti Raamat", Tallinn, 1982.)
- "Kojumine". Kantaat meeskoorile, solistile ja sümfoniaorkestrile. (Käsikiri, 1943, hävinud.)
- Harry Olt**. "Videvikud". Soololaul. (Käsikiri, 1952.)
- August Pruul**. "Söduri ema" Segakoorile. (Trükk: Eesti päevad Austraalias. Lauupeo laulud, 1981.)
- Alo Põldmäe**. "Ekstaas" (Käsikiri, 1984.)
- "Kaks helget sonetti". Soololaulud. (Käsikiri, 1984.)
- "Milline öö". Metsosopranile ja kitarrile. (Käsikiri, 1991.)
- Hjalmar Pjõhl**. "Eelõitseng". Soololaul? (Käsikiri, 1944.)
- Riho Päts**. "Suveöö". Soololaul. (Trükk: Riho Päts. Suveöö: Soololaul sopranile või tenorile. EKHS väljaanne nr 108. Tallinn, 1933.)
- Elmar Rajaloo**. "Kes?" Meeskoorile. (Trükk: Minu laul. Sydney, 1965.)
- Alo Ritisng**. "Pögenik". Koorilaul. (Trükk: Alo Ritisng. Koorilaule, "Eesti Raamat", Tallinn, 1986.)
- Mart Saar**. "Kuidas juhtus?" Segakoorile. (Trükk: Mart Saar. Segakoorilaulud. "Postimehe" kirjastus, Tartu, 1909.)
- "Merilind". Soololaul. (Käsikiri, 1915, hävinud.)
- "Lapsed". Soololaul. (Käsikiri, 1913, hävinud.)
- Inno Salasoo**. "Kusagil". Segakoorile. (Trükk: Sydney, 1975.)
- Uno Soomere**. "Tähed". Soololaul. (Käsikiri, 1968.)
- "Tuul". Soololaul. (Käsikiri, 1968.)
- "Viis poeemi sopranile ja klaverile". (Käsikiri, 1984.)
- "Stseenid koloratuursopranile ja orkestrile". (Käsikiri, 1984.)
- Eduard Tubin**. "Õnne ootel". Soololaul. (Trükk: E. Tubin. Soololaule. "Eesti Raamat", Tallinn, 1988; Hansen, Stockholm, 1988.)
- "Tulease". Soololaul. (Trükk: E. Tubin. Soololaule. Tallinn, 1988.)
- "Ingel lindudega". Soololaul. (Trükk: E. Tubin. Soololaule, Tallinn, 1988.)
- "Söduri ema". IV osa Reekviemist. Metsosopranile ja orelile. (Käsikiri, 1979.)
- Toomas Tuulse**. "Hommiupalve". Naiskoorile. (Trükk: ESTO '80. Lauupeo laulud. Stockholm, 1978.)
- Heldur Vatsel**. "Sirelite aegu". Soololaul. (Käsikiri?)
- Enn Võrk**. "Jõulutervitus". Naiskoorile. (Käsikiri, 1941.)

LAVASTUS, MIS MUUTIS LAVASTAJAT



A. H. Tammsaare — M. Undi "Taevane ja maine armastus"
(lavastaja M. Unt). "Vanemuine", 1995. Mari — Raine Loo,
Andres — Hannes Kaljujärvi.

Aeg liigub ja otse kaob (aastavahetus sajandi- ja aastatuhande vahetuse lähenemisel!), teatrite ühendkonveier ei peatu, ajakirjandus püüab selle liikumisega sammu pidada. Kas ei hakka "Taevase ja maise armastu-

se" lavaletulek ja lavalolemine juba hilisemate toimumiste varju kaduma? Nagu see teatrielus ju ikka ja alati on olnud, võiks ennast lohutades lisada. Oluline on lavaletulek (kui on) ja üksjagu ka sellele eelnev ning sellega

kaasnev (näiteks usutlused). Kui uus lavastus on kord juba publiku ees, kaob uudiseväärtus ja päevaajakirjanduse huvi. Arvustaja huvi võib ju jätkuda, aga mida sellega peale hakata, kus on väljund? Nii oli see juba enne turumajandust, mida siis veel tänasest kõnelda. Uudis lavastusest on olulisem kui lavastus ise. Kui sind ei ole meedias, ei ole sind olemas! Selle väite lõppematuid variatsioone lugedes ja kuulates olen mõnikord endalt küsinud, kuidas niisugune olematustamine ikka käib kokku demokraatia ja inimõigustega. Aga kuni Eestis ikka veel teatrit tehakse ning sealhulgas ka head teatrit, võib niisuguste küsi-

muste peale käega lüüa. Või siiski ei tohiks? Sest teatrikunstist kõneldes on asi ju ka selles, et mitmed targad teatrimehed ongi just lavastuse publiku ees olemist, selle etendamist tõeliseks loomisajaks pidanud. Näiteks kirjutab P. Brook: "Ilma ettevalmistuseta oleks tulemus nõrk, segane ja mõttetu. Ometi ei tähenda ettevalmistus vormi kindlaksmääramist. Täpne kuju tekib kõige palavamal hetkel, kui tegu aset leiab" ("Nihkuv vaatepunkt", lk 11).

Olen vaadanud "Taevase ja maine armastus" kahte etendust ja usun, et seekord on kõik korras ka Brooki järgi, nagu teda



"Taevane ja maine armastus". Ülal: Molotov — Raivo Atlas, all: Indrek — Hannes Kaljupärv, Tiina — Liina Olmaru.



"Taevane ja maine armastus". Tiina — Liina Olmaru, Karin — Raine Loo.

just äsja tsiteeritud. Ju siis on ettevalmistus olnud piisav ja tasemel, kui "kõige palavamal hetkel" sünnib intensiivne ja milleski nagu hoopis uus teatrimäng, mida võid kordumist kartmata uuesti vaadata. Võid ja koguni tahad, ning ei loe isegi see, et "kõige palavam hetk" koos kahe vaheajaga kestab seekord kokku üsna täpselt viis tundi. Olen neil etendustel väsinud istumast, aga ei ole väsinud vaatamast, uudistamast, kaasas olemast. Nagu paljud (enamik) senised ja tulevased vaatajad näen etenduse lausa demonstratiivset stiilieklektikat. Etendust võib võrrelda tekstiga, millest osa, mõned lõigud, on laotud väiksema kirjaga (ptii). Kõige selgemalt võib eraldada lavastaja ptii ülejäämist I vaatuse 1. pildis: 1870—1885 Vargamäel, "Tõe ja õiguse" I köide seega. See esitatakse kiirtempo, vihjetega ja viidetega — lühikesed ja väga lühikesed stseenid. Aga, kummaline küll, see ei mõju pealiskaudselt, ei tundu ülelibisemise-na, eriti teisel vaatamisel, kui oled tulevargiks valmis, ei lase end üllatada ega segadusse ajada.

Kui kujutleda seda lavastust hoonena (lavapildist alguse saanud assotsiatsioon ehk — lavapildiks on Tammsaare majamuuseumi esikülg — pildiliselt neutraalne, aga huvitav

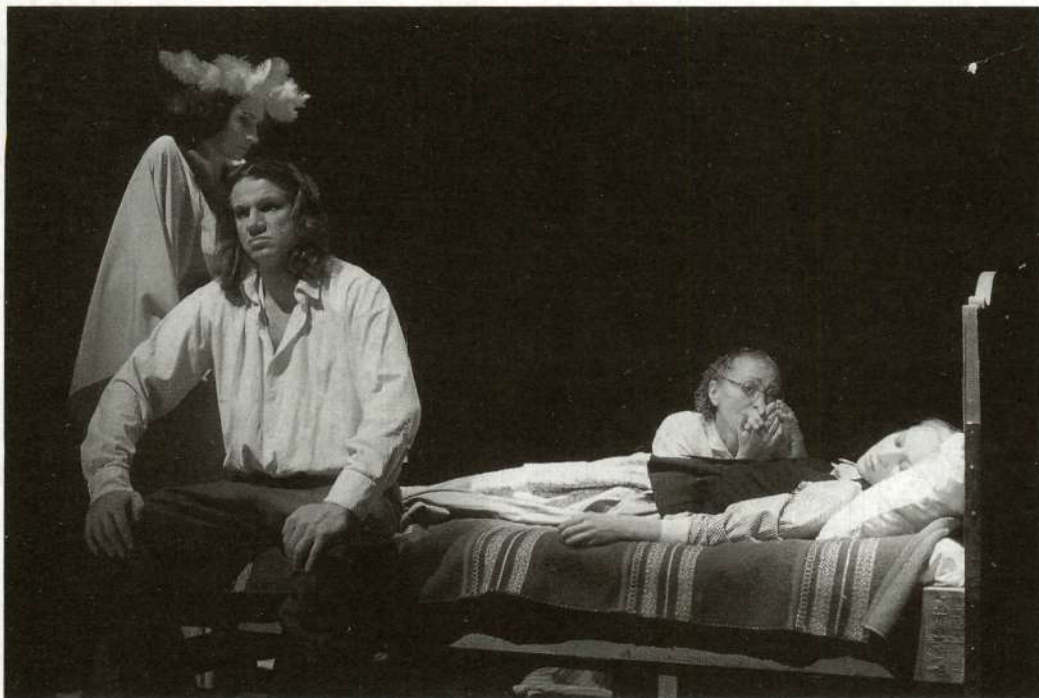
vaid misantseenilisi ja liikumislahendusi pakkuv), püüda aimata selle kontuuri ja arhitektuuri, ei ole tulemus sugugi suursugune. Peakorpusele (II vaatuse ja III vaatuse 1. pilt — epopöa IV köide, Karini ja Indreku lugu — siin küll õieti Karini, Indreku ja Tiina lugu) on liidetud külgehitused, etenduse alguse- ja lõpuosa, mis vähegi range-ma pilguga vaadates ei sula tervikusse, ei moodusta ühte tervet. Seda märkab muidugi ka etendusel, aga seal on see ka kerge ununema, sest oleme hoones sees ning seal on lihtsalt huvitav. Tuttavad paigad ja inimesed, aga samal ajal ka nagu hoopis uued. Kusjuures "uue" saladus ei ole vaatenurkade järsumas muutmises ega karakterite uperpallitamises. Milles siis? Nii otse seatud küsimusele on teadagi ebamugav vastata, pealegi ei anna etendus ise küsimiseks põhjust. Tammsaare on rikas, Tammsaare ei ammendu ka kui tahes hiilgava rolliloomise läbi. Paar aastat hiljem, aga miks mitte ka lausa kõrvuti, tuleb "Tõe ja õiguse" uus instseneering ning kõik algab nagu otsast peale (K. Saukase Karin "Endlas" 1992 ja R. Loo Karin M. Undi lavastuses). Probleem oleks nagu selles, kuidas, kui täielikult jõutakse kohtumiseni Tammsaare



"Taevane ja maine armastus". Indrek — Hannes Kaljujärv, Tiina — Liina Olmaru, Tiina ema — Kais Adlas.

"Taevane ja maine armastus". Karini (Raine Loo, vasakult teine) pihtimisistseen Indrekule (Hannes Kaljujärv, paremalt teine) seltskonna osavõttul.





"*Taevane ja maine armastus*". Ingel — Helje Soosalu, Andres — Hannes Kaljujärvo, Mari — Raine Loo, Krõõt — Liina Olmaru.

R. Urbeli fotod

maailma ja inimestega; mida on teatril omalt poolt kirjanikule kõrvale ja vastu seada. Teatrikunstil näikse sealjuures kirjandusteadusega võrreldes suuri eeliseid olevat. Kui iga "Tõe ja õiguse" (mõne selle osa) lavastust võtta uue autori Tammsaare-uurimusena, on just teatris selle teosega järjest ning selgesti rohkem tegeldud kui kirjanduseuurimises. Aga vähemasti sama oluline tundub M. Undi lavastuse taustal üldistada püüdes seegi, et uus, võimekas ja Tammsaarega kohtumiseks valmis näitleja annab oma rolliga uue kehastuse, ilma et oleks vaja midagi kardinaalselt muuta või teisiti teha.

Kui uudrust omaette väärtuseks pidada, tõuseb minu jaoks endiselt esile näiteks Rain Simmulu Pearu — üllatavalt noor ja omane, maavillane. Mispärast me temaga kunagi varem ei ole kohtunud? Ka L. Olmaru Tiinal on rohkem külgi ja nurki, kui sellega harjunud oleme. L. Olmaru Tiina käitub paiguti nähtavalt Karini rivaalina, peaaegu et provotseerib ja õrritab. Mingit uut teksti tal selleks ju ei ole, appi tuleb keha ja hääle sõnadeta keel, teatri spetsiifilisemad võimalused inimsuhte kujutamiseks. See Tiina lihtsalt ei usu, loo-

da ja armasta, ta teab, et saab Indreku endale kunagi meheks.

Kui seda liini mööda edasi minna, tuleb välja, et R. Loo Karinil nagu puuduks nii selge ja ilmekas uudsus, et midagi nagu ei olekski otseselt teisiti kui on olnud eelmiste Karinite puhul. R. Loo Karin liigub lavastaja ja Tammsaare poolt pakutud avaras mänguruumis — mõtlen just karakteriruumi — nii vabalt ja enesestmõistetavalt, et alles pärast etendust tuli meelde, et näitleja on selles rollis teist korda (J. Toominga lavastus "Tõde ja õigus" aastal 1978). Oluline on muidugi ka nende kahe lavastuse mänguplaanide erinevus. Armastus oli ka Toominga lavastuse oluline märksõna, see tuli ja tuleb otse Tammsaarelt. Siia sobib ehk vahele ütelda, et M. Undi näidendi ja lavastuse pealkiri on mingis tähenduses efektssem ja uudsem kui lavastus ise (pean silmas lähteteose ja etenduse vahekorda). Mis on teistmoodi, tuleb ehk kõige selgemini esile just Karini ja Tiina rollide domineerimises. Mis on seda valdavam, et R. Loo ja L. Olmaru ei jäta neile pakutud domineerimise võimalusi kasutamata.

H. Kaljujärve Indrek on selles kombinatsioonis juba mõnelegi vaatajale väiksema või suurema pettumuse valmistanud. Näitleja süüdistamiseks ei näe põhjust, nii selge tundub olevat lavastaja tahe nende jõuvahekordade kujundamisel. Tammsaare Indrek on ju passiivne niikuinii, vaatleja ja kommenteerija. Lavastaja jätab selle Indreku selgesti tema passiivsusse. M. Undi mehelik kommentaar selle kohta, kuidas ta näeb sugupoolte erinevat käitumist armastuses? Tammsaare on ju tegelikult ütelnud ja ütleb sedasama. Lavastaja Unt seab peategelased niiviisi kõrvuti, et see erinevus laval selgemini esile tuleb kui raamatus.

Et vaatajate tähelepanekud nais- ja meespeaosade selgesti erinevast väljapakkumisest alusetud ei ole, kinnitab ka M. Undi vastus "Eesti Ekspressi" aastaküsitlusele aasta suurima kultuurielamuse kohta: "Raine Loo ja Liina Olmaru osatäitmine lavastuses "Taevane ja maine armastus". See muutis mind." Siit ka arvustuse pealkiri. Vastuses on omajagu poosi ja ekstravagantsust nagu Undi puhul loomulik. Kui oled aga lavastust näinud, ei ole selles avalduses midagi iseäralikku.

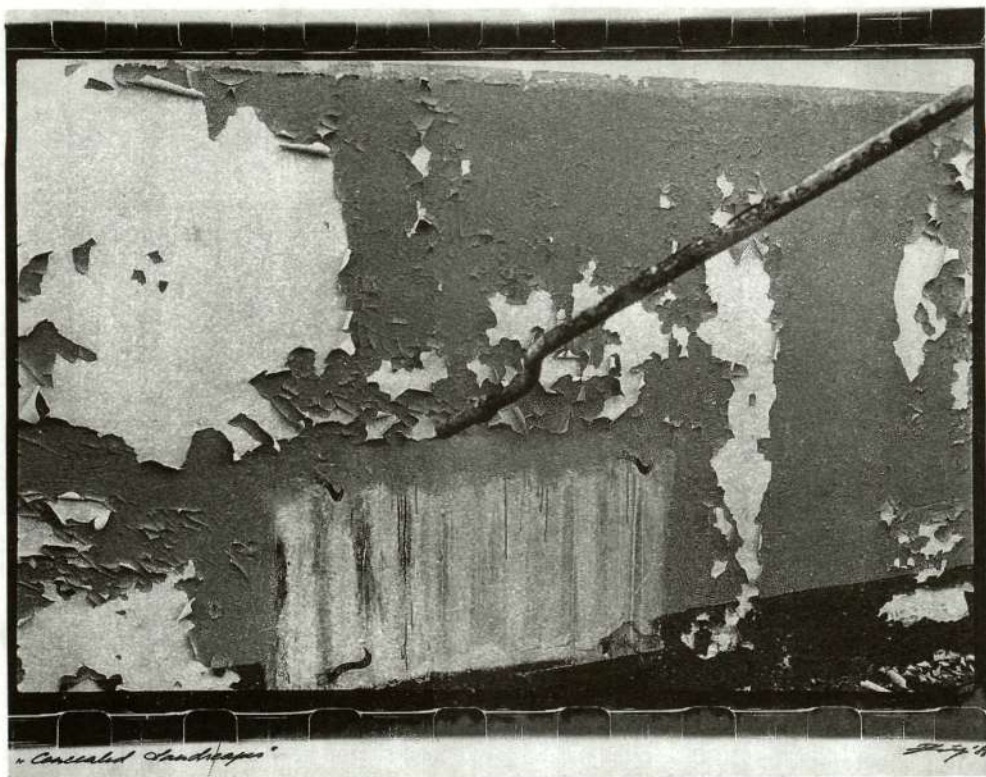
Lavastaja ja lavastuse tavalisest keerulisemast suhet laseb oletada ka teatrõhtu füüsiline maht, M. Undi Tammsaare-ahnus, mis laskis esialgse kavatsuse juurde kindlaks jääda. Peal kirjast sõnastatud teema oleks lubanud teha olulisi kupüüre, nagu annab ka põhjust küsida, miks üks või teine romaanis oluline tegelane ja liin lavavariandis puudu on (Ramilda, Kristi). Lavastuse volüümi põhjendamisest on lavastaja ülepea hoidunud. Tulemus on õnneks niisugune, et neid küsimusi esitada ei olegi enam vaja.

Näitlejate avanemine ja avatus selles lavastuses (rikka trupiga teater!) oleks nagu kuidagi seotud ka printsipi läbi viidud mitmerollilisuses. H. Kaljujärve algab Andresena (noor Andres, nii noore Pearu kõrval küpssem ja tõsimeelsem) ja jätkab Indrekuna. L. Olmaru alustab Kröödana. R. Loo rida on pikem: Mari—Molli—Karin—Maret. R. Simmuli Pearule järgneb väikese episoodina Timusk, sellele nagu omaette novelli peategelaseks tõusev Melesk ja viimasele kuidagi "poole kohaga" näidendisse kirjutatud Ott. Ja nii aina edasi. Eesti teatris on niisugust järgnevuse mängu kasutatud üsna harva. Ei ole seni taibanud, milles õieti on niisuguste üleminekute mõju saladus, aga olemas see mõju on, kui asi korda läheb. Näiteks ei tohiks Pearul ja Meleskil nagu midagi ühist olla, mis sest, et ühe näitleja esitatud. Ometi jääb kahtlus, et nad teineteist kuidagi salapärasel viisil toetavad — mitte ainult Pearu Meleskit, kes tuleb

hiljem, vaid ka vastupidi. Rollist rolli minnev näitleja suurendab etenduse tinglikkuse määra — aga mis siis sellest? Näitlejakunst saab võimalusi juurde — see ehk tähendab juba rohkem?

Tegemist on lavastusega, mis näitlejaloomingu poolest üleni rikas. Tammsaare romaani tegelaste varasem lavaelu ei sega, pigem toetab — kõrvutuste kaudu, mis iseenesest tekivad, olgu või kuskil alateadvuse tasandil. Kas Maurust saab esitada paari episoodiga? Tuleb välja, et saab küll ja huvitavalt pealegi (A. Peebu keskne roll minu meelest; iseenesest niisamuti atraktiivne Vesiroos jääb vähem meelde). Kõrgetel tuuridel mõõdetud ajas mängimise kunsti esitas veenvalt ka R. Atlas (Molotov ja Köögeral). J. Lumiste triptühhonele tagasi mõeldes (Juss—Paralepp—Oskar) tundub, et eesmärgiks ei olnudki eelmisest rollist (rollidest) eemalduda, seda unustada ja peita. Tuli välja, et hädavarest sulane ja elukunstnikust advokaat võivad milleski üsna lähedased olla, ilma et see kuidagi häiriks. Nagu midagi paradoksaalset, aga paradoks teadagi sobib Tammsaarega.

Etendusel tundus muusikakujundus (ikka M. Unt) kohati pealesuruvalt emotsionaalne. Nähtud etenduste ja arvustuse kirjapanemise vahele on jäänud distants ning selle jooksul on muusika kuidagi lahustunud kogumuljesse. Valdav enamik rolliloomingut on aga püsinud värskena, elab, hingab ja sellega saab suhelda.



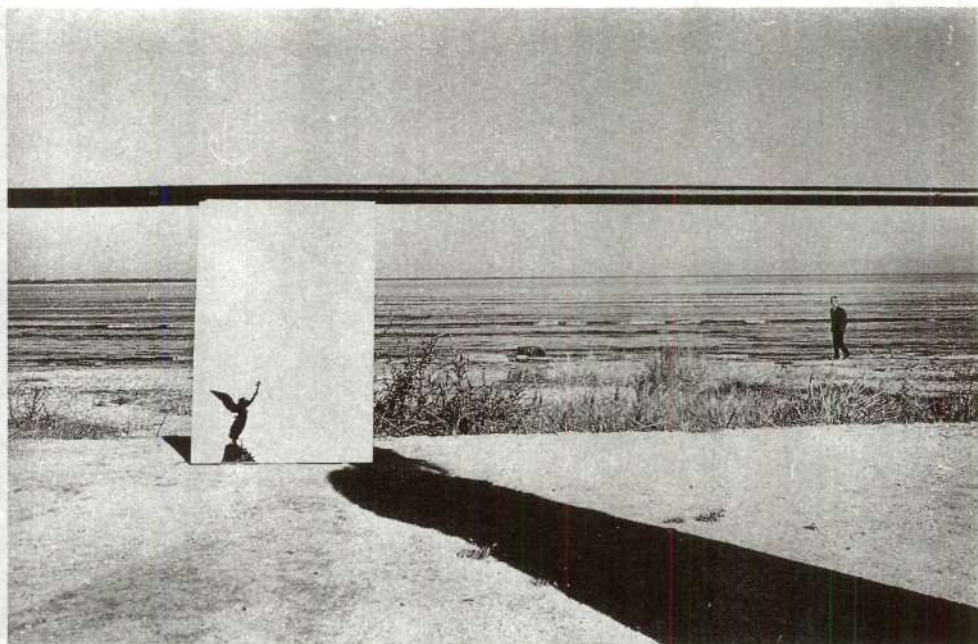
"Varjatud Maastikud", 1988. Detail installatsioonist.

JOHANNES SAAR

"RORSCHACHI TESTID" JA SOTSIAAL- DIAGNOSTIKA PEETER LINNAPI KUNSTIS

Peeter Linnap teeb kunsti kõige muu, kuid mitte iial kunsti enda pärast. Me peame seda mõnna, kui tõstame tähelepanu altarile selle, mida Eestis loomuldas kunstiks nimetatakse. Veelgi enam, sellel pisukesel taustal näib, et Linnapi ettevõtmisi ei saa üldse kunstiks nimetada. Meie ees on mees, kes ei pea midagi väljapeetud esteetilisest peensusest, viimistletud vormist, stiilidest, traditsioonidest, üllast püüdlusest aina ülevama elitaarsuse poole ning sümboolseist vihjeist metafüüsistele sügavustele kunstiteoste sees. Tõsi, viimane ambitsioon on talle küll minevikus hetkiti omane olnud ("Ulgu-

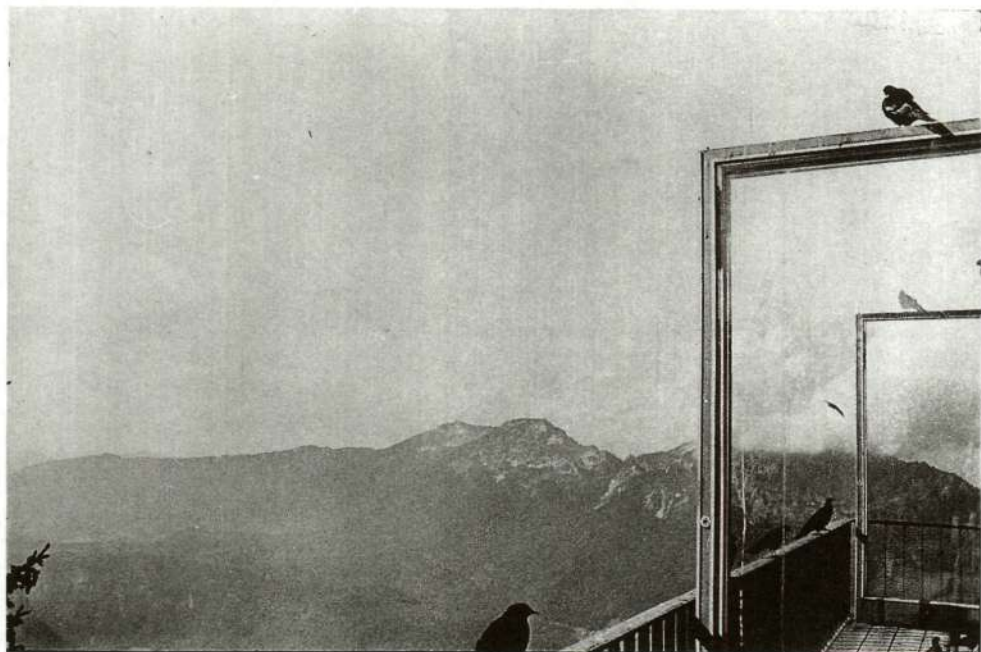
maastikud", 1990. a), kuid nüüd vaatab see mees sellele tagasi kui takerdumisele. Linnapi pole äratuntavat käekirja, kunstilisi väljendusvorme ega taotlusigi. "Vormiline stiil pole muud kui modernisilik masturbatsioon, kvaliteetne seeriatoodang või isegi laiskus," teatab ta. (P. Linnap, "Kriitiku vestlus kunstnikuga", "Vikerkaar" 8/1994). Seega pole Linnap mehi, keda võiks püüda mõnda konkreetseesse diskursusesse ehk tähendusringi. Tavaliselt satub vaataja ise oma interpretatsioonide löksu, samal ajal kui Linnap osavõtmatult vaatajate ajus uut nuppu plöksutab.



"Ulgumaastikud", 1990/91.

Hiilgav näide Linnapi fotoprojektide ettearvamatustest tõlgendusvõimalustest on nende kodumaine retseptsioon. Viimane hakkas kujunema alles 1990. aastate keskpaiku, siis, kui eesti rahval sai tõsiselt villand rahvusliku identiteedi küljes rippumisest, ning kunstiavalikkus asus otsima mõtlejaid-kunstnikke, kes aitaksid vabaneda mineviku poliitilistest kompleksidest. Meeldib see Linnapile või mitte, kuid eesti kunstiavalikkus on oma isiklike hädade sunnil mõtestanud teda kui poliitiliselt, ideoloogiliselt ja sotsiaalselt uuenduslikku kunstnikku. Olemuselt on see üldlevinud sotsiaalsete mõttekrampide insinueerimine ühele konkreetsele inimesele. Mul on kuri kahtlus, et omal ajal polnud Linnap selle variandiga arvestanud, pigem orienteerus ta (ta on seda ka ise korduvalt tunnistanud) vabas maailmas levinud tõlgendamisvõimalustele. Eesti retseptsiooni Linnapi kunstile võib aga illustreerida fotoseeriaga "Varjatud Maastikud" (1988). Mahajäetud Nõukogude armee raketibaas Eestimaa metsade sügavuses inspireeris Linnapit koostama fotorida, mille vastuvõtt sõltub esmajoones (et mitte öelda ainult) vaataja kultuurilisest taustast. Võime öelda, et see fotoseeria silmitseb ise vaatajat, tema reaktiooni ja järeldusi, jäädes ise jäägitult neutraalsele ja äraootavale seisukohale. Me ei näe kõnekaid rakursse, mis reedaksid autori sõnumit, pigem peaksime seda pildirida nimetama dokumentaalseks kroonikaks. Peeter Laurits on kolleegi töömeetodi kokku

võtnud järgmiselt: "Pealegi on kõik ta veidravõitu maastikud (jutt on 1987. aastal valminud "Öömaastikest — J. S.) jäädvustatud nõnda osavõtmatult ning intonatsioonideta, et koguni arvustuses ei passi suurtähtede abil midagi toonitada." (Peeter Laurits, "Gulliveri meelemärkuseta välklamp", "Kultuur ja Elu", 10/1987.) Nüüd, Nõukogude armee garnisonis, suureneb isiklik osavõtmatuus veelgi, sest Linnap leidis materjali, mille iseseisev mõju on niivõrd intensiivne ja kaugeleulatuv, et piisab vaid selle autentsest ja dokumentaalsest vahendamisest, ütleme, laboratoorsest tilgutamisest vaataja teadvusesse. Kohe hakkasidki siin viirastuma suured poliitilised foobiad. Igasugune militaristlik atribuutika — eriti sovetlik —, igasugusele ühiskondlikule kooslusele vihjav märgistik — eriti nõukogulikule ühiskonnale vihjav — ning igasugune pilt sotsiaalsest keskkonnast — eriti räigelt räämas — mõjub eesti vaatajale masendavalt. See kõik meenutab talle kurbloolist enamlikku olmet, mille ees eskapistlik eesti kunst on aastaid silmi kinni pigistanud. Kunst oli viimane kindlus, "elevandiluu-torn", kuhu ei jõudnud iial ideoloogiline (et mitte öelda ilmalik) saast. Selles vaiksuses pühamus mõjub Linnapi kõnealune fotorida, mis sest et vaoshoitult arhiveeriv, mõõdu-tundetu ilmäärana, kunsti- ja rahvusaate jms lagastamisena. Dokumentaalfoto, mis juhtumisi kajastab kultuurilisi tabusid, mõjub paratamatult väljakutsena. Sestap leidis kohalik kultuuriteadvus, et kõnetati teda,



"Ulgumaastikud", 1990/91.

ning kontseptualistlik fotograaf oli sunnitud taluma rohkeid pihimuslikke arvustusi eesti rahva kannatuste aastaist okupatsiooni ajal. Mõõngem, et publiku reaktsioon reedab eelkõige tema enda sisepingeid, mitte kunstniku omi. Me ei saa Linnapit jäätult siduda eesti rahva mineviku poliitiliste vaevustega, ehkki viimase üle kurtmine kipub Linnapi loominguga seoses juba sümptomaatiliseks muutuma.

Näib siiski, et Linnapit hakkas asi huvitama. Mõned aastad hiljem nimetab ta vestluses Heie Treieriga oma loomingulist tegevust "Eesti uuringuteks" (Heie Treier, "Peeter Linnapi Eesti uuringud", "Hommikuleht" 31. XII 1994) — töömeetodiks, mis, lühidalt öeldes, seisneb keskmise eestlase käitumismehhanismide ja mõttemallide provotseerimises. Viimaseid üritab Linnap vallandada programmiliste väljaastumistega, mis käivitavad ajakirjanduses vaidlusi kultuurihierarhiatest, -võimust ja selle haaramisest. Linnap on neil dispuutidel reserveerinud endale tavaliselt ülekuulaja rolli. Ta ei soovi heita ennast ja oma töid arutluse objektiks. Pigem jälgib ta arutlusi kõrvalt — suveräänse subjektina, ütleme patsiendi käitumist jälgiva psühhiaatri, kes üritab haige vabalt voolavas sõnapudrus diagnoosida alateadvuslikke "musti auke". Oma distantseeritust saab ta alati tõestada kontseptuaalse ignorantsuse ja strukturalistlike kihistustega, mida tema tööd kahtlemata sisaldavad ning millest edaspidi ka juttu tuleb. 1993. aastal val-

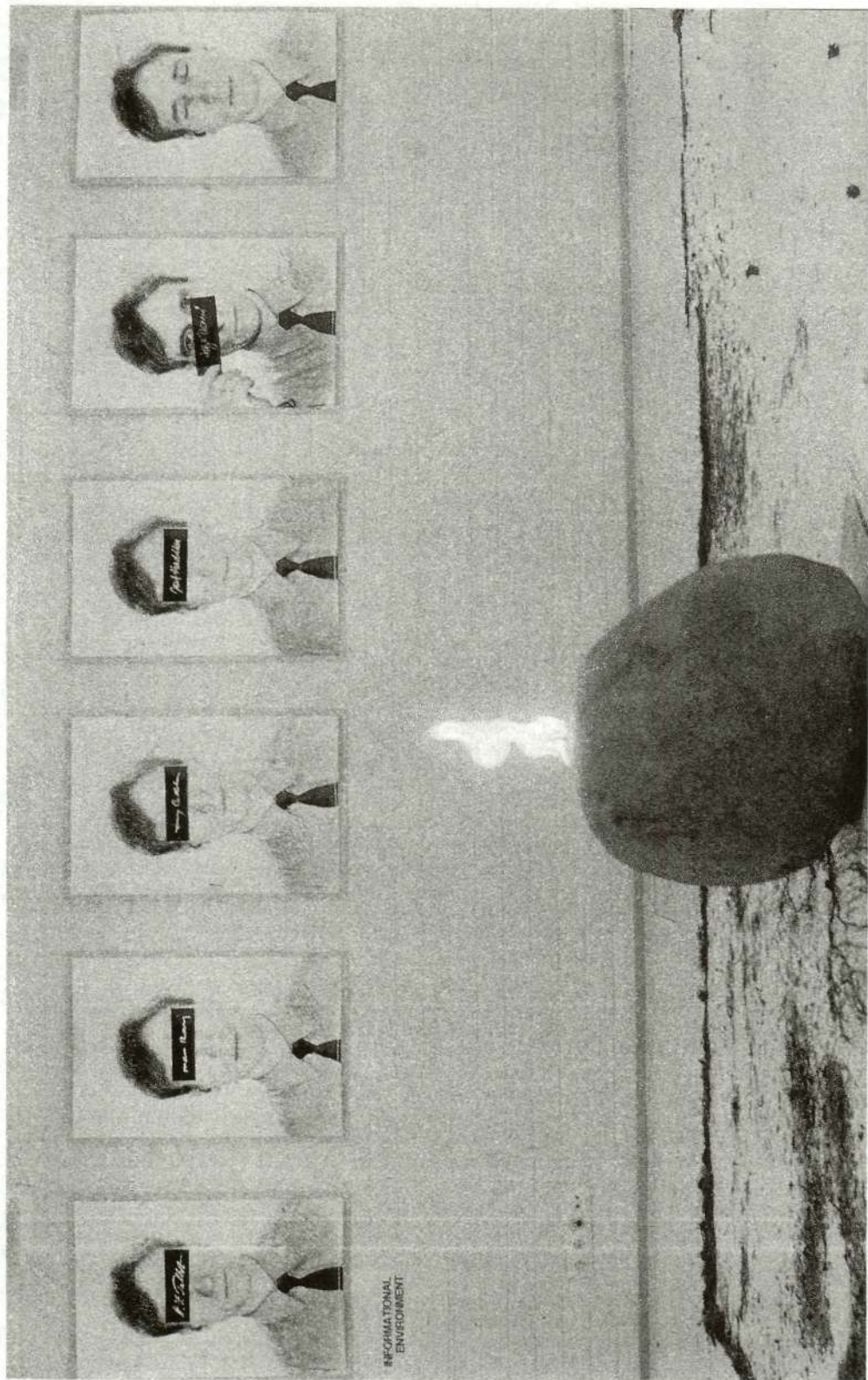
minud seeria "Suvi 1955" on siin veelgi ehedamaks näiteks. Linnap noppis materjali selle seeria tarbeks oma äia Enn Kiileri arhiivist. 1955. aasta suvel pildistatud kriimulised negatiivid suviselt haljal aasal sõjakalt püstolitega poseerivatest Nõukogude armee mundris eesti noorukeist ärkasid Linnapi käe läbi uuele ja suuremale elule. John Stathatos, inglise kunstikriitik, määratleb selle hüppe väga tundliku täpsusega:

"Taasavastatuna kunstniku poolt on need fotod nüüd kaasatud menettluse, mida iial poleks osanud välja mõelda nende esiisa, protsessi, mis ei suurenda lihtsalt nende maiseid mõõtmeid, vaid hoopis olulisemalt arendab välja nende jõulise ning algselt plaanitamata dueti kultuurilise ja esteetilise kontekstiga, andes neile ikooni staatuse. Lihtsamalt väljendudes tähendab see, et nende tähendus ja interpretatsiooniks pakutavad võimalused on transformeeritud "üksikust — üldiseks", "siin-ja-praegu" määratlustest ajatuks. Need pildid pole enam ei Kiileri ega muidugi mitte Linnapi omad, nad on saavutanud sõltumatu mõjuvõimu." (Stathatos, "Peeter Linnapi "Suvi 1955" — lugemiskatse", "Vikerkaar" 8/1994). Näeme, et välismaalast huvitab eelkõige teose genees ja selle kõikvõimalikud semantilised potentsiaalid ning alles siis võib-olla üks, ühene ja lõplik arusaam taieest. Viimaseid võib aga leida ainult kultuuriareaalidest, mida valitsevad kivenenud identiteedid ja mõttemallid; ja mis ainult ottsivad ettekäändeid oma iganenud tõesid teistele näkku karjuda.



"Suvi 1955", 1993.

"Kivi-Vaataja", 1991. Vaade installatsioonile, Iisalmi Kultuurihall.



#REGIMATIONAL
ENVIRONMENT

Pole vist vaja lisada, et stereotüüpne eestlane näeb neis lõdvapooislistes tsivilistides eelkõige ennastõis sõjardeid, viisnurkseid antikristusi ja ohtu oma rahvuslikule edasikestmisele. Sellises ülepolitiseeritud ühiskonnas nagu Eesti, toimivad Linnapi uuritud sotsiaalse psühoanalüüsina ning tema teoseid võib võrrelda *Rorschachi* testidega¹, millele iga inimene vastab korrelatsioonis oma psüühiliste soodumustega. Ka Linnapi oletatav küsimus vaatajale on alati arstlikult äraootav ja viisakas: "Mida näete juuresoleval pildil?"

Linnapi teine käsitamisvõimalus on, nagu juba viidatud, kontseptualistlik, strukturalistlik ja metakunstiline. Need mõisted pole Linnapi sünnimaa kunstis kuigi laialdast silulist katet leidnud, kuna neis pole kultuurilist mütolooiat — võimustavat joont eesti kultuuris. Nad on aste kaugemale, nad üritavad positivistliku täpsusega uurida mütolooia tekkemehhanisme. Sestap tuleb neist juttu tehes viidata näidetele maailma kunstiajaloo. Linnapi loomingu kõnealune aspekt projitseerub laiemale taustale, kui on eesti kunst, ning selle lahkamiseks tuleb rakendada rahvusvaheliselt käibivat kunstiterminoloogiat.

Esmalt võime täheldada Linnapi loomingu kontseptualismist tuttavat pöördumist resultaadi juures loomise protsessi poole. Fotoseeriade produtseerimine, mis on Linnapi omane olnud algusest peale, saavutab 1990. aastate keskel metoodilise monotoonsuse ja formaalsuse, muutub iseeneslikuks toiminguks, alguse ja lõputa mehaaniliseks konveieriks, millel on üha vähem pistmist autori endaga. Ka pole valmivatel seerial eraldi seisvat kunstilist otstarvet. Neis puudub metafüüsika. 1992. aastal valmib Linnapi 6-osaline pildiseeria "*Päev Tallinnas*" — *en face* üles võetud toiduainepurkidest, mille erinevad motiivid ja vaated Tallinna vanalinast. 1993. aastal esitab Linnap Sorosi Kunstikeskuse 1. aastanäitusele seeria "passipilte" potis kasvavatest eri sorti tomatitaimedest. Ehkki fotograaf publitseeris kunstiavalikkuse ärgitusel mõlema juurde ka seletuskirja (*à la* "mida kunstnik tahtis öelda?"), on selge, et tegu on nn absoluutsete pildidega, kujutistega, millele pole literatuurseid tagamaid ega reaalseid referente pildiraamist väljaspool. Veelgi enam, Linnapi sarkasm igasuguse luulelisuse suhtes lööb eraldatult sarama žestis, millega ta liidab fotoseeriale "*Päev Tallinnas*" kommentaariks Peeter Toominga sentimentaalsed uiud fotograafide raskest ametist ja Tallinna linna tundetiinest minevikust.

¹ Hermann Rorschach, Šveitsi psühholoog. Publitseeris 1921. aastal isiksusetestide skeemid, mis koosnevad tahvlitest abstraktsete tindiplekkidega. Patsiendi vastus arsti küsimusele: "Mida need plekid teile meenutavad?" annab infot tema psüühilisest sätumusest. (J. S.)

Laboratoorne üldvalgus ja taust pildile jäänud taimede ja linnavaadete ümber on nad hermeetiliselt ära lõiganud ümbritsevast maailmast, ning meil pole õigust nende piltide põhjal teha üldistusi kogu maailma kohta. Sama kohatu oleks üritada aimata "mida kunstnik tahtis öelda", sest Linnapi roll pole siin tõesti suurem kui passipiltlikul, kes ruutinselt leiba teenides võib mõelda jumal teab millest. Valminud pildiseerial pole asja ei vaataja, kujutatu ega kunstnikuga, nad ei ole suhtlevad ega suhestuvad taiesed, nad on suveräänsed huletumeduste kogumid fotopaberil. Mis sest, et tomatitaimed, Viru värv, Pika Hermanni torn ja raekoda pakuvad vaatajale äratundmisrõõmu. Linnap ise naudib kujutamise formaalsust ja tööprotsessi mehaanilisust. See on metakunstiline aspekt, mis "halli kardinalina" ümbritseb iga loomisprotsessi ja laiemas mastaabis kogu kunsti-elu toimemehhanisme.

Uvertüür sellele teemale leidis aset juba 1991. aastal, mil Linnapi valmis fotoinstallatsioon nimega "*Kivi-Vaataja*". Samal aastal eksponeeriti Wrocławis Arhitektuurimuuseumis Poola gigantnäitusel "New Spaces of Photography" seda taieist nime all "Peeter Linnapi saabumine maailma fotograafiasse". Sedapuhku kordub fotodel pildistaja enda passipilt silme ees hoitava musta riskülikuga, millel ühe või teise maailmamehe nimi — faksiimile autogrammi kujul. Iga pildi all Linnapi enda mõttekild nendest tegelastest. Teostus on taas ülimalt steriilne ja kuivalt komponeeritud — Linnap rõhutab taas lähemise formaalsust. Ometi tunnetab ta ka väga täpselt, et see formaalne struktuur, millega iga fotokunsti pürgija tutvub esmalt konseptide, õpikute ja krestomaatia kaudu, on tegelik keskkond, milles neil tuleb end lokaliseerida ja kaardistada. Need nimed ja loomekogumid on teatavasti majakad ja miks mitte ka karid, mille vahel noviiis seilab, ning mis määratlevad tema marsruuti. Seega on iga uus kunstnik vaid täiendus olemasolevale metakonstruktsioonile. Usun, et Linnapi kõnealust seeriat võib muu hulgas ka nõnda tõlgitseda.

Suurejooneline ja hiilgav esitus siirdumise metatasaandile leidis aset 1994. aasta detsembris Ajaloo Instituudi galeriis Tallinnas. Maailma kunsti-elu viiskümmend säravamalt nime, "*Le Top 50*", nagu seda nimetas edurivi koostanud Prantsuse kunstiajakiri "Beaux Arts", "degradeeriti" ise koos juurdekuuluvate portrefotodega näituseeksponaatideks. Linnapi idee kohaselt paiknes iga pildi all roheline (standardne) postkast vastava prominendi nime ja aadressiga, millele iga kunstisõber võis läkitada oma sõnumi ükskõik millest. Kunstnik ise esitas kõikidele asjasse puutuvatele prominentidele ühesuguseid tüüpiküsimusi eesti kunstist ja kunstist üldse. Ning teatav kommunikatsioon tööpooldest leidis ka aset. Näeme, et Linnapi valitud tegutsemistasandil valitseb puhas



"Le Top 50", 1994. Vaade installatsioonile, Ajaloo Instituudi Galerii, Tallinn.
P. Linnapi fotod

struktuur ja suhted selle sees. Keegi ei pääse kiusatusest, et teda nimetataks võimustruktuurideks ja võimuhete kehastuseks. Kujundavad ju nende nägude ja nimede taha peitunud inimesed hetkel maailmakunsti väljanägemist, miks siis mitte möönda, et tegu on õukondliku paljastusega, kunstiaristokraatia olemasolu tunnistamisega. Veelgi enam, käibele võiks võtta ka mõiste kunstirantjee — s.o inimene, kes löikab dividende ainult oma autoriteedile tuginevatest maitseotsustustest. Levinud arvamuse kohaselt on kunstiteose väärtuse hindamine samuti formaalne maitseotsustus, institutsioonilise võimu realiseerimise akt, millega luuakse kunstiliste väärtusskaalade ja hierarhiate impeerium. Eespool nägime, et Linnap ei taha olla selliste otsuste objekt, pigem tahab ta ise otsuseid langetada ja igal võimalikul juhul ilmutab ta selle valdkonna vastu kõrgendatud huvi. Sellisena astub ta välja kaunite kunsti-

de ringmängust ja siseneb mängujuhtide hulka, s.o metatasandile — nukuteatrist papa Carlo juurde. Ka siinsetes oludes on Linnapi hoiak nentiv ja äraootav. Esitades ühiskondades peituvaid invariantseid struktuure, ärgitab ta mõne konkreetse ühiskonna latentse tõve akuutsesse faasi, paljastab selle ja paneb diagnoosi kogu vaadeldavale sotsiumile. Või peaks ehk ütleva, et Peeter Linnap võimaldab ühiskonnal end diagnoosida ja rakendada enda kallal autokommunikatiivset teraapiat. Ma ei mäleta, et mõne teise eesti kunstniku näitusi või taieeid vaadates oleksid kriitikud "suu nii kapitaalselt puh-taks rääkinud". Linnapi haaret näitab seegi, et üllatavalt suur osa "Le Top 50" tegelasi ei pidanud paljaks vastusena Linnapi küsimu-sele teatada, et nad ei tea eesti kunstist suurt midagi. Ka see info aitab Eestil leida oma kohta maailmas. Aga ma ei usu, et Eesti on Peeter Linnapile selle eest tänulik.

MONTEVERDI-AEGSEST VOKAALTEHNIKAST



Venezia Püha Markuse katedraal, vaade altarile.

XVI ja XVII sajandi vahetus Itaalias oli muusikaajaloos murranguline aeg. Hilisrenessansi range polüfoonia kõrvale tekkis täiesti uus stiil, mis sai Giulio Caccini laulukogumiku pealkirja järgi nime *nuove musiche*. Itaalia varabaroki olulisim panus muusikaloo edasisele arengule oli monoodilise stiili teke ning ooperi sünn. Tollase Euroopa üks muusikalisi pealinnu oli Venezia. Alates 1613. aastast töötas Venezias Püha Markuse katedraali kapellmeistrina muusikaajaloo esimene suur ooperihelilooja Claudio Monteverdi (1567—1643). Monteverdi loomingus on esindatud nii "vana" kui "uus" stiil: ühelt poolt range kontrapunkti põhimõtteid järgivad missid ja varased madrigalid ning teiselt poolt ekspressiivsed, sõnamõtet ja tunde peenelt ning paindlikult edasi andvad hilisemad madrigalid ja muidugi ooperid.

Uus ajastu muusikas tõi kaasa teistsuguse vokaaltehnika. Monteverdi-aegse vokaalmuusika autentse esitamise kohta annavad teavet tolle-aegsed noodid, nende eessõnad, traktaadid ja kirjavahetus. Järgnevad väljavõtted tolle ajastu kirjadest võimaldavad heita põgusa pilgu nõudmistele, mida esitati bassilauljaile XVI sajandi lõpul ja XVII sajandi esimesel poolel.

Peale muusika loomise ja ettekannete korraldamise kuulus Monteverdi ülesannete hulka ka lauljate valimine ja nende tööga kindlustamine. Lauljad teenisid kiriku kõrval lisa kammermuusikaga ja ooperis esinedes. Kuulsas 7. mail 1627 dateeritud kirjas Alessandro Striggiole (Monteverdi "Orfeuse" libretist) soovitas Monteverdi üht lauljat Strozzi ooperisse "La finta pazza Licori". Napis kirjelduses, mis on kui kontsentraat tolle aja vokalistidele esitatavatest nõudmistest, avaldub Monteverdi suur kogemus lauljate hindamisel:

Kammermuusikas ei ole kedagi paremat kui Rapallino Mantuast, kelle preestrinimi on Don Giacomo, kuid ta on bariton, mitte bass. Aga ta suudab laulda arusaadava tekstiga, valdab pisut trillerit ja natuke gorgie't (kõrgega tekitatud kiired ornamendid — U. J.) ning laulab hingestatult.

Nagu näeme, oli teksti arusaadavus tolle ajastu muusikas *sine qua non*, samuti kaunistuste valdamine. Kuid järgmises kirjas eelistab Monteverdi Rapallinole noort 24-aastast



Anonüümne portree muusikust, keda on peetud ka Monteverdiks (Oxford, Ashmolean Museum).

bassi Bolognast, kasutades hinnangu andmisel sama terminoloogiat.

Ta laulab kiitkestavamalt kui Rapallino, samuti kindlamalt, sest ta komponeerib pisut. Diktsioon on suurepärane, ta valdab hästi gorgie't ja ka midagi thrillerilaadset.

Kirikumuusika esitamisel hinnati bassi laulja puhul aga ennekõike "tugevust ja sügavust". 1597. aastal otsiti Püha Markuse katedraali jaoks uusi lauljaid üle Euroopa. Ainus sobiv vastus tuli suursaadikult Pariisist:

Selle linna katedraalis on üks 18-aastane bass, kes on hämmastav: ta võib laulda nii madalalt, kui te ainult soovite, ja tal on piisavalt võimas hääl, et täita terve kirik, isegi kui see oleks neli korda suurem kui Markuse katedraal.

Napoli bassi Melchior Palantrotti värbamiseks paluti Ferrara vürstil testida aga järgmisi omadusi:

Kas tal on hea hääl ja kas kõla on pehme; kas ta laulab stiilselt ja kas ta suudab laulda kaunitusi; kuidas kannavad ta kõrged noodid ja mis on tema madalaim noot.

Monteverdi eespool tsiteeritud kirjast selgus, et Rapallinol ei olnud madalaid noote, ta oli "bariton, mitte bass". Eristamiseks bassi ja sellest pisut kõrgemat häält, on mõiste "bariton" käigus hiljemalt 1595. aastast. Sama tähendus oli ka terminil *bassetto*.

Parimate lauljate hindamisel kasutati väljendit "omab 22 nooti" (ehk kolm oktavit häält). Seda väljendit on seostatud ka heebrea tähestikuga, kus on 22 tähte. Seega — laulja valdab instrumenti täiuslikult ehk A-st Y-ni.



Domenico Feti (1589—1624) portree Claudio Monteverdist (Venezia, Galleria Accademia).

Monteverdi käe all laulsid oma ala tõelised virtuoosid. Näiteks väga madal bass (*contrabasso*) Giulio Cesare Brancaccio või Giovanni Domenico Puliaschi, kes laulis kooris tenorit, kuid võis uskumatu virtuoosusega laulda nii bassi kui ka kontratenorit. Võib-olla ühele neist on Monteverdi kirjutanud oma vapustava moteti *Ab aeterno ordinata sum*, mis nõuab väga madalaid noote, kaelamurdvalt kiireid käike ja ohtralt trilleid.

Omaaegne kuulus lauluõpetaja Camillo Maffei seletab aastast 1562 pärinevas, ohtralt tsiteeritud kirjas, et parimate lauljate võime laulda väga laias ulatuses tuleneb elastsest ja paindlikust kõrist.

Kui kõri on pehme, on häälnõrke, paindlik ning varjundirikas. Aga kui kõri on jäik, on ka häälnõrk ja paindumatu. [---] Paljud suudavad laulda ainult bassi (siin on mõeldud kõige vähem liikuvat häälnõrki — U. J.). Ja samas on ka neid, kes laulavad bassi—, tenori— ja teistes registrites suurima kergusena, nende häälnõrk jääb nauditavaks ka passaažides nii paisutades kui kahandades.

Veel ühest erinevusest tolleaegses ja tänapäeva laulmistehnikas. Kuni 1826. aastani oli täiesti iseenesestmõistetav, et meeshääled laulsid kahes erinevas registris (*voce di testa* ja *voce del petto*). On selge, et tänapäevase, põhiliselt "verismi" vahendeid kasutava tehnikaga, tundub Monteverdi laulmine võima-

tu. Üldiselt tuleb aga kõigi terminitega olla ettevaatlik, sest tõlgendusvõimalusi on sama palju kui lauljaid ja õpetajaid. 1596. aastal Venezias avaldatud raamatus "Prattica di musica", millega ka Monteverdi kindlasti tuttav oli, õpetab Lodovico Zacconi:

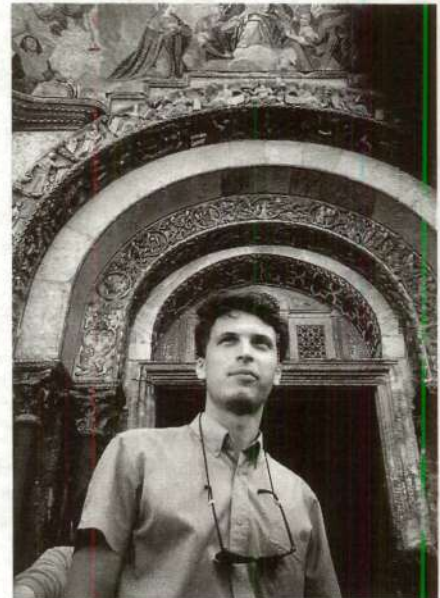
Sel erialal on hädavajalik valitseda rinda (petto) ja kõri (gola). Et juhtida täpselt väga erinevaid toone, peab kõri neid toone täiuslikult valitsema. Mõned on hädas hingamisega, seda ei jätku rohkem kui 4—6 noodi laulmiseks, või tehakse seda liiga aeglaselt, jäädes sissetulemisega alati hiljaks. Ja teised ei valitse oma kõri, et selgelt artikuleerida ja eraldada noote nagu gorgie jaoks vaja oleks.

Nagu näha, on lauluõpilased alati maa-delnud hingamis- ja kõritehnika ühendamisega. Jõudu ja kannatust selleks! Inimhäälnõrk — see looduse täiuslikem instrument — vajab täielikku pühendumist. Kuid naudingut, mida pakub kuulajale kaunis häälnõrk ja virtuoosse laulja kordumatu interpreteering, on võimatu sõnadega kirjeldada.

Richard Wistreichi artikli
 "“La voce è grata assai, ma ...”:
 Monteverdi on singling”
 “Early Music” 1994, veebruar) põhjal

UKU JOLLER

Uku Joller Venezias Püha Markuse katedraali ees.



JUHAN JÜRME

ELUST JA TÖÖST

Nõukogude okupatsiooni aastail temast palju ei räägitud — ikkagi kirikumuusik. Ent see polnud ega ole praegugi ainus põhjus.

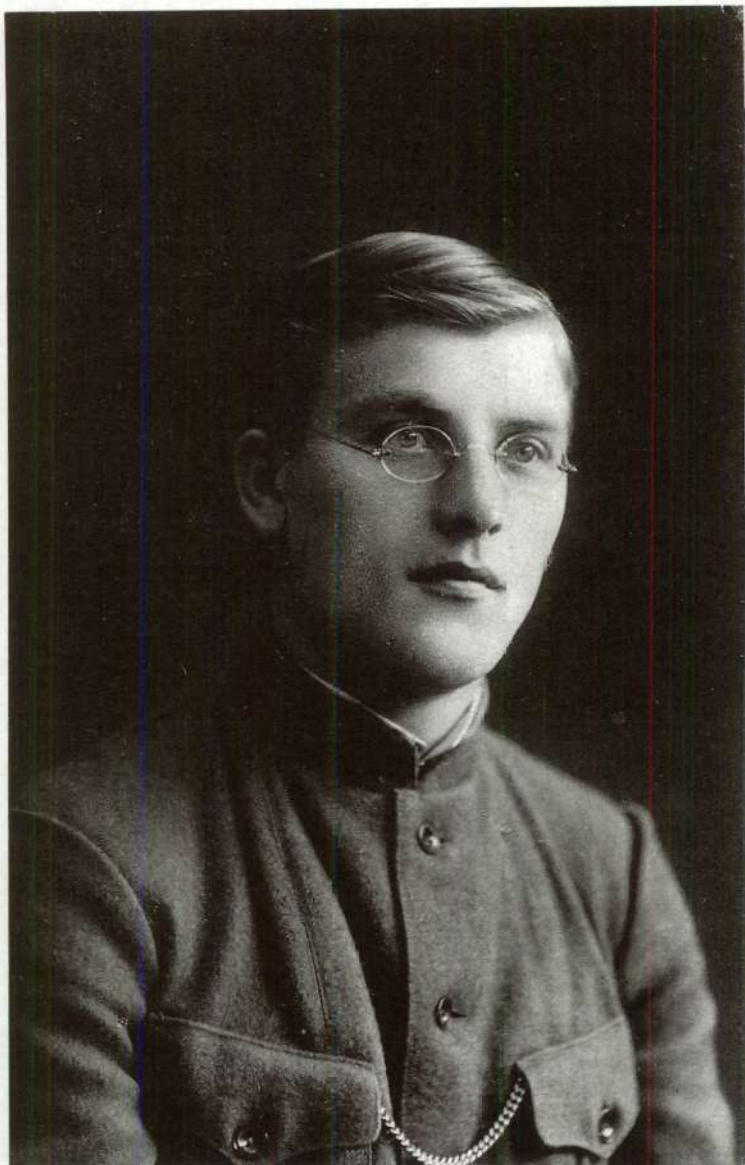
Mitte üksnes eesti, vaid ka kogu Ohtumaa muusikaloos leiab küllaga nimesid, keda tuntakse sageli ühe oopuse järgi, olgu see südamlilik lauluke või kogunisti õhtut täitev lavateos. Niisugusteks on näiteks Gruber oma "Püha öö" ja Fibich "Poeemiga" (tema sümfooniaid Ameerika praegu alles taas-avastab!) või Leoncavallo "Pajatsite" ja Romberg "Kõrbe lauluga" — oma esimese operetiga, millele järgnenud paarikümnele tolm ammu peale laskunud. Teame ka tragöödiad, kus mõne mehe looming suures osas hävis, nagu juhtus näiteks 1674—1684 Tallinnaski tegutsenud saksa ooperi edendaja ja Bach'i-eelseks passioonimeistriks peetava Johann Valentin Mederiga. Nii ühtede kui teiste hulka peame arvama kahjuks ka Juhan Jürme, kelle "Rukkiräägu" saatel on üles kasvanud viimastest sõjaeelsetest aastatest peale kuni kõige hilisema ajani kõik eestlaste põlvkonnad ning kelle peateostest on kitsalegi ringile tuntud vaid üks — "Memento mori", ja seegi mitte päris autentsel kujul.

Seepärast ongi Juhan Jürmet, aastani 1938 Johannes Jürgensoni¹, taktitu lahterdada rohkem või vähem andekate heliloojate kilda. Mida kriteeriumiks võtta? Olemasoleva muusikalise materjali põhjal pole ta suu-remat jälge jätnud, hävinule saame anda osalise hinnangu vaid säilinud kooripartiide ja mõnede (ammuste) isiklike muljete põhjal, kuna vähesed arvustusveerud üksikute ettekannete kohta 1930. aastatest pole kuigivõrd analüütilised ega ületa ajastule iseloomuliku pinnapealset käsitlust (vähemalt ajalehte-

des — E. Visnapuu, T. Lemba; muud aga polegi). Samas tuleb silmas pidada muusikalist keskkonda, milles Jürme kujunes, vähimagi otsese välismõjuta elas, ja millist ühiskondlikku tellimust loomuldasa täitis. See oli EW-aegne konservatiivne Tallinn, provintslikum ja mentaliteedilt mitte võrreldavgi vähemalt elitaarringis ärksameelse Tartuga, kus tegutsesid Mart Saar ja Heino Eller, Leenart Neuman ja noor Karl Leichter. Ega asjata lahkunud juba 1925. aastal sealt igas mõttes pehmeloomuline Juhan Aavik, leidmaks nimelt Tallinnas temale rahulik-sobivama akadeemilise pinna ja resonantsi, milles tal, tõele au andes, jäi etendada täiesti arvestatav positiivne roll (organisatoorne-administratiivne töö, orkestratsiooniõpetus jms). Või on meil Jürme näol tegu ennekõike hoopis ühe tüsedama omaaegse muusikaõetajaga üldharriduslikus liinis? Sedagi ametit pidasid mitmed muusikalised persoonid eesotsas A. Virkhausi, T. Vettiku, K. Leinuse, G. Ernesaksa ja teistega ning tuleb vaid kahetseda, et see vastavas proportsioonis enam nii pole. Eks kaalugem siis võimaluste piires Jürmet neis asjus, esitades samas ka ühe omaaegsesse keskklassi kuuluva eestlase eluloo.

Juhan Jürme sündis 8/20. märtsil 1896. aastal Tallinnas. Nii tema isa kui ka ema olid enne abiellumist pidanud mõlemad siin esimese põlve linlastena sissesõiduhoovi ja talurahvapoodi. Nüüd "firmad" ühendati ja, nagu toona ka väikekodanluse seas kombeks, neile sai täitsa keskmiselt lapsi: neli poega ja kaks tüdart. Kumma, kas Nabalast Harjumaalt pärit isa või ema geenid mängisid siin otsustavama osa, pole tähtis, igatahes kõigist kuuest kasvasid omaette isiksused, tugevad karakterid (muusika harrastamisest või mitteharrastamisest pole kahjuks mingit pärimusteadet). Juhan olnud õdedest-vendadest kõige pehmema loomuga,

¹ J. Aaviku andmeil 1939. aastani ("Eesti muusika ajalugu" IV, Stockholm, 1969, lk 52).



*Portree arvatavasti
1920. aastate
algusest
tudengipõlvest.*

ent siiski väga kindlameelne. Kuigi meeste seltsis olnud õige "karvase" suuga ning lasknud koduski "sarvikuid" lendu, mäletatakse teda ikkagi diskreetse ja korrektsena. Iseäranis 1919. aastal rajatud oma perekonnas.²

Sinna muretseti lapsi juba vähem (jälle tüüpiline EW aastatele): vaid tütar Lea ning pojad Raoul ja Olaf, kes said ka korraliku ha-

riduse.³ Jürmede kodu oli väga monoliitne, Juhan hindas suguvõsa ühtsust, hoolitses

² Lea Koitla (sünd Jürme; 1921—1967) õppis konservatooriumis klaverit, võeti põgenemisel 1944. aasta sügisel venelaste poolt Läänemeresel kinni, vabanes Saraatovi oblastist tuberkuloosihaiigena 1955. aastal, jäigi põdema; Raoul (1924—1987) õppis konservatooriumis viiulit, teenis pärast sõda orkestrandina (ka "Mickyde" asutajaliige). Hariduselt inglise ja saksa filoloog, olnud keele- ja muusikaõpetaja Nool ning Tallinna koolides; Olaf (1930—1982), autodidaktist restoranmuusik, hiljem tööstusprojekteerija, hukkus autoavariis; Raouli tütar Katrin Paat on EMA kontsertmeister, Inna Alperten ERSO viuldaja.

² Jürme poja Raouli leselt Lea Jürmelt suusõnal autorile.

sugulastevaheliste sidemete püsimise eest, organiseeris koos suvitamisi Salmistu rannas jne. Kui aga seltskond kokku saadud, taandus tavaliselt "teise pulti". Ta omas majapidamise soont, suuremad sisseostud tegi alati ise ja nii võis teda ühtepuhku turul näha. Oli huumorimeelne, tegi vigureid, kuid kui poisid teda selles üle mängima juhtusid, pidas epistli ja vahel ka käratas kõvasti — aga ei karistanud.⁴

Jürme muusikaõpingud algasid eraviisiliselt algul Anton Kasemetsa, seejärel peatselt Peeter Süda juures.⁵ 1919—1925 õppis ta Tallinna Kõrgemas Muusikakoolis/Konservatooriumis August Topmani orelil- ja Artur Kapi kompositsiooniklassis. Kooliraha teenis kinodes klaverimängimisega. Esimesi trükkirjalikke jälgi temast leiamegi I lennu lõpetamise teates 1925. aasta "Muusikalehe" maikuu numbri kroonikas.⁶ Toonaseid trükiseid uurinud Mati Märtin resümeerib või tsiteerib (?) 70 aastat hiljem samanimelises ajakirjas sündmust nii: "[...] Juhan Jürme A. Topmani klassist sooritas oma lõpueksami 1. mail Tallinna Kaarli kirikus. Juba improviseerimises oli tunda tema talenti. Bach'i *Pasacaglia* ja fuuga ettekandel tõendas noor organist, et ta on ka orelitehnika valitsemisel ja registrite tarvitamisel kodus. Kuid Jürme astus üles ka kahe oma helitöoga. Artur Kapi kompositsiooniklassis olid tal valminud "Tõsta ennast kõrgeks, Jehoova" segakoorile oreliga ja "Sul, Sul, Jehoova, tahan laulda" segakoorile, orelile ja orkestrile. Neid teoseid aitasid ette kanda Kaarli kiriku lauluselts ja konservatooriumi keelpilliorkester."⁷

Eelnevast järeldub, et Kaarli kogudusega olid Jürmel sidemelt hiljemalt 1925. aasta kevadest, siis on ka üsna loomulik, et ta lõpetamise järel sinna tööle asus — J. Aaviku artikli põhjal ("Eesti muusika ajalugu" IV) "ühe pihtkonna organisti ja koorijuhina"⁸. Professor H. Lepnurme sõnul asus Jürme noil aastail Kaarlis tegutsenud Mihkel Lüdigi k o r v a l e, kes küll juba samal aastal pages Argentinasse, pärandades seega õige ruttu nii oma mantli kui uhiuue, 1923. aastal ehitatud suurepärase "Walckeri" orelil noorele kolleegile. Ka mäletab professor hästi Jürme män-

gu sellel pillil, tema hinnangul aga polnud Jürme repertuaar kunagi eriti suur, mänginud oli ta suhteliselt kitsast ringi n-õ selgeid lugusid ning ka improvisaatorina olnud Lüdigi märksa mõjusam.⁹ Kaarli kirikuga jäi Jürme seotuks elu lõpuni, 1930. aastate algul, kui ka Alfred Karindi (siis veel Karafin) Tartust Tallinna kolis, töötasid nad seal koos.

Üksnes kantoripalgast ära ei elanud. Esiteks seepärast, hiljem juba kutsumusest liisandus laulu- ja muusikaõpetamine koolides. Ja üks neist, Tallinna Tütarlaste Kommertsgümnaasium, sai Jürmele nii omaseks, et tema tegetsemist seal peeti ja pidas lõpuks Jürme isegi põhitöök.¹⁰ Asus ta sinna 1929. aasta sügisel "Estonia" teatri direktoriks siirdunud Anton Kasemetsa asemele; tase tema

⁹ H. Lepnurmelt suusõnaliselt autorile.

¹⁰ Olgu toonitatud, et EWs oli terve hulk kõrge tasemega gümnaasiume, kus õpetamine, nagu õppiminegi, oli prestiižne. Selles koolis olid eri aegadel tänapäevalgi tuntud inimestest töötanud Konstantin Ramul, Paul Raud, August Topman, Anna Raudkats, praost Aleksander Mohrfeldt jt. Kooli vilistlasi: Zelia Aumere (Anton), Rahel Olbrei, Elsa Avesson, Tiitu Targama, Alice Roolaid, Alma Tamm, Ester Mägi ja ... Olga Künnapuu-Lauristin (1922).

Juhan Jürme ema, pildistatud 31. märtsil 1931.



⁴ Raouli meenutusi Lea Jürme vahendusel.

⁵ Seda võib pidada esimeseks märgiks andest, sest P. S. valis väga oma õpilasi.

⁶ "Muusikaleht" 1925, lk 75.

⁷ "Muusikaleht" 1995, nr 5, lk 12. Kahjuks jätab M. M. allika(te)le osutamata — eelviidatud 1925. aasta MLis niusuguseid andmeid ega teksti ei ole.

⁸ J. Aavik, "Eesti muusika ajalugu" IV, Stockholm, 1969, lk 52.

Kaarli kirikus

Palvepäeval, 9. märtsil 1938. a.

Vaimulik kontsert

Algus kell 7 õhtul.

KAVAS:

Joh. Jürgenson'i oratoorium

„NEBUKADNETSAR“

segakoori, solistide ja sümfoonia orkestri
ettekandel.

Tegevad: Mari Lang (mezzosopran)
Ludmilla Orav (alt)
Voldemar Paldre (tenor)
Gustav Trilp (tenor)
Eduard Unt (bariton)
Jaan Villard (bass)
Alfred Karindl (orel)
Tall. Kaarli lauluseeltsi ja
Kaarli kiriku segakoorid.
Tall. Meestelauluseeltsi kolme-
kordne kvartett.
Riigi Ringhäälingu orkester.

Juhatab autor.

„Nebukadnetsar“ kanti ette Kaarli kirikus 9. märtsil 1938. Esitajateks olid Riigi Ringhäälingu orkester, koguduse segakoorid ja Tallinna Meestelaulu Seltsi kolmekordne kvartett, orelil Alfred Karindi, juhatas autor ise.

TMMi arhiivist

käe all tõusis silmanähtavalt. Kooli direktor aastatel 1928—1944 Aleksander Veiderma, akadeemik Mihkel Veiderma isa, meenutab: “Ta oli väga töökas, harjutas üksikute õpilaste-ga õhtuti küll laulmises, küll muusikariis-

tadel. Selle hoolsa töö tulemusel kujunesid silmapaistvaks õpilaskoorid ja -orkester ning kontserdid, mida me mõnikord korraldasime ka “Estonia” kontserdisaalis, suutsid rahuldada juba nõudlikumat publikut. Jürme

ise löi väga ilusaid laule, sealhulgas ka koolihümni viisi, sõnad õpilane Silvia Hüpponen. [—] Ta töötas õhtuti lauluklassis, laulis ise valju häälega ja mängis klaveril."¹¹ Hümnis osas jääb vaid lisada, et 15-aastase sõnade autori taga teame täna ei kedagi muud kui Silvia Rannamaad. Koolil oli tõesti suur ühendkoor, see on fotodelt näha, ja sümfooniaorkester, kus esindatud ka puhkpillid. Musitseeriti ise ja kuulati kooli kaunis ja hea akustikaga aulas vahetevahel ka nimekaid helikunstnikke. Kõige selle ees ja taga seisib ligi poolteist aastakümnet Juhan Jürme.¹² Tüdrukud ja kolleegid olid uhked, et neil on oma, pealegi tuntud helilooja. See aga ei seganud nii mõnigi kord noortel tunni kulgu omatahtsi korraldamast. Tabanud õpetajas palangulisi märke, provotseeriti Jürmet uudistööd tutvustama. Jürme oli kohe nõus ja alles vahetunnikellaga hoomanud ta sellise süvahuvi allhoovust; siis öelnud kord küll leebe pahameelega: "Olete ikka igavesed hobused!"¹³ Üldiselt aga peeti teda väarikaks kujuks ja oldi/ollakse tänulikud, et ta nad muusikasse viis.

¹¹ Kogumik "Tallinna Linna Tütarlaste Kommertsgümnaasium e Kommertsikool", Tallinn, 1993, lk 11.

¹² Ka koolis oli Jürmede abielupaar koos — abikaasa Elfriede töötas kantsleis.

¹³ Lea Jürmelt autorile, looks olnud "Noorte sepade marss".

1942. aasta sügisel kutsuti Jürme Tallinna Konservatooriumi vanemõpetaja kohale, aineteks kirikumuusika ja orel. Paraku ei jõudnud ta esimest kursustki lõpule viia...

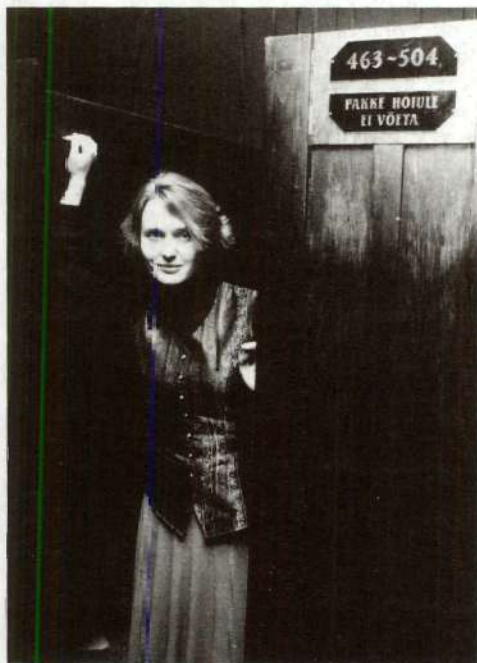
Oli 1943. aasta 25. märtsi õhtu. Vene lennukid olid ikka aeg-ajalt linna kohal käinud, kuid enne 1944. aasta 9. märtsi totaalrünnakut olid reidid olnud rohkem psühholoogilist laadi — rikuti öörahu, hirmutati inimesed varjenditesse ja visati umbropsu pommid, küllaltki harvu purustusi käisid lindlased siis järgmisel hommikul ahhetamas. Seekord oli asi kurjem. Jürmede abielupaar oli kontserdilt just oma Allika tänava teise korruse korterisse jõudnud ja puhkama heitnud, kui üheaegselt õhualarmiga süütepomm otse voodit tabas. Kodus oli parajasti veel vaid Raoul, kes pääses šokiga, mäletades vaid tulemõllu ning tiibklaverit, mis ühel hetkel katkevate keelte jubeda muusika saatel läbi põranda varises. Ainus, millega isa ja ema identifitseerida suudeti, oli tuhasta välja sõelutud hamba kuldkroon... Leinatalitusele Kaarlisse viidi kaks sarka tegelikult tühjana.¹⁴

(Järgneb)

¹⁴ Lea Jürmelt. Vt ka kogumikus "Tallinna Linna..." lk 35.

Oma perega 1934. aastal: abikaasa Elfriede, Olaf, Lea, Juhan ja Raoul. Fotod Jürmede perekonna arhiivist.





Sündisin Tallinnas 4. augustil 1965.

Õnnelik lapsepõlv

Kust on see võetud? Minu meelest läheb elu just vanemaks saades vabamaks ja rõõmsamaks. Iga päevaga on mul vähem ja vähem muresid iseendaga. Lapsepõlv on painajana meeles oma käskude ja keeldudega. Ma ei tahaks uuesti sündida.

Esimene reis

Pakkisime vennaga võileivad, tegime piimapudelisse morssi ja läksime vastasmaja ehitusele. Matkasime seal terve päev. Reisimine on ikka vägev. See on uue maailma sisse minek. Nagu lavastamine. Või õppima minek. Või mõne inimesega kohtumine. Kõik on üks suur rändamine. Kammid pea ära ja pakid võileivad ja lähed...

Kooliaeg

Ma tegin kogu aeg midagi, et mitte õppida, mis keskkooli programmis oli ette nähtud. Õppisin keeltekoolis, lastemuusikakoolis Els Roode juures kannelt, käisin rahvatantsus ja kolasin linnas. Koolis käisin veerandi lõpus õpetaja juures, et teha ära kõik kontrolltööd, sest oli vaja keskmine hinne kätte saada. Et ülikooli pääseda.

Ülikool

EMA on mul apteeker. Mõtlesin, et vaat kui tore — valge kittel ja puhas töö. Ma olin lapsepõlves hästi palju apteegis ja mulle seal nii meeldisid need rohupudelid ja -karbid, millega ma mängisin. Mõtlesin, et see oleks tore — elu lõpuni nende karbikeste ja pudelite keskele jääda. Astusin 1983 TÜ arstiteaduskonda, farmaatsiat õppima. Siis hakkas elu pihta.

Tartus

Tartus algas selline seltsielu, et õppimisest mul nagu ei olegi midagi meeles. Loengute aeg kulus unistamisele ja päevaplaani tegemisele, mida teha või kus käia pärast loenguid. Võtsin osa rahvamuusikaorkestri ja rahvatantsu proovidest. Sel ajal tegutses Tartus luuleteater "Valhalla", mille etendusid sai jälgitud ja nendele kaasa elatud. Siis öised laulmised ja "keelatud" laulud. Semestri lõpus tegin eksamid ära, sest muidu see lõbus elu ei oleks saanud ju jätkuda. Istusin ülikooli raamatukogu ja püüdsin aru saada orgaanilise keemia valemitest. See oli ikka päris võimatu. Kui vaatan oma õpinguraamatut, ei tunne ma enast ära. Orgaaniline keemia, füsioloogia, botaanika, füüsika, anorgaaniline keemia, kõrgem matemaatika. Mida ma olen pidanud elus õppima! Uskumatu! See kõik on mul kunagi pealuu sees olnud, aga praegu on meeles ainult võilill — *taraxacum officinale*.

Teisele ringile

Kaks aastat õppisin farmaatsiat, siis läksin ajaloo nullkursusele. Ja mõtlesin, et olen ju loomult ajaloolane. Ajaloo faktid ja interpreteerimine on minu tulevik. Töötsin samal ajal ülikooli riiehoius, istusin siis leti all ja õppisin pähe aastaarve. Ja fakte — et Peeter I raius akna Euroopasse. See luul kestis pool aastat.

Tagasi Tallinna

Ühel hetkel tundsin, et mina olen tegelikult kultuuritöötaja, et minu kutsumus on kandleõpetaja olla. Kõigele vaatamata. Mu eksirännakutele vaatamata. Ja ma läksin kandleõpetajaks Tallinna 3. keskkooli. 1985 astusin kaugõppesse Pedagoogilisse Instituuti kultuurhariduse teaduskonda.

Pedagoogiline Instituut

Õppekavasse kuulusid erinevad humanitaarained — keeled, ajalugu, psühholoogia, kultuuriteooria, eesti kultuuri ajalugu. Mul vist ei ole annet keemia ja matemaatika peale. Sest nüüd järsku hakkas õppimine huvi pakkuma ning muutus sisuliseks. Ja hinded läksid ka paremaks. Ülikoolis olid mul kolmed-neljad, aga Pedas juba viied.

Peegli es

Kuid siis ma avastas, et ma ei ole mingi kandleõpetaja. Tegelikult olen ma ju näitleja. Oma loomult. Vaatasin peeglist ka, et võiks

küll. Et on ju isegi inetumaid kui mina, ja on ka näitlejad. Ega ma ei olnud sinnamaani teatris käinud. Ei teadnud midagi teatrist. Kuni selle peeglisse vaatamiseni. Olin siis nii 22-aastane.

Näiteringis

Käisin näiteringis ja õppisin luuletusi — mis ei jäänud pähe. Ja mul oli kohutav diktsioon. Üks mu tuttav ütles, et Katri, sinust ei saa sellepärast näitlejat, et sa räägid liiga kiiresti. Ma hakkasin hästi aeglaselt rääkima ja suud hästi lahti tegema. Ja siis ma sain teada, et olen näitlejaks liiga vana. Mõnele, kes oli lavakasse proovinud, oli öeldud, et võtame kohe pärast keskkooli. Nii vanadel kui mina olevat väga väike võimalus sisse saada.

Lavastajaks!

Ja siis ma mõtlesin, hea küll — kui näitlejaks ei saa, hakkam lavastajaks! Lavastajaks õppides on võib-olla isegi parem, et ma vähe varem olen. Igasuguseid asju näinud ja läbi elanud. Nii kui mõte tuli, nii kohe hakkasin uurima raamatukogus ja kataloogides, pidin ju natuke teatrit tundma õppima. Ega ma suurt aru saanud, aga ma muudkui lugesin teatrikirjandust, et ennast kurssi viia. Aga ma mõtlesin, et Eesti, mingi kolka teatrikooli ma küll ei lähe. Lähen ikka Moskvasse. Nägin isegi unes, kuidas ma Moskvas olen ja Lenini niga räägin. Olin Moskvas paar korda käinud — minu jaoks oli Moskva Kreml ja mausoleum.





Moskvasse

Sõitsin rongiga Moskvasse ja läksin GITIS-esse. Seal vaadati mind kui imeasja — vene keelt ma ju ka ei osanud. "Teatris pole käinud, lavastanud midagi pole, aga tahate lavastajaks saada. Minge nüüd tagasi, lugege need, need ja need raamatud läbi ja hakake lavastama. Muidu ei saa ju. Te pole ju isegi näitleja."

Tagasi Tallinna

Tulin tagasi, mulle anti kaasa raamatute nimekirjad. Terve aasta ma lugesin. Lugesin läbi kõik, mis kätte sain ja Venemaal teatri kohta oli kirjutatud. Hakkasin vene keelt õppima. Lõikasin juuksed ka maha, et oleks nagu rohkem lavastaja meele...

Lavastama

Olin peaaegu kiilaspeaga, lugesin, käisin teatris. Ja hakkasin lavastama! Kutsusin kokku tuttavad ERKI-st, TPI-st, näiteringist. Hommikuti andsin tunde, aga õhtul tegime kandleklassis proove. See oli täielik jama, mis välja tuli. Max Frischi "Biedermann ja tulesüütajad". Kuidagi sattus see näidend mu kätte, oli selline õhuke vihikukene. Juba lugedes tohutult igav. Ma polnud ju ka näidendeid suurt lugenud, ainult teatriteooriat. Ausalt öeldes, proovitegemine oli ka igav. Ma juba mõtlesin, et kui see lavastamine ongi niisugune igav, mis siis saab? Ainus lootus oli, et ehk saab kuidagi salaja üle minna lavastamise pealt näitlemise peale. Et mängin lavastajat, aga hakkab ikkagi näitlejaks.

Jälle Moskvasse

Esimeses voorus jätsin ilmselt väga hea mulje. Mul olid ju juuksed maha lõigatud, savi-seened kaelas, Jeesuse sandaalid jalas. Juba ikka lavastaja meele! Olin vene keelt ka õppinud ja mul olid olemas eksplikatsioon ja lavastusplaan. Ma olin vormistanud ennast lavastajaks — ma mängisin lavastajat. Mind kutsuti teise vooru. Seal ma aga nii head muljet ei jätnud, sest oli vaja luuletusi lugeda. Need venekeelsed luuletused läksid aia taha. Öeldi, et ma loen nagu "tolpa". Kutsuti ka veel kolmandasse vooru, aga otsustati, et ikka toores. "Peate kõigepealt näitlejaks õppima. "Parameetrid" on olemas ja kõik on õige, aga te olete nii teatrivõõras. Teiega ei ole veel midagi peale hakata." Käisin Stanislavski majamuuseumis, kujutlesin end lavastaja rollis. Mõtlesin, et hea küll, lähen siis lavakasse. Ja sõitsin rongiga tagasi.

Lavakasse

Ma olin kindel, et saan sisse — olin ju juba Moskvas käinud ja puha. Ma olin nii uhke — mis see Eesti teatrikoolikene. Oh, milline enesehinnang! Ja sain sisse — 1988.

Teatrisse

Terve esimene semester lavakas ma mõtlesin, et lähen ja koputan Komissarovi kabineti ukse peale ja ütlen, et ma olen valetanud temale ja kogu ilmale. Ma ei taha üldse lavastajaks saada. See oli vaid vale, et kooli sisse saada. Aga ma ei julgenud, sest ma arvasin, et mind visatakse siis koolist välja. Nii see kestis koolis ja on kestnud siiamaani: olen lavastanud "Väike Eyolfi", "Valged ööd", "Hedda Gableri", "Noored hinged", "Härä Punttila...", "Uhe võõra silmades" jne.

Teatris

Ikka valmistun näitlejaks saama. Käin hommikuti võimlemas ja trennis ja...

Et äkki avastatakse, et tegelikult ma olen hoopis näitleja, kes on mänginud väga hästi lavastajat!

Naljakas on praegu sellele kõigele mõelda. Ja ma ei saa ennast tõsiselt võtta, kui asjad nii on.

K. K.-A. mõtteid reastanud
REET WEIDEBAUM

Katri Kaasik-Aaslav ja maailmakuulus saksa näitekirjanik Tankred Dorst Tallinnas oktoobris, 1995.

H. Rospu foto



Katri Kaasik-Aaslav. Jaanuar, 1996

H. Rospu fotod

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MARCH 1996

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITORS: TIINA ÖÜN, SAALE SIITAN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

M. VISNAP. One Theatre All at Once. The Town Theatre En Route (15)

An article treating artistic and economical problems of the Tallinn Town Theatre reflecting thoughts and attitudes as of critics as of theatre people themselves. The Town Theatre that lately celebrated its 30th birthday is particularly noticeable among other Estonian theatres for its strict repertoire excluding commercial plays. Such a sovereign trend expresses the principles of the theatre and is possible because the theatre has got only one stage for 100 spectators. But alas — the lacking of a proper stage is distressing for art.

M. KAPSTAS. To Whom Mozart, to Whom Salieri (36)

An article inspired with the book about Grigori Kromanov (1926—1984), Estonian theatre and film director of Russian origin who worked in theatre, TV and film and was a valued teacher in our theatre school. A delicate man with an aristocratic bearing whose films made in the sixties are still considered to be the best ones ever made in "Tallinnfilm" ("The Last Relic"; "The New Old Heathen of Põrgupõhja"; "What Happened to Andres Lapetus?", "Our Artur"). In theatre he made his best productions with students (Gorki's "At the Bottom", 1968, Shakespeare's "A Midsummer Nihgt's Dream" 1974).

E. MÄNNI. LIFT — Probably the Most Adventurous Theatre Festival in Britain (48)

Elina Männi, an Estonian studying film and theatre theory in the North London University introduces LIFT — avant-garde theatre festival in London during which one can see the most un-English theatre. The artistic principles of the festival and performances of the last 1995 festival are introduced.

M. KARUSOO. Priorities and Problems (69)

The Estonian Cultural Capital was recreated in 1994 (the first Cultural Capital existed from 1925 to 1941). Seven councils of foundations were founded (literature, music, the fine arts and applied arts, architecture, dramatic art, audio-visual art and folk culture). The money comes from the excises on tobacco, alcohol and hazards. The member of the dramatic art council Merle Karusoo introduces the organizing of work of the Cultural Capital and in greater detail dwells upon the problems of the Dramatic Art foundation. Projects that culminate in productions should be given priority but not many projects of interest are presented to the council. The changes in our life have aroused the problem of social aid (salaries of actors are humiliatingly small and pensions pitiful).

L. VELLERAND. Gamblers, Conspirators and Those Credulous Ones (85)

Lilian Vellerand views the two productions by Mikk Mikiver — Shakespeare's "Othello" and Lermontov's "Masquerade" and comes to the conclusion that the director has gradually given up point — blank conceptions. His interest is trending from political intrigues and games towards society intrigues and passions. The madness of a society and the malice of a neighbour may destroy a person.

Ü. TONTS. A Production that Changed the Director (101)

The well-known writer and one of our most productive directors Mati Unt has attempted to stage all the five parts of Tammsaare's "Verity and Justice" in the Vanemuine Theatre. The title of the five hours performance is "Heavenly and Earthly Love". In Unt's version the five parts of the novel don't divide equally. In the first act the first three parts are taken together, in the second and partially the third act the love theme of the fourth part of the novel is observed. The critic thinks the director has managed to create a new whole. Every actor plays different roles. These series of roles in their turn form new themes.

Persona Grata. KATRI KAASIK-AASLAV (122)

Katri Kaasik-Aaslav (b. 1965), one of our hopeful young directors (Dostojevski's "Light Nights", Ibsen's "Hedda Gabler", Brecht's "Mr. Puntila and His Hind Matti", Bauer's "In the Eyes of a Stranger") tells about her wanderings before reaching the theatre school (graduated 1992).

MUSIC

T. ÖÜN. One of Mozart's Autographs in Estonia (23)

Some of Mozart's autographs are still unknown. This article is dedicated to Mozart's B flat major piano concerto's autograph of cadences that not lately was ascertained in the Estonian History Museum. The article is based on the paper read in the symposium "Music History Writing and National Culture" (Tallinn, Dec 1-3, 1995) that was organized by the Estonian Musicological Society.

M. PÕLDMÄE. A Performance is a Truth of the Moment (42)

A portrait of Tarmo Sild, a soloist and barytone of the Estonian Theatre who graduated from the Tallinn Conservatoire in 1980 (teacher — Mati Palm) and later improved himself in La Scala (teacher — L. Silvester). A soloist of the Estonian Theatre since 1980.

O. KASK. What Tempo Shall We Choose? (64)

An article giving a digest of the newer trends of the possible solutions of this old, yet evergreen problem published in the journal "Early Music" in 1991 and 1993. Though only the tempos of Haydn, Mozart and Beethoven are examined the discussion helps to find answers to the problems of tempos of different periods and composers.

V. RUMESSEN. Marie Under in Music (97)

The article examines the use of poems of Marie Under (one of the Estonian greatest poets) in the creations of our composers (Tubin, Oja, Aavik, Mägi etc). In the end of the article the list of solos and choral songs that are made on her poems is given (put together by Vardo Rumessen). The article is based on the paper read in the 12th Baltic Conference in Stockholm on June 12th, 1993.

Vocal Technique of the Time of Monteverdi (114)

Uku Joller, the Estonian most estimated baroque bass abstracts Richard Wistreich's article ("Early Music", Feb. 1994) on singers and demands for singers of the time of Monteverdi.

I. RANDALU. 100 Years from the Birth of Juhan Jürme (117)

During the Soviet period sacred music was in disgrace. There are composers of whose creation only some songs are known to the public while their main creation — sacred music was in disgrace till the last years. Juhan Jürme is one of them. This is the first part of Randalu's longer article giving a survey of the life and creation of the composer.

CINEMA

RAIMUND FELT Answers (3)

One of Estonian deserving executive producers Raimund Felt (b. 1930) speaks about his work. He has produced 38 films since 1960 among which are the best Estonian films of all the times: "Dangerous Curves" (1960, director Kaljo Kiisk); "The Last Relic" (1969, director Grigori Kromanov); "The Master of Kõrboja" (1979, director Leida Laius); "These Old Love Letters" (1993, director Mati Põldre) and many others.

I. RAAG. Snow White and Cinderella in Hollywood or How Disney Interpreted Fairy Tales I (29)

No doubt — nowadays biggest fairy tale factory is Hollywood. Countries of Occidental culture where national cinema is not able to compete with the production of Hollywood gravitate more towards the codes of culture that come from Hollywood. Why is it so? What is behind these fairy tales? Ilmar Raag, a student of cinematographic economy of La Nouvelle Sorbonne in Paris tries to answer to these questions treating the problem by instancing Dis-

ney's "Snow White and the Seven Dwarfs" (1938) and "Cinderella" (1950), considering them a simplified model of Hollywood's magic world. The author analyzes the fairy tales psychoanalytically and points at the differences and simplifications compared with the cartoons. The second part of the article will be published in April.

A. SIMM — 60 Years in the Lime-lights and Sun Arcs (58)

A survey of the activities of Juhan Treisalt, an Estonian (inhabitant of the island Hiiumaa) who went to America in 1916 and worked in show-business (ballet, drama, TV, film). In Hollywood Treisalt got the artistic name Ivan Triesault.

A. ALLPERE. Once More Getting at the Roots of Totalitarianism (80)

The historian Andres Allpere analyzes the two documentaries of Olav Neuland (director, b. 1947) and Aigar Vahemetsa (screenwriter, b. 1936) — "Hitler & Stalin 1939" (1989) and "Documentary Mystery Play of the 20th Century. The Dilemma of Christ" (1995). In both films unique chronicle stuff and affective montage is used. The critic thinks the construction of the first film is thoroughly reasoned out whereas the second film is trying to obtrude one idea although pictures speak by themselves, the film thus breaking into a house through an opened door.

A. HERKEL. Holy War (94)

A year before an Estonian film group (Toomas Kümmel, Artur Talvik and Edvard Oja) was in Chechenia shooting material for the film "Liberty or Death" (1995). The psychologist and politic Andres Herkel considers the film one of the most unique achievements in the Estonian journalism and documentary of the latest years the film being also an ethnographical research.

J. SAAR. "Rorschach's Tests" and Social Diagnostics in the Art of Peeter Linnap (107)

Peeter Linnap is one of our most noticeable photographers who is known abroad. The art critic Johannes Saar analyzes his creation and finds that Linnap has not got a recognizable style. His photos could be named a documental chronicle having their own metalanguage.

Translated by ANU LAMP

HEA LUGEJA!

Toimetuses on veel odavalt saada selle ja möödunudki aastate üksikeksemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

NB!

Praaeksemplariid vahetatatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik) tuba 102, tel 68 14 11.

Palume vabandust

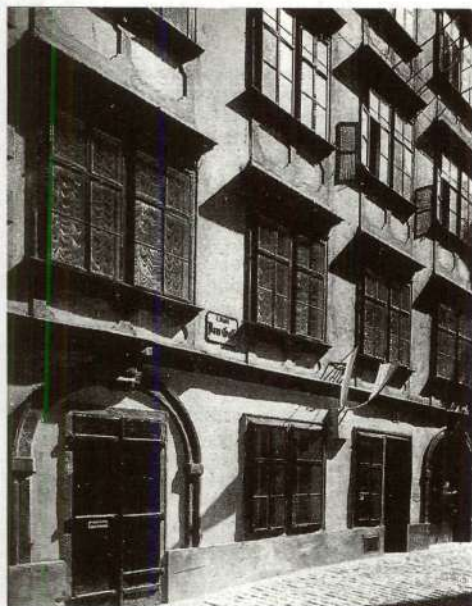
TMK 1996 nr 1. Palume sisukorras lugeda: Martin Kruus. Kurat võtaks (J. W. Goethe "Faust" Rakvere Teatris ja Nukuteatris). TMK 1996 nr 2 lk 60—61 fotode autor on aga J. Pääsuke.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÖNU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMÄGI
ÜLO VILIMAA

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 27. 02. 1996. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Ting-trükipoognaid 10,3. Arvestuspoognaid 17,9. Tellimuse nr 555. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

"Jaa, jaa," ütles ta, "need on tema noovid." Ka kirja [nootidel] tundis ta ära kui tema käe-kirja. See tõendus on minu jaoks väga väärtuslik, ja pühade dokumentidena tahan neid aardeid hoida nii kaua, kui ma elan. Ta pidas meid esmalt helikunstnikeks ja tahtis kogu hingest, et ma midagi mängiksin, kuid kunstniku ja vaid palja asjaarmastaja muusiku säästis ta sellest bla-



W. A. Mozarti ainus säilinud elupaik Viinis, praegu "Figarohausiks" kutsutud memoriaal, mis avati külastajatele 1978. aastal.

maazist. Kohtumisest rõõmus nagu jumal, tormasin koju."²⁰

Hippiuse käsikirjaline elulookirjeldus "Mein Lebenslauf" ja päevikud asuvad Voldegar Vaga andmetel Moskva V. I. Lenini nimelise Riikliku Keskraamatukogu käsikirjade osakonnas.²¹ Tema andmeil külastanud Hippius veel Beethovenitki ning isegi portreeterinud teda. Kahjuks on selle portree saatus teadmata.

L. Pezoldi kirjutises ei mainita Mozarti klaverihäälestaja nime. Ühena võimalikest võiks see ehk olla meister Anton Walter (1752—1826), kelle ehitatud on Mozarti

kontsertklaver, millel ta mängis oma arvukatel kontsertidel Viinis. (Ehitatud u 1780. aastal. Alates 1856. aastast kuulub Mozarteumile Salzburgis.)

Niisiis andis Hippiuse lesk perekonna relikvia 1868. aastal provintsiaalmuseumile. 1875. aastal ilmus trükist esimene provintsiaalmuseumi varade süstemaatiline kataloog, mille koostas Tallinna linnaarhivaar Gotthard Hansen koos Paul Eduard Jordani-ga: "Die Sammlungen inländischer Altherthümer und anderen auf die baltischen Provinzen bezüglichen Gegenstände des Estländischen Provinzial-Museums" (Reval, 1875). Peatükis "D", "Autographen-Sammlung", on lk 84 toodud kollektsioon "Autographen berühmter Componisten und Sängerrinnen", kus esimesena, nr 99²² all märgitakse: "Cadenza von Wolf. Amad. Mozart, geb. 1756 zu Salzburg, gest. zu Wien 1791." Mozartile järgnevad ka kõik teised sellesse kollektsiooni kuulunud autograafid.

²⁰ Tõlk. T. Õ.

²¹ Fondid: Gip XV/8 — XV/1, Gip XX/4a ja ning Gip XV/1 — Gip XV/8.

²² G. Hanseni kataloogis on numeratsioon võrreldes konvoluudi omaga mõne numברי võrra ettepoole nihkunud.



Meister Anton Walteri 1780. aasta paiku valmistatud kontsertklaver, millel mängis Mozart oma arvukatel kontsertidel Viinis (Salzburg, Mozart Museum).



Wolfgang Amadeus Mozart 1789. aastal.
J. Lange maal (Salzburg, Mozart Museum).

Esimene lehekülj W. A. Mozarti B-duur klaverikontserdi
(KV 595) kadentside autograafist (Eesti Ajaloomuuseum).
H. Rospu foto