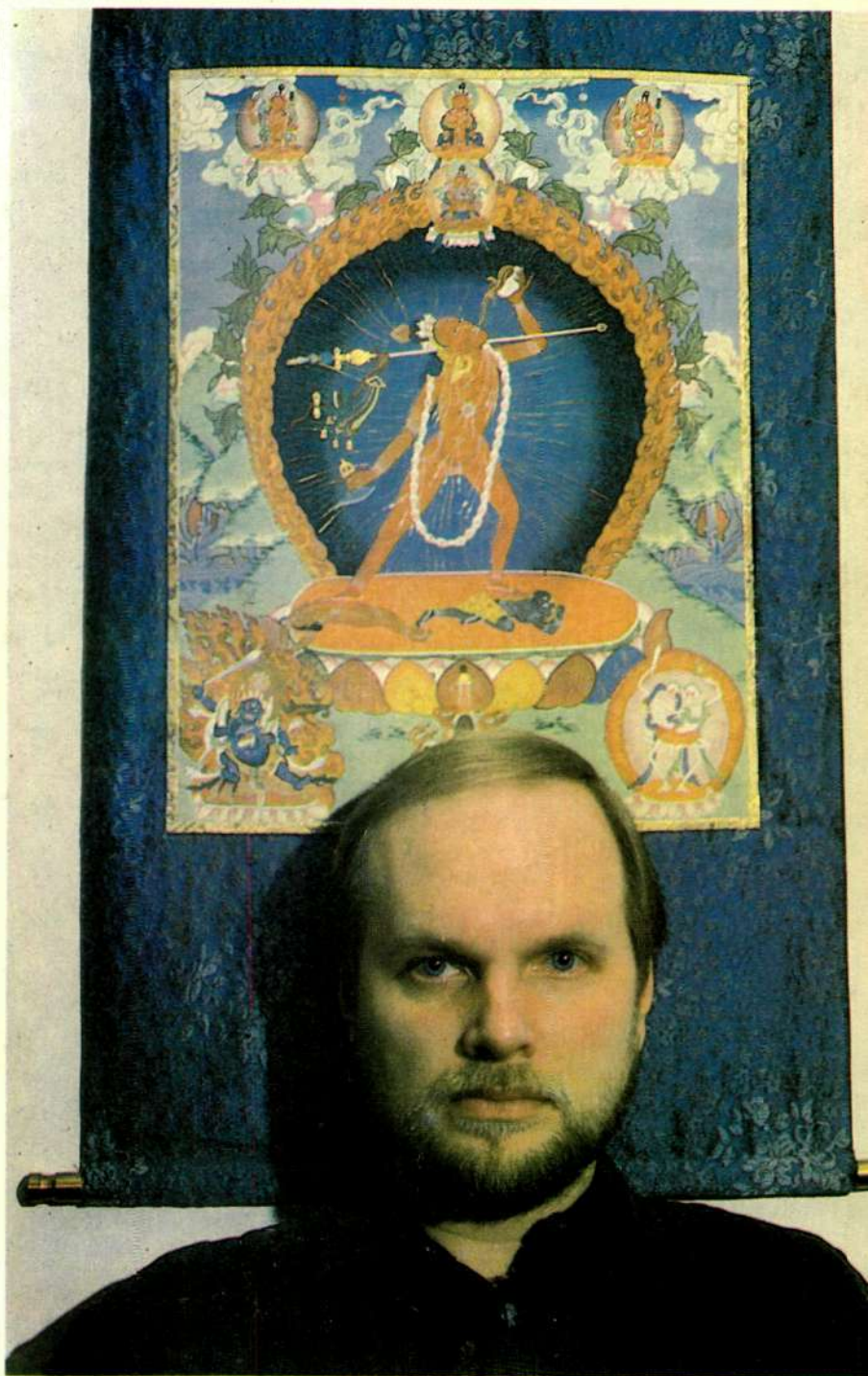


EESTI KULTUURI- JA HARIDUSMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

Katrin Karisma Sven Grünberg
Lea Tormis Hilda Gleser -100
Leelo Tungal Arno Oja Kadi Vanaveski
Merike Vaitmaa Pille-Riin Purje
Kärt Hellerma Mart Kivastik Mats Ek
Märt Kubo Jaan Paavle

7
TMK

7
1993



Sven Grünberg.

J. Heinla foto

7 / 1993

JUULI

XII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA MÄRT KUBO,
tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3100

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Immo Mihkelson, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1993



Felix Randeli maal Friedrich Karl Akelist
1933. aastast.

Katrin Karisma - Lisa ja Tõnu Kilgas -
Zsupan I. Kálmani operetis "Krahvinna
Mariza" Estonia Teatris, 1990.

H Rospu foto



SISUKORD

TEATER		
	VASTAB KATRIN KARISMA	3
Märt Kubo	TEATER RIIGI ALT ÄRA (<i>Kultuuri võimalikkusest...</i>)	22
Kadi Herkül	MATS EK ("Kes?")	65
Kadi Vanaveski	PÜÜDES NIHUTADA MAJASUURUST KIVI ("Ugala" ja von Krahli teatri ühiskavastus "Valged ööd" ja Noorsooteatri "Majasuurune kivi")	70
Pille-Riin Purje	SORTSIDE HÄÄLETU LEND (<i>Sankt-Peterburgi Väikese Draamateatri lavastusest "Sortsid"</i>)	75
Lea Tormis	TEISITI OLEMISE VÕLU JA VAEV (<i>Hilda Glezer - 100</i>)	81
MUUSIKA		
Merike Vaitmaa	UUE MUUSIKA FESTIVALE	33
Immo Mihkelson	KULGEMISE ÜKS HETK: SVEN GRÜNBERG	54
Cristopher Long	KULDHANI (<i>Muusikatööstus ja klassikaline muusika</i>)	62
KINO		
Leelo Tungal	JÄ PÄRISKI SURM SELLE SÜDAME... (<i>Režissöör Peep Puksi filmist "Lauluga ristit"</i>)	15
Arno Oja	SAATUSEAASTAD AJAPEEGLIS (<i>Režissöör Peep Puksi filmist "Diplomaadi saatust"</i>)	22
Kärt Hellerma	ILMA SUFLÖÖRITA EI TULE MIDAGI VÄLJA (<i>Režissöör Kaljo Kiisa mängufilmist "Sufloor"</i>)	46
Mart Kivastik	KES MÕTLES VÄLJA FOTOGRAAFI? (<i>Mängufilmist "Sufloor"</i>)	49
Veijo Hietala	PORNO NAGU MUUSIKAL	53
Jaan Paavle	UUS ÖUDNE ILM (<i>Aarne Vasara joonisfilmist "Setu vürle küüsis"</i>)	57
Sulev Teinema	PERSONA GRATA: MAIT MÄEKIVI	93
Johannes Saar	KUNSTI ÜLESTÕUSMINE JULMUSE TEATRIS	42, 96



VASTAB KATRIN KARISMA

Millest me üldse räägime?

Kõigest.

Siis meil läheb palju aega, elu on pikk olnud.

Aga alustame näiteks sellest, et sa lõpetasid lavakunstikateedri koos uhke 3. lennuga.

Lend oli meil tõesti võimas, kuigi sellest saad alles hiljem aru. Ega me pole hiljem kokku saanudki, selleks peab palju aega olema, meil vist veel ei ole.

Kui palju Panso ise teiega töötas?

Palju, nii palju, kui sai. Meil olid vahel neljatunnised erialatunnid. Teinekord ta lasi mängida, aga vahel jagas õpetusi, lavale ja ellu. Rääkis reisimuljeid. Vapustav, kuidas ta seda tegi. Ma praegu tunnen teatris või kinos istmiku pealt, kas on huvitav või ei ole. Kui on igav, hakkas kohe nihelema. Aga Panso tundides ma ei tundnud hetkekski igavust. See, mida ta meile pakkus, oli nii huvitav, ise läbi elatud. Praegu tuleb välismaal olles ikka meelde see Panso lause, et "ärge minge muuseumi, uurige elu, inimesi".

Teie kursusel on tulnud kolm eesti teatri lavastajat - Kalju Komissarov, Jaan Tooming ja Raivo Trass. Kas see kooliajal ka kuidagi avaldus?

Nad olid natuke teistmoodi küll kui tavalised näitlejakutsikad. Mäletan, Jaan Tooming tegi kooli ajal pisikesi lavastusi. Mäletan, oli üks lugu sellest, kuidas maailm sai alkoholi. Seal olid tal peale peategelaste ka hallides üripides mungad. Panso küsis, kes need hallid kujud on, Tooming vastu, et need on lihtsalt hallid kujud. Panso käratas selle peale, et siis te olete ise ka üks hall kujud.

Diplomilavastusi oli teie kursusel tervelt viis...

Ei, neli, Gorki "Põhjas", siis "Humalakorjajad", mis oli minule tähtis, ja "Ime sünd". Ning telelavastus "Augustikuu mured". "Näitleja sünd", mida ma mäletan vähem, oli varem, algkursuste etüüdidest, katkenditest ja tantsudest kokku seatud kava. Mitte diplomietendus.

Keda sa pedagoogidest veel meenutaksid?

Papi Kalmetit. Tema andis ka näitlejameisterlikkust. Leo Kalmeti suhtumine meisse oli väga isalik, mõistev, minusugusele 17-aastasele tüdrukule oli vaja sellist sooja, mitteametlikku suhtumist, et teinekord pani käe õlale. Siis veel Grigori Romanov, Vello Rummo, Helmi Tohvelman - need olid põhilised õpetajad.

Kuidas sa Panso kooli sattusid?

Ena käskis minna.

???

Nojah, tegelikult ma oleksin tahtnud majandust õppida, mul on tunne, et mul on selle asja peale soont. Veel oli mul unistus hambaarstiks saada, aga seda ema ei lubanud, kuigi ta peab arstidest väga lugu; ma ise vaatan ka neile alt üles. Kui ma keskkooli lõpetasin, kuulutati Panso koolis välja konkurss, kohe II kursusele, pärast esimest aastat oli kaks kohta vabanenud. Ma olin tegelnud kogu aeg luuletuste lugemisega, tantsisin. Eluaeg on mul olnud laval hea olla.

Kas ei tule see sellest väikesest päikesest, mille sa oled alla neelanud?

Seda mina ei tea. Aga päikest ma armastan väga. Tormi, päikest, tuult, midagi tugevat. Isegi kui väga udune on, on tore, aga siis olgu ka v ä g a udune.

Kas meie kliima sobib sulle või tahaksid sa kuskil mujal elada?

Päikest võiks rohkem olla, aga kõige muu pärast - ei. Meil on praegu nii huvitav aeg, kuigi me oleme väga vaesed. Inimeste mõistus on nagu lahti läinud. Kui ma

Katrin Karisma oma kodus 1993. a mais.

H. Rospu foto

vaatan noori, kes paari aastaga, mil vabadus käes, on hakanud kas või laulma. Nagu näiteks nüüd saates "Kaks takti ette". Või kui ma vaatan noori ärimehi, kes tahavad midagi teha. Nad on pakatamas teotahtest, nad on siin, ei taha ära minna. Ainus, keda ma ei salli, on vargad.

Kuidas Estonia Teater su ellu tuli?

Kõik mu elus on olnud juhuslik. Tänu Neeme Järville. Ta käis "Humalakorjajaid" vaatamas ja pärast seda tuligi kutse Estonia Teatrisse. Ma ei usu, et ta leidis midagi minu hääles, ma arvan, et minus oli pakatavat elujõudu. Olin ju väga noor, 20-aastane, kui tööle tulin.

Lõpetasid lavakunstkateedri 1968., Praha kevade aastal. See oli "kuldsete kuuekümnendate" kulminatsiooniaeg. Kas konservatooriumis seda tuult ka tunda oli, nagu näiteks ülikoolis?

Meil olid ju Komissarov ja Tooming, nende läbi ikka. Meil olid sidemed kunstinstituudiga, käisime Käärikul laagrites, seal oli eriti tunda seda vaimu. Ja näiteks Mati Undi kirjandusse tulek puudutas meid kõiki. Mäletan, lavakunstkateedrisse astudes lugesin Pansole ette Paul-Eerik Rummo luuletused "Sass, röövime laeva ja sõidame merele..." ja "Ma seisan harkisjalu ja uudistan maailma...". Ma ei olnud neid ju spetsiaalselt õppinud, need lihtsalt ümbritsesid mind. Lugesin sedagi, mida vene ja inglise keele eksamiteks olin ette valmistanud. Laulsin ka. Mäletan, missugune tunne mul oli, kui läksin eksamile, mäletan, mis mul seljas oli, milline lõhn oli tänaval.

Kas sa konservatooriumi ajal muusikutega ka kokku puutusid?

Ainult pidude ajal.

Huvitav. Mina õppisin ühel ajal 8. lennuga, siis ka ei olnud muusikutel erilisi kokkupuuteid lavakatega. Pole vist kunagi olnud...

Kes seal 8. lennus olid?

Veiko Jürisson, Merle Talvik, Rein Oja, Aivar Tommingas, Urmas Alender... Urmas Ott oli ka alguses.

Aaa... Aga minule Urmas Ott meeldib. See, mismoodi ta julgeb öelda seda, mida ta mõtleb. Aga, temaga telesaadet ma ei lähe tegema mitte iial, sest ta poeb nii naha sisse, et ma ei jää kindlasti peale. Urmas Otile ma ütlen alati ei. Luurele ma võin temaga minna, võib-olla, aga telesse - ei.

Urmas Ott ei käi põhimõtteliselt pidudel esinemas, aga mina käin, sellest ma elan, sest teatri palga maksan ma üüriks.



V. Blažek -
L. Rychman,
"Humalakorjajad",
Konservatooriumi lavakunstkateedri III lennu diplomilavastus (lavastaja V. Rummo), 1967. Filip - Kalju Komissarov, Hanka - Katrin Karisma.

G. Vaidla foto

Millega su töö Estonia Teatris algas?

Esimene oli "Pühapäev Roomas", tegin seal kahte rolli.

Üsna varsti sai su teatähiseks Dulcinea muusikalis "Mees La Manchast".

See oli kihvt lavastus.

See oli Sulev Nõmmiku tõeline šedööver.

Kui Nõmmikust rääkida, siis ta oli väga südamlilik inimene. Ei saa öelda, et tema lavastused inimesteni ei jõudnud, seal tekkisid muud probleemid, tehniline pool ei tulnud järele.

Äkki ei olnud klassikaline operett tema pärusmaa?

Kes seda siis oleks teinud?

Nojah, ei keegi.

Ag võtame kas või "Kevade", see oli, mis talle istus, aga ... Üldse kiputakse tihti teatrit tegema nagu tükitööd, et, ah, tulen teen ära. Aga nagu Neeme Järvi ütles, et kõigepealt peab inimene v a i m u s t u m a oma uuest tööst, sa pead iga hetk loominguiliselt muutuma. Iga hetk on uus, nii elus kui ka teatris. See, mis oli eelmisel pühapäeval, seda ei saa olla järgmisel. Me seame endale eesmärgi - oleneb kuidugi inimesest, kui kõrgele ta lati asetab, - ennast rohkem avada. Täpselt nagu selle mööbli ülelöömine. Ma pole seda iial teinud, aga nüüd võtsin kätte, vana riide maha ja uue peale.

Nüüd löid tummaks. Kas sa tõesti said ise sellega hakkama?

Koos pojaga. Kui ma teatritööga enam hakkama ei saa, hakkan vana mööblit restaureerima.

Minu arvates on imetlusväärne professionaalsus just hetkest kinni haaramine. Igas etenduses on asju, mida võib ära kasutada, ikka juhtub midagi, aga seda saab pöörata ka enda kasuks. Isegi kui näiteks dekoratsioon pähe kukub. Muide, ega sulle pole kukunud?

Ei ole. Aa, olen koos dekoratsiooniga lavale läinud. "Krahv Luxenburgis" on talgalaval värav ja seal ripuvad nõõrid. Esimese vaatuse lõpul pean sisse jooksuma hõikega "René, René," aga nõõrid olid läinud sõlme, ja kui ma tulin, käed laiali, siis terve poole lavaga, see kukkus lavalolijatele selga.



J. Smuul, "Lea" (lavastaja V. Panso). Draamateater, 1972.
Lea - Katrin Karisma.

A. H. Tammsaare - V. Panso, "Inimene ja inimene"
(lavastaja V. Panso). Draamateater, 1972. Elli - Katrin
Karisma, Oskar - Hans Kaldoja.

H. Saarne fotod



Olen alati inestusega mõelnud, kuidas sa suudad need kolm asja, mis on muusikali tegemise eeldus, - näitlejameisterdikkus, laulmine ja liikumine - kokku sulatada.

Vaata, kuidas Ameerikas tähti tehakse. Lapsest peale harjutavad - nagu meil balletikoolis. Eeldustega laps valitakse välja - ja muudkui sinna kooli. Minuga on see j u h u s l i k u l t toimunud. Usun, et mul on eeldusi, isa-ema on päris kenad inimesed, laval on välimus esmane. Laval olemise tahtmine on mul ka sees olemas, juba lasteaias hakkasin esinema, laulma, tantsima. See on nn looduse kool, elu kool. Aga mujal tehakse seda koolitamist teadlikult.

Ja metsiku tambiga.

Ja tambiga. Minule tuli see tamp sellest, et ma olin "söödav", lapsest peale käisin suurematele esinemas, koolis tegin isetegevust. Mäletan, mul oli defektne "s". Esimese klassi juhataja jättis mind laupäeviti pärast tunde ja käskis korrata "seitsesada seitsekümmend seitse" nii kaua, kuni keeleotsaga õige koha üles leidsin. Panso hiljem rääkis, kui tähtis on, et näitlejal poleks defektset häälikut. Mul oli see töö teatrikooli ajaks juba tehtud. Teine klassijuhataja pani mind tantsima, ema õmbles marlist hispaania kleite. Üks õpetaja pani mind laulma. See kõik on nii kokku tulnud, aga - seda kõike on vähe.

See oli Järvakandi kool?

Jah, mõtlen selle kooli peale suure hardumusega. Järvakandi on minu mälestustes ilus koht. Kui ma Hendrikuga abiellusin, tahtsin talle seda näidata - linde, lilli, päikest. Ma viisin ta oma mänguplatsile ja - seal oli prügimägi. Pärast seda ei taha ma enam kunagi kallite mälestuste juurde tagasi pöörduda. Armastan vanade puuvirnade lõhna, sest see meenutab mulle vanaema, ta elas Nõmmel ja oli mulle väga armas. Ümber tema maja oli see lõhn.

Kus sa elasid, kui sa Tallinna tulid?



*P. Ábrahám, "Savoy ball"
(lavastaja A.-E. Kerge), Estonia
Teater, 1982.
Daisy - Katrin Karisma,
Mustafa Bei - Jüri Krjukov.*

H. Saarne foto

*Ü. Vinter, Ü. Raudmäe "Pipi
Pikksukk" (lavastaja
S. Nõmmik), Estonia Teater,
1969. Pipi - Katrin Karisma.*

G. Vaidla foto

Alguses elasin oma tädi Tatjana Hallapi juures, ta on romaani filoloog. Käisin siis 21. keskkoolis. Pärast elasin Klooga-Rannas. Ma tahtsin tantsida, eluaeg olen tahtnud. Kui ma nüüd Kopenhaagenis olin, käisin diskol! Tulin ju maalt kooli, mäletan, 2. keskkoolis olid peod, tüdrukud kõik taftis, aga mul oli ainult sinine koolikleit ja valge krae. Alusleelikud targeldasin küll ära, need olid - vuuuh! Siis hakkasin Klooga-Rannast koolis käima.

Kus sa seal elasid?

Vanaaisal oli seal Eesti ajal suvila, me elasime terve perega seal. Kell viis hommikul läks rong, sellega tuli sõita, et kolmveerand kaheksaks kooli jõuda. Aga ikka jäin hiljaks, rong ei jõudnud õigeaks ajaks. Linnas oli jälle nii huvitav, et enne viimast rongi ei raatsinud kuidagi koju minna.

Kas lavakunstkateedris hääleseadet ka tehti?

Ikka, aga näitlejad ei suhtunud sellesse just eriti tõsiselt, ainus õige oli meie arvates draamanäitleja. Kõik need muusikatunnid tundusid mõttetuna, kuigi hääleseadet andis väga meeldiv proua, proua Elli Jalajas. Ega mul mõistust nii palju ei olnud, et oleksin mõelnud, et kõike võib elus vaja minna. Oma lastele ma küll ütlen seda, ja nemad on palju targemad, kui mina olin.

Ja selle pagasiga läksidki Estonia Teatrisse?

Julge olen ma ikka olnud, nooruses hulljulge, praegu lihtsalt julge. Ma mõtlen ikka selle "La Mancha" peale - praeguse laulmisoskusega ma ei saa sellega hakkama nii, nagu ma tahaksin, aga siis... Ma ju ise küsisin endale seda osa. Tegelikult küsisin alguses ühte teist osa. Aga kui osaraamatu kätte sain, istusin Nõmmel külmas köögis, värisesin ja olin vaimustuses, et kui ma seda mängida saaksin. Ja Sulev andiski mulle Dulcinea.

Ja mis siis sai?



Hakkasin õppima, kohe-kohe. Nii hirmsasti tahtsin seda teha. Olen elus kogu aeg rohkem tahtnud, kui ma olen saanud, võib-olla sellepärast olengi üsna palju saanud.

Üks sinu Don Quijotedest oli Georg Ots.

Õnneks läks Helgi Sallo sel ajal dekreeti ja ma sain Moskvast mängida mõlema Don Quijotega, nii Georg Otsaga kui ka Voldemar Kuslapiga.

Kas Otsa aura mõjus ka sulle võimsalt?

Muidugi. Moskvast oli tema populaarsus veel eriline. Tema suhtumine minusse oli väga sõbralik, ta õpetas mind laval oma kogemuste najal. Mäletan laulmisest ühte detaili. Lõpus on Dulcinea üks eriti õrn ja hell koht, ma ei saanud sellega hästi hakkama, hääleulatus oli ka väike. Ots ütles, et seda tuleb teha nii lihtsalt, et ainult laula. Kõik geniaalne on ju lihtne.

Kas Hendrik sulle laulutunde ka andis?

Andis. Tema oskas väga hästi tehniliselt paika panna. Mis viga laulda, kui on hääl, aga katsu siis, kui sul häält ei ole. Ta hakkas mind õpetama, kui ta ise juba konservatooriumis õpetas. Ta ütles alati, et ta ise õppis teisi õpetades palju juurde. Ta aitas mind mõne koha pealt, kus teised ei osanud aidata - kuidas kõri avada, kuidas hääl peab voolama, kuidas seda kehaga toetada.

On sul veel teisi lauluõpetajaid olnud?

Jah, teatris oli alguses Elsa Maasik, siis Henno Sein, siis Leili Tammel, siis Hendrik...

Ja nüüd?

Nüüd ei ole kedagi, nüüd on elu ise.

Aga keegi ometi on, kelle poole sa praktilise nõu saamiseks pöördud?

Ülla Millistfer on eluaeg olnud minu kontsertmeister, ta oskab väga hästi öelda, kui hääle tämber ei sobi, muusikaline fraas ei jookse, kui mustalt laulan. Vahepeal oli mu kontsertmeister ka Olga Belova, kes praegu töötab konservatooriumis Ivo Kuuse klassiga. Aga lauluõpetajaid on raske leida. Ja laulmise probleemid on igavesed. Kui meil käisid Maria Biešu ja Jevgeni Nesterenko, siis nad rääkisid Hendrikuga kogu aeg ka laulmisest. Nad olid ju küll üdini professionaalid, aga ikka rääkisid

Katrin Karisma ja Hendrik Krumm koduses miljöös.



sellest, et kui koormus on suur, kuidas vastu pidada. Mis siis rääkida nendest, kes ei ole profid.

Kui suur sinu koormus on?

Suur. Minu arvates suurem kui ainult lauljal. Kui teha selliseid etendusi nagu "Pipi", "Kabaree", "Mees La Manchast", "Minu veetlev leedi", siis need nõuavad palju häält, oskust seda jagada. "Krahv Luxemburg" või "Mariza" ei tekita mu häälele raskusi, nii nagu mina neid osi laulan. Aga kui teen muusikali peacos, võin olla sageli hääleta, eriti alguses, kui ma ei oska häält jagada.

Muusikalis on teksti rohkem, kas üleminek kõnelt laulule mängib ka oma osa?

Kindlasti, aga rohkem veel karakter, rolli suurus. Olla üks kord õhtu jooksul laval on hoopis midagi muud kui kolm ja pool tundi järjest ja tükki tuleb vedada ka veel. Sest mis see näitemäng siis on? See on sisemine redel ühest punktist teise, ja mida suurem on selle rolli amplituud, seda huvitavam vaatajale, ja seda rohkem peab artist endast andma.

Kas Pipi polnud selles suhtes veel kõige raskem?

Füüsiliselt kindlasti. Aga muidugi, raskusastet võrrelda on riskantne.

Millal sa Pipi ära lõpetasid?

Kui 20 aastat täis sai - kui kaua võib! Leedi lõpetasin ka nüüd ära. "Pipi" oli ilus asi, miks see peaks lõppema nii, et keegi mind enam vaadata ei taha, et mõeldakse, mis ta on seal laval, annaks parem kohta kellelegi teisele. Miks te ei tee lastele "Puhhi"? Tead, missugune lugu see on! Mina tulen Jänest mängima.

Jänest?

Loomulikult, ma olen eluaeg jänes olnud.

Ma mõtlesin, et lõõmine käib Notsu ümber.

Notsu jaoks olen ma liiga suur. "Puhh", see on selline materjal! Ma olen nüüd tänu oma väikesele tütrele Piretile vahtinud klassikalisi multikaid, "Puhh" on ka olemas, naera puruks. Kui palju on näitlejatel, kes karakterrolle teevad, sealt õppida! Mul on ka "Mowgli", seal on raisakullide kvartett *a cappella*, siis "Merineitsi", kuidas nõid seal laulab! Fantastiline! Multifilmide muusikast saaks vägeva kontserdi kokku panna.

Estonia Teatri omaaegne subrett Riina Reinik kinkis Katrin Karismale oma Estonia Seltsi märgi.



Estonia Teatri kõrval mängisid sa ka Draamateatris kahte osa. Kuidas sa sinna sattusid?

Panso kutsus. Ma tahtsin vahepeal üldse Draamasse ära minna, ja ma oleksin seda teinud, kui ma poleks Hendrikuga kokku saanud. Perekindlikel põhjustel ei läinud, meil olid puhkused ühel ajal ja see oli väga oluline. Nüüd ma muidugi ei tea, kas see Draamasse minnek olekski õige olnud. Minul on tegelikult ükskõik, kus teatris mängida, peasi, et saaksin huvitavat tööd teha.

On sul piisavalt huvitavat tööd olnud?

Nii piisavalt ehk ei ole, kui oleksin tahtnud, aga kahetseda pole mõtet.

Draamateatris mängitud "Inimese ja inimese" Elli ümber käis päris suur kiidukoor.

Ellina ma tundsin ennast hästi küll, ta vist on mulle hingelähedane, öieti see Panso lahendus Tammsaare Ellist, kes läheb teise maailmaga, nende uute tuultega kaasa, mis Ott Vargamäele tõi. Pealegi oli see vägev trupp: Kaarel Karm, Rein Aren, Valdeko Ratassepp, Ita Ever, Velda Otsus, Salme Reek. Lavastus, kuigi ma pole seda kunagi ise kõrvalt näinud, oli stereofooniline, kahe pere elu käis laval paralleelselt. Tammsaare töed niimoodi kuuldavale tuua - see oli väga vahva.

Parimaid Tammsaare lavastusi vist?

Tammsaare on klassik, kes ikka tuleb tagasi. Panso ütles alati, et kui teatris pole õiget repertuaari, siis tuleb klassika poole tagasi pöörduda. Tammsaarel on meie rahvale ikka midagi öelda, ükskõik, mis aeg on. See on täpselt nagu Shakespeare.

Tundub, et sa tahaksid veelgi draamalaval mängida?

Tegelikult ma tahan ühte rolli mängida, juba aastaid - Maria Stuartit. Hirmsasti tahan. See on jälle elu kokkumäng - kõigepealt lugesin raamatut. Koolis meil tehti seda lugu, aga minule muidugi ei antud, ma olin alles tulnud, küllap arvati, et ei tea, kas saan hakkama, olin liiga noor ka, võisin seda ainult vaadata. Helgi Sallo räägib kogu aeg, et tahaks midagi mängida, ma mõtlen siis alati, et eluaeg oleme kõrvuti olnud, tema võiks ju Elisabeth olla. Kui oleks mõni Elmo Nüganeni taoline mees, kes paneks meid näiteks kuskil lossis või tornis, erilises interjööris vastakuti mängima. Käisin Nüganeni "Romeot ja Juliat" vaatamas, meeldis, eriti see, kui oskuslikult ta oli tüki kokku pannud.

"Maria Stuartist" ei ole muusikali ka tehtud?

Vist ei ole. Saaks teha küll, muusikali saab kõigest teha.

Pärast Ellit tuli sul Draamateatris Smuuli "Lea".

See oli tunduvalt raskem osa, võib-olla ei sobinud mulle ka nii hästi, ma ei osanud tüki teist poolt piisavalt lahti mängida. Aga näitlejale on Lea tegelikult võrratu roll, amplituud on väga suur.

Huvitav, kui "Lea" praegu lavale tuua, kas jääks tolle ajastu hõng väga kõlama?

Minu arust kõlaks see näidend ka praeguses ajas. Usuprobleemid on nüüd ju väga levinud ja seda punast poolust pole vajagi eitada, see on ju meie elus olnud. See on sama nagu nende ausammastega. Mulle ei meeldi, et kõik maha kistakse. Me ei saa eitada, et see aeg oli meie ajaloos olemas - 50 aastat. Põhimõtteliselt ma vihkan igasugust lammutamist. Inimene, kes on midagi loonud, teab, kui valus on lõhkumise. Ainult et nüüd on tarvis vist teised ausambad neile kohtadele üles panna?

Mis tunne sul oli, kui sa esimest korda Broadwayl jalutasid?

Soe oli. Tuld oli nii palju, valgust, teatreid. Mine, kuhu tahad. Ma ei ütleks isegi, et raha oli vähe, võisime ikkagi piletid osta. Neljas teatris nägin nelja lavastust, kaks korda käisin *Metropolitan Opera*'s. Mulle meeldib ameerika teatris see, et terve trupp liigub ühes suunas, rööpad on rangelt maha pandud, kõik teevad ühte tööd, püüavad maksimaalselt. Sealne teatrisüsteem võimaldab ka seda. Kui meie mängiks ka ainult ühte tükki, siis võib-olla saaks ka nii drillitud olla.

C. Porter, "Suudle mind, Kate", Estonia Teater, 1992. Lois Lane - Katrin Karisma, Bill Calhoun - Tõnu Kilgas.

H. Rospu foto



Mina arvan, et nad saavad töö eest ka piisavalt tasu.

Muidugi mõjutab meid rahapuudus, see mõjutab ka teatrit ennast. Teater on kahjuks selline asutus, mis vajab teatud aega, et tõusta, ja samas maksavad traditsioonid. Aga teatrit on eesti rahval niikuinii vaja. Hotelli "Viru" peadirektor Orro ütles, et meil on selline kultuur, mida Põhjamaades kuskil ei ole. Ta mõtles küll varietee kultuuri. Aga meil on ka teatri kultuur. Kui väike linn on Tallinn ja - kui palju teatreid. Muidugi olid rahad, mille najal see kõik ehitati. Aga siis tehti palju sellist teatrit, mida rahvas ei tahtnud vaadata. Nüüd me võime teha sellist, mida rahvas tahab. Õigemini - me peaksime küll rahvast eespool käima.

Vahepeal peab ka järele andma.

Rahvas tuleb ise järele. Või ootame veidi, et nad järele jõuaksid.

Te olete Helgi Salloga kandnud muusikali-operetti palju aastaid. Mis edasi saab?

Kas sa arvad, et ei tule noori inimesi? Küll nad tulevad. Ühel päeval tuleb keegi nooruke, kes on natuke teistmoodi malliga kui näiteks mina. Teater on nagu meri, kord on lainel hari, kord põhi. Milline ooper meil oli! Neeme Järvi, Tiit Kuusik, Georg Ots, Hendrik, Ivo Kuusk, Margarita Voites, Anu Kaal, Urve Tauts - kõik olid noored. Nüüd on pisut teine seis. Mina olen nii kaua lavalaudadel, kuni tuleb keegi, kes mu minema puhub.

Siinemaani me elasime suletud riigis, kus mõtlemine pandi kinni, nüüd peame ise hakkama ajusid liigutama. Oleks mul nii palju raha, et ma suudaksin avada kooli, kus saaks hakata noori muusikalinäitlejaid ette valmistama. Ma ise ei ole selline artist nagu tahaksin, aga ma tean, mida ma tahaksin. Ma tooksin õpetajad Ameerikast, paneksin kõik palehigis õppima.

Õpiksid ise ka õpetama?

Seda ka, sest kaua ma siis seal lavalaudadel ikka olen. Mina enam paremaks ei lähe, ma võin oma tööd tehniliselt puhtamalt teha, aga oleme ausad - ma pean hoidma seda, mis mul on. Ilusamaks ma ka ei lähe.

Mida tähendas sinu elus Hendrik Krumm?

Hendrik on tegelikult minu elule aluse pannud, minu suhtumisele maailma, inimestesse, loodusesse, Eestisse, üldse kõigesse. Tema õpetas mind rõõmu tundma elust, igast päevast, hetkest. Sest tema nägi ilusat seal, kus paljud teised ei näinud,

H. Rospu fotod



ja väga lihtsates asjades. Sellepärast on mul kohutavalt kahju, et see kõik on nii läinud, nagu läks. Aga inimene tunnetab vist, kui palju talle elada on antud. Sa andsid mulle ükskord märgusõna "elu", ma mõtlen otsekohe surma peale. Inimese elu on nii lühike, et peab oskama iga hetke ära kasutada. Kuni ma Hendrikut ei tundnud, oli mul vahel igav, aga pärast temaga kohtumist mitte kunagi. Sest igas hetkes, isegi kui oled üksi, on midagi kordumatut. See ongi ehk kõige suurem väärtus, mis ta mulle õpetas.

"Elu on antud meile vaid korra..."

Nojah, aga tsitaadi lõpp läheb tollesse aega, kus ta oli.

Su Piret oli väga väike, kui Hendrik lahkus. Kuidas sa toime oled tulnud?

Piret oli siis kolmekuune. Toime olen tulnud nii nagu kõik eesti naised. Aga eesti naised on imetusväärased, nad oskavad kõike oma mõistuse ja kätega teha. Nad on pidanud elus läbi saama, ja saavad ka. Nüüd on neil ka see võimalus, et nad võivad teha seda, mida nad tahavad. Mäletan, kui käisime Hendrikuga Rootsisis käsitöömuseumis, oli seal saal, kus olid naised-kangakudujad. Seal olid välja pandud lõngad, toon-toonis - soojad värvid, külmad värvid. Ja mida need rootsi naised siis tegid neist värvidest? Siis ma mõtlesin: issand jumal, Saaremaa naised teevad heinapalli-nööriist palju põnevamaid asju. Teine asi on see, mis puudutab kodust kokandust. Kolmas puudutab meie naiste püüdlemist poliitikasse, teadusesse, tehnilisse maailma, teatrisse. Eesti naine on väga ilus.

Sa oled õelnud, et elu on looming. Ka see on looming, kui teha süüa mittemil-lestki?

Kõik on looming ja kogu aeg on kelleltki õppida. Tahtsin kord saada Eri Klasilt Vera Lynni laulude linti. Eri ei andnud, ütles, et õpi elust enesest. Aga Hendriku juurde tagasi pöördudes, tal oli mingi eriline kiirgus, mida kaugeltki igas inimeses pole. Sellega ma pidin edasi elama, ma usun, et sellega elasid edasi ka tema õpilased, seda on ka tema lastes.

Ja mis ka lavalt vastu kiirgus...

Ta lummas.

See jutt jõuab jälle sinna müstilise sarmi juurde.

See on elufilosoofia, suhtumine ellu. Laval saame väikeses rollis iseendast mööda, ei pane ennast sinna sisse, mingi karakterijoonega või tehnikaga saab osa ära lahendada. Aga kui me teeme rolli, mis peab tükki vedama, siis kõik, mis sinus on, tuleb sinna kaasa. Seda ei saa varjata ega teeselda. Ja kellel see kiirgus on, seda tahab publik ka näha. Teatrikunst on alateadlik, ta jõuab vaatajani siis, kui tehniline pool ära unustatakse.

Palju sul praegu tööd on?

Tööpuudust ei ole, pole kunagi olnud, ka siis mitte, kui ma teatris suurt midagi ei tee. See on, muide, esimene aasta, kus mul teatris uut rolli ei ole, Helgi Sallol ja Tõnu Kilgasel ka mitte. Aga minule pole see eriline probleem, sest igal pool mujal on nii palju teha ja nüüd me lähme jälle Ameerikasse.

Mida see muu töö endast kujutab?

Varieteed neli öhtut nädalas. See on ka omamoodi kokkuvõtmine, peaaegu igal öhtul minna. Ja ikka tahaks nüümoodi laulda, et nad hakkaksid saalis karjuma. Vahel see ei õnnestu ka, publik on erinev, aga põhiliselt ikka õnnestub. Siis igapäevane treening, oma repertuaari suurendamine. Urmas Lattikasega teeme koostööd, muusikal on selline žanr, mis sobib hästi süntesaatoriga. Mulle ei meeldi ainult see, et eesti heliloojad ei kirjuta midagi, mida saaks laulda. Aga teisest küljest, see ei ole minule enam probleem, et meie lauljad laulavad inglise keeles.

Kas viimasel ajal "süldipidused" ka toimub?

Mitte eriti.

Kunagi oli see tugev traditsioon.

Kui ma mõtlen tagasi, siis eesti rahvas on mind kogu aeg aidanud elada ja oma osas püsida. Kui mul pole teatris tööd olnud, on mind ikka esinema kutsutud. Ja see hoiab vormis. Hendrik rääkis, et teda aitas vene rahvas, tema oli Venemaal väga nõutud. Nüüd aprilli lõpul - mai alguses esinesin iga päev. Ikka ja jälle olen mingis

teistmoodi situatsioonis pidanud vette hüppama, balle läbi viima ja samas esinema. Seegi on looming.

Kas esinemiskohad on muutunud?

On muutunud suurejoonelisemaks, ballid toimuvad pidevalt. Nii vaesed, kui me oleme, ometi rajatakse golfiväljakuid, missindus õitseb. Me võime selle üle naerda, et milleks seda vaja on, aga seda on vaja. Me ei saa elada teistmoodi kui teised on elanud. Samas see kasvatab, organiseerib meid sisemiselt. Minule see meeldib.

See annab ka seltskondlikku lihvi, mida meil pole olnud ja mille puudumine on ka lavalt tunda andnud. Kust näitleja ikkagi võtab hertsoginna suursugususe?

See on Eliza probleem.

Ahaa, selgub, et Eliza on väga eluline kuju meie ajal. Kas see oli su unistuste roll?

Oli küll. Ei näe ju ette, kas saad ühte osa kunagi mängida või ei. Aga hakkasin seda šokolaadi-laulu laulma juba siis, kui teatrisse tulin. Ja ütlesin, et ükskord ma mängin "Leedis" niikuinii. Ja näe - läkski täide.

On sul veel unistuste osi?

Tõehhovit tahaksin mängida, ta on nii suure tagamaaga, kõike haarav. Ja Shakespeare'i. Kui käisin Kopenhaagenis, külastasin Hamleti lossi. See on kummaline tunne, mis tekib, kui minus saavad kokku Shakespeare, Hamleti loss Taanimaal ja mina ise. Otsisime ka hipide linnajao üles. Nad on minust tunduvalt vanemad ja elavad ikka veel nende seaduste järgi. Elu on ikka väga kummaline. Kunst ei sünni kunagi tühja koha pealt, ikka peab mingi tõuge olema. Ülo Vilimaa ütles, et rolli peab kaua-kaua endas kandma, ta valmib sinus ja siis on ta nagu küps õun, mis kukub puu otsast alla.

Kuigi on ka see võimalus, et midagi plahvatab?

Ka see võimalus on. Aga minule meeldib rohkem, kui see periood on pikem. Ma tahaksin Underit lugeda, temast võiks teha luule ja muusika õhtu. Betti Alver ja Marie Under meeldivad mulle väga. Süntesaator sobiks minu arvates Underi juurde hästi. Marie Underi kohta tuli mul tore lugu meelde. Minu ameerika mänedžer Jüri Kork - NASA insener, vana mees, Hemingway välimusega, põnev kuju, kirjutab luuletusi, lubas mulle laulutekste - külastas Rootsist Underit. Poetess oli küpsetanud lihapirukaid, Jüri Kork sõi neid ja ütles: "Proua Under, teie lihapirukad on tunduvalt paremad kui teie sonetid." Underi vaimustunud vastus kõlanud: "Kas tõesti? Nii tore!" Mulle meeldivad eestlased, nad on kadedad, aga see viib edasi ka. Ma ise olen ka kade, aga mitte asjade peale, vaid selle peale, kui inimene on midagi iseenda tööga saavutanud. Üks asi on see, mis on loodusest antud, ja teine, mida inimene oskab endaga ära teha. Sellisel juhul on kadetus edasiviiv.

Kuidas sa lavastajatesse suhtud?

Üldiselt hästi, kui nad oleksid sellised, nagu Panso oli. Ma pole teatris paremat tunnet tundnud, kui "Lead" tehes. Tegime lavaproove, Panso istus saalis, pikad proovid läksid mööda nagu pool tundi. Kuidas Panso jooksis lavale ja seletas midagi, ja siis ruttu tagasi. Ma nagu ei läinudki rollist välja, märkused võtsin vastu rollis sees olles. Tema oli kõige helgem lavastaja. Mäletan, kui tegime koolis "Ime sündi" ja mina pidin mängima, nooruke nagu ma olin, neegrimitti. Kuidas ta seletas, et sa oled paks ja suur ja sul on sellised rinnad, et viskad üle öla. Õpetas, kuidas laval käia ja vett tuua, kuidas ma pean suhtuma lastesse, rääkis, et pean kogu aeg laulma ja rõõmus ja õnnelik olema. Väga huvitav oli. Keegi pole temaga võrreldav. Ta oli tugev pedagoog, oskas viia näitlejad sellisesse seisundisse, et nad hakkasid looma. Teater on müstiline asutus, toimib nagu narkootikum. Mida rohkem sa teed, seda rohkem tahad teha.

Vahendanud MARE PÕLDMÄE

JA PÄRISKI SURM SELLE SÜDAME...



"Lauluga ristij", 1992. Režissöör Peep Puks. Marie Under "Siuru" aastatel.

"LAULUGARISTIT". Stsenarist Sirje Kiin, režissöör Peep Puks, operaatorid Nikolai Šarubin ja Ago Ruus, helilooja Andres Valkonen, helirežissöör Ago Preimann, videomontaaž: Ivar Toodo ja Ants Vill, luulet loeb Anu Presjäv, toimetaja Heikki Aasaru, direktor Janika Freidkes. Tänatakse kaasabi eest Leida Kuusmat, Margot Lehistet, Marje Reinansit, Juhan Koklat, Margot Reimanit ja tema perekonda, Aino Kernerit, Viljar Nairist, Marie Underi Fondi Stockholmis, Eesti Instituuti Stockholmis, Eesti Kultuurikoondist Stockholmis, Balti Arhiivi Stockholmis, "Eesti Päevalehte" Stockholmis, Eesti TA Kirjandusmuuseumi, Eesti Rahvusraamatukogu, Teaduste Akadeemia Raamatukogu, Eesti Filmiarhiivi, Friedebert Tuglase Muuseumi ja Eesti Reklamitelevisiooni. Video, 57 min, värviline. © "Tallinnfilm", 1992.

Kontrast on kummaliselt mõjus võte - ta võib nii vapustada, šokeerida kui armastama sundida; õigesse kohta ja aega paigutatuna suudab ta mõne teose vaataja-kuulaja-lugeja mällu söövitada eluajaks. Nii näiteks on minul vist elu lõpuni meeles tudengipõlves nähtud filmi "Montparnasse 17" lõpukaadrid, kus priske kunstikaupmees kõnnib luurates Pariisi hämarail tänavail oma viimseid vankuvaid samme astuva Modigliani kannul, et geeniusse kokku varisedes alustada õitsvat äri alati nalginud kunstniku loomingu... Iga geenius on olnud kord maine inimene oma tugevate ja nõrkade külgedega, ja nagu ütleb Marie Underist jutustavas Peep Puksi filmis "Lauluga ristit" Goethet tsiteeriv kirjanik Helmi Rajamaa: "Geeniused on harielikud inimesed, ainult et nende nõrkusedki on suuremad kui teistel." Niisiis võib geeniustest kõneldes kergesti minna kõmulehlikule "polnud-ta-nii-imeline-midagi"-teele (ikka leidub luuletajatel kunagisi klassiõdesid, kes "omal ajal" luuletasid vaata et pare-

"Lauluga ristit". Marie Under Moskoas, umbes 1905. aastal.



"Lauluga ristit". Marie Under luuletajate alguses.

minigi, ja lauljatel leerivendi, kelle häält kiitnud õpetaja tulevase kuulsuse omast kõrgemaks), võib jääda igava kooliklassiku-eluloo juurde, et "lauluhimuline ema vuristas vokka ja karm töökas isa sundis tööle"...

Sirje Kiini stsenaarium pole (õnneks või kahjuks?) läinud kumbagi rada, kuigi versta-poste leiame filmis mõlemalt teelt: vaatajat püütakse kergelt šokeerida sellega, et 95-aastane poetess viskas ilmse mõnuga oma juubelipeol paar pitsi viina; filmi teise poolde jõudes jutustatakse kiirustades elulõpu-mällestuste vahele ka varasem biograafia.

Paljulubav kontrast, millega film algab, kaotab aga peatselt oma mõjuvuse. Jah, ja võib-olla ei märkagi seda kontrasti elu ja atavaima eesti luule ja külma võrsil tahatud hauakivi vahel see, kes pole Underi luule austaja - märgib lihtsalt ära, et ahah, selline kivi ongi siis Underi ja Adsoni haul?

Luuletus "On siiski kurb" lõpetas tsükli "Kurvad rõõmud" luulekogus "Sinine puri". Surm, mille laulupärivusest siin kõneldakse, on elust joobunud, armastava ja anduva naise ehmunud küsimuse tekitaja: kas ka see tunne, see laul peab lõppema? Siin kõneldakse Surmast, mille vastandiks on Armastus... Sest alles 60 aasta pärast tuli see teine Surm - see, mille vastand on Elu - see Surm, millest poetess kirjutab viimases oma käega kokku pandud luuleraamatus "Ääremail" (Stockholm, 1963): "Kas tühjusse haaran? Oi ei, aga ei:/ veel tähtsat jäi - veel surra jäi."

Võib-olla olnukski õigem panna filmile pealkirjaks "Underi surm", siis vastanuks ta sisule rohkem, sest luuletaja elu jõust kõneldakse siin kui pikaealise naise vastupidavusest, mitte kui igast luulereast purskuvast elurõõmust ja inimarmastusest, mis säilis Underis tööpoolest läbi kõigi vintsutuste, kannatuste ja kaasaelamiste, aastatega muutus ainult ta tundetoon. Kui Esimese maailmasõja koledustele reageeris kolmekümneaastane poetess "Verivalla" piiblikundiliste appihüüetega Kõigekõrgema poole ("sest meie prohvetid on kidakeelsed,/ ja elu üürrike: kõik tunnid - surmaeelsed"), siis küsib ta eaka pagulasena iseendalt väsinult (ent siiski mitte lootusetult): "Ons lootus vaid nagu juga,/ mis langeb ja tõusta ei saa?" Ons need read sündinud ehk ühel neist Underi-Adsoni regulaarsetest pagulaspõlve-jalutuskäikudest, mida filmis kommenteeritakse?

Filmi vooruste hulka kuuluvad Underi Rootsi-perioodi lähikondlaste kommentaarid: kuuleme-näeme, keda eesti rahvas peab tänama poetessi elulõpu sisustamise eest. (Pisut küll häirib subtiitris termin "pagulas-kirjanik" - kirjanik kas ollakse või mitte - tahtmatult tekib paralleelküsimus: kas Under oli pagulaskirjanik?) Eriti sisukad ja tasakaalukad on Helmi Rajamaa mälestused - kuigi "Sirbis" olid nad veelgi paeluvamalt ja kontsentreeritumalt kirja pandud. Hea, et Sirje Kiin on kasutanud kirjandusloolise filmi huvides võimalust Rootsis elavaid eesti intelligente intervjuuerida - sellest võimalusest jäi kahjuks ilma kadunud Erna Siirak, kes ei jõudnudki Underi-monograafiat valmis kirjutada. Kuid on meeletult kahju, et selle filmis ei kohtu me Marie Underi tütre Dagmar Hackeriga, kellele oleks ilmselt palju huvitavat pajatada - on ju geniaalsed luuletused tema õed-vennad: mis tunne oli elada geeniuse kõrval? (Keegi kirjandusloolastest võiks üldse uurida kurba ja riskantselt huvitavat teemat: miks jäid meile



"Lauluga ristit". Marie Under 1915. aastal, foto on tehtud Johannes ja Peeter Parikase ateljees Kuninga t 1.

Koidula, Kreutzwaldi jpt suurkujude teosed, kuid nende maistest järeלטulijatest oleme ilma?)

Ka rohke fotomaterjal on huvitav vaadata - filmis näeme selliseidki pilte, mida pole Artur Adsoni koostatud "Marie Underi elu- raamatu" kahes köites. Pildile pole üldse midagi ette heita: koguni Rootsimaa, mida võinuks kujutada "ilusa klantsiva Läänena", esineb selle filmi kaadrites sellisena, nagu ta sõjajärgsel ajal arvatavasti võis Eestist page-nutele paista: võimsad uhked kivikolossid on võõrad, suur haigla on täis viletsust - en-nemini klantsib "Läänena" kino "Eha" masi-namängunurk, püüdes jätta muljet, et ka siinmail on Under unustatud, kuna juba sün-nimaja kohale selline patupaik ehitati...

Kuid nii suure hulga negatiivse kuhjumine tekitab taotletavale vastupidise efekti: haledus asendab kaastunde, masen-dus triumfeerib elurõõmu üle - justkui pol-nuiski Under elurõõmu poeet, vaid miiskipärast klassikuks tituleeritud õnnetu vana daam. On, nagu irvitaks Elu oma proh-



"Lauluga ristit". Marie Under noorusaastatel.

veti saatuse üle, lastes tal sootu raugahäälega vaevaliselt deklameerida Heine luuleriidu... Vaataja tahaks endalt kuidagi maha raputada süütunde, mis tekib tahes-tahtmatult, kui näed ekraanil abituid lastekodulapsi või rauku. Eesti suurim poetess Marie Under pole süüdi selles, et ta maine keha elas kõrge raugaeani.

Aastate eest näitas Betti Alver mulle sama Marie Underi pilti, mida nägime filmiski: kõrge majesteetlik laup, tõsine murelik suu, soovidest väsinud silmad - maisusest puhastunud raugailu, mille skulptuursust rõhutas haiglalinate laialivalgus vaelevus. "Seda pilti ei tohi kõigile näidata," ütles teine eesti luule geenius tõsiselt, kuigi möönis, et ka raugana on Under ilus, "ainult need, kes Underit armastavad, võivad teda sellisena näha". Alver ise ei lubanud end vanuigi pildistada ja keeldus filmimisest väga resoluutselt Vallo Kepi filmi "Üks pilk Betti Alverile" tegemise aegu, ehkki austas stsenaarist Paul-Eerik Rummot luuletajana väga - ja see polnud ainult edevus, mis teda selleks sundis, vaid ka luule igavese elu kaitse. Alver teadis rääkida, et haiglavoodisse aheldatunagi küsinud Marie Under kõrvalsängis lamavalt abikaasalt: "Kas ma olen veel ilus?" - ja saa-

nud loomulikult jaatava vastuse. Võib-olla on see legend - kuid ometi usub Underi luule austaja meelsamini niisugust liigutatavat legendi kui tõsijuttu vanapaarist, kelle väljumisaja järgi võis kella õigeks keerata. Küllap tundis vanapaar ise tollalgi alverlikult, et "me ees käib luule - noor ja majesteetlik"...

Umbes 1966-1967 õnnestus Viivi Luigel saata Marie Underile kiri ja vastuseks läkitas Under koopia oma noorpõlvfotost - ülespandud juustega, väikeste volangidega dekoltees, pilk raugelt kauguses. Vaatasime seda pilti tihti, kaua ja hardunult, ehkki foto oli ka trükituna ilmunud. Kes teab, ehk vaatas "valvsaks tsenoriks" peetud Artur Adson sellegi üle. Elulooilmis oleks siiski oodanud tõsisemat ja mõistvat suhtumist Underi elukaaslasesse: päevselge on ju see, et oma naise geniaalsust tunnetav Adson polnud mingi "kuri ingel", nagu lihtsameelselt arvatakse: ainult ehk Underi tütar Dagmar teaks veel kõnelda, k u i paljudest pealetükkivustest ja ebaseadmisest Adson oma maine hinnaga poetessi päästis, ja kui palju aega ja energiat säästis ta poetessile loomingu tarvis. Küllap oli raugahäälne Heine-tsaatki lindistatud pärast Adsoni surma...

Filmis võinuks teiste kõrval mainida ka Ants Orast: sellele haritud ja asjatundlikule mehele võlgname tänu paljude suurepärase Underi käsitluste eest, temale on kirjutatud ainus pühendusluuletus "Uneretk" viimasest luulekogust "Ääremail", Orase 1958. aastal kirjutatud ülevaatest "Marie Underi luule" on ilmselt pärit filmi pealkirigi...

Ja luuletusi tahtnuks kuulda palju rohkem - peaaegu puudutamata jäid Underi viitaalsed laulud, kurbuse kuhjumise efektist oli juttu eespool. Anu Presjärv, kes on ju väga hea luulelugeja, kaldus "Unetuma laulu" lugedes seekord halva maitse piirile: loobumisuhe Under vaevalt et kiitnuks heaks nututoonis kaeblemist, tema "mina-üksi"-deklaratsioonid polnud majesteetliku erandlikkuse kõrval ruumi tuhka pähe raputaval maasvähkreemisel. Ka sugulase Melita Kärneri alustatud "Jõuluterivitus 1941" vajanuks lõpuni lugemist - on ju üsna haruldane, et eestlane deklameerib "jala pealt" tervet salmi, kuid tegemist on luuletusega, mis andis jõudu paljudele lugejatele, Siberi laagrites kirjutati neid värsse ümber sadu kordi.

Luuletaja portreerimine vajab suurt looja mõistmist, ja selle puudumise korral võetakse tihti abiks skeem, mis kahjuks samastatakse ideega. Under oli ise skeemide lõhkuja, sestap on teda üsna raske jäikadesse raamidesse suruda.



"Lauluga ristit".
 Friedebert Tuglas,
 Artur Adson,
 Marie Under,
 August Gailit,
 Johannes Semper ja
 Henrik Visnapuu
 "Siuru" aastatel.



"Lauluga ristit".
 Marie Underi
 tütreid Dagy ja
 Hedda Lenderi
 gümnaasiumi
 õpilastena.

Filmi pärliks on kahtlemata kroonika-kaadrid 1935. aastast - neid võinuks näidata pikemalt, stoppkaadreid kasutades, vaadata oli kirjanduse sõbral enam kui küll. Heitliku saatuse traagilisust saanuks rõhutada mõjuva kontrastiga, näiteks öitseas Tuglase fookusesse võtmisega, taustaks ta viimane, poolpimedana kirjutatud kiri Underile ja Adsonile...

Nii väga oleks tahtnud, et elu võidutseks surma üle, et Marie Under jäänuks filmis - nagu kirjanduses - vitaalseks isamaa- ja eluarmastajaks, rõhuasetus "ilusale vanale naisele" sobinuks siis, kui film olnuks mitmeseerialine. Tubli ja reipa patsiendi roll polnud suure luuletaja saatuses kõige suurem - jah, kui poleks juhtunud kurba eksitust poetessi põrmu tuhastamise tõttu, siis oleks ta kohta ilmselt kasutatud igihaljast hinnangut "ilus surmu"...

Usun ja loodan, et "Lauluga ristit" ei jää viimaseks Marie Underist kõnelevaks filmiks, suure luuletaja elu vääriks kujutamist pikemas mängufilmiski - ainult et palju luulet peaks see film sisaldama, ega tohiks alatalõppeda hauakivi-kaadriga. Tõeline Marie Under pole hauakivi all, vaid elab rahva südames.

Erinevalt filmiloojatest pole ma skeptiline Underi luule lugejate suhtes: tean, et Under on praegustegi noorte üks lemmikluuletajaid; vaadatagu kas või keskkooliõpilaste uurimustööde teemasid - nii mõnelgi lõpu-

"Lauluga ristit". Marie Under.



"Lauluga ristit". Marie Under Stockholmis.



klassi kirjandusõpetajal on tegemist kohtumõistmisega, k e s saab endale uurimiseks Marie Underi luulekogud. Noor Under kuulub noortele.



"Lauluga ristit". Artur Adson ja Marie Under oma kodus Mälarimäel juubeli eel 1953. aastal.

"Lauluga ristit". Johannes Aavik õnnitleb juubilari 70. sünnipäeval.



TEATER RIIGI ALT ÄRA

TAGASIVAADE
OLNULE

Eesti kutselised teatrid on tekkinud raha omaalgatuse ja kultuurihuvi tulemusena. Aluseks on siin olnud seltsielu. Laulu- ja mänguseltsid kasvasid üle poolkutselisteks teatriteks. Aja kulgedes ja võimaluste avaruses on riigi osa teatrite ülalpidamisel suurenenud. Teatriorganisatsiooni kehtestumisel tuli mõjutusi saksa ja vene teatritraditsioonist. Eestlastel ei tekkinud kapitalismi kujunemise käigus väga jõukat kihti, seisuslik eliit puudus hoopis. Sellest tulenevalt pole Eestis kunagi olnud eestikeelset kõrgema ning varakama klassi subsideeritud ega 1940. aastani ka riigi poolt asutatud teatreid. Olemasolnud teatrid riigistati või loodi uusi juba nõukogude võimu dekreediga, hilisemas aega kuulub ka Noorsooteatri taas-sünd ja "Vanalinnastuudio" asutamine. Viimase loomisel oli tõejuuks eelkõige E. Baskini populaarsus ja läbilöögi võime.

1940. a oli Eestis 10 kutselist teatrit, mis said toetust erinevatest allikatest: riigilt, linnalt, kultuurkapitalilt, toetajatelt jne.

1993. a on meil jällegi 10 teatrit, mis on keskmiselt 85% ulatuses eelarve mahust riigi poolt subsideeritud. Neis töötab ühtekokku 1570 inimest, sellest 707 kunstilises koosseisus.

Rahvaarvuga kõrvutades on need näitajad arvatavasti ühed suuremad maailma riikide hulgas. Eestlane on loonud oma kultuuri, hoidnud ja kandnud selle läbi XX sajandi poliitiliste ja majanduslike vapustuste. Nüüd, sajandi lõpul, seisest taas iseseisvuse lävel, peab ühiskond otsustama, ons tal tarvis 10 riigiteatrit ja ülepea oma professionaalset ja rahvakultuuri. Maailm on meie ees lahti rohkem kui kunagi varem, enamgi veel, tuleb hea ja halvaga lausa koju kätte. Oma kultuur vajab uues olukorras tuge ja hoolt, nii mõttelist kui ka ainelist. Probleem on sel-

les, kuidas minna ühest ühiskonnast teise, plaanilisest ja eelarvelisest riigisüsteemist sotsiaalse turumajanduse süsteemi. Riigi juhtiv ja jagav roll väheneb, mis tuleb selle asemele?

Eesti teatrid on töötanud kui repertuaariteatrid, kindla kunstilise ja tehnilis-majandusliku koosseisuga. Repertuaariteatri omapäraks on püsitrupp, suur mänguvalmis lavastuste varu (igal õhtul võib olla erinev nimetus afišil) ja oma, kindlapiirilise publiku puudumine, teatud suletus ja universaalsus (etendused igas žanris; praegugi on enamiku draamateatrite lavadel muusikalavastusi). Aastakümneid toodi meil ministeeriumi kinnitatud repertuaariplaanide kohaselt aastas välja 5-15 uuslavastust. Parteilise soovitus korras oli heaks tooniks, seega siis paratamatu, et eesti autorite kõrval oli repertuaaris vene ja teiste NL-i koosseisu kuulunud rahvaste ning nn sotsialismimaade dramakirjandus. Vaba maailma näidenditest soovitati eriti selle nn progressiivset osa. Lavastusi lahterdati klassikalavastusteks ja nüüdisdramaturgiaks, sageli töötlesid tekste, ka klassikateoseid lavastajad ise ja piiride vedamine kujunes siin üsna suvaliseks.

Viimased aastakümned olid siinmail teatritele soodsad. Erilist publikupuudust ei tuntud. Teater sekkus nii näidendites peituvale kui ka lavastustesse peidetud mõttega, vahel ka lavastuste terava või kujundliku vormiga tegelikkude ellu. Järjekindlalt väljendati rohkem või vähem varjatud opositsiooni nõukoguliku poliitika ja ideoloogia vastu. Rahvuse põhiväärtuste säilitamisel oli teatril eriline roll. Teatri vahendusel tuli Eesti kunstielu värskeid tuuli ka Läänest, liikvele pääses andekate noorte inimeste mõte ja tegu. Teatrid elasid kui vaimuerakonnad.

Näitlejate professionaalsuse tagas lavakunstikateeder, kes on läbi aastate suutnud täita teatrid hea kutseoskusega noortega. Noori kaitses nende lavateel algul suunamisega. Näitlejaist pensionile minejail polnud ka muret, eriti kui õnnestus taotleada personaalpension.

Riiklikel teatritel puudus kuni viimase ajani reaalne konkurents, sest rahvateatrid

* Siinkohal ei peatu me Eesti NSV Riiklikul Noorsooteatril (1944-1948), Vene Draamateatril (1948), Lõuna-Eesti Teatril (1948-1957), Kohtla-Järve Vene Draamateatril (1952-1962).

seada ei pakkunud. Püsivalt etendusi andvaid ja publikut meelitavaid erateatreid, loomingu-
lusi truppe ja ühendusi ei olnud ning kül-
lap ei soositudki.

TEATRIMAAILM, NAGU TA OLI

Teater oli väärikas ja mõjuvõimas insti-
tuutsioon. Temaga pidid arvestama poliitikud
ja ametnikud, sest seal võis alatihti oodata
ebameeldivusi. Teatrit austasid ja külastasid
eesti elu ja kultuuri prominendid, sest seal
oli meeldivalt värsket vaimu. Teatrisaalis
olid alatiselt broneeritud kohad GLAVLIT-ile
ja KGB-le. Nendel oli eriti omapärane kunst-
tihuvi.

Teatrielu ilmestasis märtsis toimuvad
teatrikuud, neid peeti aastatel 1963-1988
kokku 25. Käidi läbi kõik rajoonid, esineti
kõikvõimalikes kohtades ja kohtumistel, peeti
teatriballe, peod olid vägevad ja väsitavad.
Üle aasta toimusid vabariiklikud teatrifesti-
valid, kõrvutati lavastusi ja lavastajaid, jagati
auhindu. Rahvusliku draamakirjanduse
edendamiseks korraldas ministeerium näi-
dendivõistlusi, mõnikord saabus sellele üle
100 originaalteksti. Teri oli napilt, sõklaid
ohtralt, mõni tekst jõudis lavale.

Lääne poole pääsesid teatrid harva, ker-
gemini aga näiteks Jerevani ja Thbilisi festi-
validele, mis olid küllalt esinduslikud ja
eksootilised. Moskva ja Leningradi külalise-
tendused, mille tegid läbi peaaegu kõik Eesti
teatrid, kujunesid riikliku kultuuripoliitika
suursündmusteks. Moskva oli siiski ka üks
maailma teatrikeskustest.

1984. a õnnestus taastada "Balti teatrike-
vad". Poliitilistel kaalutlustel liideti sinna
Valgevene ja Kaliningradi teatrid: Moskva
keskasutustes kardeti, et festival eesti-läti-
leedu natsionalistlikuks peoks kujuneb.
Nüüd on teatrikevad peatunud, tema saatus
otsustatakse uute kultuurijuhtide poolt Vil-
niuses ajal, kui seal Lääne rahadega uut festi-
vali LIFE-i peetakse.

Nuketeatritel oli oma festival mitme riigi
peale, viimane pidu peeti 1992. a Tallinnas.
Korraks toimus rahvusvaheline väikelavade
festival, aga õiget hoogu see sisse ei saanud.

Teatriskäimine oli populaarne ja odav.
Bensiini hinnast ei räägitud, käidi ükskõik
mis linnas teatrit vaatamas. Paaril teatrikuul
telliti isegi nn teatrirong, mis huvilised Tal-
linna tõi. Ministeerium kohustas teatreid esi-
nema kolhooside ja sovhooside klubides,
rajoonide kultuurimajades üle terve Eesti-
maa. Oli niisugune aeg, teistsugune oli elu-

viis ja -stiil. Jätkus aega ja raha teatris käia ja
raamatuid lugeda. Ega riigitöö ju kõigi jaoks
väga pingeline olnud.

RIIK JA TEATRID

Teatreid suunas ja kontrollis riik Kultuu-
riministeeriumi Teatrite Valitsuse kaudu.
Seal analüüsiti repertuaari vastavust ettean-
tud mudelile, kontrolletendustel käidi luba-
misotsust ütlemas. Eestis oli see rohkem
vormitāide, lavastuste peatamise või keela-
mist tuli ette harva. Pidurid pandi peale juba
teksti valikul ja repertuaari kinnitamisel.
Moskvast oli antud nimekirja mittesoovitud
lääne autoritest või nende üksikutest kahtlu-
si äratanud teostest. Ometi oli ametnikke,
kes ideoloogide nõudeid ja näpunäiteid eira-
sid, riskisid loa andmisega või siis osava ju-
tuga kauplesid välja keelatud näidendi
esitamisoiguse. Eestile tehti teadlikult erandeid.
Meid eksponeeriti kui näidisvabariiki,
kus sotsialism pidi ilmutama inimnäolisust!

Ministeerium kinnitas juhtiva kaadri, pä-
ris tipud käisid aga läbi EKP KK büroo sõela.
Riik korraldas varustamist, kehtisid limiidid
ja fondid, ehituseks "ajas raha välja" samuti
ministeerium, kes pidi teostama kõige üle fi-
nantsilist ja muud kontrolli. Minister pidas
oma kohuseks regulaarselt vestelda lavasta-
jatega ja andis peanäitejuhtidele näpunäi-
teid, milliste lavastustega tähistada riiklikke
tähtpäevi. Ideoloogilise kontrolli tegelik
hoob oli EKP Keskkomitee vastava sekretāri
käes ja "valge maja" kultuuriosakond edastas
oma ja Moskva nõuded kas otse teatritele või
tegi seda ministeeriumi kaudu. Mõnikord
läks NSVL Kultuuriministeeriumi juhtivatel
seltsimeestel Moskvast igavaks ja nad ko-
mandeerisid end Eestisse, et anda vahetuid
näpunäiteid. Eestit peeti NSVL-is lääneli-
kuks piirkonnaks. Siin oli kena puhata ja
napsi võtta.

Samal ajal olid kohalikul tasandil seatud
teatreid kontrollima ka partei linna- ja rajoo-
nikomiteede töötajad koos kohalike nõuko-
gude täitevkomiteede kultuuriosakonda-
dega. Kõigile nimetatud võimuorganitele tuli
teatritel aeg-ajalt aru anda, kirjalikke aruan-
deid vordida, näägutamisi kuulata.

Teatrielu reguleerivad seadused olid pä-
rit Moskvast, kohapealsed juhtorganid oma-
sid piiratud oigusi midagi muuta. Aga
midagi sõltus ikkagi inimestest kohtadel, kes
võisid nõudmised rangelt ellu viia, aga või-
sid ka kavaldada ja vaadata läbi sõrmede
keelatud või mittesoovitud kunstinähtustele.
Targad ametnikud pakkusid teatritele häid

vene ja lääne näidendeid, toetasid noorte ettevõtmisi, algatasid üritusi, mis kujunesid teatrikunstile soodsaks ja muutusid traditsioonideks. Aga neil aastail tuli ette ka vähiklikkust, hirmu ja lõimitamist, pahatahtlikkust ja sallimatust rahvusliku kultuuri vastu. Ometi ei kulgenud elu must-valgetes toonides, olid ka teised toonid. Hinnangud tuntumatele teatriametnikele võivad olla vastukäivad, nii nagu oli vastuoluline kogu sõjajärgne elu.

TEATRILIIT

Eesti Teatriühing, hilisem Teatriliit oli loominguine ühendus. Aastakümneid oldi raha pärast muretud - *alma mater*'iks oli oma Tööstuskombinaat, mis maksuvabana riigi ees osa oma tulust andis Teatriliidule. Kombinaat oli nagu hea investeering, mis kandis protsente. Selletõttu oli liidul ikka midagi jagada: abirahasid, laene, loominguilisi lähetsi, tuusikuid oma suvilatesse, maksti kinni käsikirju, kutsuti külalisi, peeti festivale ja konverentse. Mõjusam ja inimlikum oli Metsakalmistu teatriplatsi korrashoid.

Kõik on siingi põhjalikult muutunud. Kombinaat on iseseisev aktsiaselts. Kuigi 25% aktsiatest kuulub Teatriliidule, on liidul raha siiski napilt, jagada pole suurt midagi. Riigi rahaga taastatud maja Uuel tänaval kuulub linnale, sõlmitud on rendikokkulepe. Teatud jõud avaldavad linna juhtorganites survet, et liit majast välja ajada. Midagi üsna rõõmustavat siiski toimub. Moodustuvad erialaliidud, kes üha enam määravad Teatriliidu kui katusorganisatsiooni tegevust. Esimakordselt on Teatriliidul otseselt ametiühingulised funktsioonid. Seistakse kutseühvide eest ja otsitakse kontakte Teatrijuhtide Liiduga läbirääkimisteks palkade ja töötingimuste üle. Kerkinud on põhimõtteline küsimus, kas teatri direktor on täieõiguslik riigi huvide esindaja debattidel. Kes sõlmib lepingud, kes garanteerib kokkulepete täitmise, kes peab uuendama teatrit?

Uuenenud Kultuuri- ja Haridusministeeriumis on teatritega tegelemine ülesandeks vaid 2-3 inimesele. Lahenduste leidmiseks ja teatrielu uuendamiseks tellis ministeerium eelprojekte teatrirahvalt. Üks niisugune arutati läbi ka Teatrijuhtide Liidus.

TEATRID TEELAHKMEL

Mõttevahetuse üheks peamiseks objektiks on teatrite finantseerimine ja staatus. Äärmiselt tsentraliseeritus, mis sõjajärgse elu

aastakümnetel valitses, koondas kõik ressursid ja maksud valitsusele, sealt jagati siis kõigile, ka kultuurile ja sealt omakorda teatritele (Ülemnõukogu ei otsustanud midagi, kõige taga oli EKP KK aparaat). Linna ja rajooni võimalused toetada oma linna (rajooni) teatrit, mis tegelikult kuulus riigile, olid vaid mõttelised. Pealinnas kinnitatud rajooni (linna) eelarves polnud sellist võimalust ettegi nähtud. Kus raha, seal võim, niimoodi sai keskvoim kultuuri mõjutada, kohalik võim jagas vaid akurju ja korraldas teatrikuudel bankette (sedagi ettevõtete rahadega).

Sotsialismi lagunemine 80. aastate lõpul ja 90. aastate algul toimus detsentraliseerimise lipu all. Riigi, sh ministeeriumi osa püüti igati vähendada. Kultuuriministeeriumis oli ammu aru saadud, et mõned teatrid võiksid olla linna või maakonna võimkonnas. Teatrites endis oldi siiki ettevaatlikud - kuni kohapeal pole rahavõimu, seni on ohtlik eelarvest eemalduda. Direktorid püüdsid kavaldata viisil, mida äsja oli teinud Rahvusraamatukogu, st konstitueeruda kõrgemas seadusandlikus organis. Teatrijuhtide Liidus koostati ja arutati läbi teatriseaduse projekt, milles teatrid määratleti riiklikena ja toetus eelarvest tulevana. Eelnõu toimetati Ülemnõukogusse ja kultuuriministri lauale. Paraku pistsid ministri abid selle paberi sahtlisse. Kultuuriringkondades levis kuuludus, et kohe-kohe antakse teatrid riigi käest üle kohalikele võimudele. Järgnenud nn direktorite mäss sellise sammu vastu ei tulnud mitte põhimõttelisest vastuseisust muutustele, vaid reformide halvast ettevalmistusest. Lahendamata olid eelarvelise dotatsiooni küsimused. Tundus, et valitsus tahtis muutusi muutuste pärast. Direktorid aga tajusid vastutust kollektiivide ja teatrikultuuri püsimise eest. Segaduse käigus saabus valitsuskriis ja toores projekt pandi kalevi alla.

Teatrijuhid aga arendasid reformide mõtet edasi ja 1993. a alguseks oli välja pakkuda oma nägemus teatri võimalikkusest Eesti Vabariigis.

TEATRIREFORMI SUUNAD

Normaalsetes riikides on teatrid erinevate võimusbjektide hallata. Tavaliselt on igal maal mõned riigiteatrid, kas rahvusoper või keske draamateater, on linnateatrid, piirkondliku omavalitsuse piirides tegutsevaid teatreid, osalise toetusega teatritruppe, on ka erateatrid. Esimesi ja viimaseid on vähe, enamuse moodustavad segafinantseerimisega teatrid. Vajalikust rahast ühe osa

annab riik, teine tuleb linnalt, kolmanda paneb välja maakond. Osa tuleb ise teenida või välja kaubelda sponsoritelt. Arvatavasti läheb ajapikku nii ka Eestis.

Esimeseks sammuks muutuste teel oli vajadus moodustada teatri juurde halduskogud. Ministeeriumil pole enam inimesi ja tahtmist, et teatreid ohjata. Riigi poliitika avaldus viimasel 3-4 aastal vaid raha jagamises. Raha kulutamise otstarbekus ja lavastuste kunstitase on jäänud üha rohkem loojate vastutuse ja südametunnistuse asjaks. Ministeeriumi ametnikud tundsid piinlikkust, kui nad pidid toppima oma nina teatri siseasjadesse. Nagu mujal maailmas kombeks, võtsid kunstitaseme kohta sõna kriitikud, ministeeriumis ei peetud kohaseks sellest enam rääkida. Keskasutusena oli ministeerium alati kunstirahva kriitika märklaud olnud ja kunstiasjadesse sekkumine tähendanuks ideoloogiaajastu taastamist. Kohapealne võim ei sekkunud enam üldse riigiteatri asjadesse. Nii viisi tekkis võimu maharaputamise käigus teatud võimuvaakum. Peremees ei käitunud peremehena, kuid pole ka võimu ära andnud. Reformid teatrites on veninud nagu teisedki Eesti elu muutvad reformid.

Halduskogud kavandati moodustada nii, et neisse kuuluksid teatri poolt määratud isikud, omavalitsuse ja ministeeriumi esindajad, kriitikud, prominendid ja rahamehed. Halduskogu ülesandeks seati tegelemine sellega, millest riik lahti ütles: raha hankimine, juhtide kohaleääramine, repertuaari kinnitamine ja kontroll majandustegevuse üle. Ministeeriumi antud korraldusest moodustada halduskogud ei hoolitud ja möödunud aastal neid ei tekkinud. Teatrite juhtidel oli vana meele kergem. "Vanemuises" osutus võimukriis ja selle lahendamine ülemäärata tülilikkaks ja närvesöövaks just selle tõttu, et puudus erapooletu kohtunik, kelleks võinuks olla teatri halduskogu.

Reformiprojekt, mille Teatrijuhtide Liit hiljuti, 1993. a märtsis, ministeeriumile esitas ja mille kallal nägid vaeva Estonia Teatri direktor Jaak Viller ja allakirjutanu, läks esialgsetest detsentraliseerimisideedest ja halduskogude moodustamisest kaugemale. Uue ideena toodi sisse fondi (või osatühistu) mõiste. Seni on teatri omaniku ja haldajana nähtud vaid riiki keske (ministeerium) ja kohaliku (linn, maakond) võimu tasandil. Ka selles projektis nähakse omanikuna riiki, teatrit käsitletakse kui kasumitava ettevõtet, mille haldamise ja vara kasutamise omanik delegeerib lepingu alusel fondile või osahingule. Teatri aktiivseks

omanikuks saaksid fondi kaudu vaba tahte alusel linn, ministeerium, selts, firma, eraisik jm. Tähtsamat sihid seatakse arengukavade alusel fondi halduskogus. Projekt ei käsitle veel seda ülitähtsat seika, kuidas formeerub halduskogu, selle peab lahendama vastav põhikiri.

Teatri igapäevane sisuline juhtimine oleks teatrijuhi kompetents. Teatrijuhi valib, palkab tööle ja sõlmib temaga lepingu halduskogu. Finantseerimine toimuks mitmest kanalist: riigi- ja kohalikest eelarvest, firmade ja sponsorite annetustest, juurdehangitud vahenditest, piletituludest. Süsteemi sisemine vedru seisneb selles, et fondi kaudu juhtides on majanduslikud võimalused avaramad, teater pole riigiasutus, halduskogu ja teatrijuhtide motivatsioon on aktiivne ja subjektist tulenev. Halduskogu korraldab oma teatri asju, ta ei ole riigi käepikendus kohapeal, kes teeks ära nn musta töö. Halduskogu koosneb teatud perioodiks omandiõigusi kandvate osanike esindajatest. Teatrijuht vastutab oma tegevuses halduskogu ees.

Reform eeldab seadusandja otsust, mis sätestaks riigi osaluse teatrite alusfinantseerimisel, omaniku ja haldaja õigused ja kohustused. Seega, riik ei juhi ega kontrolli enam teatritegevust, kuid kannab materiaalselt hoolt rahvusliku teatrikunstari arendamise eest. Mõju saab riik avaldada oma esindajate kaudu halduskogudes, seaduste ja lepingute koostamises.

Teatrite võimalik areng võib seega toimuda erinevates suundades: a) teatrite õiguslik seisund jääb selliseks, nagu ta praegu on; b) osa teatreid nimetatakse rahvusteatriteks ja nad jäävad täies ulatuses eelarvelisteks, teine osa antakse munitsipaalvaldusse; c) otsitakse muid haldusvorme, kus üheks võimaluseks on õiguste ja kohustuste andmine fondile või osahingule. Viimati nimetatud variant ei ole projekti autorite väljamõeldis, nii toimatakse Põhjamaades ja mujalgi.

TEATRIJUHT JA HALDUSKOGU

Sõjajärgses eesti teatris võeti käsu korras kasutusele vene teatrites nõukogude võimu ajal kujunenud tavad ja vorme. Ühel pool tegutses majandushoobasid liigutav ja allkirjaõigust omav direktor, teisel pool oli kunstiline juht (või peanäitejuht) oma loomingu autoriteedi ja repertuaarinägemusega. Isikustest olenes, kelle sõna oli määrav, kes kelle tahet murdis ja tiibu kärpis. Tasakaalu ei suutnud kehtestada ei ministeerium ega ise-

gi EKP funktsionäärid, see kujunes konfliktide, kokkulepete ja kompromisside kaudu tegelikus elus. Võib-olla oli see võimu kaval nõks üksmeele vältimiseks, sisemise hõõrumise tekitamiseks?

Kunstinõukogu oli teatris moodustis, kus palju räägiti, aga kelle otsuseid keegi eriti arvesse ei võtnud. Ei direktor ega kunstiline juht. Paljudes teatrites on kunstinõukogu praktikast ka loobunud.

Teatrireformi kavades on silmas peetud maailmas levinud teatrijuhi staatuse kehtestamist. Teatrijuht teostab ainuvõimu ja viib ellu halduskogus kokku lepitud kunstipoliitikat. Teatrijuht esitab halduskogule projektid repertuaari, finantseerimise ja teiste oluliste otsuste kohta, samuti aastaaruande kunstilisest ja majanduslikust arengust.

Kunstiinimese (lavastaja, näitleja) kutsumine teatrijuhi kohale tähendab seda, et tal tuleb mõista ka majandus- ja finantsasju. Suuremas teatris võib teatrijuhil siin abiks olla majandusjuht, väiksemas aga tuleb kõik ise korraldada ja otsustada. Arvatavasti saab pearaamatupidajast üks teatrijuhi lähem abi kunstiväliste küsimuste mõistmisel. Võimalik on variant, et teatrijuhiks kutsutakse majandusharidusega spetsialist või keegi muidu tubli teatritegelane, kel pole teatralast haridust. Siis peab tal olema julgust ja oidu sekkuda kunstiküsimustesse. Ta peab õppima. Suuremas teatris võib tal selles abiks olla peanäitejuht. Nii või teisiti, teatrijuht on universaalne mees (või naine), kes peab endale kõik asjad selgeks tegema, et häid otsuseid vastu võtta.

Teatrijuht sõlmib töölepinguid, kirjutab alla mängukavale ja teatri afišile, võttes sellega vastutuse teatri nime ja kunsti eest enda peale. Kunstilist arengut hindavaks ja teatri sisemisi probleeme arutavaks instantsiks võiks siiski olla kunstinõukogu. Ajustrustina ja kriitilise meele väljendajana annaks see kunstiküsimuste analüüsimisel tuge ja kindlust teatrijuhile, oleks kui peegel, kus oma välimust kontrollida. Nõukogu ettepanekud on teatrijuhile soovitava iseloomuga.

Seega siis, eelduseks teatrijuhi töös on tema kompetentsus ja valmisolek juhtida teatri kunstilist ja tehnilis-majanduslikku arengut ning personalipoliitikat kogu selle tervikus. Teatrijuht allub oma töös halduskogu otsustele, lähtub pikaajalistest arengukavadeist ja riiklikest ning halduskogu loodud garantiidest. Halduskogu annab hinnangu teatrijuhi tegevusele, korraldab konkursse personali uuendamiseks, teeb ettepanekuid valitsusasutustele, otsib rahalisi ja ainelisi allikaid kulude katteks. Fondi halduskogu liik-

med teevad oma tööd tulemuslikult siis, kui nad on moraalselt ja aineliselt huvitatud, see tähendab, et halduskogus osalemine peaks kujunema auasjaks, kuid kulutatud aeg tuleb korvata palgaga. Fond kui iseseisev mitteriiklik organisatsioon loob selleks võimalused ja stimuleerib teatrit aktiivsele tegevusele. Teatrijuhtide Liit esitas oma kaalutletud projekti ministeeriumi kunsti- ja kultuuripoliitika osakonna juhatajale. Harri Taliga pole veel oma sõna öelnud, vähemalt maikuu keskel mitte. Muutused on kavandatud ju üsna radikaalsed ja tulevad nendelt, kes varem pidurdasid teatrite ennatliku lahtiriigistamise. Kaaluda tuleb kõiki poolt- ja vastuargumente. Kaalul on rohkem kui reformimeelsus, kaalul on teatrite ja teatrikunsti saatus Eestis.

UUE OLUKORRA KUJUNEMINE

Juba praegu on kujunenud teistsugune teatrisuhete süsteem. Loomulikuna käsitatakse näitlejate, lavastajate jt teatrikunstnike töötamist mitmes teatris. Tekkinud on uusi teatritruppe, isegi erateatreid. Publiku pärast konkureeritakse, suurenenud on reklaami tähtsus. Kõik vajavad sponsorite toetust. Teatrite kohvikud ja baarid on muutunud abiventiiliks lisaraha teenimisel, renditakse ruume rikastele üürnikele. Eluõigust võidavad uued, kohapeal tekkinud teatripeod: "Dionysia" Tartus, "Baltoscandal" Pärnus. Teatrid leiavad vaesuse kiuste võimalusi osa võtta rahvusvahelistest festivalidest.

Muutunud on publik. Ehkki koolid on passiivsed, käib teatris palju noori. Pensionäre on vähem, sest pension tagab vaid elatusmiinimumi, st ellujäämise. Teatrid korraldavad odavaid etendusi vaesemale rahvale, ülikalleid balle ja esietendusi rikkamatele. Vähehaaval tulevad teatrisse tagasi maakohdade ja alevite inimesed. Jõukuse kasvades taastub ehk ka laiem teatrikülastamise võimalus ja vajadus.

Teatri võimalik olemisviis sõltub nii teatritegijate teokusest kui ka riigijuhtide tarkusest. Reformide väärtus ilmneb vaid siis, kui säilib üldse teater - tõelise teatrikunsti tähenduses.

SAATUSEAASTAD AJAPEEGLIS

"DIPLOMAADI SAATUS". Käsikiri: Lembit Lauri, teostus: Peep Puks, pilt: Ago Ruus, järjestus: Ariel Tali, heli: Merike Vainlo, Ivar Hansen ja Ariel Tali, direktor Ene Arumaa, produtsent Aare Tiisväli. Tänatakse kaasabi eest Rootsi Suursaatkonda Eestis, Rootsi Eestlaste Esindust, "Fraternitas Esticat", Eesti Filmiarhiivi, Rootsi TV Filmiarhiivi, EV Politseiameti Arhiivi, Ivo Ilistet, Sven Hansoni, Hans Leppa, Alur Reinansit, Tarmo Seppa ja Tiiu Thoréni. Video, 39 min 50 sek, värviline. © "Eesti Telefilm" ja "Maurum", 1992.



"Diplomaadi saatus". Rootsi prints saabub Tallinna sadamasse 1936. aastal.

Tallinn, Roosikrantsi tänaval maja number 10. Kaamera põlistab filmilindile kunagise imposantse eramu mahavarisenud krohvilatakatega räämas lagesid. Maja ees tänaval luurivad ja jõllavad raisakassid. Õu on risustunud, omaaegne uhke paraadtrepp mõjub täna oma lagunenu astmetega kui trepi karikatuur.

Niisuguse laiaulatusliku ja kõneka kujudiga alustavad režissöör Peep Puks ja

"Diplomaadi saatus", 1992. Režissöör Peep Puks. Eesti Vabariigi välisminister Friedrich Karl Akel tervitab Rootsi printsi Gustaf Adolfit 1936. aastal saabumisel Tallinna.

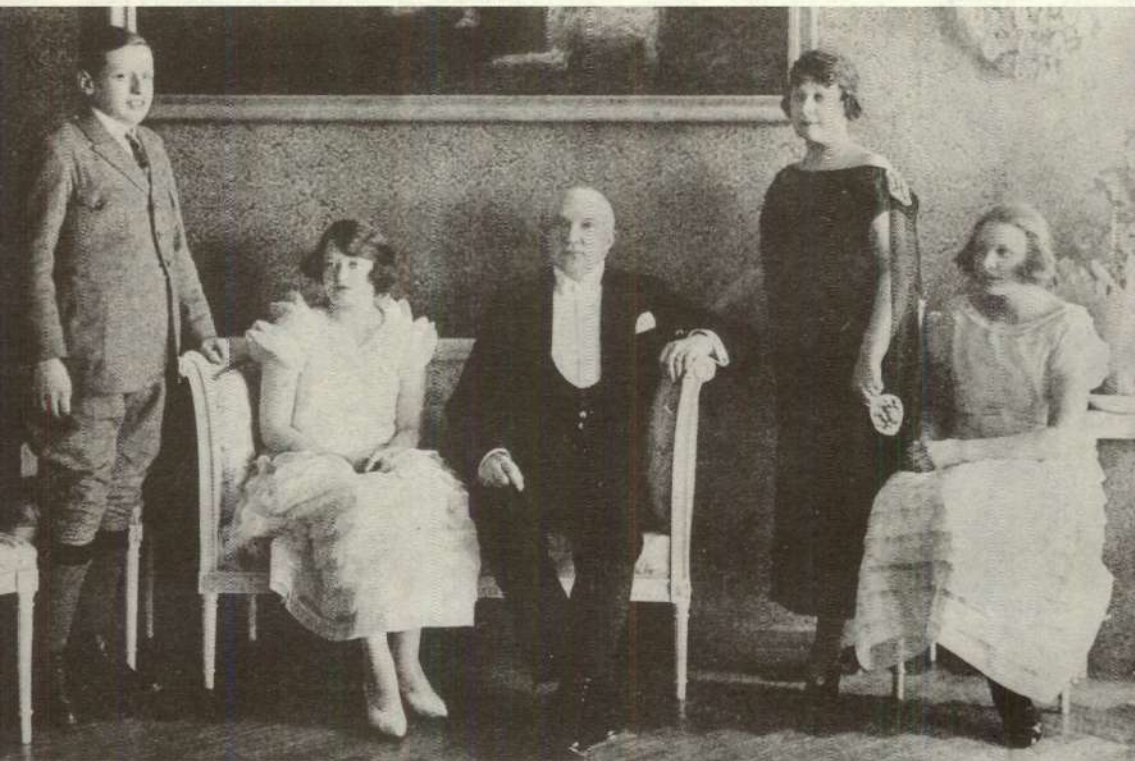


operaator Ago Ruus oma filmi, mis Eesti riigimehe, silmaarsti ja poliitiku Friedrich Karl Akeli (1871-1941) ning tema perekonna elusaatuse kaudu jäädvustab kogu maa ja rahva kannatuseaastaid. Too maja, õu ja trepp Roosikrantsi tänaval jäävad mällu kui Nõukogude okupatsiooni kinnistatud ajutiolemise, veneliku minnalaskmise ning peremehetundetuse sümbolid. Nagu filmis meenutab Akeli vanem tütar Asta Treude, astus peremees sellest trepist viimati üles 1940. aasta oktoobris. Nüüd, ka praegugi veel, elavad seal majas kommunistliku nomenklatuuri moonakad, kellel too ajutiolek näikse juba veres olevat. Kui härra Akelit arreteerimata tulnud marodööritsevad vene madrused piirdusid pool sajandit tagasi veel vahistatu kella ja sõrmuse "ärastamisega", siis aastakümnete jooksul on apetiidid kasvanud. Need, kes täna täiel häälel pasundavad vähemusrahvuste õiguste rikkumisest siin maal, neelaksid hea meelega alla kogu Eesti-maa tema keele ja kultuuriga tükki. Aga see on juba filmiväline teema. Ometi jätab kõik kokku sama tobeda mulje, nagu filmi dikto-ritekstis kõlanud NKVD leitnandi küsimus okupeeritud väikeriigi ministri ülekuulami- sel: "Kes määras teid välisministri kohale?"

Peep Puks on poeetilise hingelaadiga režissöör, kes aastate vältel on kinolinale too- nud mitmeid luuletajasaatusi. Eesti kultuuri- loo visualiseerimine tunnukse tema puhul olevat otse programmiline. Siiski ei tee Puks oma filme kiretu "sündis-elas-suri" malli jär- gi. Ta analüüsib, koondab ja üldistab, lisades alltekstina alati omapoõise suhte. Mõnikord, tõsi küll, kipuvad üldistused valmivat lina- teost pateetika või sentimentaalsuse vankris- se vedama. Kuigi sellised kalduvused on poeetilistele natuuridele üldiselt loomuoma- sed, häirivad järsud meeleolumuutused vahel ometi. Näiteks Sirje Kiini stsenaariumi põhjal valminud hiljutises Underi-filmis "Lauluga ristit" viib visuaalselt võimendatud hardus paiguti suisa ebajumala kummarda- miseni. Ka "Diplomaadi saatuse" lõpp upub sentimentidega pikitud pealetükkivasse paa- tosesse.

Friedrich Karl Akelist pole kerge isiku- loolist filmi teha - materjali napib ja seegi, mis on, hajub üksikuis piltides. Praegusjuhul jagavad teavet Akeli veel elus olevad tütreid ning tütre tütar Lii Heribertson, keda interv-

"Diplomaadi saatuse". Riigivanema perekond 1924. aastal.



"Diplomaadi
saatus".
Friedrich Karl
Akel.



jueerib stsenaariumi autor **Lembit Lauri**. Riigimeest ennast näitavad pealtnäha süsteemilt siia-sinna kiilutud üksikud kroonika-kaadrid, millest igaüks markeerib mingit olulist ajalõiku Akeli elus (suursaadikuna Helsingis ja Stockholmis, välisministrina, riigivanemana 1924. aasta detsembriputši aegu). Siiski tuleb ühes Külle Arjakaga ("Sirp" 5. III 1993) filmi tegijailt küsida: mille poolest on Akel riigimehena teistest erinev?

Missugune oli tema osa Eesti omariikluse väljakujunemises ja arengus? Lauri ja Puksi film neile küsimustele ei vasta.

Kuid nähtavasti ei ole seekord keegi taotlenudki luua isikuloolist filmi. Pealegi oli lõviosa materjali juba varem trükisõnas kättesaadav. Akeli ülekuulamisprotokollid ilmutas paari aasta eest "Rahva Hää", ekraaniteose tõelise peategelase Asta Treude meenutused aga publitseeris oma "Kirjuta-



"Diplomaadi saatus". Friedrich Karl Akeli perekond 1930. aastate lõpul.



"Diplomaadi saatus". Friedrich Karl Akeli tütar Asta Treude koos lastega. Foto oli tema abikaasal Siberis kaasas.



"Diplomaadi saatus". Asta Treude kohtumine Rootsi kuninganna Silviaga Tallinnas 1992. aastal.

mata memuaaride" kogumikus Lembit Lauri ise.

"Diplomaadi saatuseks" on tegijad oma filmi ristinud. Üldistus, mille Akelite perekonnalugu loob, hõlmab siiski rohkemat kui ainult ühe diplomaadi saatust. See on lugu okupatsioonist, ühe rahva väljasuretamise katsest, genotsiidist. Kүүditamised, ülekuulamisid, uurimistoimikud, Patarei vangla, põranda külge needitud pingiga vangikamber, millel kaamera ikka ja jälle peatub - nende rekvisiitidega tuli eesti rahval oma kannatuseaastail palju tutvust teha. Mis aga otseselt d i p l o m a a d i saatust puudutab, siis selle sõnastab täpselt Akeli Stockholmis elav noorim tütar Lia von Sydow, kes ise juba ammugi diplomaadi abikaasa: ei tohi kunagi näidata, kas oled kurb või rõõmus. Uudise oma isa arreteerimisest Tallinnas sai ta teada suure vastuvõtu ajal Inglise saatkonnas. Hoiak ent tuli säilitada endine. Ei mingeid emotsioone! Huvitav, kas meie praegused diplomaadid ja nende proudad suudavad nõnda?

Ent ometi. Hoolimata kogu mu sümpaatiast Peep Puksi ja Asta Treude vastu (tema ootab ikka endiselt 12 ruutmeetrisest toas talle ennustatud suurt tulevikku), tunnukse, et

"Diplomaadi saatus". Asta Treude Stockholmis.



NSVL PROKURATUUR
EESTI NSV
PROKURATUUR



ПРОКУРАТУРА СССР
ПРОКУРАТУРА
ЭСТОНСКОЙ ССР

200103 Tallinn,

Mõikurini t. 7

200103, город Таллин,

ул. Мюйкурина, 7

04.01.89 № 13/40 3/88
R-1-6/425 29.09.89
Ha № or

Besti Raadio peatoimetaja
sm. Raul MHLK

Asta Treude avalduse kohta.

Testan, et Friedrich Akeli süüdistusasi on Eesti NSV Prokuratuuris läbi vaadatud.

Seoses uurimise puudulikkusega on kriminaalmenetlus uuendatud ja asi saadetud täiendavale seluurimisele. Samuti ei ole veel õnnestunud leida arhiividest kohtutoimikut.

Kuna F. Akel oli kodanlikus Bestis riigivanemaks, siis tema kui riigijuhiga seotud küsimuse otsustamine kuulub NSV Liidu Prokuratuuri ja NSV Liidu Ülemkohtu kompetentsi, kuhu asi saadetakse peale täiendava uurimise lõpuleviimist.

Avaldajale Asta Treudele on meie poolt antud suuline vastus.

Eesti NSV prokuröri I asetäitja
3. klassi riigiõiguseõunik

U. Roots

Eesti NSV prokuratuuri vastus Eesti Raadiote Asta Treude avalduse kohta oma isa Friedrich Karl Akeli süüdistusajas 4. jaanuarist 1989. Avalduse aitas koostada "Diplomaadi saatuse" stsenaarist Lembit Lauri.

eesuguste filmide aeg on ümber. Lähimeneviku pelk illustreerimine või ühe isiksuse eksponeerimine selle taustal enam ei kõida.

Aeg teeb oma töö ning üldine valu pole enam kellegi valu. Ajastu ja tema tegelaste kujutamisel tuleb leida uusi teid.



Peep Puks 12. jaanuaril 1993. aastal.

H. Maasikmetsa foto

PEEP PUKS on sündinud 17. aprillil 1940 Tallinnas. 1964 lõpetas TRÜ eesti filoloogina. Aastast 1966 töötas "Tallinnfilmis", algul dokumentaalfilmide toimetajana, 1971. aastast režissöörina. Teinud lisaks tõsielufilmidele ka ringvaateid. 1977. aastal sai ta Eesti NSV riikliku preemia. 1991. aastast töötab P. Puks Eesti TV kirjan-dussaadete režissöörina.

PEEP PUKSI FILMOGRAAFIA

- 1969 "Koduküla". (Režissöör koos Peeter Toomingaga.)
1970 "Suur kontsert". (Stsenarist ja režissöör koos Harry Rehega.)
1971 "Kümnevõistlejad". (Režissöör koos Hans Roosipuuga.)
1971 "A. H. Tammsaare" I. (Režissöör.)
1972 "A. H. Tammsaare" II. (Režissöör.)
1972 "Vinni". (Režissöör.)
1972 "Tormipüha". (Režissöör.)
1973 "Raamaturiik". (Režissöör.)
1973 "Taassünd". (Stsenarist ja režissöör; kaasstsenarist: Toivo Kuzmin.)
1973 "Viljandi". (Režissöör.)
1973 "Kolm talve". (Režissöör.)
1974 "Pentathlon moderne". (Stsenarist ja režissöör; kaasstsenarist: Hans Roosipuu.)
1974 "Tere tulemast!". (Stsenarist ja režissöör; kaasstsenarist: Peeter Tooming.)
1974 "Värvid tuules". (Stsenarist ja režissöör; kaasstsenarist: Hans Roosipuu.)
1974 "A. H. Tammsaare" III. (Režissöör.)
1975 "Pesapaik". (Režissöör.)
1975 "Aastatega läbi Toompea lossi". (Režissöör.)
1975 "Juhan Liivi lugu". (Režissöör.)

- 1976 "Tugevad oma töes". (Režissöör.)
1976 "Optimistid". (Stsenarist ja režissöör; kaasstsenarist: Hans Roosipuu.)
1977 "Taasleitud laul". (Stsenarist ja režissöör; kaasstsenarist: Veljo Tormis.)
1978 "Eluvanne" ("A. H. Tammsaare" IV). (Režissöör.)
1979 "Vitstooted". (Režissöör.)
1979 "Eksoodid". (Režissöör.)
1979 "Missioon". (Režissöör.)
1980 "Episood". (Režissöör.)
1980 "Heerosed". (Stsenarist ja režissöör; kaasstsenarist: Hans Roosipuu.)
1980 "Ärge laske mul surra". (Režissöör koos Harry Rehega; "Eesti Telefilm".)
1981 "Päev". (Stsenarist ja režissöör.)
1982 "Põhjaviim". (Režissöör.)
1982 "Kuuviikerkaar". (Stsenarist ja režissöör; "Eesti Telefilm".)
1983 "Alternatiiv". (Stsenarist ja režissöör koos Peeter Simmiga.)
1983 "Visioon". (Režissöör.)
1984 "Lõikus". (Stsenarist ja režissöör.)
1984 "Liikumine terviseks". (Stsenarist.)
1984 "Ringrada". (Stsenarist ja režissöör, "Eesti Telefilm".)
1985 "Helin". (Stsenarist ja režissöör.)
1986 "Rändaja". (Stsenarist ja režissöör; kaasstsenarist: August Eelmäe.)
1987 "Partii". (Režissöör.)
1987 "Halloo, Minsk ... Halloo, Zagreb". (Režissöör.)
1987 "Elutuli". (Režissöör.)
1988 "E. Okas 1988". (Režissöör.)
1988 "Talu". (Režissöör.)
1989 "Oraste peal". (Režissöör.)
1989 "Eesti merikotkas". (Režissöör koos Arvo Viiluga.)
1990 "Betti Alveriga". (Stsenarist ja režissöör.)
1990 "Eestlane Ernst Idla". (Stsenarist ja režissöör; kaasstsenaristid: Ingrid Idla, Heikki H. Tann ja Jaan Ruus.)
1990 "Kodupinnale tulek. Kalju Lepik 70". (Stsenarist ja režissöör; kaasstsenarist: Vilma Moor.)
1992 "Diplomaadi saatus". (Režissöör; "Eesti Telefilm" ja "Maurum".)
1992 "Lauluga ristit". (Režissöör.)

S. T.

UUE MUUSIKA FESTIVALE

Maailmas on loodud palju helitöid, kuid aina sünnib juurde uusi. Musikograafilist plahvatust pole kardetud, kuid tihtipeale on ennustatud kadu ühele või teisele muusikažanrile või -tehnikale või esituskoosseisule: küll ooperile, küll sümfooniaorkestrile, küll tonaalsele või atonaalsele muusikale. Ometi pole ükski neist kadunud. Kui maailma rikkuseks peetakse paljude rahvuste ja kultuuride olemasolu, miks peaks siis ühe kunstiigi, näiteks muusika mitmekesisusega teisiti olema? Uuest muusikast võib tänapäeval päris palju teada saada helisalvestiste vahendusel, mis siiski ei asenda "elusat" kõla ja kontserdisaali õhkkonda.

Mul oli märtsikuus haruldane võimalus kuulata koguni kaht rahvusvahelist nüüdismuusika festivali: "Helsinki Biennale 93" ja "Stockholm New Music". Esimesele pääsesin tänu Sibeliuse Akadeemiale, teise sõidu võimaldas Rootsi Instituut.

Korraldus oli neil paljus samalaadne. Kumbki festival kestis umbes nädala, kont-

serte oli Helsingis 14, Stockholmis 17. Biennaali kava oli koostanud seekordne kunstile juht, helilooja Jouni Kaipanen; rootslastel oli kavakomitee eesotsas muusikaajakirjanik Göran Bergendal Rootsi Riigikontserdist. Mõlemad olid hoolitsenud ka toeka bukleti väljaandmise eest ja kirjutanud annotatsioone, Bergendal koguni enamiku.

Witold Lutoslawski



Kontsertidel polnud näha ega kuulda fotograafe (siin trükitud fotod on saadud presikeskusest või reklaamväljaannetest). Kui saalis olid telekaamerad, töötasid mehed nende taga täiesti vaikselt.

Mõlemad festivalid olid keskendatud teatud kindlaile heliloojaile, kellelt esitati mitu teost ja kellega korraldati loengu või intervjuu vormis seminare, Helsingis ka kohumisi kontserdipublikuga.

Helsingi biennaali aukülaline oli tänavu **Witold Lutoslawski** (1913), külalised - prantslane **Marc-André Dalbavie** (1961), hiinlane **Tan Dun** (1957) ja rootslane **Anders Hillborg** (1954); oma heliloojatest sai end kõige põhjalikumalt näidata **Veli-Matti Puumala** (1965).

Stockholmi festivalil oli kolm peakülast - **Iannis Xenakis** (1922), **Sofia Gubaidulina** (1931) ja Soome noorema muusika esimene mees **Magnus Lindberg** (1958) - ning külalised **Karólína Eiríksdóttir** (1951) Islandist ja **Pelle Gudmundsen-Holmgreen** (1932) Taanist; rootsi autoreist toodi esiplaanile **Anders Eliasson** (1947) ja **Pär Lindgren** (1952). Loomulikult oli kavas veel paljude teiste välis- ja omamaiste heliloojate teoseid, ilma et oleks püütud näidata kõiki ja kõike; ka mõne kodumaise suurkuju täielik kõrvalejäämine ei paistnud kedagi pahandavat, küllap teda mängitakse mõnel muul festivalil. Ja miks ainult festivalil? Ei Soomes ega Rootsis ole nüüdismuusika pagendatud "uue muusika getodesse", st festivalidele. Igal hooajal on rohkesti kontserte, sealhulgas sümfoonia-kontserte, kus nii esi- kui kordusettekandes nüüdisteosed kõlavad kõrvuti klassikaga.

Interpreetid

olid valdavalt omalt maalt. Mõneti piiras külaliste kutsumist eelarve, näiteks Helsingis olnud see eelmise biennaali omast ligi kaks korda väiksem, mistõttu jäi kutsumata välismaine sümfooniaorkester. Eesti poolt vaadates võib ikkagi tunda kadedust eriti orkestrite ja nüüdismuusikas kodus olevate dirigentide pärast. Biennaalil esinesid Helsingi Linnaorkester (kahel kontserdil, mida juhatasid Petri Sakari ja Witold Lutoslawski), Soome Raadio orkester (peadirigent Jukka-Pekka Saraste juhatusel), Lahti sümfooniaorkester (Osmo Vänska), Tapiola sümfoonietorkester (Atso Almila) ja "Avanti!" kam-



Iannis Xenakis

merorkestrikoosseisus (kahel kontserdil, dirigentideks Leif Segerstam ja Olli Pohjola). Stockholmis mängisid Rootsi raadio (Esa-Pekka Salonen), Kuningliku Filharmoonia (Gennadi Rožddestvenski) ja Malmö (Leif Segerstam) sümfooniaorkester, "Stockholmi Puhkpillisümfoonikud" (Niklas Willén) ning Göteborgi, Malmö ja Stockholmi muusikakolledžite ühend-sümfonietorkester (Odaline de la Martinez), kes mängis väga nõudliku kava (Lindberg, Xenakis, Birtwistle, Feldman) hämmastava muusikalise küpsusega (mängijad on meie Muusikakeskkooli vanemate õpilaste ealised).

Koorikontserdid vaimustasid vähem, erinevalt põhjustel. Näiteks, Rootsi raadio kammerkoor on ilmselt Põhjamaade parim nagu ennegi, kuid praegune peadirigent Gustaf Sjökvist pole kaugeltki nii loominguline isiksus kui Eric Ericson.

Solistidest ja ansamblistest nimetagem kõigepealt mõlemal festivalil mänginud rootslasi: löökpilliansamblit "Kroumata" ja trombonist Christian Lindbergi. "Kroumata" jõudis oma Tallinnas alanud, ligi kolmenädalase ringreisi viimaselt maalt - Ungarist - tagasi Stockholm mõni tund enne oma kontserti, mõistagi õige väsinult. Kontsert

(algusega kell 23!) oli hiilgav, esinejad nautisid mängimist ja üksteise kuulamist, nagu poleks nad ammu publiku ette pääsenud.

Christian Lindberg, maailma ainus n-õ täiskoormusega soolotrombonist (kui džässitromboniste mitte arvestada), saab esinemiskutseid rohkem, kui suudab vastu võtta. Tema ilusat kantileeni või virtuoossust "trompetiregistris" võib imetleda ka heliplaadilt, aga teda peab ka mängimas nägema, kas või (kuid mitte ainult) sellepärast, et tema repertuaaris on mitu teatraliseeritud lugu. Nii löökpilliansamblite kui ka tromboonirepertuaar alles kujuneb, tänu interpreetidele, kelle olemasolu ahvatleb heliloojaid koos nendega avastama, mida suudavad pillid ja mängijad. Anders Hillborg kirjutab oma tromboonikontserdi annotatsioonis, et võib-olla tulnuks see nimetada mitte kontserdiks tromboonile ja orkestrile, vaid kontserdiks Christian Lindbergile ja orkestrile, sest enne teda oli tromboon teine pill.

Tänu neile ja paljudele teistele järjekindlalt (ka) nüüdismuusikat esitavatele interpreetidele - ansambel "Toimii", pianist Liisa Pohjola, "Uus Helsingi Kvartett", kitarrist

Magnus Andersson, trompetist Håkan Hardenberger, kammeransambel Petter Sundkvisti juhatusel jt - ongi võimalik koondada ühe festivali kava teatud autorite ümber. Meie "NYJD" (millel, nagu selgus, on juba hea maine ka Eestist kaugemal) on orienteeritud huvitavaile külalisesinejaile, kelle pakutavast kujuneb kava. Loomulikult pole selline festivalitüüp põhimõtteliselt kehvem, kuid meil on ta pigem paratamatu kui vabalt valitud.

Publik

ei koosnenud sugugi ainult "pühenda-tuist". Stockholmis olid päevased kontserdid tasuta, saal oli alati täis ja kuulajate seas palju noori, kellest suur osa polevat üldse muusikat õppinud; nüüdismuusika juurde on nad jõudnud rocki kaudu. Teisalt, nii Helsingis kui ka Stockholmis käis - viimase "NYJD-iga" võrreldes - kontserdil palju rohkem ... heliloojaid. Ammendamatu loomingu- lise fantaasia tõttu noorimaks soome heliloojaks tituleeritud Erik Bergman (1911) oli kohal igal biennaali kontserdil!



Tan Dun

Muusikast

kõneldes tuleb paratamatult teha mingi valik. Piirdun (paari erandiga) kahe festivali "peategelaste" portreevisanditega, jättes nimetatamata enamiku teoseid, teisi autoreid ja esitajaid.

Niisiis oli kummalgi festivalil üks elus klassik.

WITOLD LUTOSŁAWSKI, kes tänava jaanuaris sai 80-aastaseks, on vaimuerk, sale ja hämmastavalt kerge sammuga härrasmees ning mitmekesise ja täpse žestiga dirigent. Tema nimi on Eestis päris hästi tuntud; "Teater. Muusika. Kino" on talle pühendanud pikema artikli.* Tema värskeim teos, mida biennaalil võis kuulda, pärineb 1991. aastast: "Chantefleurs et chantefables" (umbes: laululilled ja laulumuinasjutud) sopranile ja sümfooniaorkestrile; soolopartii laulis Iisraelist pärit Michal Shamir teoseväärilise õrnuse ja huumoriga. Tekst, Robert Desnois' riimi- ja kõlamänguline lasteluule, oli pannud annotatsiooni autori Jouni Kaipaise meenutama Lutosławski seminari Sibeliuse Akadeemias 1970. aastail, kus ta küsimusele, miks ta pole kirjutanud ühtki ooperit, vastas: "Ma pole kunagi leidnud piisavalt sürrealistlikku teksti."

Biennaal lõppes Lutosławski Orkestri-kontserdiga aastast 1954 (seda on mänginud ka ERSO Andrei Boreiko juhatusel), milles ta oma väite kohaselt kasutas teemadena rahvaviise üksnes sellepärast, et poststalinistlikus Poolas võis sellega ehitada teatava kaitsevarju helikeele muude elementide, eriti aga rütmi uuendamisele: "Kirjutasin, mida suutsin, sest ei saanud kirjutada, mida tahtsin... Mis puutub niisuguse topeltekstentsi psühholoogilisse mõjusse (mis ohtlik kõneaine see küll on!) - tulin kuidagiviisi toime, olgugi, et polnud endaga sugugi rahul!"

IANNIS XENAKIS (1922), kreeklane, oma 25. eluaastast pariislane - kas temalt võiks kunagi olla n õ t u d kreeka rahvamuusika kasutamist?.. Prantsuspärane tema

tohutut energiat tulvav muusika ei ole. Kreeklane on ta oma maa vana kultuuri ja mütolooogia kaudu, millest saadud ideed väljenduvad pealkirjades - meenutagem kas või "Kroumata" mängitud "Plejaade" -, kuid mitte teoste süžeealise programmina.

Stockholmi festival lõppes Xenakise tromboonikontserdi "Troorch" (pealkiri on saadud "trombooni" ja "orkestri" kreeka sõnakujudest) maailma-esiettekandega Christian Lindbergilt, kellele teos on kirjutatud, ja Rootsi raadio orkestrilt Esa-Pekka Salose juhatusel. Juubeldav publik aplodeeris autorile ja esitajaile seistes.

Xenakise muusika energia on ühtaegu ürgne ja aristokraatne. Ta on alati olnud kuninglikult isepäine mõtleja: et 1950. aastail hüljata polüfoonia, see euroopa muusika uhkus, ja hakata mõtlema kõla, kõlamasside kaudu - selleks pidi olema erakordselt sõltumatu. ("Kui nad selles Saksamaa linnas, mis ta nimi nüüd oligi... jah, Darmstadtis, väitsid, et isegi tantsumuusika muutub serialistlikuks, siis ma mõlesin: kuidas nad nii hirmsa asja küll läbi viivad?")

Alati, kui mainitakse, et Xenakis kasutab (ainsana maailmas) komponeerimisel tõe-

Veli-Matti Puumala



* T. L e p i k. Witold Lutosławskist ja tema nn kontrollitud aleatoorikal põhinevast stiilist. TMK 2/1989.

Lutosławski, hiljem paljude teiste, sh eesti heliloojate kasutatavat tehnikat, mida varem nimetati kontrollitud aleatoorikaks, ka faktuuri (ehk tekstuuri) aleatoorikaks, on nüüd hakatud nimetama a l e a t o o r s e k s k o n t r a p u n k t i k s. Uus termin on tõesti kõige täpsem.



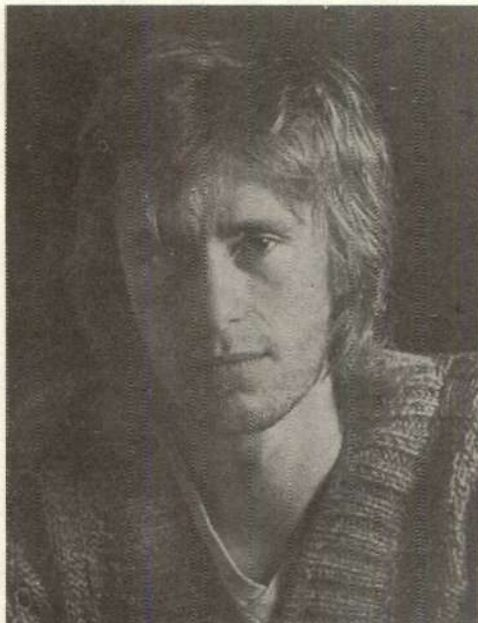
Jukka Tiensuu

näosusteooriat, imestatakse veidi, et muusika näib spontaanselt looduna. Ometi, komponeerimises on alati annus "matemaatikat". Xenakis arvab, et tänapäeval tuleks õpetada kompositsiooniüliõpilastele matemaatikat: "Olen veendunud, et determinism on ka universumi seadus."

Kompositsiooniõpetusest oli juttu nii mõnigi kord. Hiinlane TAN DUN (1957) on aga näide, et väga suurt annet ei vii teelt kõrvale mingi õpe(tama)tus. Olnud kultuuri revolutsiooni ajal kaks aastat riisikasvataja ja töötanud seejärel kodukoha rahvusoperi orkestris, pääses Tan Dun alles 21-aastaselt Pekingi konservatooriumi, mida nimetab Vene konservatooriumi tüüpi õppeasutuseks ("Saime teada kõik Chopinist ega teadnud midagi kaasaja muusikast"). Kaheksa aastat hiljem diplomini jõudes oli tal juba mitu rahvusvahelist loominguauhinda, ta sai USA Columbia ülikooli stipendiumi õpingute jätkamiseks. Praegu elab ta New Yorgis. Kuid juba Pekingis oli ta alustanud ida ja lääne muusika elementide ühendamist, teadmata, kas ja kuidas seda tehakse mujal, ja tema tulemus tundub seniolematult orgaaniline (ka võrreldes selliste kuulsustega nagu Toru Takemitsu või Isang Yun). Väga dramaatilises

ja sugestiivses, ühtlasi eriliselts kõlatundlikus teoses "Orkestriteater I: Xun" (1992) on sümfooniaorkestrisse paigutatud rühm saviflööte (*xun*), raskeimat partiid mängis helilooja ise, teisi soomlastest orkestrandid. Ka tavalisi sümfooniaorkestri pille oli paiguti kasutatud Oriendi-päraselt, näiteks harfi nagu *koto*'t.

Penderecki kinnitas omal ajal noore kompositsiooniõpetajana, et dodekafoonia (ise ta seda oma loomingus kasutanud polnud ega ole) on koolitusel niisama vajalik ja kasulik nagu Palestrina-stiili polüfoonia. Soome edukaimad nooremad heliloojad on läbi teinud sealse "peaserialisti" Paavo Heinise kooli (muidugi end hiljem või samal ajal mõne suuruse juures mujal maailmas täiendades) ja hiljem serialismist eemaldunud. Alles õpiv VELI-MATTI PUUMALA (1965), ainus soome helilooja, kes eales Helsingi biennaalil autorikontserdi saanud (ilus žest korraldajalt - anda esimene võimalus nii noorele autorile!), tundub olevat ilmne näide, et temperamentssele, fantaasiarikkale ja viljakale komponistitüübile on see range kool õige. Tema värskeim teos, "Tutta via" kammerorkestrile pani arvama, et ta liigub vabama stiili poole. Keeruka helikoega klaverikvinteti ettekandes osales "Aho-kvartett", milles



Anders Hillborg

mängivad Lääne-Helsingi muusikakooli 14-16-aastased õpilased, nemad olid teose tellinud ja mängisid oivaliselt.

Oma kontserdi - interpreedi ja heliloojana - oli soomlastest saanud veel JUKKA TIENSUU (1948). Üheosaline vahedeta kontsert oli väga ilusti üles ehitatud: kolme põhi-teost raamistasid ja sidusid Tiensuu lühikesed elektroonilised lindikompositsioonid (kirjutatud just selle kontserdi tarvis); ta esitas klaveril Stockhauseni "Klavierstück X"

ja tšembalol Xenakise "Khoai" (mis tähendavat veiniohvrit maa-alustele jumalatele), mõlema tehnilise üleolekuga ja kujundiselt; keskel mängiti tema enda kandesonaati "Manamine". Kui koto't võib käsitleda modernse kõlainstrumendina, miks siis mitte kannelt? Muidugi peab mängija nüüdisauto-riga kaasa mõtlema, Aino Meisalmi-Minkkinen oskas seda.

MAGNUS LINDBERG (1958) eemaldus serialismist esimeste iseseisvate töödega ja on seejärel tundnud erilist huvi faktuuri ja rütmi võimaluste ning täpse dramaturgia vastu. On õppinud ka IRCAM-is ja väidab, et on pärast seda muutunud üha enam orkestrikomponistik. Stockholmis ühel sümfooniakontserdil olin arvanud, et istun mingis akustilises "augus"; kolmanda teose, Linbergi "Marea" (itaalia k - vool, tulv) alates hakkas orkester suurepäraselt kõlama. Lindberg on põhjamaalasele ebatüüpiliselt kiire reaktiooniga nii kõneldes kui ka oma teostes, kus on palju virtuoosset elementi (ta on ise oivaline pianist) ja vitaalselt ekstaatilisi tõuse ("Olen kõrini tüdinud muusikast, mis väldib kulminatsioone"), ent kunagi ei puudu vaheda loogikaga ehitatud tervik.

ANDERS HILLBORG (1954) tunnistas, et pidi endaga võitlema, enne kui julges järele anda soovile tõsta pulsi tähtsust oma muusikas ("Schönbergi ei huvitanud rütm üldse!"). Kuid ta ei lepi lihtsa motoorikaga, või siis kasutab seda dramaturgilise lahenduse osana, nagu teoses "Hautposaune" (Nahktröm-

Magnus Lindberg



boon) tromboonile ja rütmimasinale: solist (muidugi Christian Lindberg!) otsekui püüaks vabaneda talle peale surutud jäigast pulsist ja meeletust tempost, kui aga rütmimasin peatub, oskab tromboonist "tegelane" mängida üksnes sentimentaalsevõitu koraa-likatket. Kurb klounaad! Tragikoomiline on ka vaimukas tromboonikontsert. "*Celestial mechanics*" (Taevalik mehaanika) 17-le keelpillile ja löökpillidele on mitmeplaaniline teisel moel: liigutavalt õrna polürütmilist helivõrku kõrgregistris "vilkuvate" viiulimotiividega "ohustavad" salajased dramaatilised tõusud, "eestvedajaks" tšello. Teose "ebamaine" kõlavus tuleneb mikrointervalliharmoniast, mis aga on saadud pillide erisuguse häälestusega ega pane mängijaid intoneerimisraskustesse.

ANDERS ELIASSONI (1947) Esimest sümfooniati peetakse 1980. aastate rootsi muusika keskseks teoseks; festivalil oli see tema enda kõige esinduslikum helitöö. Eliasson väidab olevat ühel meelel Mahleriga, kes on õelnud, et sümfoonia peab olema sees kogu elu, kuid vaatleb tahtlikult läbi suureduslaasi ühte elulõiku: teos on läbinisti sünge, raskekaaluliselt dramaatiline, isegi meditatiivseid löike peaaegu pole, rääkimata mahlerlikust groteskist või kirkastumisest. Imponeerib tema meisterlik orkestrikäsitus.

Kolmas rootslane PÄR LINDGREN (1952), suveräänne ja vitaalne muusikaline isiksus, püüab ilmselt leida iga teosega midagi uut: "Asjade erinevus võib mind tohutul." Aafrika *sanza*-rütmidest on lähtunud tema "Oaije!" sümfooniaorkestrile. Selle mõjuva tervikuga teose vastand on kõladetailidele tuginev, eesmärgidramaturgiat - autori sõnul lineaarset kuulamisharjumust - ignoreeriv "Houdinism" (pealkirjastatud tsirkusekunstnik Houdini järgi), mis esitati elektroakustilise muusika kontserdil. "Guggi Guggi" (pealkiri on pärit helilooja väikese tütre sõnavarast) tromboonile ja helilindile on hullveider monoetendus, milles Christian Lindberg, mundris, suur kuld kollane võti seljas, kehastub üleskeeratavaks leluks - puhkpilliorkestri pasunamängijaks.

Väga erinevad heliloojad on kaks Stockholmi festivalil esitletud daami.

Tatarimaalt pärit endine moskvalanna SOFIA GUBAIDULINA (1931), kes nüüd elab Lääne-Saksamaal ja on Schnittke kõrval läänes enim respektieritud Moskva kooli



Christian Lindberg

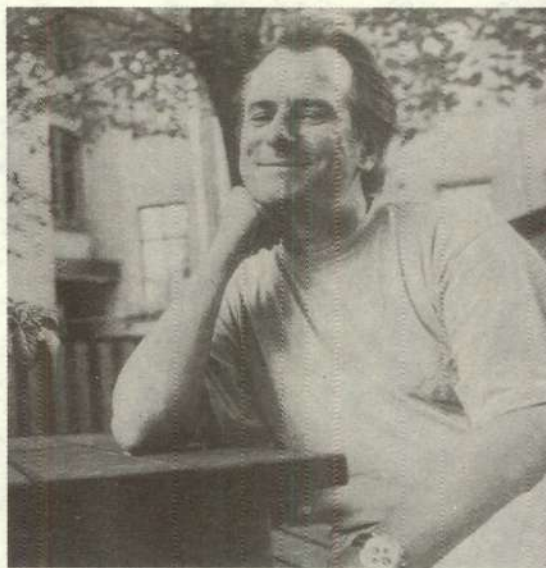
autor, kirjutab palju sõnast inspireeritud muusikat. Ta kinnitab, et teab oma tugevama külje olevat intuitsiooni ("Palju mõelda pole hea, võib silmist kaotada mõtte"), kuid peab muusika kirjutamisel silmas rikkalikku, eeskätt kristlikku sümboolikat. Kas tema tugeva dramaatilise närviaga loodud polüstililine muusika ränga sümbolikoorma välja kannatab - see sõltub kuulaja fantaasiast ja heastusust.

KARÓLÍNA EIRÍKSDÓTTIR (1951), kes Reykjavíki konservatooriumi lõpetamise järel on kaitsnud USA-s Michigani ülikoolis magistrikraadi peale heliloomingu ka muskoloogias ja muusikaajaloos, ei taha oma sõnakasutusoskust demonstreerida enda helitöödest kõnelemisel ja piirdub nappide üldisemate märkustega. Tema muusika tuntuvalt põhjamaine põhikarakter meenutab veidi Ester Mäge (mitte helikeelelt, see on tal n-õ modernsem): delikaatne ja seesmiselt tugev, habras ja loogiline. Tema orkestriteose "*Thrir setningar*" (Kolm paragrahvi, lauset, ütlust, passaaži) esiettekanal oli suur menu, siiski näib tema pärisala olevat kammermuusika, ka orkestrikäsitus on kammerlik. Nagu

Xenakis, saab ta impulsse oma maa kultuurist, kasutamata rahvaviise ja kirjutamata programm-muusikat.

PELLE GUDMUNDSEN-HOLMGREEN (1932) on kahe festivali esiplaaniautoreist ainus järjekindel uuslihtsuse esindaja; kordusi ja lihtsaid kooskõlasid kasutav helikeel ongi Põhjamaadest üksnes Taanile laiemalt tunnuslik (muide, taanlased ei nimeta seda minimalismiks, - tolle termini vohav kasutus näib olevat tüüpiliselt Ida-Euroopa ilming). Gudmundsen-Holmgreen, võluv vestleja, iseloomustab end tsitaadiga Beckettilt - "Mina pole suurest maailmast, olen väikesest maailmast" - ja leiab nagu John Cage, et muusika peab kuulajat liigutama, kuid mitte trügima ("I want to be moved but I don't want to be pushed"). Tema "Trikoloor IV" tundub sümpaatsena, ent "tavalisena" viimase kümneni muusika taustal, kuid see on loodud kuuekümnendail, modernismi õitseajal, mil kolmkõlade kirjapanek nõudis julgust. Mõne uuema teose kuulamisel tekkis tõrge ülemäärase pikkuse tõttu, aga võib-olla ei ole "väikse maailma" muusika õige koht tiheda kuulamisgraafikuga festivalil.

Oli ka üks ooperietendus: "Unenäomäng" Stockholmi Kuninglikus Ooperiteatris. Libreto Strindbergi samanimelise näidendi põhjal ja muusika on kirjutanud sõjajärgse rootsi muusika üks suurmeisterid, praegu 72-aastane INGVAR LIDHOLM (NB! Mitte Ingmar, mitte Liedholm ega Lindholm - kõik need väärvariandid korduvad tüütuseni Eesti ajakirjanduses.) Esietendus oli 1992. aasta septembris, kõik etendused on olnud välja müüdud, publik nurisevat, et teost mängitakse liiga harva. Kuidas saab nüüdisooperil, olgugi väärtteosel, olla selline menu? Kindlasti tõmbab paljusid juba Strindbergi näidend. Teiseks, kuulsa sakslase Götz Friedrichi lavastus on oivaline, nagu ka lavapilt, mille kavandas teine kuulus küllaline Peter Sykora. Nii näidendi poeetiline kui ka groteskne poolus on muusikas ja lavastuses saanud ühtviisi täpse ja fantaasiarikka tõlgenduse. Teater ajab tarka poliitikat (usutavasti tänu heliloojast direktorile Eskil Hembergile), kutsudes rootsi heliloojate ooperitele tipplavastajaid; eelmise hooaja menutükk oli Daniel Börtzi "Bakandid" Ingmar Bergmani lavastuses (mai algul võis seda näha ka Soome TV-st).



Pär Lindgren

Nagu teada, pidas ka Strindberg "Unenäomängu" eriti sobivaks muusikateatrile. Muusika võib edasi anda ühtaegu mitme tegelase sisetegevust. Muusika kannab põhiideed: neile põikpäistele, pimedatele inimestele tuleb kaasa tunda. Kui Alban Bergi ooperis on halastaja "rollis" orkestripartii, siis Lidholmil on vähemalt niisama oluline koor, sealhulgas ulatuslikud (ja rasked) *a cappella* loigud.

Etenduse muusikaline tase (dirigent - Kjell Ingebretsen) oli väga nauditav. Indra Tütart laulis Eva Österberg, Advokaati Sten Wahlund, Ohvitserina hiilgas Håkan Haggård. Et väike kõneroll Kristin ("Ma kliisterdan!") publikus erilise elevuse tekitas, sai mõistetavaks, kui märkasid, et osatäitja pole keegi muu kui Bergmani filmidest tuntud Harriet Andersson.

Kõneteksti oli kohati ka teistel tegelastel, selle esitus vaimustav - ei, mitte "loomulik", st olmeline, proosaline, vaid ekspressiivne, musikaalne, tinglik. Tõsi, "Unenäomäng" on tinglik lugu. Kuid kõik ooperid on tinglikud, juba žanr ise on lootusetult ebarealistlik.

Maailma muusikapildis on kõrvuti vana ja uued stiilid, žanrid ja kõlavärvid. Kui kuulaja ei otsi ühest teosest või stiilist seda, mida võib leida mõnest teisest, võib ta avastada midagi, mida pole osanud oodatagi.

Karólína Eiríksdóttir



Sofia Gubaidulina

Pelle Gudmundsen-Holmgreen





JOHANNES SAAR

KUNSTI ÜLESTÕUSMINE JULMUSE TEATRIS

"... me püüame kontsentreerida etendust kuulsate isikute, kohutavate roimade ja üliinimliku eneseohverduse ümber, nii et see suudaks vanade müütide surnud kujundeid kasutamata siiski välja tuua neis möllavaid jõude."

Antonin Artaud "Teater ja julmus", 1935

1960. aastatel vahetus avangardse kunsti muutkond. Võitluslik paatos, vastandumine ühiskonnale, selle allutamine mingitele kunstilistele ideedele asendus tollase ühiskonna enda ideede truu järgimisega. Novaa- torlik kunstimõte, mis seni oli otsinud vaid uusi võitlusvorme, et kohandada ühiskonda oma eesmärkidele, kohanes ise mainitud kümnendil ühiskonna vajadustega. Ühel hetkel osutus just see samm kõige uuendusliku- maks arenguvõimaluseks ja, lähtudes avan- gardi sisemisest arenguloo- gikast, see samm ka tehti. Vastandumine minevikupärandile, mis muuhulgas on alati olnud üks avangardi olemuslikke jooni, jõudis ootuspärase lahen- duseni - avangard asus eitama ka omaenda minevikutraditsioone. Popkunst, see klassi- kalise avangardi Juudas, asus kujutama ja ihaldama heaoluühiskonda ennast.

Väärrib tähelepanu, et samal ajal käivitus üks teine, mitte vähem kahemõtteline protsess - klassikalise avangardse kunsti jõudmine muuseumidesse, selle ülesostmine ja ametlik aktsepteerimine väärtusliku, mu- seaalseid väärtusi omava kunstiliigina. Üle kogu maailma sündis ridamisi moodsa kunsti muuseume; asutati erakollektsioone, kus eilsed *enfants terribles* id pälvisid peagi



Chris Burdeni kehakunstilised aktsioonid kät- kevad sotsiaalset kriitikat: enese ristilöömisega "Volkswageni" külge väljendab ta protesti tarbi- misühiskonna ahistava surve vastu. (Ulla)

akadeemiku staatuse koos kõigi muude juurdekuuluvate hüvedega. Seda kõike võib nimetada riigiaparaadi tänuavalduseks mässamisest loobunud revolutsionäärile, või teisalt, lihtsalt tema tagantjärele äraostmiseks. Nii või teisiti, need vaieldamatult radikaalsed muutused käivitasid sama radikaalseid protestireaktsioone kunsti ja kunstnike endi poolt. Avangardsete kunstitaieste allaneelamine muuseumide poolt provotseeris vastukaaluks uue kunstisuundumuse sünni. Uus, järjekordne vastandumine realiseerus mitmekesisest loomevormides tingliku üldnimetusega "kehakunst" (*Body Art*). Eraldiseivate taieste loomine, mille resultaate on juba tehniliselt lihtne ära osta ja muuseumis eksponeerida, asendus kunstniku enda või mõne modelli keha kunstikavatsusliku kujundamisega. Kunstnikukeskne loomeprintsiip leiab siin oma radikaalse lõpparenduse - kunstniku loomet pole võimalik eraldi osta, või kui, siis ainult koos kunstniku endaga. Ühiskonna elimineeriv ja halvav surve avaldub siin ometigi, kuna ainus koht, kus kunstnik saab näidata oma äraostmatust, on ühiskond ise. Säilitamiseks müüti kannatavast, loovast, isepäisest kunstnikust, astub kunst ühiskonnaga paradoksaalsetesse suhetesse. Suurejoonelised kehakunsti üritused, millele ei järgne mingit materiaalselt ega informatiivset tulu, leiavad suurejoonelist sponsoreerimist. Kunstnik on üheaegselt äraostmatu ja äraostetav. Et olla ühiskonnast sõltumatu, vajab kunstnik ühiskonda - drastiline dilemma, mis järgnevalt hakkas üha dramatiseerima kehakunsti avaldumisvormi.

Keskendagem paljudest näidetest selles vallas enim koolkonna nimetust väärivale, Viini aktsionistidele, eesotsas Hermann Nitschi, Rudolf Schwartzkogleri, Otto Mühli ja Arnulf Raineri ning teistega. Esmanimeta tu on alates 1962. aastast korraldanud järjest suurejoonelisemaid teatraalseid müsteeriume ja vereorgiaid (autor ise nimetab oma loomingulist ühendust "Müsteeriumide ja Orgiate Teatriks"), kus peategelasteks veristatavad lambad, veised, jäneseid ning nende ristilöödud rümbad. Need on tihtipeale saadetud mõlemast soost inimeste (Nitschi sõnade kohaselt "passiivsed näitlejad") sümboolse ristilöömisega. Etenduste kandvama osa moodustab sagedasti alasti inimkehade matmine veristatud loomast välja kistud sisikonna ja veretulva alla. Inimkeha rituaalne kastmine auravasse loomaverre, inimeste sümboolne suguakt kehasoojast sisikonnast koosnevas massis, inimaju sümboolne ühtesulatamine looma ajuga, inimese



kinniseotud silmad, tema ristile aheldatud keha (sageli pea alaspidi) ning rituaalides lakkamatult korduv ohverdamise ja kastreehimise motiiv, see kõik ja palju sellesarnast ongi andnud ainet H. Nitschi tihti ööpäevi kestvatele võigastele etendustele.

Minnes mööda vaatepildi jõledusest, ehkki ka siin avaldub vastuhakk igasugusele konventsionaalsele esteetikale ja eetikale, siirdugem nende ürituste võimalike tähenduste juurde. Tasub teada, et Viini aktsionistide vaimsust on suurel, kui mitte otsustaval määral kujundanud S. Freudi ja C. G. Jungi avastused psühhoanalüüsi vallas. H. Nitsch näib väitvat, et kultuurilis-psühholoogilised ja intellektuaalsed tõrjeprotsessid on tänapäeval inimteadvuse lõplikult vangistanud ja võõrandanud ta iseendast teistest. Absoluutne võimatus luua midagi tõeliselt uut praeguses kultuuristruktuuris ilma seda hävitamata - see võiks olla tähenduseks tema fotoseeriale lõmastatud falloosega mehest. Etteantud kultuurilisi kaanoneid võiks siin tõlgendada kui võimukat-keelavat isa, kes hävitab juba eos oma poja (kunstniku) kui potentsiaalse konkurendi sigitusvõime. Vabanemaks sellest eksistentsiaalsest viljatusest propageerib Nitsch oidipaalselt mässu - taaltset kultuuri eitamist, tagasipöördumist ekstaatilisest müstika, sakraalse puhastustule ja piinarikaste initsiatsiooniriituste juurde. Tagasipöördumine (regressioon) psüühilise



Markantseid näiteid eksistentsialismi vaimust kantud kehakunstist pakub daam kunstnikunimega Orléans'i Neitsi, kelle eesmärk on korduvalt plastiliste operatsioonidega hävitada täielikult oma kehaline identiteet, õigemini vahetada see kompilatsiooniga kunstiajalooliste naiseideaalide parimatest kehaosadest. Aktsioonides kasutatavaid kostüümid on kujundanud Paco Rabanne. Näiteid Orléans'i Neitsi kehakunstist on ka lehekülgedel 42, 43 ja 45.



staadiumi, mis eelnes inimese intellektuaalsele pärsitusele, moraalsele kontrollitusele, ühesõnaga ego-de ilmumisele. Staadiumi, mida Jung on nimetanud kollektiivseks mit-teteadvuseks ning Freud märgistanud termini ID (miski). Seisund, kus inimeste ühiseks vajaduseks oli vaid oma esmaste tungide vahetu rahuldamine ja sellest naudingi saamine ning kus neid ei piiranud mingid kultuurilised konventsioonid. Selle seisundi kirjeldamisel osutub oluliseks mõiste "animaalsus". Evides üheaegselt selliseid

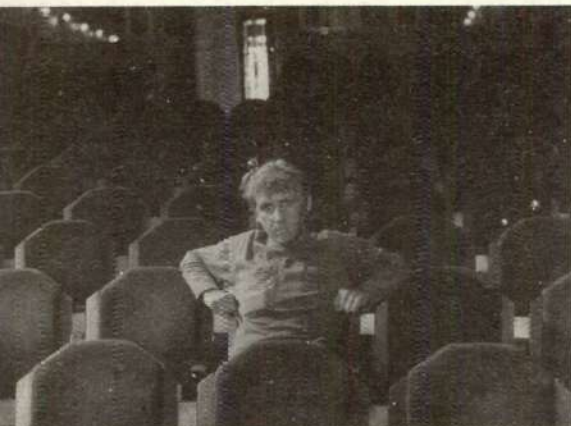
tähenduse ka üks H. Nitschi lemmikrituaale: väljalastud siseelundite tundidepikkune meeleheitlik ja metoodiline tagasitoppimine loomakere sisemusse - soov ümber sündida ja sünnitada endisena, ürgselt värskema ja vahetuna, ning kindlasti hoopis puhtamas maailmas. Väärib märkimist, et sinna peab H. Nitschi arvates meid kõiki aitama Kunstniku abistav demiürgikäsi. Kunstnik kui uue maailma looja (käesolevalt küll vana maailma taaslooja) - avangardi traditsioonist üdini tuttav mudel.



keelelisi tähendusi nagu loomalikkus ja hingelisuus, on ta psühhoanalüüsis kasutusel terminina, mis märgistab ideaalsust, mingit ideaalsuse arhetüüpi inimese alateadvuses. Toetudes jungiaanlikule eeldusele, et neist, meile kõigile tuttavatest kujunditest (arhetüüpidest *à la* sünd ja surm, valgus-pimedus, sigitamine-hävitamine, kannatus-nauding, domineerimine, osadus jne) koosnebki ürgseim ja meile kõigile ühine laadestus inimteadvuses, üritab H. Nitsch seda taas-elustada, esiplaanile tõsta ning üldmõistetavaks käitumismalliks muuta. On tähelepanuväärne, et tüüpiline avangardne utopia hüveolust on siin projitseeritud kaugele minevikku, helge tulevik on asendunud vähemalt sama helge möödanikuga. Siin leiab

Julmuse teatri kokkusulamine isikliku eluga leiab siiski veenvaima esituse Rudolf Schwartzkogleri loomingus. Alustanud H. Nitschi kaaskunstnikuna, suubus ta peagi iseseisvatesse aktsioonidesse, kus uurimisobjektiks ainult tema enda kehaline ja vaimne olemine. Tema loomingut, nagu muide ka Otto Mühli oma, on sagedasti nimetatud eksistentsiaalseks mõtteviisiks, tema meetodit aga "inimvakkide loomiseks". Tema lavastuslikest fotoseeriatest "vaatavad" meile vastu pealaest jalatallani sidemisse mässitud

ILMA SUFLÖÖRITA EI TULE MIDAGI VÄLJA



"Suflöör", 1993. Režissöör Kaljo Kiisk. Elmo Nüganen (Robert).

"SUFLÖÖR". Käsikiri: Juhan Viiding, lavastus: Kaljo Kiisk, pilt: Valeri Blinov, kujundus: Mae Kivilo, muusika: Margo Kõlar, heli: Mati Schönberg, montaaž: Kersti Miilen, režissöörid Juhan Viiding ja Ly Pulk, assistent Kersti Miilen, kostüümikunstnik Anu Johanson, kostümeerija Kai Nurm, grimeerijad Aita Levoll ja Piret Toomvap, operaator Rein Kalmus, valgusmeister Ado-Rein Täker, valgustajad Aleksander Palvar ja Peeter Jürgenson, helitehnik Ain Lepp, rekvisiitor Marko Raat, lavastusala meister Mati Jalakas, direktori asetäitjad Arvo Mihkelson, Teet Taumi ja Enda Lehtmets, filmi direktor Karl Levoll. Osades: Epp

Eespäev (Melissa), Elmo Nüganen (Robert), Jaan Tätte (Martin), Marko Matvere (Karl), Kadri Kõlv (Anna), Peeter Oja (Henri), Jüri Krjukov (Foto-
graaf), Andrus Vaarik (Kriitik), Ando Keskküla (Kunstnik), Mall Hansen (Inspitsient), Kaljo Kroll (Vahtmeister), Enn Kraam (Isa), episoodides: Juhan Viiding, Rita Raave, Lembit Peterson, Mae Kivilo, David Vseviiov, Andres Jõerand, Ellu Puudist, Kersti Kreismann, Raido Koppel, Mati Kiviselg, Indrek Kalda, Peep Raun, Tiit Kikas, Salme Reek, Ivo Eensalu, Jaanus Orgulas, Ninel Järkson ja Kreete Käeri. Tänatakse abi eest Eesti Draamateatrit, Tallinna sadamat ja kontserni "Estar". 1 tund 36 min, 2628,1 m (10 osa), värviline. © "Freyja Film" & "Ajend", 1993.

"On kummalisi pragusid nii mõneski müüris," ütleb Robert (Elmo Nüganen) Martinile (Jaan Tätte) Maeterlincki sõnadega, kui nad ootamatult, keset heledat ja asist päeva imelikku koobastikku satuvad. Seal on rõske, all rohetab seisev vesi, niisugune vesi kannab endas irrealseid paineid, ähvardusi ja ohte. Vesi on tõesti suuremastaabiline kujund, millel on atmosfääri loovat võimu. Selle kinnituseks on mitmed Andrei Tarkovski filmid, kus vesi tähtsal kohal. Eesti filmitegijaist on vee salapära püüdnud kasutada Peeter Simm. Vist mõni teinegi.

Sellistele "kummalistele pragudele", millest kõneleb Robert, on üles ehitatud terve Juhan Viidingu - Kaljo Kiisa film "Suflöör". Seal on raske aru saada, millal kõneldakse oma, millal võoraste sõnadega, need lähevad vahel lootusetult segamini ja tekitavad õhk-kondi, mis pole ei see ega teine ja on raskesti defineeritavad. Seal pidevalt midagi murdub, kaob ära, siis tuleb jälle tagasi, aga hoopis uuest kohast - et jälle murduda ja ära kaduda. Tegevustikul, nii fragmentaarne kui see ka ei ole, on kogu aeg mingi hajeviloleku, lõpetamatuse, visandlikkuse ja juhuslikkuse maik juures. Tundub, nagu oleksid autorid püüdnud kramplikult hoiduda reproduitseerimast elu. Aga võib olla nad kardavad elu?

Nii väita oleks ehk liiga julge. Ent vaatajale ju ei pakuta "korralikku", kindla alguse, keskkoha ja lõpuga filmi, vaid üksikuid, kurvalt täiuslikke stseene, detaile, vihjeid, toorikuid. Pidevalt on midagi ees ja õhus. Kuid mis? "Suflööri" tegijad on olnud väga kava-kindlad ühes: vaatajal tuleb kogu aeg peenelt eest ära minna, mitte lasta tekkida mingitel stereotüüpsetel armusuhetel, mitte lasta tekkida konkreetsel sündmustikul, mis võiks

kuidagi meenutada elu selle labasuste ja muude koledustega.

Eks seebiooperite kogemused hirmutavad küll. Endast lugupidav filmilavastaja seab oma lati hoopis teisiti. Ta ei kannata klišeisid ja etteantud rööpaid, vaid jälestab neid.

Sel lool on omamoodi sümboolne raam; loo alguses "hääletab" Martini auto peale laps, kes vanaemale tema prille järele läheb viima, lõpuosas aga "hääletab" Karli auto peale vanaema, kes kah prillide järele sõidab. Kas see oli seesama vanaema, on just niisugune küsimus, mida selle filmi puhul esitada ei tohi. See oleks liiga naiivne.

Agas mõlemad autod sõidavad mööda moosekantidest, kes teeveeres tantsusamme teevad ja oma pille puhuvad. Moosekandid annavad kätte õige helistiku, juhatavad sisse žanri.

See on moosekantide, pajatsite ja narride heitlik maailm, kuhu te sisenete, ja ärge oodake sümfooniat sealt, kus kõrva paitab vaid üksik õrn flöödiheli. Võite seda tõsiselt võtta, võite ka mitte, kuid see on meie maailm, meie elu, just niisugune nagu ta on; ei parem ega halvem, just niisama habras, veider, naeruväärne ja kohutavalt tegelik. See on pihumus meie kaitsetusest, näivad ütlevat filmi tegijad.

Selle filmi kõige tähtsam teema, öieti uurimisvaldkond on elu ja teatri vahekord, olukorrad, kus kaotavad kehtivuse töö ja väljamõeldise kategooriad. Ja muudugi inimsuhete hurmav viirastuslikkus, mida ei saa lahutada ei elust ega teatrist ega üldse millestki. Kas teabki keegi täpselt, kus lõpeb teater ja algab tegelikkus, mis on üldse teater ja mis ei ole, kas on olemas tegelikkust ja absoluutseid tõdesid. On vaid küsimused, kahtlused, elu ebamäärane spontaansus.

Film pakub huvitava paradoksi. Tegevus, mis toimub proovisaalis ja teatrilaval, pole üldse teater selle sõna vanas tähenduses. Jah, laval kõneldakse Platoni sõnadega ja ollakse tõsiselt asja juures. Tõepoolest, see on Platon, mitte mingi komejant või tolategemine (kuigi paraku pole ta sellest mitte kaugel). Pole suurejooneisi kostüüme ega vöõbatud nägusid. On dooria sambad ja pateetilised sõnad, millega antakse kellelegi õpetusi eluks.

Näitemäng käib igal pool mujal, ainult mitte teatrilaval. Näitemängu teevad Melissa ja Martin, Melissa ja Robert, Melissa ja kunstnik Jaak (braavo, Ando Keskküla!). Näitemängu teevad ka Anna ja Karl, kui nad Maurice Maeterlincki näidendit "Pelléas ja Mélisande" harjutavad. Näitemänguks muudab nende tegevuse harjutamise aeg ja koht, milles on varjatud tunderõhk. Tekst ise jääb pühaks ja tõsiseks, kuid moodustab antud suhetes omapärase irdelemendi, kauni ja kasutu. Tornistseen Anna, Karli ja Martiniga oli filmi õnnestunumaid, sealt kumas maailma karjuvat mitmemöötmelisust, seal olid üheskoos nii koomika kui ka traagika, nii *deus ex*



"Sufilöör". Marko Matvere (Karl) ja Epp Eespäev (Melissa).

machina kui ka võõritusefekt, antiikdraama ja Brecht.

Kunst sünnib kontekstides ja nende kaudu. Kas tõesti on puhas kunst kasutu, kuiveitu, mõjutu? Ja puhast teatrit vist polegi olemas. Laval toimuva sees ja ümber käib alati teine lavastus, "teine teater", ei halvem ega parem kui see päris, "avalikult teater".

Filmi rõhkude tähelepanemiseks on oluline suffilöörkasti lavaletoomise akt, see, et toojad asetavad selle kõigepealt kogemata avausega publiku suunas, alles siis pööratakse see teistpidi. Ehk antakse mõista, et suffilööri vajab hoopis vaataja, et ilma suffilööriga ei tule temalgi midagi välja. Et oleks keegi, kes ütleks ette, kuhu minna, mida teha, mida selga panna ja keda armastada. Sest ega alati ju ise ei tea.

"Sufilöör". Peeter Oja (Henri).



Intriig käivitatakse filmis tegelikult varakult. Või mis intriig. Lavastaja Roberti noor naine Melissa ja näitleja Martin vaatavad teineteisele sügavalt silma. Ilus, sensuaalselt mõjuv näin (Epp Eespäev on tööpoolest ka destamisväärselt ahvatlev) ja vibalik mees, kelle pilgus välgatab tuld ja kelle noortes

nagi ei ühekski silmapilguks võinud selgelt iseennast näha."

Filmis on hästi tehtud kõrvalosi (Fotograaf, Kriitik, Roberti isa). Südamlik on vaadata iseennast mängivaid Draamateatri näitlejaid.

Kus ikkagi lõpeb elu ja algab teater?



"Suflöör". Elmo Nüganen (Robert).

liikmetes käärib kuum veri. Õhus on eeldusi abieluväliste suhete tekkeks.

Eeldused eeldusteks jäävadki. Käivitud hoopis raskepärane ideedraama, mis jätab Melissa nukralt üksinda. Melissa üksindus on iseenesest niisugune teema, millest võiks kirjutada terve arvustuse. See, kuidas ülejäänud tegelased tema silmis ja tundeis paistavad. Tunnen Melissale tegelikult väga kaasa ja tundub, et mõistan teda.

Filmi lõpetab nukkude vestlus. On toimunud huvitav protsess - tegelased abstraherusid kõigepealt sümboliteks, hakkasid rääkima ideede keeles, lõpuks aga, et hävitada viimanegi väärarvustetavus, saavad neist nukum, kes ütlevad lühidalt ära selle, mis filmis tegelikult toimus. Nii said kõik aru, kuidas asjalood olid.

"Nukku tajutakse seoses elava inimesega," arutleb filmi lõpus Karl, kui nukum laval inimese häälega räägivad.

Teatrijalugu ütleb, et vanasti tehti Lääne-Euroopas teatrietendusi, mida nimetati moraliteedeks. Nende õitseage oli XV-XVI sajandil. Moralitee tegelased olid isikustatud abstraktsed mõisted ning inimlikud vourused ja pahed.

Kuigi "Suflöör" on niisamuti allegooriliselt hämar, on selle filmi puhul märgata siiski suurema plastilisuse taotlusi, inimlikke selguseotsinguid. Oma järjekindluses on autorid ausad ja usaldatavad. Kuidas ütlebki Lembit Peterson, kes filmis iseennast mängib (?): "Olen küll väga vana, aga pole siiski ku-

KES MÖTLES VÄLJA FOTOGRAAFI?



"Sufilöör". Epp Eespäev (Melissa).

Mati Unt laseb oma "Proua de Sade'is" Maria Klenskajal piitsaga vehkida ja arvab vist, et see kohutab. Klenskaja üritab näida julmalt-kurjalt ähvardav, kuid saalist vaadates ajab selline piitsutamine naerma, sest näitleja liigutused ei ole veenvad, pealegi tekib mure, et Klenskaja on sunnitud sihtimisega liialt vaeva nägema, sest mis oleks, kui Maria Avdjuško näiteks saaks siiski piitsaga vastu nina. Mis siis juhtuks? Samas ma ei kahtle üldse, et meie tõesti ainus geenius Mati Unt võttis seda stseeni südamesse ja elas seda üle kui k o h u t a v a t. Mis oli ka selle lavastuse imepisike iluviga ja muutis teda veelgi huvitavamaks selles mõttes, et kui pole vigu, siis polekski nagu inimest ja siis polekski enam kunst. Kokkuvõtteks: ka väga suurtel (Unt) on puudusi, vähemalt eluajal. Targa inimese saamatus torkab enam silma ja on koomiline, mõne teise äpardust ei pandaks täheleegi. Seda kõike tahaks ma öelda tegelikult Juhani Viidingu kohta. Arvates, et tema mõju "Sufilööri" saamisel just selliseks, nagu ta on, võib olla küllalt suur. Miks?

Sest Kaljo Kiisa varasemad filmid, kas või "Nipernaadi" või kaks just Mati Undiga koos tehtud filmi "Surma hinda küsi surnutelt" ja "Saja aasta pärast mais" seisavad püsti tänu korralikule *story*-le ja on ülesehituselt palju lihtsamad. Lihne ja halb pole üks ja sama. Eriti "Surma hinda..." (las sõimavad punaseks filmiks, ja pole sugugi vaja praegu vabandada, et tegelikult me tahtsime öelda

vastupidist) oli tugev film igas mõttes. Mul on meeles stseen, kus Kommunistil aeti enne surma habet, ja mõistus käskis röömustada, et las notivad selle punase maha, kuid südames olin ma tema poolt. J. Viidingu lugu on aga hoopis erinev K. Kiisa eelmistest töödest. "Sufilöör" on ennekõike intelligendi mõtteharjutus; olekski kena kui autor(id) ise kirjutaks kuskil paberile kõik tsitaadid ja vihjed kultuuriajaloo, nii saaksid nuputajad võistelda, kellel rohkem punkte. Seda ma ei jaks. Kuid nimekirja lugeda oleks põnev. Elu ja teatri segiajamine pole iseenesest veel mingi asi. Ja ei olegi mõtet arvata, et elu on vähem teater kui teater ja vastupidi. Teatri ja elu vastandamine või segiajamine ei ole mingil juhul sisuline, see on formaalne, kuid selle abil on võimalik luua intriigi. Kui läheb korra. "Millised on ohud?" küsime selge sõnaga.

Esimene oht. Mul pole aimugi, kui suurt tähendust püüdis režissöör jätta väljaspool teatrit või siis ka laval öeldavatele teatritekstidele. Kui sõnum oli oluline, siis ma ei saanud seda alati jälgida. Oht on selles, et traditsioonilises teatritekstis on sõnade tähendusel suurem rõhk kui filmis. Nii läheb kindlasti midagi nurja, vähemalt see osa olulisest, mis kaob tekstiga, mida ei jõua jälgida. Kuigi peab tunnistama, et teksti korrali küll.

Eelnenuga osutasingi ma filmi käekirjale kui intellektuaali mõttemängule, sellist stiili pole Kaljo Kiisa filmides varem tähele pannud. Vähemalt mitte mina.

Kuigi oleks võinud alustada hoopis sellest, et esimesel hetkel on "Sufloor" siiski armastusfilm; kahest ja hiljem juba kolmest mehest, kes igatsevad ühte ja sama naist. Kes arvavad, et neil on millelegi õigus, kuid kes ei saa üldse aru sellest, millest said aru punanahad mingis Cooperi jutus - kellele kuulub maa, päike ja meri? Mitte mulle ega sulle, aga kellele siis? Kahvanägu pidi aru saama - ei saa vallutada seda, mida ei saa vallutada. See on Melissa vastus küsimusele kas sina või mina. Nii lihtsalt küsida ei saa.

Ei tea, miks on filmis tõe kohal või selle kohal, kes seda vähemasti aimab, just naine? Tegelikult pole siin sool tähtsust, oleks saanud kasutada ka meest, kui oleks tsiteeritud mõnda muud näidendit. Kuid siiski, on üks põhjendus. Naine on teinekord päris huvitav asi. Kuid isegi kui tal on mõnikord aimu sellest, mis on, ei suuda ta seda iial formuleerida. Naine tunneb enam kui mõtleb, ja võib-olla saadakse tundega rohkem kui ma-temaatikaga. Mõistus on piiratud. Kuid see on filmis tehniline küsimus tähenduse mõt-

tes, sest Melissa roll on universaalne, mitte sooline. Naine on atraktiivsem. Epp Eespäev on veel ilus ka. Selles mõttes on üks osa filmist armastusest ja see on huvitavalt tehtud.

Otsapidi jõuab armastuslugu Melissa vanaisa nukkudeni. Kuigi mulle tundub, et siin jäädi kohal tammuma. Ei või ühte kohta lõpmatuseni lisada. Nukkude äranäitamisest piisanuks küll. Oleks nendest üle vilksatanud ja nende funktsioon oleks olnud selge. Nukuetendus hakkas aga tähendust üle seletama ja siis ma panin silmad kinni, sest kostis küsimus, kes lõhkus vanaisa teatri. Kolmekümne üheksandal aastal. Ma arvan siinamaani, et ma eksin. Sest ei saa ju panna universaalsesse, tähenduslikult lahtisesse kujundisse numbreid. Jumal hoidku selle eest, et tuleks mõelda kommunismivastasest filmist. Kindlasti neid numbreid ei olnud seal, ja ma kujutlen hea meelega sufloori, kes arvab, et temast sõltub midagi, ja nukke vanaisa teatris, et küsida, kes siis ikkagi on sufloor ja mida ta meiega lõpuks teha mõtleb. Ehk oleks õigem siit maamunalt putku panna, sest siin on igasugu jäledusi. Teisest kül-

"Sufloor". Jaan Tätte (Martin), Andrus Vaarik (Kriitik) ja Jüri Krjukov (Fotograaf).

R. Kalmuse fotod

* Arvustaja tööpoolest eksib. Tekst kõlab järgmiselt: "Vanaisa oli 37-aastane, kui kõik lõppes. Lõpetati." (Toim.)



jest on elu lõpmata huvitav, sest keegi ei tea midagi; selline mäng, kus sa võid arvata ja olla, kuid lõppkokkuvõttes, ma tahtsin juba öelda, et surevad või sureme ära, aga see on midagi, mille vastu suflöör ei saa. Sest mingil moel on nukk siiski oma elu omanik.

Nüüd tuleks otsustada, kui armetu oli piits seekord Viidingu ja Kiisa käes. "Suflööri" suurim õnnetus on ohjeldamatu liialdamine. Teater karjamaal - intelligendiniru oige kujutlus; kuigi, ehk taheti sellega midagi öelda. Mulle oleksid meeldinud lehmad. Tuleb keegi autosse ja kõrval ammuvad lehmad, mis selles häbiväärset. Ei pea igal juhul olema tark. Fotograaf rikkus põhjalikult filmi (teda mängis millegipärast Jüri Krjukov). Teda näidati alalõpmata pildistamas, ja ta roll oli ju labane. Milleks? Pidevalt kuulikesi peitev onu teatri valvelauas, keda ükskord võikski ehk näha, aga kogu aeg? Trikitaja on pealegi halbade filmide äranämmutatud kujund. Ja keegi autoritest on mõistuse kaotamiseni teatrist sisse võetud. Näitlejate ja valvelaua onu loba ei olnud eriti vaimukas, ja kas seda üldse oli vaja.

Kokkuvõttes saab sellesse filmi üleaurust liiga palju isegi kahe klassiku jaoks. Kuid hoolimata kõigest on mulje sellest filmist hea. Vigu teevad kõik, kuid kõik ei ürita. "Suflöör" on väga keeruline ettevõtmine ja libedalt ta tulla ei saanudki. Kaljo Kiisk on kasutanud noori näitlejaid, ma mõtlen Andrus Vaarikut ja Marko Matveret, kes jätsid hea mulje. Ta on kõigest komistanud fotograafide ja veel paljudele asjadele. Kes siis mõtles välja fotograafi? Peab talle ütleva, et ta kunagi enam nii ei teeks. Film ju!



Kaljo Kiisk.

- 1967 "Keskpäevane praam". (Režissöör.)
- 1968 "Hullumeelsus". (Režissöör.)
- 1971 "Tuuline rand". (Režissöör.)
- 1972 "Maaletulek". (Režissöör.)
- 1974 "Punane viiul". (Režissöör; koos "DEFA" stuudioga.)
- 1977 "Surma hinda küsi surnutel". (Režissöör.)
- 1980 "Metskannikesed". (Režissöör.)
- 1983 "Nipermaadi". (Režissöör.)
- 1986 "Saja aasta pärast mais". (Režissöör.)
- 1989 "Regina". (Režissöör.)
- 1993 "Suflöör". (Režissöör; "Freyja Film" ja "Ajend".)

KALJO KIISK on sündinud 3. detsembril 1925 Voka vallas Vaivara külas. 1953 lõpetas ta Moskvas GITIS-e, seejärel oli Kingissepa-nim TRA Draamateatri näitleja. Aastatel 1955-1991 töötas "Tallinnfilmis" režissöör-lavastajana; 1962-1987 oli Eesti Kinoliidu juhatuse esimene sekretär. 1978 võitis K. Kiisk filmiga "Surma hinda küsi surnutel" üleilaululise festivali peauhinna. 1984. aastal toimus tema filmide retrospektiiv Sanremo rahvusvahelisel festivalil. 1985 sai ta Eesti NSV riikliku preemia. Praegu töötab vabakutselisena.

KALJO KIISA FILMID

- 1955 "Jahid merel". (Teine režissöör; režissöör: Mihhail Jegorov.)
- 1957 "Pöördel". (Teine režissöör; režissöör: Aleksandr Mandrökin.)
- 1957 "Juunikuu päevad". (Režissöör koos Viktor Nevežiniga.)
- 1959 "Vallatud kurvid". (Režissöör.)
- 1961 "Ohtlikud kurvid". (Režissöör.)
- 1962 "Jääminek". (Režissöör.)
- 1963 "Jäljed". (Režissöör.)
- 1965 "Me olime kaheksateistkümnendaastased". (Režissöör.)

OSI FILMIDES

- 1955 "Jahid merel". (Ilmar; režissöör Mihhail Jegorov.)
- 1955 "Andruse õnn". (Pöder; režissöör: Herbert Rappaport; "Lenfilm".)
- 1961 "Ühe küla mehed". (Heino; režissöör: Jüri Müür.)
- 1966 "Mis juhtus Andres Lapeteusega?" (Pajuviidik; režissöör: Grigori Kromanov.)
- 1968 "Hullumeelsus". (Episoodis; režissöör: Kaljo Kiisk.)
- 1969 "Kevade". (Lible; režissöör: Arvo Krusement.)
- 1970 "Varastati Vana Toomas". (Vana Toomas; režissöör: Semjon Školnikov.)
- 1973 "Tavatu lugu". (Uuri ja Kaur; režissöör: Kaljo Komissarov.)
- 1975 "Indrek". (Voitinski; režissöör: Mikk Mikiver.)
- 1976 "Suvi". (Lible; režissöör: Arvo Krusement.)
- 1976 "Surm purjede all". (Uuri ja Riia studio telefilm.)
- 1980 "Metskannikesed". (Hauakaevaja; režissöör: Kaljo Kiisk.)
- 1984 "Kaks paari ja üksindus". (Farmer; režissöör: Tõnis Kask.)
- 1985 "Puud olid...". (Pakk-Rätsep; režissöör: Peeter Simm.)
- 1986 "Saja aasta pärast mais". (Uuri ja; režissöör: Kaljo Kiisk.)

1987 "Tants aurukatla ümber". (Taavet; režissöör: Peeter Simm; "Eesti Telefilm".)
 1988 "Doktor Stockmann". (Haige lapse isa; režissöör: Mikk Mikiver.)
 1989 "Aratus". (Mõistuse Jaan; režissöör: Jüri Silart.)
 1990 "Sügis". (Lible; režissöör: Arvo Kruusement.)
 1991 "Vana mees tahab koju". (Toomas Simmo; režissöör: Tõnis Kask.)
 1993 "Victoria". (Kirikuõpetaja; režissöör: Jüri Silart; stuudio "RCE".)

OSI TEATRIS

1953 "Kaks kaptenit". (Sanja; Venjamin Kaverini romaani järgi; lavastaja: Aleksandr Anders; Draamateater.)
 1953 "Barbarid". (Monahhov; Maksim Gorki näidend; lavastaja: Ilja Sudakov; Draamateater.)
 1953 "Figaro pulm". (Aednik; Beaumarchais' näidend; lavastaja: Ossip Abdulov; Draamateater.)
 1953 "Noormehe meie linnast". (Inspitsient ja sõdur; Konstantin Simonovi näidend; lavastaja: Ossip Abdulov; Draamateater.)
 1953 "Võitlus rindejooneta". (Onu Siim; August Jakobsoni näidend; lavastaja: Mihhail Tšistjakov; Draamateater.)
 1954 "Kevade". (Joosep Toots; Oskar Lutsu järgi; lavastajad: Kaljo Kiisk ja Kulno Süvalep.)
 1954 "Mahtra sõda". (Kupja-Prits; Eduard Vilde romaani järgi; lavastaja: Ilmar Tammur; Draamateater.)
 1983 "Anekdoot". (Isa; Viktor Merežko näidend; lavastaja: Ago-Endrik Kerge; "Vanalinnastuudio".)
 1984 "Džinnimäng". (Martin Weller; D. L. Coburni näidend; lavastajad: Lisl Lindau ja Kaljo Kiisk; "Ugala".)
 1985 "Seoses üleminekuga teisele tööle". (Võbor-nov; Aleksandr Mišarini näidend; lavastaja: Mikk Mikiver; Draamateater.)
 1987 "Revident". (Linnapea; Nikolai Gogoli näidend; lavastaja: Eino Baskin; "Vanalinnastuudio".)
 1990 "Jumala soosik". (Joe Benjamin; Neil Simoni näidend; lavastaja: Eino Baskin; "Vanalinnastuudio".)
 1992 "Pögenemine". (Luigi Lapaglia; Aldo Nicolaj näidend; lavastaja: Eino Baskin; "Vanalinnastuudio".)
 1992 "Mu süda on mägedes". (Jasper MacGregor; William Saroyani näidend; lavastaja: Kaarin Raid; Noorsooteater.)

S. T.

ÕNNITLEME!

3. juuli
JOHANNES LÜKKI
"Vanemuise" endine ooperisolist - 80

6. juuli
AINO TINN
Draamateatri kauaaegne trupijuhht - 70

12. juuli
INGE KRJUKOV
teatriloolane - 50

15. juuli
GALINA SÜVALEP
Rakvere Teatri endine näitleja - 70

20. juuli
ENN KRAAM
Noorsooteatri asutajaliige, näitleja - 50

29. juuli
LEILI TAMMEL
"Estonia" ooperisolist - 50

31. juuli
KUUNO OTSUS
"Vanemuise" lavastaja - 50

PORNO NAGU MUUSIKAL

LINDA WILLIAMS. *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley, University of California Press, 1990.

Füüsilisi reaktsioone põhjustavad filmiliiigid, väidab Linda Williams, on pärvinud suhteliselt nappi kultuuritähelpanu. Põnevuslood, õudukad, sentimentifilmid ja mitmed komöödiad ei ärata traditsioonilise kriitika huvi. Williamsi arvates on üks põhjusi, miks pornofilme alahinnatakse ja hukka mõistetakse, nimelt vaataja hirm füüsilise kontrolli kaotamise ees.

Kõrvuti klassikaliste moraalijüngritega mõistavad pornofilmi hukka ka nii mõnedki feministid, kes näevad pornos vahendit naise halvustamiseks ning alistamiseks, lausa "vägistamise teooriat". Naistele valmistavat heameelt erootika, mitte ränk porno (*hard core*). Williamsi ründab kaasfeministide arvamus õige karmilt: puhta erootika ja räige porno vastandamine on lihtsalt vale, sest *hard core*'is liituvad mõlemad.

Kuid Williamsit ei huvita niivõrd porno moraalsed, kuivõrd just liigitüüpilised aspektid. Tema arvates peaks *hard core*'i käsitlema kui žanrit teiste hulgas: vesternis peavad olema relvavõitlused, muusikalis laulu- ja tantsunumbrid, rängas pornos aga autentsed suguaktid. Kõnesoleva raamatu üheks põhiliiiniks on pornofilm ja muusikali kõrvutamise. Mõlemas žanris on süžee sageli vaid ettekääne "esinemistele", kuigi ka need võivad tegevusliini edasi viia. Jõhkvalt võrdleb Williams pornofilmi masturbeerimisstseeni muusikali soolonumbriga, ehtsat suguakti heteroseksuaalse duetiga, sadomasohhismi - valitsemis- ja alistamistungi dramatiseeriva tantsunumbriga (näit Cyd Charisse'i ja Gene Kelly'iga filmis *Singing in the Rain*) ja orgiaid muusikale sageli lõpetavate massistseenidega.

Rituaalset žanrite orgiat kohaldades peab Williams ränka pornot probleemilahendusprotsessiks. Filmi sünd tõi kaasa "nägemisvaimustuse" (*frenzy of the visible*): uus "pildikast" tegi võimalikuks tungida varem nähtamatute tõe tuma. *Hard core* on lihtsalt jätk naisugusele põhitõdede väljaselgitamisele, on seksuaalsuse ja naudingu saladuste

uurimine, nagu toimitakse seksuoloogias või psühhiaatrias.

Kuigi Williams ei poolda pornot hukkamõistvaid moraliste ega feministe, mõõnab ta siiski, et klassikaline *hard core* eelistab mehe silmi. Kuid tegelikult porno vaid tundub olevat mehise fantaasia seisukohalt probleemitu: põhiliselt just naise naudingus saladus on see probleem, mida žanr üritab asjatult lahendada. Kuna naise orgasmi ei saa audiovisuaalselt "tunnistada", on pornofilm sunnitud kasutama aseabinõu, nimelt mehe seemnepurset suures plaanis. Sellest siis sõltubki see, et klassikalises *hard core*'is on keskel kohal mees.

Kõiki kõhklejaid Williams oma kergelt korrutava psühhoanalüütilis-marksistliku tõestusviisiga vaevalt suudab veenda, pealegi näib ta raamatu lõpus sattuvat vastuollu omaenda eespool kirjapandud teesidega. Ülistades Candida Royalle'i estetiseerivat feministlikku pornot, mõõnab ta tahtmatult, et naisvaataja vajab siiski rohkem "kaunist" erootikat kui peenisekesket *hard core*'i.

Igal juhul on Williamsi raamat julgeid visioone avav teoreetiline uurimus suhteliselt unarusse jäetud alalt. Kahtlemata on tegemist suuna osutamiseiga tulevase uurimise silmas pidades. Ühtegi pilti ega fotot raamatus ei ole, neid võinuks ju valesti tõlgendada. Tarbetu teesklus radikaalse teoreetiku poolt.

Filmihullu 1/1992

KULGEMISE ÜKS HETK: SVEN GRÜNBERG



Mingi idee helidesse panek sõltub kasutada olevatest vahenditest. Trummi ja parmupilliga pole lausa füüsiliselt võimalik teha sellist muusikat nagu minu plaatidel. Olen seal kasutanud paljude kultuuride muusikat ja instrumente.

SVEN GRÜNBERGI MUUSIKA

Ta on Heliloojate Liidu liige, aga kirjeldades oma kohta muusikas, on ta alatasa rõhutanud, et seisab kahe maailma vahel. Rockmuusika, mis oma elektriliste pillide, intensiivsuse ja impulsiivsusega võiks teda kui elektrooniliste helide kasutajat omaks tunnistada, põlgab ta liiga keeruliseks ning akadeemiline tõsimuusika omakorda traditsiooniväliseks ja vabameelseks. Võin ju eksida, aga mulle näib, et Sven Grünberg on ennast teadlikult sellisesse rolli seadnud, tundes naudingut vastandumise pinge ületamisest ja vastuoolu ujumise sportlikust kargusest. Ent selline protestivaim on kõigest kaasnähtus. Peamine on siiski olnud kõrvaltvaatajale lausa põikpäisena tunduv isikliku muusikanägemuse helideks vormimise järjekindlus, mis pole tahtnud ahistada ennast ühe traditsiooni, ühe väljendusvahendite komplekti või ühe maailmakäsitusega. Tulemus ongi Sven Grünbergi muusika, oma käekiri, oma keel, milleni jõudmiseks on kulunud tubli viisteist aastat, ehk veidi enamgi.

Seitsmekümnendatel rockbändid ja elektroonilise rocki pioneeransambel Eestis ja kogu Impeeriumis, "Mess". Seejärel muusika ulmefilmile "Hukkunud Alpinisti" hotell", mis tegi ta tuntuks üle kogu suure N Liidu. Alles aastaid hiljem sai laiem avalikkus teada, et tegelikult pidi selle filmimuusika kirjutama Arvo Pärt, aga ta lükkas kavalalt ette Grünbergi, kellesse ta nähtavasti tugevalt uskus, ning läkski nii nagu läks.

1981. aastal esimene autoriplaat "Hingus", veidi kosmiline ja idalike vihjetega elektrooniline muusika tol hetkel kasutada olnud instrumentidel. Lisaks uued ja uued tausthelindid multi- ja mängufilmidele, mida aastate jooksul on kogunenud kümneid ja kümneid.

1988 - teine sooloalbum "OM", ilmselge budistliku orientatsiooniga plaat, kusjuures mitte sugugi oriendi muusika matkimine või stilistiline jäljendus, vaid ida-lääne teljel väljapeetud emotsionaalne originaal.

1993 - kolmas album, "Milarepa", väljaandjaks Saksa firma Erdenklang. Kaheksa sajandit tagasi Tiibetis elanud filosoofi, poeedi, mõtleja ja budistliku pühaku lauludest inspireeritud kümme katkendit muusikat, mis mõttelist tervikut moodustades kujutavad endast osa veelgi suuremast tervikust. Hetkel on mitme aasta pingsa töö ja tuhandete stuudios muusikat lihvvides veedetud tundide tulemus alumiiniumkettakesele kodeeritud digitaalinfosse kätketud muusika näol ka helilooja karjääri kulminatsioon, praeguse teekonna (kulgemise) kõrgeim punkt, kogetu ja tunnetatu suurim kontsentratsioon helides.

Immo Mikhelson

SVEN GRÜNBERG JA MUUSIKA

"Olles kaua ja väga suure täpsusega kaalutlenud kõiki nüansse ja helide tasakaalu, võib kaduda tegijapoolne hinnang. Sa ei pruugi enam mõista, mis on tähtis ja mis vähem tähtis. Ma ei tea, kuidas teistel, aga minul tähendab iga lugu mingit seisundit. Kui hakkad seda seisundit helide keelde tõlkima, on selles protsessis palju hetki, kus tunned, et sa ei ole veel leidnud otsitavale kõige õigemast vastet. Isegi siis, kui enda arvates leiad õige lahenduse, tuleb aeg-ajalt ette, et avastad varsti midagi täpsemat ja paremat. Sa leiad, et üldmosaiigis endine vaste ei toimi, ja teed tervikut arvesse võttes midagi ümber.

Kõige keerulisem ongi loole alust andva meeleseisundi tõlkimine helide keelde. See tähendab, et muusika algvariant pole mul nootides ja tämbrites, vaid seisundites.

Kui minult küsitakse, kas ma seisundeid helidesse pannes mõtlen vaid endale või püüan arvestada ka kuulajat, et talle tajumine lihtsamaks teha, siis pole mul võimalik vastata üheselt "ei" või "jaa".

"Milarepa" tegemiseks andsid tõuke tekstid, mis sattusid mulle kätte Linnart Mälli tõlgetest, kui ta 1979. aastal kirjutas Jaan Toominga palvel Milarepa elul põhineva näidendi, mis on tänapäevani lavastamata. On ka täiesti selge, miks. Pühaku mängimine laval käib näitlejale üle jõu. Ma ei valinud välja erandlikke, vaid Milarepale tüüpilised tekstid. Need lihtsalt sobisid mulle, olid lähedased, ja ma tundsin, et neist tekkis midagi. Tundus, et praegusel ajal on seal sisalduv mõte väga oluline.

Kui rääkida muusikalistest põhjustest, siis ei pea ma õigeks arvamust, et kultuurid on väga erinevad ja üksteisele võõrad. Kultuuridevaheline barjäär on absurd. Eriti praegu, mil kommunikatsioon võimaldab juurdepääsu paljudele asjadele laias maailmas. Minu arvates on täiesti iganenud arvamus, et eurooplane ei saa mõista idamaade kultuuri. Mina pean seda võimalikuks. Võib-olla küll mitte täpselt nii, nagu idamaalased ise seda mõistavad, aga neilgi on mitmeid mõtteviise. Ja kui paljud eurooplased oma kultuurigi tunnevad? Aga kui sa millessegi ei süüvi, pole võimalik mõista ka sinust eemal asuvaid asju. Milarepa puhul võib tunduda, et ta on meile ajaliselt, kultuuriliselt ja geograafiliselt kauge. Ta elas üle kaheksasaja aasta tagasi Tiibetis, aga tegelikult on distantis väiksem, kui näib. Tema loomingus sisalduvad üldnimilikud tõesed, mis puudutavad ühtmoodi nii aafriklast, eestlast või eskimot. Ma pean oluliseks asjaolu, et teatud küsimustes pole ajaline ja kultuuriline asukoht määrav.

Vaimselt väga kõrgele tasandile jõudnud Milarepa õpetas inimesi lauldes ja rääkis keerulistest asjadest äärmiselt lihtsalt. Ma näen siin eeskujut, sest ka mina pean vajalikuks olulisi asju teistele inimestele edastada lihtsast vormis.

Mida rohkem olen õppinud tundma erinevate rahvaste muusikat, seda enam olen märganud seal sarnasust. Teekonna alguses näib kõik väga erinev, lähemal vaatlusel tuleb aga esile see üldnimilik moment, mida ma juba mainisin Milarepa tekstide puhul.

Muusikalise vormi küsimus kerkis mu ette juba selle albumi tegemise algstaadiumis. Üks võimalus oli stiliseerida tiibeti muusikat. Loobusin sellest ja läksin raskemat teed, tehes rahvalaululaadset muusikat, mis ühest küljest sarnaneb tiibeti muusikaga, aga teisest küljest seda siiski ei ole. Ma ei seadnud endale mingeid piire, aga teksti faktuur ja olemus tingisid vorme, mis mul muusikat luues tekkisid orgaaniliselt.

Mingi idee helidesse panek sõltub kasutada olevatest vahenditest. Trummi ja parmupilliga pole lausa füüsiliselt võimalik teha sellist muusikat nagu minu plaadil. Olen kasutanud seal paljude kultuuride muusikat ja instrumente. Siin on elemente hiina, tiibeti ja korea muusikast, mõjutusi Hispaaniast, jaapani õukonnamuusikat *gagaku*'t ja boolero rütmi; siin on aafrika instrumente, rääkimata euroopa pillidest. Praegune aeg ja tehnoloogia võimaldavad täiesti uut helidemaailma, mis kõnnumaal telgis elades on välistatud. Ma ei tõmba siin eraldusjoont kõrg- ja rahvaliku kultuuri vahele. Viimane on peaaegselt instinktiivne ja muusikas seotud rütmiga. Mulle näib, et rütmile on muusikat teha palju lihtsam, rütm on nagu telg, mis aitab kõike ülejäänut koos hoida. Selle plaadi ja nende tekstide puhul ma lihtsalt ei tundnud pideva ostinaatse rütmi kasutamise vajadust. Pigem vastupidi.

Minu töömeetod on selline, et algul orkestreerin üle ja seejärel hakkab ülearust ära võtma. Üritan alles jätta minimaalseima, mis meeleseisundi edastamiseks vajalik. Mu muusikaline mõtlemine on üldiselt polüfooniline, mõtlen mitut

asja korraga. See tähendab erinevaid tasandeid ja nende põimumist muusikas, mis annab võimaluse igal kuulamisel tunnetada muusikat erinevalt.

Laulud kajastavad üht ja instrumentaallood veidi teist. Laulude puhul on tekst üldjuhul esiplaanil. Instrumentaalmuusikaga tekib tekst sinus eneses, tekst avaramas mõttes, kujutluspiltidena. Mõlemad sfäärid on plaadil ühtmoodi olulised.

Mida väiksem koosseis, seda tuntavam, kas on see sisse mängitud elektroonikaga või naturaallpillidel. Eriti ilmneb see sooloviivli puhul, mille imiteerimise teeb keeruliseks poognatehnika. Elektroonika on omal kohal, kui on tegemist suurte koosseisudega. Ühe orkestriakordi saamiseks pole vaja kohale kutsuda suurt seltskonda muusikuid. Sa salvestad selle heli sãmpleriga plaadilt ning siis on see sul soovitavas helikõrguses ja kestuses olemas.

Ma olen perfektsionist, kõik peab olema esitatud võimalikult hästi. See on ka selgitus, miks olen teinud oma plaadid üksi. Endalt saan nõuda teatud asju, teistelt mitte. Filmidele olen teinud üldjoontes lihtsamat muusikat ja mõnikord on käinud seda esitamas ka siinsed tippinterpreetid. On selgunud, et nende arvates hästi mängitu on mulle ebapiisav. Spordis võid minna võitma erineva tasemega võistlustele: rajoonis, linnas, riigis, kontinendil või maailmatasemel. Igal pool on lattu erineval kõrgusel. Meil on see kahjuks liiga sageli linna või rajooni tasemel, mis tähendab, et mitte eriti kõrgel. Minu lattu on maailmalattu. Ma ei ütle, et selle ületamine mul õnnestub, aga ma vähemalt püüden selle poole. Elektroonika on minusugusele muusikule sealjuures asendamatu abimees.

Tegin hiljuti muusika filmile "A Mind of Many Worlds", mis jutustab inglise päritolu budistlikust mungast Sangharakšitast. Filmis ei räägi ta üksnes budismist, vaid ka kunstist ja elust. Ta ütleb seal ühe väga olulise mõtte, et kaks poolust, millest ta oma raamatutes kirjutab, on omavahel konfliktis. Sangharakšita I tahab mediteerida ja mõista ülimate tõe, Sangharakšita II on aga inimene, kes soovib kogeda elu. Ta ütleb, et religioosse absoluudi poole püüdlemine pole



*Sven Grünberg ei
pea ennast
elektroonilise
muusika loojaks.
Elektroonika on
talle abivahend,
akustiliste
instrumentide
kõla aga
esmatähtis.*

J. Heinla fotod

tänapäeval parim tee, parim on süntees kahe pooluse vahel. See kattub sellega, kuidas ka mina olen üritanud elada ja tegutseda. Muusik olemine on minu elu üks pool, aga budism huvitab mind pillimängust siiski palju rohkem.

Studios hulk tunde järjest töötades tekib seisund, mida võib nimetada süvameditatsiooniks. Sa hakkad eristama nii väikesi helikõrguse erinevusi, mis on inimekõrvale teoreetiliselt võimatud. Alguses pani see ahastama, sest näis, et suur osa tööst on tehtud asjata. Sedavõrd palju tundus olevat väära, musta häälestust.

Paljudele inimestele assotsieerub budism meditatsiooni ja rahulikult voogavate helidega, stabiilse ja harmoonilise seisundi saavutamise püüdega. Meditatsioonimuusikat võib kirjeldada horisontaalsena. Olen selle perioodi kord läbi elanud. Praegu ma ei tee ühe seisundi muusikat ning Milarepa tekstidki ei kajasta ainult ühte meeleseisundit, seal on ka suuri kontraste. Mu austus Milarepa vastu on nõnda suur, et ma ei saaks tema tekstidele teha lihtsalt taustamuusikat. Mis tähendab, et selle albumi muusika ei ole silmad kinni istudes mediteerimiseks, vaid selleks, et kuulata ja süüvida, ning alles seejärel minna, istuda ja mõelda nende tekstide üle vaikuses. Siin on nii palju meeleseisundeid, põimumisi, nüansse, tämbreid ja värve, et siit leiab iga kuulamise ajal midagi uut. Ja seda saab kuulata ka aasta ja kahe pärast.

UUS ÕUDNE ILM



"Setu vurle küüsis", 1993. Režissöör Aarne Vasar.

"SETU VURLE KÜÜSIS". Stsenaarium: **Andrus Kivirähki** följetoni "Setu vurle küüsis" ainetel **Aarne Vasar**, režissöör **Aarne Vasar**, kunstnikud-lavastajad **Ene Mänd** ja **Aarne Vasar**, operaator **Roman Hein**, muusika: **Margus Kappel**, näitlejad: **Tõnu Aav** (Setu), **Jüri Krjukov** (Vurle) ja **Maria Klenskaja** (Pruut); teistes osades: **Hans Kaldoja** ja **Arvo Laid**; animaatorid: **Piia Maiste**, **Ülle Metsur**, **Tarmo Vaarmets**, **Maigi Tross**, **Evelin Tammin**, **Ere Tõtt**, **Matl Oja**, **Leo Lätti** ja **Veroonika Grünberg**, teostajad: **Sigrun Alaots**, **Airi Eras**, **Malle Jaagus**, **Ruth-Helene Kaasik**, **Riina Kabrits**, **Meeli Küttim**, **Jaanika Laiksoo**, **Ave Laine-saar**, **Daisy Lappard**, **Marje-Ly Liiv**, **Riina Liivar**, **Eve Luup**, **Ene Meermann**, **Eil Mikk**, **Malle Mäenurm**, **Kaja Otti**, **Reet Raudkivi**, **Kristel Riga**, **Maija Saar**, **Hela Sillamäe**, **Helle Soo** ja **Anneli Vene**; režissööri assistent **Tiiu Leppimann**, helioperaatorid **Ülo Saar** ja **Tiina Pruuden**, monteerija **Irja Määr**, toimetaja **Lauri Kärk**, direktor **Kalev Tamm**. 290,0 m (1 osa), värviline. "Tallinn-film", 1993.

Uus õudne ilm on ukse taga, leelotan **Aarne Vasara** animatrikke vaadates, **Aldous Huxley**'t parafraseerides. Uus õudne aeg on ukse taga ja muudab kõik - nii võiks lühikokkuvõtvalt kirjeldada joonisfilmi "Setu vurle küüsis" süžeed. Kui Priit Pärna filmide puhul on peaaegu võimatu rääkida loost, sündmustest - iga vaataja võib nende metafoore suvaliselt tõlgendada ning enda jaoks pika, keerulise jutustuse või novelli välja mõelda, siis **A. Vasara** teose puhul kaksipidi mõistmisega vist küll tegu pole. Või kuidas? Aga otsustage ise: nägusad setu eided-noorikud kevadsuvirohelisel, rammusal Eestimaal kõõrutamas, kaunikirjalised lehmad piima sõõrutamas, aus setu (mis EW-ajal oli, muide, sõimusõna) elust rõõmu tundmas, pulma ootel, kuni saabub teade: sõpra, linnameest võib külla oodata! Nüüd taipame, et hoolimata "Looduse Kuldraamatu" vaimus pilafilmi värvigammast, asume ikkagi kallis tänapäevas - lugupeetavas EV-s!



"Setu vürle küüsis", 1993. Režissöör Aarne Vasar.

Tähendab: võib oodata head-paremat... Nii lähebki: linnamees on ilmselt üks kohalik hr Mehvistu ("No tere-strastu, tule ja istu," meenub tänase ministri, kunagise luuletaja vaimukas mefistotsemine) - priitpärnalikus kaardris sisse-murdva tuulega õõ-ukse tagant saame juba eelhoiatuse. Ruttan ütlema, et A. Vasar on vägagi vaimukalt kasutanud tsitaate - parodeerides nii eesti animafilme kui surni esiisa Salvador Dalí - need on mõnusad müksud, õelutsemisest pole siin õnneks lõhnagi! Ei jõudnud veel öelda, aga nagu näete, kohe teen sedagi, et Andrus Kivirähk on tabavalt ja küllaltki mahlaselt eesti keelt kirja pannud, mida Tõnu Aav (mõnusalt ja mahedalt), Jüri Krjukov (uues kvaliteedis) ning Maria Klenskaja (ka täiesti tasemel) esitavad. Filmi helikujundus on üleni tipp-topp: iga nüanss paigas; pildikeel-pillikeeled kaunistest kooskõlas mõistulugu, lustilugu, kurba lugu keerutamata! "Kas sul õlu ikka mulksub" - ainuüksi selle intonatsiooni eest, kuidas hr Krjukov seda välja ütleb, peaks ta küll meie matsiks lõõdama! Kuid lausega "Kallis peiuuke, tule varsti kärjele!" just selle animafilmi mesi algabki - filmis siis vastavalt linnupiima voolamisega kõõgilaualt. Kuldkuum mass, mis lainetab põranda poole, hakkab võtma kõige ebaeestilikumaid vorme - tänamatu tegevus oleks püüda neid üles lugeda (see oleks ka iseenesest huvitav - vaadata ühe kujundi muutumist teiseks, väljakasvamist; mida tänapäevane videotehnika

ka lubaks. Ent siis peaks lausa algusest alustama!) - kogu see sürrealistlik metamorfooside bakhanaal moodustabki filmi põhiosa, on selle kunstiliseks kreedoks, ning küllap ka just selle pärast see film ongi loodud. Siia ei sobiks vähimigi etteheide. Siin pole puudu fantaasiast, vaimukusest, elegantsest teostusest, julgusest ega maitsest. Tsitaadid-vihjed-parodeerimised, mis igale vaatajale vahest momentaanselt pole äratuntavadki, on täiesti endastmõistetavad ning annavad teesele vürtsi ja pipart. Detailimäng, mis algab põrandast väljakasvanud prinkide naiseardega - mis nii mõneleki ausale, puudust kannatavale-alatoitlustatud eesti mehele infarktieelselt võivad mõjuda - kulmineerub, nagu juba rääkisime, vormitusest vormiks saamisega; siin on seos Kaose õuelt saabunud hr Mehvistuga (ehk linnavurlega, linnasõbraga). Olles hingeta, kujuta, võivad nad peegeldada kõike, mis nende ümber (inimeste süngest allilma-alateadvust eelkõige).

Kas siis iriseda polegi millegi üle, küsib nõudlik lugeja? Oo, miks ei ole! Kohe hakkann pihta. Jah, aga tõepoolest, kui ikka ka kord elus aus olla, - ega siis peaaegu polegi. Kui vaid... Kui vaid filmi käsikirja olnuks lõpus sama võimalusterohke hea animateose loomiseks kui alguses. Nimelt on lõpp sel "muidu kauniste tehtud", kopsakal loomel mannetu. (Rõhutan: filmi visuaalne sõnum on üle filmi "süžest"). Ei eita, et ka nii on tal oma



"Setu vurle küüsis".

mõte: seda, et kõik jälle kenasti kenaks pöördub, esitatakse küllaltki kahtlevalt ja ironiliselt. Sest on ju teada, et teist korda samasse jõkke astuda ei saa. Kuid see ei üllata, oodanuks säravamat punkti muidu väljapeetud teosele. Ei leia minagi (seekord?) säravamat punkti oma loo lõpu jaoks, kui:

Värvilised metallid

on peaaegu kõik välja veetud.

Öhtustel tänavatel, pimedais hooes

võib ainult veel tina saada.*

* Vello Märka, "Nälgiva aju korinad", "Sirp" nr 50, 18. XII 1992.

AARNE VASAR on sündinud 18. oktoobril 1949 Tallinnas. Autodidakt. Töötanud "Estoplastis" ja "Maratis" transporditöölisesena, mänginud Tuletõrjujate Majas kitarril. Aastatel 1971-1982 töötas "Tallinnfilmis" animaatorina, 1982-1987 oli ajakirja "Pikker" mittekoosseisuline korrespondent-karikaturist. Aastast 1987 "Eesti Reklaamfilmis" režissöör, 1992. aastast "Tallinnfilmis" joonisfilmide režissöör. Põhitegevuseks on maalimine, korraldanud seitse personaalnäitust. Joonistanud umbes 500 karikatuuri, teinud "Eesti Reklaamfilmis" üle 20 minifilmi. "Tallinnfilmis" on valminud lühilugu "Me lendame" (1990, joonisfilmide kassetis "3x1") ja "Setu vurle küüsis" (1993).

S. T.



Arne Vasar.

KULDHANI

Mu kadunud isa ütles alati, et kui börsimaakleril on võimalus rohkem kui tõenäoliselt ennustada, millise pöörde teeb turg, ei ütleks ta seda ei sulle ega mulle. Ta hoiaks suu hästi kõvasti kinni ja ajaks asju nii, nagu talle kasulik.

Mega-miljoniline muusikatööstus annaks meelsasti pandiks oma ühendatud käe või jala, et teada saada, missuguses suunas liigub publiku maitse ja kuidas selle pealt pärast kasu lõigata. See pole põrmugi üllatav. Pikaajalistest kapitalimahutustest sõltuvad, vältimatult pikaajaliste plaadistuslepingutega seotud ja pikaajalistest autoritasudest ning iga sorti õigustest toituivad muusikatööstuse mogulid, kes sealjuures omavahel ägedalt kemplevad, ajaksid plaadiriivulite virona kõrgeks ja müüksid oma kaupa veelgi kõrgema kasumimääraga. Aga nende positsioon ei sõltu sugugi vähem juhusest kui kontserdisaalide impressariote oma, kes publiku maitse mittetabamise korral tunnevad mõnikord kindlasti kiusatust vedada Cardboard Cityst¹ kohale kodutujid hulgu-seid, et täita nendega South Bank¹ piinlikult tühje istemeterid.

On tõsiasi, et kogu muusikatööstus asub ristteel. Alates 50. aastate keskpaigast pole toimunud teist nii hoomatavat nihet publiku maitstes. Tagantjärele tarkus ütleb meile, et tollal oli see revolutsioon vältimatu. Sõda oli tutvustanud Inglismaale Ameerikat Hollywoodi filmilindil ja füüsilises vormis ka miljonite noorte sõdalaste näol.

Seejärel saabus rahu ja soov alustada kõike värskest ja uuesti. *Music hall*'i veetlus populaarsete salvestiste töökoja ja katseaiana taandus uudsema ja käepärasema veetluse, televisiooni ees. Sõjajärgne beebibuum produtseeris 50. aastate lõpuks miljoneid hästi teenivaid ja palju kulutavaid "teismelisi", kellest paljud on praegu muusikatööstuses tähtsad tegelased. Just nemad on viimased nelikümmend aastat toitunud pop- ja rockmuusika, *soul*'i, džassi, bluusi, MOR-i, popklassika ja "kultmukergitava" klassika (nii kirjeldas mulle oma toodangut üks ajalehepoisist-miljonäriks plaaditööstur) lopsakate aasade rohust.

Sõjajärgses ranges lihtsuses oli *Flannigan & Alleni* ga "Võlvkaarte all"² logelemine vähe kõitev tegevus, kui sul oli võimalik oma sõ-

jast räsitud ja demobiliseeritud (aga ikka veel kuulekaks distsiplineeritud) vanemaid trotsida siniste seemisnahast kingade jalga-panemisega³ ja unistusega sinistes teksades Veenuse⁵ omamisest või ise tema nahas ole-misest.

Ilmus vinüül, millest sai teha odavaid ja vastupidavaid plaate. Wurlitzer tuli lagedale plaadiautomaatidega, mis varsti mängisid igas kohvibaaris. *Dansette* tootis portatiivseid raadioid ja plaadimängijaid.

Ükski nendest uuendustest ei kõigutanud klassikalise muusika tööstust kuigivõrd. Peaaegu igas kodus oli klaver, mis vajas noote; paljusid lapsi julgustati õppima pillimängu, mis rõõmustas *Chappell*'i ja *Boosey & Hawkes*'i⁶; kontserdipiletid olid ikka veel odavad ning tänu Malcolm Sargeantile ja Robert Mayerile tegid saalid eneste reklaamil paremat tööd, kui paljud praegu kahtlustadagi oskavad. Firma *Gramophone* ja väärikas *BBC*, mis tollal veel ei tundnud muret publiku vananemise ja kadumise pärast, rahuldasi oivaliselt klassikalise muusika entusiasti vajadusi.

Järelikult ehitati modernne muusikatööstus üles ühe kümnendi, 1958 - 1968, meeldiva, sentimentaalse ja popiliku mõrdiga. Plaatide, nootide ja kitarride ning aparatuuri, millel ja millega neid mängida, müügist saadud tohututest kasumitest arendati välja tööstus, mis 70. ja 80. aastate meeleoluka ning üha enam poliitilise rocki, *metal*'i, punk'i ja protestimuusikaga võrsus veelgi muinasjutulisema jõukuseni. Ent keegi ei peatunud, et huvi tunda, mis saab edasi. *A & R* asendati üüriraamatupidajatest finantsnõunikega, kes toodi mängu tööstuse "lõpsmiseks" ja kes vastavalt oma harjumusele keskendusid rohkem minevikule ja olevikule kui tulevikule.

Aga turu klassikalise muusika ots püsis sellegipoolest vaikselt omaette edasi. Esinejad riietusid ikka veel eelmiste sajandite vaimus frakkidesse ja valgetesse särkidesse ning panid ette lipsu. Maestrod ja primadonnad alandusid endiselt väga "tõrksalt" kinkima kasimatutele ajakirjanikele intervjuuks paari sõna. Mitte keegi ei tundnud, et kõitvate ja põnevate plaadiümbriste kujunduseks

³ Taul *Underneath The Arch*.

⁴ Vihje Gene Vincenti 1956. aasta hitile *Blue Suede Shoes*.

⁵ Vihje Frankie Avaloni esitatud 1959. aasta hitile *Venus In Blue Jeans*.

⁶ Tuntuimad muusikakirjastusfirmad USA-s.

¹ Vaeste linnaosa Londonis.

² Esinduslik kultuurikeskus ja kontserdipaik Londonis.

oleks vaja kulutada raha või teritada vaistu. Üldiselt rääkides ühinesid kõik asjase puutuvad tegelased, alates *Radio 3*⁷ teadustajatest kuni kontsertprogrammide kirjutajateni tahtmatult salaliitu, et teha niigi ahenev klassikalise muusika valdkond nii segaseks, elitaarseks, ligipääsetamatuks ja pomposseks, kui nad veel vähegi suutsid.

Oh, kuidas küll kõlvatute, maiste ja ilmalike XVI, XVII ja XVIII sajandi suured heliloojad oleksid nõrdimusest oianud, kui nad oleksid näinud oma teoseid XX sajandi lõpul nõndamoodi harvendatutena ja kastreeritutena.

Ja nii veeres vankrike 80-ndatesse. Keegi polnud iial küsinud, mis see ikkagi oli, mis dikteeris nihkeid publiku maitseks. Väga vähesed otsuste langetajad tööstuses olid põhjalikult kursis rahva seast lähtuvate püüdlustega ja ihadega. Arveameetnikud täheldasid plaadiläbimüükide dramaatilist langust, ning aina vähem ja vähem osteti ka noote. Perekonnaklaver oli juba aastaid tagasi pilbasteks tehtud ja ohvriks toodud skautide maja ehitamisele. Riigikoolid ei pakkunud enam õppekavades muusikaõpetust ega nõudnud tunnistusel hindet. Raadio oli küllastunud juba kiilaspäisuse poole kalduvatest svingivate kuuekümnendate *DJ*-dest, kes olid *BBC*-ga seotud pikaajaliste lepingutega. Ning vaatamata faktile, et 60. ja 70. aastatel tekkis tohutult rikas ja uuenduslik kogum uus-klassikalist muusikat ning areenile ilmus erakordselt andekaid uusi heliloojaid, ei innustanud *Radio 3* kedagi ostma neid

⁷ *A & R - Artist & Repertoire*, osakond plaadifirmade juures, mis tegeleb uute talentide ja repertuaari otsingutega.

⁸ *Radio 3* - *BBC* kolmas kanal, mis on spetsialiseerunud ainult klassikalisele muusikale.

⁹ *DJ - disc jockey*, siin raadiodiskor.

plaat, sest kabinetidesse sulgunud toimetajad kaevasid põhjast välja veelgi udusema "Nädala helilooja" saate ning tutvustasid seal uut muusikat sellise piinlikkust valmistava "plämaga", et see oluks paras esitada mõnel koomikul.

Juhtus aga see, et publik vabanes aina enam pettekujutlustest muusika suhtes, mida neil paluti osta. Muidugi meeldis neile klubides serveeritav *acid/house/hiphop/rap/disco*-roog, sest selle järgi sai tantsida. Tööstusele meeldis see samuti, sest see muusika oli ropult odav toota ning süntesaatorid ei küsinud esinemis- ega autoritasu. Müüdi varjuküljele jäi see, et miljonite noorte korduvorgasmilise elektroonilise pulseerimisega rahuldamiseks kogu maailmas piisas vaid käputäie plaatide müümisest käputäiele klubi-diskoritele. Remiksimisega kaotas muusikatööstus teise suure tüki oma endisest turust.

Nu mida siis inimesed küll pidanuksid ostma oma uhiuutesse hi-fi-süsteemidesse, *Walkman*'idesse ja *CD*-mängijatesse panemiseks?

Oh, muidugi, *CD*-mängija!

See oli järgmine õnnetusetooja. 200 - 1500 naelsterlingi tüki eest - see tähendas mängu, mida said mängida vaid rikkad, sest iga plaadi eest tuli välja panna rohkem kui kümnekas. Aga 80-ndatel tähendas rikas olemine oma imidži eest hoolt kanda (või vastupidi). Ja see imidži oli toosama, mille oli soovijatele ette valmistanud reklaamitööstus. Äkitselt pakuti neile teleekraanilt kalleid autosid "Carmina Burana" saatel, maailmameistri-võistlusi "Nessum Dormaga", sigarette Bachi "Air On A G String'i" kõlades; Thatcheri valitsuse tööstuse privatiseerimise taustal kõlas Beethoveni "Eroica" (3. sümfoonia). Kõikjal nende ümber (nemad olid pürglevad, redelil ülespoole tunglevad ja edule orienteeritud 80. aastate miraaži produktid) võis kuulda

Klassikalise
muusika uued
imidžid.
Mõned aastad
tagasi kergitas
punkarliku
harjassoenguga
viiuldaja
Nigel
Kennedy
Inglismaal
popedetabeli-
tesse Vivaldi
aastaaegade
tsükli. Kes
küll ütles
tema juuksuri
nime?



katkendeid "Carmenist", duetti "Pärliipüüdja-
test" ja Janáčeki "Sinfonieta".

Klassikaline muusika oli uuesti sündi-
nud!

Vanadest puidnikerdustest roomasid
tõukudena välja blufikaupmehed ja reklaa-
miinimesed, kaubareisijad ja...

Eile paljastasid nad teile kümme sala-
dust, mida te veel ei teadnud Madonnast.

Järgmises numbris avaldavad nad Nigel
Kennedy juuksuri nime ja saate teada, mida
arvab meestest Evelyn Glennie.

"See kõik on vägev, fa-a-a-ntastiline, maa-
giline!" ütlevad muusikatööstuse Assad.

"Jah, aga on see ka kunst?" vastavad Pea-
voolutsejad.

"Kas teate mõnda teist head viisi?" küsi-
vad kunstilised juhid, kui tõdevad, et nad on
ära kasutanud kõik "head kohad" Elgarist.

"See sell, Tosca... kas ta pole mitte sur-
nud? Autoriõiguste alit juba väljas?" küsib fi-
nantsnõunik.

"Meie teeme oma tulevikupanuse Monte-
verdile," ütleb Nutikas Raha.

"Ja meie teeme puhta töö," ütleb jaapan-
lane.

Ning kõige kavalam on mõistagi just
tema. Kõigepealt tegid jaapanlased magneto-
foni (see tõrjus välja sakslaste ja inglaste
grammofonid) ja seejärel kassetid, mis sinna
sisse sobisid. Siis tulid *hi-fi* raadiosüsteemid.
Siis videoparaadid ja nende kassetid. Siis
CD-masinad ja nende kettakesed. Nõnda
said nad oma kontrolli alla kogu aparatuuri,
mille peal aparatuurist sõltuv muusikatöös-
tus eksisteeris. Lõpuks hakkasid nad kokku
ostma nii palju tulust muusikakirjastuste ja
muusika-õiguste tööstust, kui vähegi suut-
sid. Väga kaalutletult on nad omandanud
möödunud aegade kindla-peale-edu.

Niisiis, millist muusikat ostab publik
homme? Ostab seda, mida alati on ostnud -
head meloodiat, meeldivat rütmi, ja sõnu,
mis vaatamata sellele, kas on nad mõisteta-
vad või mitte, puudutavad tundeid.

Kui mingi teos peab jääma lihtsalt "popu-
laarseks", siis piisab ainuüksi nendest oma-
dustest küll ja küll.

Kui see aga peab olema meeletult edu-
kas, siis aitab oluliselt kaasa see, kui auto-
ril/heliloojal/esitajal on esileküündiv elu-
stiil, hea välimus ja hoiak, millega kuulaja
võib samastuda. Kui mingile teosele saab
osaks "klassikalise" akolaad, vajab ta lisao-
madusi: ta peab köitma intellekti või seda
mingil moel ergutama; nii kompositsioonil
kui ka esitusel olgu mingi ajaproovile vastu
pidav kvaliteet; ning kui võimalik, olgu seal
ka viited, mis samastaksid seda juba varem
"klassikalise" staatuse välja teeninud teoste-
ga, või eristaksid nendest.

Küünikud mõistagi ütlesid, et see "klas-
sikalise" sildike on üks pläma. Tõeline, all-
pool veeliini vasesga vooderdatud klassika-
line on nende arvates igasugune muusika,
mis veel aastaid pärast helilooja autoriõigus-

te aegumist kirjastajale kenakese summa
raha sisse toob.

Aga nad on kõigest küünikud.

See purustaks mu päevinäinud isa süda-
me, kui ta näeks, et ma jagan lahkel käel hin-
nalis saladusi ilma pennigi vastu saamata.
See purustaks ka paljude muusikasõprade
südamed, kui nad näeksid mu üleolevat suht-
tumist BBC, Tähtsate Ninade, selgenägelike
produtsentide ning sadade heliloojate ja in-
terpreetide eksperimenteeriva ja loova
ühendgeeniuse auväärsetesse jõupingutus-
tesse klassikalise muusika alal. Ma ei eita üh-
tegi tunnustussõna, mida igaüks neist
väärrib.

Ent siin teile üks hoiatus. Kui olete suure-
pärane või ka veidi vähem andekas muusik,
siis sõltub teie tulevik ikkagi muusika "töös-
tusest". See tööstus on ligi kolmkümmend
aastat veerenud rocki-popi lõbustuspargi
vankrikel ning enesele selgeks teinud, et
hõpsalt müüdava aja bluffimine on väga
kasulik (mõnda aega). Kuldmunakesi mune-
va hane tapmine kõlab küll võikalt, aga raa-
matupidamise bilansilehel näeb välja päris
kena.

Kui nad vaid saaksid, otsiksid nad seksi-
ka, "säravad-hambad-ja-suured-rinnad"-flöö-
dimängija, paneksid ta "Fauni pärestlõunast"
välja õngitsema kõik "head kohad", sahkri-
daksid ta Saatch'i kohvinklaamile maha, pu-
huks teda üles *Wogan*'is, "Naiste tunnis" ja
igasugu loba-*show* des, kleebiks teleekraani
üle köditavate posteritega ning kiiret, ja
suurt raha pööritades, teeks kultuuri meistri-
teostega sama mida Disney kirjandusega.

Tõsi, selline lähenemine võib paljudele
inimestele edukalt tutvustada muusikat, mis
neil muidu märkamata jääks. Aga kui te
mõtlete nii nagu mina, võite väga vabalt tun-
da, et suurim nauding igasugusest heast
muusikast (mõistagi võib siin vaielda, milline
ikkagi on hea muusika) on aeglane, püsiv
ja kasvav kiindumus, mille saavutame teose
kõigist erinevatest, kuid tuttavale teemale
uusi varjundeid andvatest interpretatsioonidest
kokku. See on protsess, mis samaselt
suurimate armulugudega võib kesta kogu
elu.

Nii nagu operis käimisest sai 80. aasta-
tel mõneks hooajaks *yuppie*'liku elustiili tri-
vialiseeritud lisand, nii võib muusikatööstus
ka klassikalisest repertuaarist leida mõningi-
gaid teoseid, mida on hõlbust maha sahkri-
dada ja trivialiseerides muuta tulutoovaks,
kuni nad on inimesi surmani ära tüüdanud.

Peame olema väga, väga ettevaatlikud, et
me ei laseks muusikatööstusel teha klassika-
lise muusikaga sama, mida ta on teinud suu-
repärase populaarmuusika traditsiooniga.
Kui see neil siiski õnnestub, on suurelt osalt
süüdi elevantiluuist tornidesse varjule puge-
nud elitaarlased, kes pole suutnud teha hea
muusika kestvaid naudingut ligipäasetavaks
ja kättesaadavaks igähele.

Ajakirjast "The Music Magazine".

KES? MATS EK

Koreograaf Mats Ek, üks tänapäeva rootsi (ja kogu maailma) balletielu sensatsioonilisemaid nimesid, sündis 1945. aastal maineka ballettmeistri Birgit Cullbergi ja tunnustatud rootsi näitleja Anders Eki pojana. Tema vanem vend Niklas Ek on moderntantsija, kes hulga aastaid töötas Maurice Béjart'i juhitud "XX sajandi balletis" ning kes viimase kümnendi jooksul on teinud kaasa ka mitmes Mats Eki lavastuses. Mats Eki enese karjäär algas samuti tantsijana - peaaegu kaksikümne aastat töötas ta ema juhitud "Cullbergballeteni" esitantsijana. Alates 1982. aastast juhib Ek koos Birgit Cullbergiga selle tantsuteatri tööd. Ning ehkki rohkem kui kümne aasta pikkuse ballettmeistrikarjääri jooksul on Mats Ek loonud kümneid koreograafilisi kompositsioone, on ta tähelepanu pälvinud ning tunnustuse võitnud eelkõige oma klassikaliste ballettide autoriversioonidega, mis purustavad (või ehk hoopis eiravad) kõiki klassikalises balletis aastakümnetega omaks võetud kaanoneid. Tema balletilavastused kannavad küll tuttavlikke nimesid, ent sellega nende harjumuslikkus ka piirdub. Eitades romantilist ilu(tsemist) ja muinasjutuliselt kauneid kujutelmi maailmast,



Mats Ek



Birgit Cullberg

millega oleme harjunud seostama klassikalist balletti, on Mats Ek kujundanud oma versioonid "Giselle'ist", "Luikede järvest" ja "Carmenist". Nende ballettide plastikal pole midagi ühist XIX sajandi lõpu kanoniseeritud klassikaga, sinne tantsukeel tugineb moderntantsul, Jiri Kyliani, Birgit Cullbergi ja eksperessionistliku tantsu tehnikal.

Ent uuendused, mis Mats Ek on toonud tänapäeva lavatantsu maailma, ei piirdu hoopiski veel ühe moodsa tantsutehnika kujundamisega. Eki peamine eesmärk on olnud arendada välja o m a tantsuline mõtlemine, mahutada klassikaliste ballettide tardunud süžeeskeemidesse nüüdisaegse maailma probleemid.

Üheks ilmekamaks näiteks sellest on Mats Eki esimene "klassikaline" ballett - "Giselle" (1982). Juba sellest tööst alates tuleb tunnistada,

et Mats Eki omalaadne tantsumaailm oleks võib-olla kujunenud hoopis teistsuguseks, kui peaosil tema klassikatõlgendustes poleks kehastanud koreograafi hispaanlannast abikaasa Ana Laguna. Raske oleks vahest mujalt kui iseenda kodust leida baleriini, kes nii hoolimatult suhtuks oma välismaiselt laval, oma kostüümi, grimmi ning tantsulistesse väljendusvahenditesse; kes julgeks olla otsekohelelt inetu, robustne ja ebaplastiline. Niisamuti on Mats Eki lavamaailms suuresti ka tema lavakujundaja Marie-Louise de Geer-Bergenstrahle maailm. Tavapäraselt piirdub Eki ballettide kujundus vaid mõne hoolikalt valitud detailiga, mis annab edasi koreograafi tunnetust - olgu selleks siis tohutud iseliikuvad lehvikud "Carmenis" või hiiglaslikud merikarbid "Luikede järve" II vaatuses.

"GISELLE" (1982)

Juba esimeses "klassikalavastuses", romantilise balleti kullafondi kuuluva A. Adami "Giselle'i" tõlgenduses, leidis väljenduse Mats Eki koreograafilise mõtlemise eripära. Traditsioonilise valge balleti asemel, kus balerinid hõljuvad laval otsekui õhkkerged vaimud, avastas vaataja end paljajalgsete olendite ekspressiivsest ja nurgelisest tantsumaailmast, milles valitsesid lõpetamata poosid, poolelt sammult katkevad tantsufraasid ning tantsu ja muusika omavaheline dissonants.

Balleti tegevus oli nostalgilis-muinasjutulisest külakeskkonnast kantud tänapäeva, ent seda mitte eelkõige väliste tunnuste põhjal, vaid sisemiselt mõtestatult. Niiivõit impressionistliku maastiku taustal hargnes siin tänapäevane armastuse tragöödia. Ana Laguna Giselle'i tants andis edasi kogu esimese armastuse hirmutav-võrgutavat maailma, tema Giselle'is polnud kaunitesse liigutustesse kätkevad estetiseeritud hullumist, vaid agressiivne, peatumatu hullus. Esimese vaatuse hiidpikk ning puhta klassika varasalve kuuluv Giselle'i ja Alberti duett, mis oma algedaktsioonis on unevalt muinasjutuline ennustamisstseen, on Mats Eki hoopiski kaskaad suuri hüppeid, keerukaid tõsteid, akrobaatika ning spordi elemente. Miski lähendab seda "Giselle-i" ehk hoopis teisele ajastule ja kontekstile: romantismi asemel võib tema üleüldises kohmakuses ja rabeleduses aimata midagi Stravinski-Fokini petruškalikku.

Teises vaatuses asendub värvikas maastik sürrrealistliku fooniga, millel on kujutatud hoolikalt amputeeritud kehaosi - näppu, nina, kõrva. Ning tragöödia kandub psühhiaatria haiglasse: armastuse sõnamurdlikkus ei viinud Giselle'i hauda, vaid hoopis hullumajja. Nii ongi klassikalise versiooni vilide valitsejannast Myrthast saanud seekord hullumaja sanitar, kelle ülesandeks on hoolealuste üle valvet pidada ning neid nende

hullusehoogude ajal talitseda. II vaatuse vilide stseenid toimuvad Mats Eki versioonis enamjaolt põrandal, laval kaootiliselt rabelevad ja väänlevad patsiendid elavad välja oma erisugust hullumeelsust. Balleti finaali, mis originaalis seisnes hommikukellade kostmises ning Giselle'i lahkumises, kannab Eki hoopis teistsugust tähendust. Senikaua kui sanitar-Myrtha viib palatitesse laiali patsiente, riietub Albert märkamatu lahti. Viimast korda näeme teda esimese vaatuse dekoratsiooni foonil, kus Alberti paljas keha sulandub värvika looduse hulka. Albert jääb igaveseks sinna, kuhu ta on loodud.

"LUIKEDE JÄRVE" (1987)

Iga mees kohtab oma elus oma Valget ja Musta luike, samuti nagu igas naises peitub osake mõlemast - ehk niisama banaalselt võikski kokku võtta Mats Eki "Luikede järve" kontseptsiooni.

Selle balleti peategelaseks on Prints. Erinevalt klassikalisest versioonist, milles Printsi roll taandub suuresti vaid priimabaleriini abistamisele ja eksponeerimisele, keskendub Mats Eki Printsi armastuse otsinguile ning väljamurdele ahistavast isakodust.

Sellegi balleti tantsukeel on kõike muud kui klassikaline - väljasirutatud jalalabadele ning klassikalise kooli väljapoolsusele vastanduvad Eki luikede grotesksed poosid ja huligaansed seksduetid. Valge estetiseeritud maailma asemel liiguvad laval absurditeatri tegelased: kiilaspäised lauljannad, ninasarvikud, surevad kuningad ning Godot'd.

Eki "Luikede järve" üheks võtmekujuks kasvab Kuninganna, kellele traditsioonilises balletis kuulus

Mats Eki "Bernarda Alba maja". Bernarda - Luc Buoy.

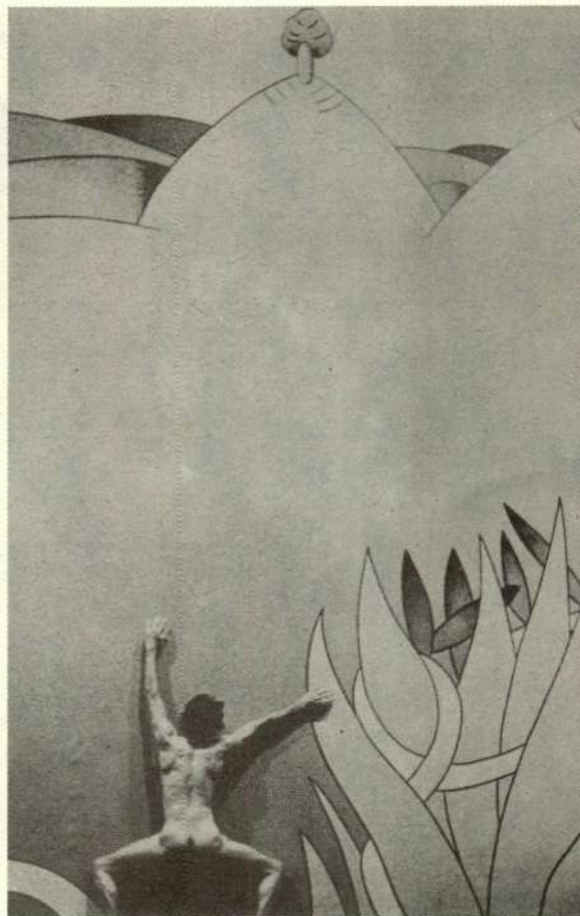


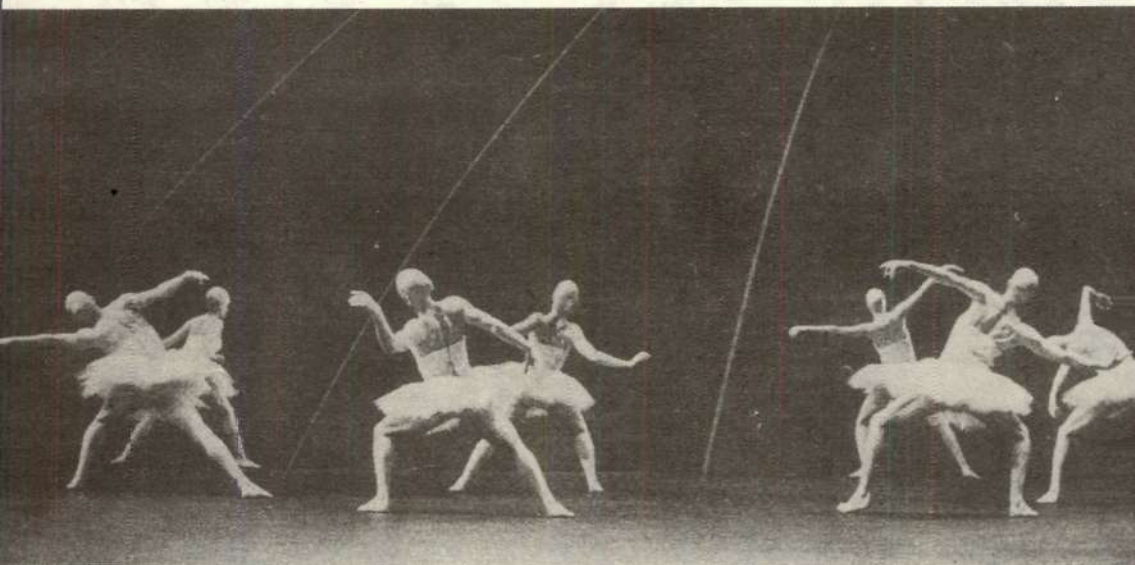


Mats Eki "Giselle". Giselle - Ana Laguna, Albert - Luc Buoy.

vaid kaunistav kõrvalrollike. Tumepunasesse sametisse riietatud Kuninganna, kelle kiilaspäist lehvib maani ulatuv gaasrätik, on Prinsi armastusihade peamine kammitseja. Ometi on Prinsi ja Kuninganna suhted selles "Luikede järves" kõike muud kui üheselt mõistetavad: siin on ühtaegu nii leebet armastust kui elajalikku vihkamist, nii Oidipuse kompleksi kui Hamleti-Gertrudi seksuaalseid ambitsioone. Üks peamisi valikuid, mille ette Ek oma Prinsi asetab, on valik seksuaalsete kogemuste ja ema tohutu võimu vahel.

Armastuseihalus ja ideaaliotsingud toovad Prinsi järve äärde, kus teda ootab ees kiilaspäiste luikede parv. Need luiged pole hoopiski ainult valged (trupis on ka mulatte) ega üksnes naised (hulka on sattunud ka karvasejalgseid mehi). Nagu igas parves, leidub ka siin kõiksugu isendeid. Aeglaselt roomab kulisside varjust välja Prinsi





Mats Eki "Luikede järv". Odette - Ana Laguna, Prints - Ivan Azuley.



unistus - kiilaspäine Ana Laguna-Odette. Printsia ja Odette'i armastusduetti meenutab osaliselt röögatut seksuaalset orgiat, partnerid roomavad ja libisevad üle ja ümber teineteise, tantsukeel piirneb naturalismiga, balansseerides osavalt hea maitse piirimail. Kuri võlur Rotbarth istub taburetil ning puistab laiali linnusööta. Samal ajal püüavad "väikesed luigid" astuda seksuaalvahekorda tohutute merikarpidega, mis ongi "Luikede järve" II vaatuse ainsaks kujunduselemendiks. Ent suurim ootamatus seisab alles ees - kui võluvõim kaob, siis selgub Printsile, et kuri võlur pole keegi muu kui Kuninganna. Nii kuri võlur kui ka Kuninganna on vaid takistused Printsil teel sisemise vabaduse poole.

Pärast lahkumist nõidusliku järve äärest ootavad Prints ja rännuteed, mis toovad balletisõbrale meelde Prokofjevi "Kadunud poja" eksirännakud. Printsil silme eest mööduvad vene tantsud kostüümides *à la* Kazimir Malevitš, siis kohtub Prints hispaanlastega. Teekonna lõpp-punktiks on muidugi Otilie skandaalne perekond: nende majani jõudnud Printsile lendab ükselt vastu taburet. Nii kujunevadki Printsile suhted Otiliega esimesest hetkest kergelt ja pealispindsel - tüdrukul on kõrini isamaja hullusest ning teda piinab seksuaalne rahuldamatus.

"Luikede järve" lavastus on andnud mitmetele arvustajatele alust mõelda Mats Eki loomingulise lähtepunkti ning laiema tähenduse üle: kui Mats Ek kasutaks oma ballettide algmaterjalina tundmatuid teoseid, kanoniseerimata süžeesid, siis kaotaksid tema tööd suure osa oma skandaalsusest, ja vahest isegi koreograafilisest väärtusest. Klassika tõlgendajat Mats Eki näib eelkõige huvitavat paralleelsus maailmakultuuriga, vastandumine ja poleemika balletimaailmas olnuga.

"CARMEN" (1991)

Ka Mats Eki versioon Bizet'-Štšedrini balletist "Carmen" tugineb olnu eitusel, vastandumisel harjumuslikele tõlgendusvariantidele.

Kogu "Carmeni" tegevus toimub tohutu kollaka lehviku taustal, millel on näha pruunikad plekid - kuuliaugud. Ühe sellise augu taga seisab José, kelle surmamõistetute silmade eest libiseb mööda kõik olnu.

Kui otsida Mats Eki "Carmeni" sümboolset keset, siis näib, et see võiks olla SIGAR - kuulsat habaneerat esitab meesrühm, kellel kõigil on suus põlevad sigarid. Lava täitub kollaka tubakasuitsuga ning sellesse pilve ilmub Carmen. Esimeses etteastes saadab Carmenit punases kostüümis inimene-vari - sutenõör või saatus!? Ta ilmub ka finaalis - et tassida kulisside varju Carmen elutu keha. Kogu tegevuse välteit suitsetab Carmen hiiglaslikku sigarit, ta sureb hetkel, mil sülitab suust kustuva sigariotsa.

Ent Mats Eki "Carmenis" on üks tegelane, keda me pole kohanud üheski selle balleti varasemas versioonis - M. ehk José ema. Tema lillakasse kleiti riietatud kuju ilmub aeg-ajalt lavale, ta tahaks otsekuu midagi muuta, ent tajub samas oma võimetust ja jõuetust saatusele vastu seista.

Kui Mats Ek poleks Birgit Cullbergi poeg, siis vaevalt otsitaks tema ballettidest mingit autobiograafilist joont. Seesuguse objektiivse reaalsusega leppides tuleb aga tunnistada, et omamoodi intrigeeriv on mitmete arvustajate kirjatükkides väljendatud mõte, et nii "Luikede järve" Kuninganna, "Bernarda Alba maja" Bernarda kui ka "Carmeni" M-i kujus portreerib Mats Ek oma ema Birgit Cullbergi. Vähemasti on selline paralleel põnev ja eks pisut skandaalne. Tegelikult tuleks Cullbergi mõjutusi näha vist siiski muus, eelkõige Mats Eki ekspressiivses tantsukeeles ning muidugi tema ballettidest valitsevas dramaturgilises täpsuses, tegevuslikus tantsus - seda oskas Birgit Cullberg, üks maailma andekamaid draamaballeti esindajaid, igatahes perfektselt.

Kadi Herkül



Mats Eki "Carmeni". Carmen - Ana Laguna.

PÜÜDES NIHUTADA MAJASUURUST KIVI



F. Dostojevski, "Valged ööd" (lavastaja K. Kaasik-Aaslav). "Ugala" ja von Krahli Teatri ühistöö, 1993. Unistaja - Jaanus Rohumaa, Nastenka - Kristel Leesmend.

E. Loidi foto

Dostojevski pole Eestis teatrimaterjalina kunagi populaarne olnud, ja nüüd ühel hooajal äkki korraga kaks tema teoste instseneeringut laval! (Juba jälle! 1981. aastal juhtus sama lugu.) Vaheku teatrimälu ütleb ette vaid mõned väikeste saalide lavastused, needki kõik sisuliselt monotüüdid, kus lavastaja oli pigem näitleja abistaja kui põhitölgendaja.¹ Suurelt lavalt ja nii-öelda "täis- mängust" on oma isiklik (halb!) mälestus vaid ligi paarikümne aasta tagusest "Ugala" "Idioodist", kus kaks meespeatelast otse misanstsenei-



Jaanus Rohumaa.

K. Orro fotod

Rohumaa lavastamiskatse päris sümpaatne, sest noored ei võtnud endale üle jõu käivat ülesannet romaani süvatähendusi tõlgendada, vaid puhastasid parajalt naiivselt välja vaid (osaliselt ju tõesti eakaaslaste) lihtsa ja



Uusi nägusid eesti laval: Kristel Leemend.

liselt Eili Silda kõigest jõust pooleks püüdsid kiskuda.² Toomingalik-hermakülalik kujundeid loov füüsiline tegevus läks parajasti laiatarbekaubaks.

Veel üks "Idioodi" lavavariant tekkis kolm aastat tagasi 15. lennu koolitööna, mis hiljem pealkirja all "Kosjakased-2" ka publiku ette jõudis. Mingil semestriksamil, veel "vormistamata" kujul nähtuna oli see Jaanus

Katri Kaasik-Aaslav.

T. Huigi foto

¹ "Pandimaja" ("Tasane") Rudolf Allaberdi instseneering Noorsooteatris 1981. a. Mängis Rudolf Allabert, lavastuse kunstiline juht Kalju Komissarov, näitejuht Jaak Allik.

"Pihtimus allilmast" ("Ülestähendusi põranda alt") Mati Undi instseneering ja lavastus Noorsooteatris 1981. Mängis Ago Roo (ja Maret Murša).

"... mina pean teed juua saama!" ("Ülestähendusi põranda alt"), Ants Anderi instseneering "Vanemuises" 1984. a. Mängis Ants Ander (+ 7 tegelast veel), lavastas Ago-Endrik Kerge.

² "Ugalas" 1976. Peteris Petersonsi instseneering, Heino Torga lavastus.





"Valged ööd". Nastenka - Kristel Leemend.

E. Loidi foto

arusaadava armuloo. Tulemust võis ka koomiksiks nimetada. Aga mis siis. Võib-olla tolele majasuurusele kivile peabki niimoodi ettevaatlikult ja aegamööda lähene-

ma? Osa samast seltskonnast, kes nimetab end trupiks "Kosjakased-3" ja tunnistab see- ga järjepidevaks nii oma Dostojevski-huvi kui ka lähenemisviisi, mängib nüüd "Valgeid öid". Lihtne, ilus ja kurb lugu, millel väga

teadlik huumorihelk ei lase haledaks minna, on originaali sisu ja tasemega märksa adekvaatsem kui eelmine katse. Aga muidugi on "sentimentaalseks romaaniks" nimetatud "Valged ööd" ka ise hoopis vähem keeruline ja laval kergemini ettekantav kui Dostojevski mis tahes suur romaan.

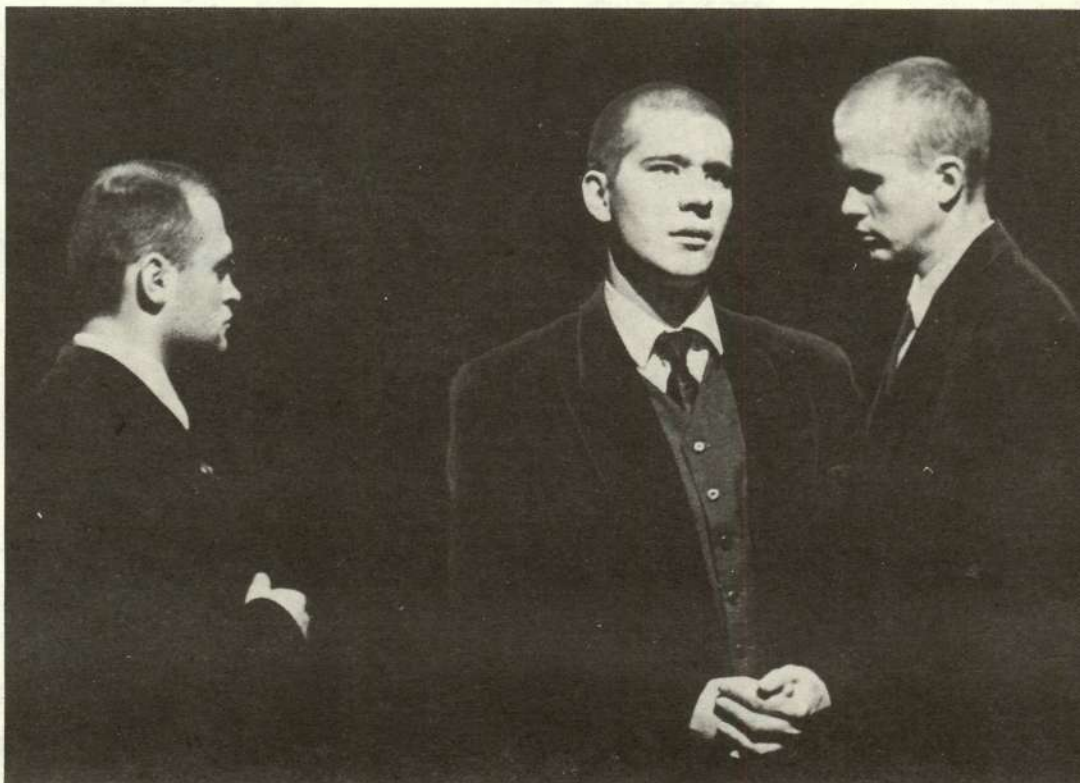
Pikk kitsas mängupoodium - Peterburi tänavalaternatega sillad ja kaldapealsed - ruumi keskel võimaldab publikul kahelt poolt vaadata ja tavalavaga võrreldes näitlejatega rohkem koos olla. Von Krahli teatrisse ühele viimastest kevadistest etendustest kogunenud veerandsada neidu ja kaks noormeest, kõik - ja enamik kõvasti - alla 25 aasta vanad, pidanuks teoreetiliselt olema sellele tükile ideaalne publik. Aga ei, otsekui sein oli ees: ei haaranud neid vaatajaid ei Katri Kaasik-Aaslavi lavastuse omapärane karge romantilisus, irooniata, kuid siiski võõritava kõrvalpilguga (päris täielikult ise siiski sisse elamata) saavutatud "vanaaegsus" ega Kristel Leesmendi ja Jaanus Rohumaa tundlik koosmäng. Publiku poolel püsiti vaikselt, ent mängitavast ilmselt väga eemal ja omaette,

ehkki lavastuses on piisavalt põhjust paindlikuks kaasaminekuks ja sõbralikuks muigevirvenduseks.

Vist oli mõlema poole häda, et tegijad ja vaatajad ei suutnud sel õhtul päriselt teineteiseni jõuda (mõnel teisel õhtul olevat kontakt paremini õnnestunud). Suure lugemuse ja kahe-kolmekümneaastase mitmekülgse teatrikogemusega n-ö tavaline eesti "tädi-publik" oleks "Valgeid öid" ilmselt natuke paremini mõistnud ja seda ka märgatavalt välja näidanud. Viimasel viiel-kuuel aastal teatriskäimist alustanud on paratamatult harjunud rohkem kas "alternatiivide" tavaliselt isikupsühholoogiast puutumatu absurdi kalduva vaimukuse, vaimutsemise, muidusegasuse ja atraktiivsusega või siis riigiteatrite eredale sündmustikule ehitatud, üksüheselt võetavate kassatükkidega. Mitte et "Valgetes öödes" just süvapsühholoogiaga tegemist oleks. Noored püüavad endale lihtsalt ausalt selgeks teha, mis inimesed nood Dostojevski tegelased tol kaugel ajal küll olla võisid, kiidavad heaks nende vastastikuse headuse ja aususe, aga mõne koha peal imes-

F. Dostojevski, "Majasuurune kivi" (lavastaja M. Kalmet). Noorsooteater, 1993. Mängivad Riho Rosberg, Marko Matvere ja Jaan Tätt.

V. Salupuu foto



tavad ka natuke. Ja seda nad, partnerile avatult ning suhtlemisvalmilt, mängivadki. Kusjuures Jaanus Rohumaa ilmutab üht kena ning päris haruldast omadust: enam-vähem võrdse rollimahuga kaheinimeseloo ei haka ta ise peategelaseks, vaid tõstab galantselt hoopis noort daami (Kristel Leesmenti) esile.

Lavastuse puudused on vist eelkõige vormistamise: vaatuste alguste ja lõppude ebamäärasuses, hajuvuses, kindlamalt fikseerimata ajalistes üleminekutes. Ainus kord, kus publik kontaktseks muutus, oli muide vaheaja saabudes, ent see juhtus kahel saali poolel omavahel: näitlejad kadusid, ust lahti tegema aga ei tulnud, ja tasane ebalev naer vallutas pikkamööda terve saali, kuni üks julge välja vaatama läks ning seejärel paarile oma kaaslasele märku andis, et lugu siiski veel edasi läheb. Kulla teatrirahvas, ega te ometi arva, et tänapäeval Dostojevskit laialt lugenud ollakse?! Kuigi ka selle põhjuseta tundus pausi tegemine asjatu: eelnev küll nii pikk ja pingeline polnud, et hingetõmbamiseks ja järelemõtlemiseks aega anda. Ning päris lõpp vajanuks kindlasti fikseerimist. Nastenkaga on põhimõtteliselt kõik selge, tema lihtsalt lendab ootamatult taasilmunud väljavalitu poole. Ehkki ka neiu tundmustel polnuks paha väheke pikemalt peatuda. Aga Unistaja reaktsiooni, ükskõik siis, mismoodi tõlgendatuna, oleksime küll pidanud "luge-da" saama. Lavastus kui kunstivorm jäi lõputa. Muide, Unistaja ajutine kirjutuslauatagune tegevus läks samal pool poodiumi otsa kohal istujaist täiesti mööda: kuuldavasti oli eriti teatraalse žestiga sullepruukimist? Samal "ruumilisel" põhjusel jäi tabamata väike nüanss Nastenka sule haaramisest.

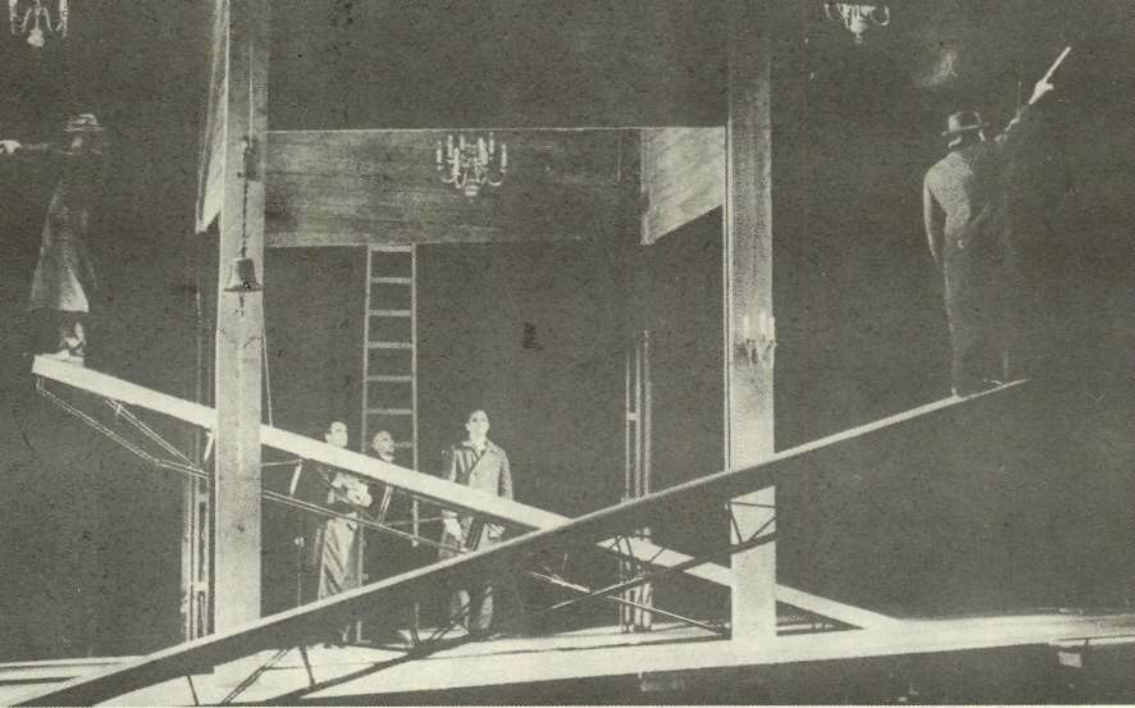
Erinevalt "Valgetest öödest" on Madis Kalmeti "Majasuurune kivi" täiesti süžeeu, teljeks igidostojevskilikud Jumal, Hirm, Surm. Tekstid on koostaja-lavastaja võtnud Dostojevski neljast suurest romaanist; esitatakse dialooge, mis kontekstist välja tõstetuna muutuvad puht-abstraktseiks arutlusiks. Ei mingeid sündmuslikke ega tegelaste omavahelisi, isiksuslikke seoseid enam - teatri-ruumi peab valitsema puhas MÕTE. Rääkimata paljudest inimestest, kes ühtki lavastuses kasutatud romaani lugenud ei ole, ja neist, kes "Kuritööd ja karistus" ning "Idiooti" on, aga "Vendi Karamazoveid" ning eriti veel "Sortse" mitte - rääkimata nendest, on teatripubliku hulgas kahtlemata õige vähe niisuguseid Dostojevski tundjaid, kes üht või teist katkendit kuuldes kohe ka dialoogi pidavaid tegelasi ja konkreetse jutuajamise taustsüsteemi ette kujutavad. Selleta on kuhjuvat tarkust aga raske vastu võtta. Järe-

likult peaks lavastuse pinget nii suur ja sententside esitus nii meisterlik olema, et ka sellisel abstraktsel pinnal vaatajale täielikku sisseelamist ja katkematut huvi võimaldada.

Nii kahjuks ei ole. Mustjashalli lava eri punktidest kostma hakkavad kummalised helid ja kolme näitleja üksteisesse suubuvad omateksti teritavad tähelepanu ning loovad hea eelhäälestuse. Ent kui edaspidi jupp-jupilt ikka ja ainult enam-vähem ühtlasel viisil esitatakse (Marko Matvere ja Jaan Tätte rohkem, Riho Rosberg vähem isiksuslikult ja jälgitavalt) Dostojevski iseendast ju põnevaid arutluskäike, tuleb tahtmatult tüütusetunne ja igavus. Ühesainsas katkendis, kus kõige otsustavamalt on välise tõsiduse kramplikusest loobunud ja mis ilmselgelt iga vaataja üles raputab, näitab Marko Matvere hiilgavalt, et tegelikult poleks ses lavastuses sugugi vaja töötada üksnes mõttejõu abil, vaid võiks kasutada palju enam teisisi teatrivehendeid, ilma et kõrged mõtted madalduksid ja peaks hakkama tegema süžeelist näitemängu.

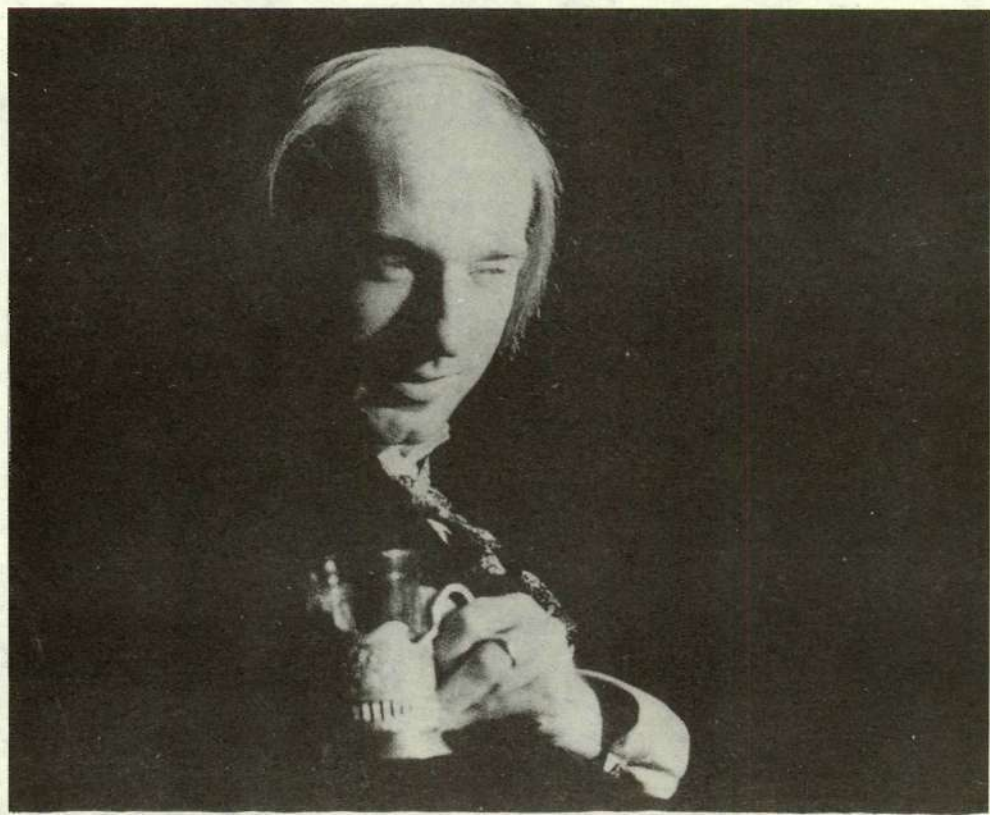
Ka on vaimusilmas võimalik laval teiste seas kujutada Madis Kalmetit ennast, kellele kogu lavastuse temaatika on kahtlemata väga isiklik asi (seda kinnitavad esietendusjärgsed intervjuud). Just see oleks vist üks noist vähestest juhtumest, kus lavastaja, kes ise on hea näitleja, võiks isikliku osalemisega oma tükis enam head kui kurja teha. Ja missugune pinget tekiks, kui praegu pelga kujunduselemendina kasutatava kõie ühes otsas ripuks üks hästi suur kivi, kõis käiks üle tala ja teine ots ulatuks maha, parajasti dialoogi pidava näitleja talle alla. Kusjuures osalised võiksid samavõrd kui praegu ringi liikuda, ainult et peaksid kogu aeg ka sellele mõtlema, et kellegi jalga kindlalt kõie otsal püüaks...

P.S. Kursiivis on tegevnäitleja ja -lavastaja mõtted, millega kriitik täielikult nõustub. Kriitik juhtus nimelt "Majasuuruse kivi" kontrollitendusel koos Kalju Orroga ära tulema, kes nende asjade üle omakorda Elmo Nüganeniga juba arutleda oli jõudnud. Huvitavad mõtted neil praktikuil!



PILLE-RIIN PURJE

SORTSIDE HÄÄLETU LEND



FJODOR DOSTOJEVSKI -
LEV DODINI "SORTSID"
SANKT-PETERBURGI
VÄIKESES DRAAMATEATRIS

lk 75 fotod:

F. Dostojevski, "Sortsid".
(L. Dodini dramatiseering ja lavastus).
Sankt Peterburgi Väike Draamateater,
1991. Duellistseen
(kunstnik E. Kotšergin).
"Sortsid". Pjotr Verhovenski -
Sergei Behtereov.

"Sortside" lavastuse kolm vaatust (kavalehe järgi kolm etendust) kestavad kokku kaheksa tundi: esimene vaatus kella 12-15-ni, teine 16-18.30-ni ja viimane 19.30-22-ni. Eba-
harilikult pikk teatripäev, kaheksas mai Peterburis ei olnud vaatajale raske katsumus, vaid sügav elamus. Kui lavastus on kehv, saab katsumuseks ka ainus tund teatrisaalis.

Head teatrit võiks lõpmatuseni vaadata, ei sega väsimuski, ehkki eelmine öö möödus poolunetult rongis rappudes.

Muljetetulv pole veel kristalliseerunud mälestuseks - see kirjutus on vaid tõlik esmareageering.

Lev Dodini lavastuse range vaoshoiitus kummutab stampkujutluse vene teatri avatud, ekspressiivsest mängulaadist. Vaid jul-
tunud ja poolpurjus kapten Lebjadkini (näitleja Igor Ivanov) säravalt teatraalne soolo oli ses mõttes ootuspärane, kuid jäi ka lavastuses ainsaks omataoliseks. Dostojevski romaani lavatõlgendus algab "Sortside" esimese osa keskelt ja hõlmab küllalt palju sündmustikust, ent mõistagi huvitab lavastajat ja äärmiselt terviklikku, ühtse tunnetusega ansamblit (34 näitlejat) eelkõige teose filosoofiline tuum, ideestik. Sortsid kui inimloomuses sügavalt juurdunud kurjus, vastukaaluks jumala otsingud, saatanliku ja jumaliku kirglik põimumine ning väärustamine erilises vene hingelaadis. Juba lavastuse avamonoloog on õndsas, vaimust vaese

"Sortsid". Nikolai Stavrogin - Pjotr Semak.





"Sortsid". Salaistungi stseen.

Marja Lebjadkina (näitleja Tatjana Šestakova) lausuda, järgneb aga väga ilus kirikulaul, laval, elavas esituses.

Dostojevski teose prohvetlikkus, mida kavalehel toonitatakse, pakub laval ka ühe kõige otsesema äratundmishetke, ilmse paralleeli tänapäevaga: nimelt absurdses "salaistungi" stseenis. Täissuissetatud kambris samovari ümber vaieldakse, öiendatakse, karjutakse, püütakse miskipärast hääletada ilma et keegi asjaosalistest vähimatki taipaks... Kui siis keegi nõuab, "peame valima presidendi!", kostab saalist häälekamaid naerupahvakuid ja käteplaksatusi. Ent seegi on erandlik hetk pingsas, tihedas, mõistvas vaikus, millega lavastust jälgitakse ja tajutakse.

Enne keskseid osatäitmisi tahaks kirjeldada Eduard Kotšergini lavakujundust, millel on tervikus eriline osa. Väike lava on peaaegu tühi. Lava ja saali vahele langeb eraldav uduloor: paljudest valgusvihkudest moodustub hämarhall "valguseesriie", mis kord tiheneb, kord hõreneb. Vaikus kerkib ja keerleb lühter punakate küünaldega, kirikukell kuulutab kannatusi ja pühadust. Tegelasel ilmuvad kaldus lavapõranda alt või kaovad sinna alla, kuhugi põhja. Põranda-

lauad tõusevad ja vajuvad diagonaalseteks teedeks, mis otsekui suunduvad põrgusse või taevasse. Hiljem lebavad neil põranda-laudadel kui katafalkidel surnukehad, needki kerkivad ja langevad. Üks efektsemaid stseene visuaalses mõttes on Stavrogini - Gaganovi duell. Vastased seisavad kumbki oma diagonaalis kerkinud laudtee kõrgemal otsal, teineteisest kaugel ja pealegi seljaga teineteise poole ja tulistavad vastassuunas. Ja nii kumbki kolm korda. Iga lask lõpeb irrealse kajavõimendusega. Viimaks Stavrogini vangub ja haarab peenest nööri, uskudes, et on haavatud... Duelli mõttetus ja saatuslikkus, kahe võõra hinge konflikt on selles maalilises pildis lummavalt pinev kogu oma ebatõelisuses.

Kunstnik selgitab kavalehel, et on lavaruumi liigendanud vertikaalselt, horisontaalselt ja sügavuti. Tõepoolest, lisaks põranda-le tõusevad-langevad ning avanevad-sulguvad tegelaste ümber ka puuseinad, meenutades niihästi tavalisi tareseinu kui ka tinglikku giljotiini, tapalava. Lavapilt liigub ja teiseneb hääletult, sujuvalt, otsekui hiilivalt. Märkamatult muutub kujundlik lavakujundus keskseks ja mõjuvaks, aina tähendusküllasemaks. Seinte lõputu, labürintlik liikumine Stavrogini ekslemiste ümber on ta hingesei-



"Sortsid". Stseen lavastusest.

sundi väljendus, väljapääsmatus hingevanglast.

Prostseeniumil on ka konkreetsemad tegevuspaigad: poodiumid kummalgi pool lava kõrval ning laud ja paar tooli otse esimese rea ees, samal tasapinnal saalipõrandaga. Nõnda asub pidevalt mõni tegelane teisest kõrgemal või madalamal, ka toimub pingsaid käike ühest ruumipunktist teise. Huvitav on seegi, et vahepeal istutakse väideldes tooli seljatoel, jaluli toolil - tõsi, nii on istuja saalile paremini näha, kuid selletaolisel vildakal eneseupitamisel on ka sisulisem tagamõte.

Vaatuste lõpul ilmub nähtavale kõrgusse viiv lõputu redel, seda mööda ronib üles väike tüdruk, süütu laps. Finaalis on nood taevatrepi astmed punaseks värvunud ja hajuvad uttu: kurjuse ja vägivallega sinna üles ei pääse.

Niisama tasahiljukesi ja läbitunnetatult kui kujundus kasvavad tähendusrikkaks ka näitlejatööd, olemise saladusi kandvad suurrollid. Laval ei ole "Sortside" tegelased hoopiski nii eksalteeritud, afekteeritud, tujukad ja veidrad kui romaani palavikuliselt intensiivsetel lehekülgedel. Tegelaskujude sisse-
mus on varjatud, seletamatumgi - ent

seejuures haaratakse olemuslikku, hüljatakse pinnalisem kiht ja kõik puhtväline.

Pjotr Verhovenski (näitleja Sergei Behterev) on kogu oma alatu loomusega tükis ise nii häirimatu, rahulik, veendunud oma ilmeksimatuses. Selline asjalik, tõsimeelne, vaikne, huumorimeelela lühike mehike, väliselt nagu terake koomiline oma pikaks kasvunud heledate juuksesalkudega ja terava ninatarga ninaga. Aga silmad? Neid nagu polnudki - hingeta inimesel pole ka silmade värvi ega elusat pilku. Ta on absoluutselt ilma südametunnistusega tüüp, nähtus, millele ei saa kuidagi külge hakata. Kui vaid meenutada, millise hea isuga Pjotr Verhovenski kahe mõrva vahel kana sööb (ta pistiski nahka ligi poole ehtsat keedetud kana, mõnuga ja tõttamata, midagi muud sel ajal laval ei toimunud!), on see vaimukas stseen ometi hirmutav.

Ja teine, sünge ning mõistatuslik demon Nikolai Stavrogin (näitleja Pjotr Semak), hukatavalt ilus mees, kellega on seotud kõigi olulisemate naistegelaste saatus, kuid kes ise oma tumedat ilu ja sarmi mingil moel üle ei rõhuta, pahelisuse võlu kuidagi ei eksponeeri. Ta on nii suletud, et hakkad lausa ootama, millal küll ta laitmatu enesevalitsus mõraneb, kuidas ta mask langeb - jah, paaril üürikesel viivul see juhtubki, ent Stavrogini sisim saladus seeläbi vaid süveneb. Teises vaatuses

on tal pikk pihtimisstseen, üle 20 minuti ta lihtsalt seisab ja kõneleb, väliselt staatiliselt, lubades endale ainult mõne põlgliku muige vms. Ja pinge ei haju! Tahtmatult mõtlesin: kes meie näitlejatest oleks suuteline sedavõrd vaikseks, komplitseeritud ja mõtestatud monoloogiks, ja kes lavastajatest suudaks ja sõandaks seda nii lihtsalt, "abivahenditeta" ja ometi mõjuvalt lavale kanda?

Kõitvaimad näitlejasoolod (ehkki "soolo" on selles lavastustervikus ilmselt vale sõna) jäidki "Sortside" teise vaatusse. Ka Pjotr Verhovenski otse saali suunatud ambitsioosne ja võigas tulevikuplaan (mille prohvetlikkust on ajalugu praeguseks paraku korduvalt kinnitanud), kuidas muuta rahvas kuulekaks massiks, isiksusetuks karjaks, kus "kõik on orjad ja orjuses võrdsed". Ta kuulutab oma ideed sisendusjõulise vaikse veendumusega; eemal kuulab teda suletud ilmel ta ligipääsmatu iidol Nikolai Stavrogin. Nende kahe vahel aga seisab kolmnurga tipuna sunnitööline Fedka (näitleja Igor Skljär), väike hüppevalmis kiskja, kes jõllitab nüri ähvardusega, alati valmis rämpaseid käske täitma, musta töö ära tegema.

Põhimõtteline enesetapja Kirillov (näitleja Sergei Kurõšov) on pikk, põetud peaga

kolge, suurte käte ja ebalevalt nurgeliste liigutustega, kuid ilmselgelt siiras ja aus ja omamoodi terviklik inimene. Huvitav fanaatik ja ohver. Miski temas meenutas Marko Matveret, kes ju "Majasuuruses kivis" ka Kirillovi mõtteid lausub - ainult "Sortside" lavastuse Kirillov on ka varjatud närvlikkusele vaatamata ikkagi rahumeelne, selginud siseveendumustega isiksus. Meelde jääb väike punane pall Kirillovi pihus: kui hääletult ja nõtkelt ja imelikult ta sellega mängib. Pärast tahab Verhovenski palli endale, aga tema käes on see kohatu ja justkui kandiline...

Millalgi "Sortside" esimese vaatuses keskel jõudsin hämmastuda: kuidas see üldse saab niimoodi olla, et laval vaid istutakse ja räägitakse, midagi eriti ei toimugi, vahepeal keegi tõuseb ja läheb mujale - aga tähelepanu ei haju, mõttelõng ei katke ja kogu aeg on huvitav?! Lev Dodini lavastus, kus kaheksa tunni vältel ei sünni midagi juhuslikku ega formaalset, väljendab hingelist kaost ja apokalüpsist puhta ja korrapärase kunstilise harmoonia vahendusel, kindlasse ja selgesse süsteemi vormistatud sügava nägemusena. Ka kõige anarhistlikumad hetked (juba ni-

"Sortside" trupp oma kodus Väikese Draamateatri õuel Rubinsteini tänaval.



metatud "koosolek"; Šatovi tapmine ja tapetu juures rüselev-kisklev inimkobar) on allutatud sellele hillitsetud, distsiplineeritud män-gulaadile. Ka ekstaatilisemad hingeavaldused (Nikolai Stavrogini valjenev naer, kui ta Fedka ees rahapabereid lennutab) on seal-pool uduloori ja salapäraga varjutatud. Ka mõni harv, näiliselt naturalistlikumaks kiskuv stseen (Maria Šatova sünnitus, kui asja-lik ämmaemand kummipõlle ette seob ja käised üles käärib, valmis last vastu võtma - aga ei järgne ootuspärast vastsündinu kisa, üksnes tasane muusika) ei välju üldstiilist, jäädes eriliselt kummastatuks ning just sel viisil mõjuvaks.

Sortsid, deemonid, kogu see saatana käsilaste leegion ja neis sisalduv (üli)inimlik kurjus oleks kui libisenud läbi hinge: hääle-tult, tumedate tiibade ähvardaval sahnal

(see pahaendeline sahin heiastub ka Oleg Karavaitšuki muusikas). Ometi ei ole "Sortsi-de"-päeva järelmõju masendav, meenutus sellest ei suru maad ligi, nagu mõnegi tõsi-meelse lavastuse puhul juhtub. (Ka pärast "Majasuuruse kivi" all veedetud pingsat teat-riõhtut tundsin rasket rusutust; mõistagi pole selles ehedas tundelaengus midagi tau-nitavat.) Ei, vastuoksa, Peterburist tulles olid kui mingist üleliigsest taagast vabastatud. Pühendatute seas oled otsekui lennuvõimeli-seks muudetud.

Mõistagi ei ole need kurja hulluse sünni-tatud tiivad, mis kannavad sind läbi räämas ja troostitu Sankt-Peterburgi, mööda inetu-dest ärikateputkadest ja nende kohal puna-vaist võidupüha loosungitest, tagasi kodu-linna. Teatriime südames.

"Täna, mil Venemaal toimub see, mis toimub, pole vaja eraldi kommenteerida Dostojevski prohvotliku romaani aktuaalsust. Sortsid võitlevad ka täna võimu pärast, sortsid kuulutavad sõdasid, sortsid alustavat uut ajastut, töötades tohutuid saavutusi, ja lõpetavad tohutu krahhiga. Kuid ei suuda peatuda ja maalivad ikka ja jälle hiiglaslikke illusioone. Muuseas, see kõik ei tule poliitikast. Mitte poliitika ei aja inimest liikvele. Jumalikus idees on meie päralt h e t k, üksainus h e t k, inimene ei suuda sellega leppida ja hakkab püstitama küsimusi. Saamata vastust, hakkab ta ise vastama. Ja see suurim asendus sünnitab suurimaid tragöödiad. Inimene hävitab teisi, märkamata, kuidas hävitab iseennast. Jumal tõmbab ülalt, saatan alt, inimene aga tõmbleb peene nõõri otsas, meelcheites käsi ringutades ja lootuses jalgadega veheldes. Meie teater on kolm aastat olnud haige Dostojevskist, temast, kes ta igavesti püstitab küsimusi, millele ei ole vastust. Ja kui meil ka ei õnnestu mitte kellelegi mitte midagi öelda, pole me haavunud. Kolm aastat oleme end mürgitanud ja trööstinud enesetunnetamise kaudu.

Lev Dodin
19. augustil 1991. aastal"

TEISITI OLEMISE VÕLU JA VAEV

HILDA GLESER - 100



HILDA MARIE GLESER
26. VI 1893 - 25. VIII 1932

Mürsepa-ehitusmeisteri pere pesamuna. Enneaegselt sündinuna füüsiliselt kiduravõitu, ometi lapsest saadik eriti erk kehaliselt ja vaimselt liikuma. Juured nii isa kui ema poolt põlistes Mulgimaa suguvõsades. Sündinud Viljandis (sinna ka maetud). Aasta M. Kampmani [Kampmaa] algkoolis, siis ületab kergelt keele-raskused vene- (õigeusu kirikukool) ja saksakeelses kohalikes koolides, kus paistab silma deklameerijana. Satub viieaastaselt korra ka lavale, sest külalistrupp vajab etenduses väikest last.

1908 kolib perekond Tallinna. Kui isa tööd leiab, pannakse Hilda käsitöökooli, et oleks kindel amet. Harrastab (ja õpib eraviisil) seal kõrvalt maailmist. Aasta tegeleb asjaarmastaja näitlejana ja vaatab igal võimalusel "Estonia" etendusi.

Kaheksateistkümneaastaselt (1911) alustab iseseisvat elu: saab tööd Rakvere moeäris. Igatsus avarama kultuurikeskkonna järele viib hulljulge reisini Peterburi, kus leiab jõukas perekonnas koduõpetaja koha, käib leivavaneatega Soomes ära. Maailmasõja puhkemine toob ta

1914 Rakverre tagasi. Tegutseb ka kohalikus haridusseltsis, kust üks asjaarmastajatest äkki "Estoniasse" tööle pääseb. See juhus annabki otsustava tõuke.

H. G. ületab argliku aukartuse kammitsad ja kirjutab soome artistile Hilma Rantanenile, kes on parajasti külalisena "Estonias" näitleja-lavastaja. Soovitus: Tallinna end näitama sõita - ja kindel töökoht jääb sinnapaika. Isa tõreleb, ema toetab. 1915 õpib H. G. Rantaneni juures diktsiooni ja deklamatsiooni, L. Hellat-Lemba juures laulmist, saab loa "Estonia" proove jälgida.

Isa sureb ootamatult. Vennad on sõjas. Ähvardab peavarjuta jäämine. H. G. aitab käsitöö, maalimise, järeleaitamistundidega emal elamisraha teenida; teatriõpetuski on ju maksuline. Rantanen pöördub Soome tagasi, õpingud katkevad. 1916 pääseb H. G. võistluskatsetega "Estonia" koori. Koorilaulja ja -tantsija, sõnalavastuse statist. Jõuab pisiosadeni. Teda toetab - muidu pigem operetisõbralike juhatusehärade hulgast - vana isalik Jaan Linnamägi. Eneseharimise ja ahne lugemise esialgseks suunajaks saab dramaturg ja kriitik Harald Vellner.

Hilda Gleser 1920 (?) Märjamaal.



Hilda Gleser, 1925.



Hilda Gleser ja Erna Villmer 1922. aastal
F. Schöntani näidendis "Sabiini naiste
röövimine".



1919. aastal oma kodus.

1918 alustab H. G. ka deklameerijana. Saavutab suurt edu ja on eriti uuehimuliste noorte lemmik; "Looduse" kirjastuse, Kirjanike Liidu, mitme noorteühenduse jt korraldatud kirjandusõhtute alaline osaleja. 1929 lisandub laiem tuntus raadioesinejana. Lemmikautoreid: Under, Semper, Adson, Barbarus... Avastab intuitsivselt ekspressionistliku stiili, mis teatris saab esialgu ta usutunnistuseks - mitte niivõrd väljenduslaadi, kui kirglikult humanistliku sisu poolest.

H. G. loovenergia on suurem, kui "Estonia" kasutada märkab, oskab või tahab (?).

Esmalt sisendusliku näitlejana, siis võimeka lavastajana avastatakse ta õieti tänu noorte teatriuundajate katselisele "Hommikteatrile" (1921-1924). H. G. leiab siin *oma* mõttekaaslasliku - olgugi asjaarmastajate - kunstikeskkonna ega kõhkle hetkegi kaasa lüüa - "Estonia" töö kõrvalt. August Bachmanni varase surma järel ei õnnestu tal siiski teatrit majanduslikult elus hoida.

H. G. ema on pere Uue tänava korteris üürinud üht tuba Krulli vabriku haritud ja keeli oskavale ametnikule. Nikolai Feldt hakkab Hildale, viimase soovil, prantsuse keelt õpetama. 1923 nad abielluvad.

Need olid tõusva tunnustuse, põnevate alguste, esimeste teatrireiside aastad. Stipendium talle ja Hugo Laurile: 1922 - kuu aega Saksamaal ja Austrias. 1925/26 - omal käel Moskvasse ja Leningradi, abiks sinna sattunud eesti soost näitlejad.

1924. aastast surmani on H. G. teatritöö kõrvalt Draamastuudio teatrikooli lavapraktika õppejõud.

1925. aastast peale usaldab "Estonia" talle peale näitlejatöö ka mõne lavastuse aastast. Obligatoorsed lastetükid jäävadki H. G. teha.

Alates 1926. aastast surmani tegutseb H. G. "Estonia" kõrvalt ka vastalgatatud Töölisteris, peamiselt lavastajana.

Alates aastast 1928 juhendab ka seasel õpperühma.

On's Hilda Gleseril eraelu? Ta pole sinisukk; tänu Ermi Antsoni mälestustele (perekondlik sõprus kirjanik Aleksander Antsoni perega oli püsiv ja toetav) teame H. G. "lahtistest kätest" ja isikupäraselt esteetilisest maitses - oma riietuse ja kodu kujundamisest tordiküpsetuse ja lilleseadeni välja. Sõprusest sõprade ja venna lastega. Ei tea, kas korvas see isiklike emarõõmude tervisest tingitud võimatust. Kui ta töökava jälgida, on ööpäev pilgeni täidetud. Ainult lähisõbrad tajuvad lõpuaastatel süvenevat mõrast heli nii külluslikult mitmekülgse teatriisiksuse elus: H. G.-l on rohkem võimeid ja ideid kui nende rakendusvõimalusi ja -ruumi, kui kunstiintensiivsust ja -mõistmist stabiliseerivas Eesti teatris. Võib-olla teravdab seda äratundmist osavõtt Hamburgi rahvusvahelisest teatrikongressist 1930 - ja võimalus koju sõidul korras näha oma lemmikautorite Ibseni, Hamsuni ja Griegi Norrat, mägede ja fjordide avarust?

1932 kevadel läheb H. G. surmahäigena ringreisile, et "Estonia" kolleegide mitte alt vedada.

Hilda Gleser suri oma 39. eluaastal. Teadlaslikult täpne, vaimulähedane sõber Albert Üksip luges kokku ta 130 osa ja 1046 esinemist 16 hooaja jooksul "Estonias", lisaks mõned rollid "Hommikteatris" ja Töölisteris. Lavastusi - mitmel pool kokku - tuleb veerandsaja ringis.

Loojatervikut tagantjärele kokku ei pane. Heitku siis peegelduskiiri mõned OBJEKTIIVSEMAD JA SUBJEKTIIVSEMAD KILLUD.



Pärast lõpuksameid Draamastuudio teatrikoolis 1930. I rida: H. Olvi, R. Kangro-Pool, M. Varango, H. Gleser (kursuse juhendaja), S. Reek, L. Kalmet, R. Päts. II rida: O. Põlla, A. Papp, M. Suurhällik, J. Kurfeldt, K. Välbe, L. Reial, O. Aloe, A. Lont, A. Landberg. III rida: L. Tui, A. Lepp, K. Aluoja.

"Oli kord "Orfeus allilmas" proov. Kuna see läks loiult, siis oli Jungholz tujust ära ja lükkas kaunis järsult tagasi Gleseri jõuluks maalesõidu lubasaamise palve. Pahuralt jäi Gleser lavale. Seal aga jõudis koht, kus kogu lavakond galopi saatel läheb allilma. Gleser sai Offenbach'i sädelevast muusikast nii haaratud, et unustades ümburse ja halva tuju, hakkas galopi rütmis kirglikult kekslenna rongkäigu sabas omaette. Kuid Jungholzi kõikenägevast silmast ei pääsenud seegi ning ta käratas tegelaskonnale: "Kas nii sõidetakse põrgu?! Vaadake ometi prl Gleserit: nii läheb sõit allilma!" Ja kohapealt kohe, teises toonis, Gleserile: "Te tahtsite sõita maale, olge lahked, minge aga peale"..."

(Albert Üksip. "Hilda Gleser". Tallinn, Näitekunsti Sihtkapitali Valitsus, 1934.)

"Ainult n. Gläser ["Suveöö unenäo" Puck] oma jalgede väleduse ja rohelise kuradikese viguritega sai Shakespeare'ist aru... [---]"

(Arthur Adson, 1919)

"Suu ümber lustakas naeruvine, silmad säramas tumedate kahus juuste all - sellisel tuiskas ta, huud käes, pealtvaatajate silme ette, kui Oberon teda kutsus. Ta lendas sellise hooga lavale, et tundus, nagu oleks ta tõepoolest türu ümber maailma teinud."

(Ants Lauteri meenutus, vt K. Kask, "Shakespeare eesti teatris", lk 48.)

"Ei puudunud [1922. a] reisil ka oma koomika. Päivitunud, tolmused, "eksootiliste" nägudega matkajad oma tundmatu keelega äratasid kõikjal uudishimu. Sagedamini peeti neid miskipärast hispaanlasteks! Kord, Münchenis, pöördunud keegi ümmardaja lokaalis nendele pärimisega: mis rahvusest nad on? Enne kui [Hugo] Laur jõudnud avada suu, sähvatanud Gleser lõõgivalmilt vahele: "hotendotid", mille peale küsija avasui ja püüas silmi mitmele sammule taganevad..."

(A. Üksip. "Hilda Gleser".)

"Hommikuteater" on tagasihoidlik ja ei niimeta oma tegelaste nimi, kuid kõik vist tundsid ära päätelase, Naisen, prl. Gleseri, olgugi, et "Estonia" miskipärast talle nii vähe võimalust annab kandaomalt esineda. Selle näitlejanna elementaarne* loomisjõud on kohane hommikuteatri stiilile ja andis Naise osale vajalise kire ja hoo, mis oli väba kõigest šabloonilikkusest, "tädelikkusest"..."

(Marie Under E. Toller. "Mass-inimesest", 1922.)

"Ilma temata ei oleks võinud "Estonia" üldse [Sophoklese-Hofmannsthal] "Elektrat" ette kanda. Tema haruldaselt jõuline hää, selle paendlik ja varjundirohke käsitlemine, kehamäng ka seal, kus tal pikalt tuleb väit olla ja teist pealt kuulata,



W. Shakespeare, "Torm" (lavastaja A. Lauter), "Estonia", 1929. Õhuvaime Ariel - Hilda Gleser.

see kõik löi kuju, millist tänavune hooaeg "Estonias" veel näinud ei oje. Gleseriga omab Eesti lava ühe suurema jõu. Ühe vähestest."

(A. Adson, 1923.)

"Elektrat" pean ma üheks raskeimaks "pähklis", mis näitlejale üldse anda võib. Ta annab võimalusi, mis kuidagi ei saa toetada kas välisetele efektidele või lüürilisele ilukõnele, vaid ainult ausale ja reaalsele inimkujutamisele, näitlemisele Shakespeare'i suurte tragöödiate mõttes. Ja siin jõudis Gleser õige kaugele - võimatu võimalikuks tegemises - oli suur huvi ja põnevus jälgida ta jõulist ja plastilist mängu, seda suurt traagilist heitlust süngel ja ebaharilikul temperamendiloomal, millele näitleja ikka jälle uusi üleminekuid ja

* siin: ürgne

väljendusvahendeid leidis. Selle raske ja suure osa läbiviimine, mis ühte vaatusse koondatult puhkust ja hinge tagasitömbamise võimalust ei luba, on otse heroiline saavutus, ning peab konstateerima, et sellest suurest tekstist ühtegi fraasi kõrvu ei kostnud, mis oleks olnud õones, refsitööriid, mida poleks kandnud kehaline, hingeline kujundamismäng."

(Hugo Raudsepp, 1923.)

"Hanumani tütre" lavastus vallandab Gleseri huumori, kohati satiriigi, kallakuga groteski ja bitsarri. Ses ahvikomöödias ta lihtsalt puistab oma leidlikkust puht-animaalsete liikumiste, toimingute, askelduste ja asendite kujutamises. Kogu näidend on viidud liikumisse, kehapiimikasse, varjamatult otsekohesesse, puhtfüüsilisse mõnulemisse hoogast aktsioonist laisa vedelemiseni. Kogu see vallatus, üleannetus ja hullamine aetakse tippu päriselt ahviballettis." (Hanno Kompus. "Hilda Gleseri režiiraamat". Raamatus "Hilda Gleser".)

"Kehalisele väledusele ja paenduvusele rajatud pr. Gleseri tunnustusvõimise tipuks oli otse tsirkusliku osavusega hitpe kõrgelt kaljult oma ihaldatu kätele." (Bernhard Linde L. Haarla "Hanumani tütre", 1925.)

"Näitejuht Helene Glory rollis rõhutas õige arusaamisega oma osatäitmisel naiselikkust elusäilitava printsibiina kesk mehhaniseeritud üld-olukorda." (W. von Wistinghausen K. Capeki "RUR-ist", Gleseri lavastusest ja osatäitmisest, 1925.)

"Millised mõttekäigud läbistasid küll Hilda Gleseri peaaju, kui ta proovide ajal pärast veidikest mõtlemist kargas näitejuhi laua tagant ja oma pisut murgelisel kõnnakul kergelt ja elastselt läks lavale, et näidata näitlejale mõnd pisijoonet tema osas. Ja miks see žest, see liigutus, mida ta näitas, või see intonatsioon, millega ta ütles ühe ehk teise lause, korraga valgustas näitlejale kogu rolli, antud osa? Miks selles liigutuses ja selles intonatsioonis oli ühel hooil kõik: välisvormi tehnilise täiuslikkuse kõrval sisemine tüüp ja suhe selle kujuga, elulisus ja teatralne väljenduslikkus, vaimuteravus, huumor - kõik?" (Eduard Reining H. Gleseri mälestusõhtu puhul Töölisteateris 1932.)

"Ullatuslikuks on kasvanud Gleseri võime aimata, ütleksin isegi haista välise draama peidus tegutsevaid sisemisi ajureid [---]. "Medeas" juba võrratult sagedamini esineb märkneid vaid aimatavate tunnete väljendamiseks reetvas žestis või intonatsioonis. [---] Jah, isegi vastu teksti otsekohest, sõnasõnalist tähendust Gleser arendab oma aimuste-režiidi. [---]"

Gleseri kui lavastaja, kui näitejuhi areng näitab teda välisrežiist järkjärgult jõudvat sise-režiile. Kas see ei pildista ta enese isiksuse arengut? Kas see ei kajasta ta loomuse faatumit? [---]"

Ei ole juhus, et Gleser hakkas enam ja enam võõristama läänemaailma, lääne kunsti, materiaalsel, haaratavat, kombatavat, ning [---] süvenes hiina ja jaapani [---] vaid vihjeid pakkuvasse, kuid aimusi äratavasse luule- ja maalikunsti..." (H. Kompus, "Hilda Gleseri režiiraamat")

"Lavast löövad läbi need, kel on palju auhust ja vähe enesearmastust, kes endale küünarnukkide abil teed murravad. Läbi löövad hoolimatud. Gleser [---] ei osanud kompromissitada."

(A. Üksip. "Hilda Gleser".)

"Ta oli hell kõigele haigettegevale, ent ei õppinud seda vältima ega osanud sellega harjuda." (H. Kompus. "Hilda Gleser".)

"Gleser lihtsalt ei mahtunud toleaeegse teatri-rahva vaimse nivoo, maitsete ja tõekspidamiste raamidesse."

(E. Antsoni jutustatud mälestustest.)

"Vastupidi Erna Villmerile kaldus Hilda Gleser teatud mõttes rohkem mehelikkusesse. Karmus ja jõuküllus vaheldusid temal veenva südamlikkuse ja liigutava siirusega. Kord tõusis ta kibeduses heroismini, sotsiaalselt rõhutatud inimesi kujutades, temast kiirgus julgust ja trotsi, siis jällegi heldis ta pisarasse ning säras headusest või muutus teravalt joonestatud groteski. Samavõrra usutavalt ja elutruult kujutas ta murest täidetud naisi ja nobejalgseid, elavhõbedasi plikaid."

(Arthur Adson, lühiiseloostus raamatust "Das estnische Theater", 1933.)

"Näitlejale on sageli ette heidetud nende selgrootust, ülemäärast paindumust, kindlate veenete puudumist. [---], näitleja muutub oma töö iseloomu tõttu - veenvalt edasi anda autorite veendumusi, kusjuures tuleb end laadida üha vasturääkivaist tõdedest - skeptikuks, kahtlejaks, kellele öieti midagi pole püha. [---] Olles kord satunud säärasesse eraldatud seisukorda, on näitlejad ka ise - eriti aga vanem generatsioon - alla kriipsutanud seda erinevust, sageli edvistades kodanikutunnete puudumisega. Gleser ei olnud selline. Ta ei leppinud vaid sellega, et omas tuntud näitleja nime, vaid ta tahtis olla ka täisväärtuslik inimene, kes suudab mõelda ja tegutseda välispool kitsaid kutsehuve. Elu ei seisa paigal; igaveses loomistungis loob ta ikka uusi vorme ja avaldusi; neid jälgida ja neist jõudu mõõda osa võtta oli ikka ta püüd [---] Sellepärast on arusaadav, et meie aja karjuvad nähtused, nagu ülemaailmne aineine viletsus ja häda, tööpuudus ja nendega seltsivad nürimeelsus ühel poolt ja katmata egoism teisalt, ei võinud jätta avaldamata oma mõju ka Gleserile. Viimasel eluaastal seltsis sellele vaimsele depressioonile veel puhtfüüsiline - surmahaiigus (sarkoom)."

Gleserile oli palju antud, aga tal puudus õnn."

(A. Üksip. "Hilda Gleser".)

Aga see ei ole õnnetu inimese lugu - olugi et erakordse ja maksimalistliku loovkunstniku lugu on vist alati traagilise ala-
tooniga.

Tal oli vähe lähedasi sõpru, aga tal polnud vaenlasi. Vastupidi tavaarvamustele polnud Gleseri ümber suure tõenäosusega ka teatriintriige. Et ta ei saanud "Estonias" piisavalt tippolle, sõltus vahest ehk eelarvamuslikkusest ja tähelepanematusest, aga vaevalt kellegi pahatahtlikkusest. Gleserit austati, respekteeriti ("meie teatri südame-tunnistus") ... võib-olla siiski distantsilt? Palvikuline tegevusküllus ... sisemine üksildus?

Oli ta milleski liiga teistsugune oma ajas, keskkonnas ja teatri tavasuhetes?

Ta nooremate kolleegide ja õpilaste seas pole kedagi, kes just Gleseri tähendust enda märkajana, avastajana ja innustajana poleks hiljem rõhutanud. Ta toetas Aggio Bachmani, avastas teatril Helmi Tohvelmani, suunas alustavat Priit Pöldroosi, tõi uuesti teatrisse Ruts Baumani... Kui tahad näitleja olla, unusta igaveseks mõte "ma ei saa". See Gleseri sisendus algajatele on saatnud mõndagi hilisemat tippnäitlejat.

"Sellist usalduslikkust, soojust, ütleksin isegi hellust, ei osutanud mulle peale Hilda



E. Toller, "Mass-inimene", "Hommikteater", 1922. Naine - Hilda Gleser.



B. Brecht - K. Weill, "Kolmekrossiooper" (lavastaja A. Lauter). "Estonia", 1930. Proua Peachum - Hilda Gleser, Charles - Aleksander Johanson, Jonathan Jeremiah Peachum - Harry Paris.



Hilda Gleseri viimne osa. C. Goetz, "Luiskam ja nunn" (lavastaja H. Kompus). "Estonia", 1932. Abtiss - Hilda Gleser, Angela - Marje Parikas, Kardinal - Albert Üksip.

L. Haarla, "Hanumani tütar". Lavastaja Hilda Gleser. "Estonia", 1925. Hanuman - Sergius Lipp, Hyypä - Toomas Tõndu.



Sophokles - H. von Hofmannsthal, "Elektra", (lavastaja E. Villmer). "Estonia", 1923. Elektra - Hilda Gleser, Aegisth - Sergius Lipp.

W. Hasenclever, "Abielud sõlmitakse taevas" (lavastaja H. Kompus). "Estonia", 1930. Püha Magdaleena - Hilda Gleser, Püha Peetrus - Albert Üksip.



W. Shakespeare, "Suveöö unenägu" (lavastaja K. Jungholz), "Estonia", 1919. Puck - Hilda Gleser.



A. Kitzberg, "Libahunt" (lavastaja A. Lauter), "Estonia", 1928. Mari - Marta Niilus, Tiina - Hilda Gleser.

K. Capek, "R.U.R.". Lavastaja Hilda Gleser, "Estonia", 1925. Vasakul Helene Glory - Hilda Gleser.



E. Vilde, "Pisuhänd" (lavastaja A. Lauter). "Estonia", 1927. Piibelet - Hugo Laur, Laura - Hilda Gleser.



Gleseri keegi. Sageli ei mõista me oma kaas-
inimeste hingesoost õigel ajal hinnata, vaid
märkame seda alles palju hiljem," ütleb Ants
Eskola oma esimesi "Estonia" aastaid mäleta-
des.

Tagantjärele-hinnangute kammertoni sõ-
nastab jälle Üksip: "Ma pole ühtki inimest
näinud nii otsekoheselt säramas teise korda-
mineku puhul kui Gleserit."

Kas selline harva esinev loomus (teatris!)
pole juba ise õnn? Kas ülitundliku närvikava
kaitsekiht - huumorimeel, eneseiroonia, lõ-
putu teadmisanu - pole õnn, ehkki vahel va-
luline?

Mul on ainult küsimused. Aastatega
on korduvalt painanud üks, mil side H. G.
loomebiograafia ühe tõenäolise valupunk-
tiga.

Miks libisevad ka kõige erudeeritumate
hindajate ja eelarvamusteta sõprade juttu -
teatud rollide puhul - mõnikord vihjed *à la*
"kehaehitus võis märgata kõrvalekaldumi-
si iludusnormiks saanud vormidest"? Isegi
siis, kui kirjutaja põlastab "ilusate jalgade
kolleksionaäire teatrisaalis" (ja seltsi juhatu-
ses?), näib ta teinekord eneselegi märkama-
tult sama vastuvõtu-stereotüübiga arvesta-
vat.

Kes vähegi tunneb maailma teatritähtede
biograafiaid, teab, et lavasarm ja -nakatavus
ning n-õ ideaalselt normipärased välised eel-
dused langevad suhteliselt harva kokku. Pi-
gem vastupidigi: just "materjali vastupanu"
ületamine näib tootvat suurnäitlejaid. Isiklik
esmamulje: kaunis helendav poolprofiil tu-
meda-kähara juukse raamistuses nagu (kel-
lele? millele?) ... vastu sirutumas. Kau-
gusesse (või enesesse?) vaatav pilk. Muidugi
on see foto: Gleser suri mõni kuu enne mu
sündimist. Raamat temast oli mu isa riivil
aukosal.

Väike, habras, tumedavereline, liikuv. Pi-
sut nurgeline, aga nii väljendusrikkalt plasti-
line, et Rahel Olbrei teda korduvalt tantsu-
lavastustesse kutsus. Aastakümneid hiljem
ütles Olev Eskola: kõige kaunim olnud H. G.
... kirstus. Tumedatverd nägu äkki heledalt
kumav kui alabaster.

Eskolaltki (nagu mitmelt teiselt H. G.
meeskolleegilt) ei saanud ma õieti vastust.
"Tookordne iluideaal (naiseideaal?) oli tei-
ne... Erna Villmerit peeti ilusaks. Elegant-
seks, harmooniliseks, daamilikuks."

(Erna Villmer on kusagil märkinud, kui-
das see meelitas, aga harjumuslikult stereo-
tüüpne pilt temast tegelikult ahistas ta
näitlejaarengut.)

Naiseideaal ei tulnud jutuks, kui H. G.
julges olla võikuseri groteskne, naerutavalt

karakteerne oma vanapiiga- või eiderollides;
emalikult torisev-soe Åsena, plikalikult pui-
ne koolitüdrukutena, reipalt poisilik "Veneet-
sia kaupmehe" Lanzelot'd või "Figaro
pulma" Cherubini mängides. Või kummalis-
te fantaasiaolenditena - Puck, "Tormi" Ariel...
Kõiges, mida innustas ta lõputu transfor-
meerumisvõime ja huvi inimese vastu.

Kui ta tahtis samu omadusi, tõlgendus-
lusti ja karakteriloomist rakendada nn ar-
mastavate naiste suurrollides, tekkis otsus-
tajatel-hindajatel tõrge või ebalus.

Gleserile oli olulisim naisinimene. Ta po-
levat rõhutanud rolli erootilist külge. Pui-
dus tal siis *sex appeal*? (Ometi räägitakse ka
selle lapsnaise varjatumast, karskest-naivi-
sest võlust!) Või ei tahtnud ta end kohanda-
da ootuspärasele ja harjumuslikule naisel-
ikkuse mallile, pidas seda alandavaks?

(On säilinud H. G. märkmelehti Saksa-
maa teatrimuljetest. Sealt võib lugeda süm-
paatiat "lihtsalt, pistut koredal" mängitule; ja
et kuuls Elisabeth Bergneri (H. G. ideaal) ta-
gasihoidlik siirus vist "meie publikule ja ar-
vustajatele ei meeldiks. Meil peab olema ilus,
erootiline, elegantne, lillitsev. Ma ei taha!"

Eesti teatris oli siis määrav kõrgtase see,
mis toimus "Estonias". Ja "Estonia" iluideaal
oli vankumatu. Lihtne, nukkernaljakas, para-
matatu olukord (?)

Hilda Gleser ja Erna Villmer polnud kon-
kurendid, vähemalt mitte tavapärasest mõt-
tes. Mõlemad esindasid "Estonia" vaimsei-
mat, üle keskmise taset ja kujundasid trupi
tööeetikat ning professionaalsust.

Gleseril oli oma nägemus, oma sõnum
rollides, mida talle harva võimaldati ja kus ta
mõnikord sattus tahtmatusse võrdlusesse Vill-
meri - vastuvõtuteadvuses juba klassikali-
seks etaloniks saanud - osalahendustega.

"Hamleti" uuslavastuses (1923) õnnestus
Gleseril kahel esituskorral (!) dubleerida Vill-
meri omas laadis täiuslikku Opheliat. Viima-
ne olnud luuleline, õrn kui habras vaas: en-
diste aegade aristokraatlik, mehelikku hoolt
vajav olevus. Abitult kauni naiselikkuse
kvintessents.

"Gleseri Ophelia oli meie aja iseseisev
neid, ning tema repliikides hoolitsevale ven-
nale ja isale kuuldusid tänapäeva iseseisva
naise ironilised noodid...", fikseerib kolleeg.
"Ophelias tajusime Hamleti vastet naise ku-
jul, hoopiski mitte "elavat iluasja", kinnitab
toonang nonkonformistlik teatriuueenduse
toetaja

* s.t Nigol Andresen, kelle raamat "Hilda Gleser"
(1971) ühendab nii autori enda kui ka muu kriitika
hinnangud ja mälestused, ja vahendab äratrükituna
ka suurt osa sõjaeelsetest mälestustest.

Klassikaliseks oli saanud ka E. Villmeri armas-leebe Laura. A. Lauteri uuslavastatud "Pisuhännas" (1927) on legendaarse Altermanni-Villmeri dueti asemel nüüd Hugo Lauri Piibeleht ja Hilda Gleseri Laura. Viimane lõi "iseseisva, tõrksa ja vaimse tütarlapse kuju", oli "erandinimene Vestmani tõusikperekonnas" - kuigi kriitikut (A. Adson) häiris "ebakohane tualett ja frisuur".

Selle Laura "kohmetult humoristlik" jutustus Piibelehele (auto-lugu!) oli intiimselt lüüriline, kuni neiu lõi "intelligentselt särama", kirjandusest kõnelema hakates. Kriitikutele oli küll pisut harjumatu vaimuiniemete mõttekaasluse "kergelt heroiline värving" selles duetis. Õnneks korratakse lavastust jälle 1931. aastal ja siis on Gleseri teistsugune Laura juba aktsepteeritud, "oma diskreetse varjunditemänguga" eeskujulikukski tunnistatud (Bernhard Linde) meisterliku "estoonluse" tähtede ansamblis.

Sähvab tänane mõte - harjumatu omaksvõtt nõudis rohkem aega, kui Gleserile antud.

Ta hooaega 1927/28 mahtusid ema Åse, Laura ja "Libahundi" Tiina. See tippvõimalus toob aga ka mingi sisemise murdumise.

Gleser on teatri-Tammaru traditsiooni piirides ise see teistsugune Tiina. Teine vereühm, valulävi, temperament. Küll ligitõmbav - aga metsik; hea - aga alistumatu?

Üksi oma tööga nagu Antigone (üks mängimata lemmikrolle!), ütleb Andresen. "Gleseri Tiinas oli midagi antiikinimese päiksepaistelisest panteismist ... vastuolus kogu oma juhusliku ümbruskonnaga ... ta heitlus ei olnud isiklikku laadi..." (Üksip)

Unistuste roll on ka ohtlik roll. Liiga isiklik - vist samuti.

"Mäletan, kui õnnelik ta oli, kui talle lõpuks see osa usaldati. Nägin ühte viimastest proovidest ja ma ei unusta seda iialgi!" (E. Antson)

Gleseril oli osa varakult valmis ja "proovide kestel haihtus värskus". (Üksip)

Kriitikat kammitseb Anna Altleisi legendaarse ilusa-tulise Tiina traditsioon. (Kammitseb see alateadlikult ka Gleserit?) Rõhutatatakse H. G. Tiina ahastust, kannatavat murtud olekut - puudus ta ootuspärasem trots ja protestimeelsus. Oli ta rollile liiga ligidal?

Esietendus ei olnud otsene läbikukkumine, aga see polnud see näitleja enda jaoks.

Pilt 100-aastasest Gleserist pole ikka veel valmis, ikka äratab ta rohkem (täna?) küsimusi kui veendunud vastuseid. Ja kõige rohkem erutavad õieti just need lõpuni teos-

tamata, ära mängimata, hindamata jäänud rollid ... Tundub, nagu peaks nad jätkuma või ongi juba jätkunud või alles ootavad jätkumist? Väidetavalt "täna, siin ja praegu" toimiv liivale kirjutatud lavakunst elaks nagu kummalise samaaegsusega minevikus/olevikus/tulevikus - mingi teise mõõtkava aegruumis, kus ei tõusegi tavaküsimust: kas näitleja saab üldse olla oma ajast ees? Gleseri fenomen ja "aura" peab olema olnud oma ajas nii intensiivne, et kiirgub kaasaegsete kirjutatu ja räägitu kaudu tänasesse.

Võib-olla see ongi teatri osa rahvuskultuuri pidevuses?

Mai, 1993.



Sündinud 8. jaanuaril 1959 Kohtla-Järvel. Lasteaiaaspidas vastu kolm päeva, siis keeldus otsustavalt sinna minemast.

Varasest nooruselt teadmisjanuline. Kosmoseajaste vaimus konstrueeris koos naabri-poisiga rakette ja muud taolist.

Oppinud paar aastat Kohtla-Järve 8-klassilises koolis, seejärel Jõhvis Adolf Kesleri nim. 5. Keskkoolis. Kohaliku revolutsioonäri nime kandnud õppeasutuse lõpetas 1977. aastal. Oli edukas õpilane ning käis korralikult korvpallitennis.

Kaheteistkümnelt teenisid koos sõbraga koplamisega raha ning ostsid 8-mm filmikaamera. Esimene film, paariminutine improvisatsioon "Karjatus kuristikohal" õnnestus. Tegid rohkesti mõneminutisi mängufilme: stsenaariumi mõtlesid ise välja või kasutasid "Tähekesed" ja "Pioneerid" lühijutte, ise mängisid, ise ilmutasid filmi. Praegugi on veel tunni jagu toonaseid töid alles.

Keskkooliajal tegutses innukalt "Eesti Põlevkivi" amatöörfilmistuudios. Rikas asutus oli muretsenud korraliku tehnika ning noorte tegemiste vahele ei seganud. Valmisid kaks mängu-, üks plastiliinist mehikestega nuku- ja üks vaatefilm, mis töid auhindu harrastusfilmi läbivaatusel.

Kutseliste filmimeestega puutus samal ajal kokku Kinoliidu noortesektioonis, kus käis oma töid näitamas. Ühel suvevaheajal praktiseeris Mati Põldre esimese Valgre-filmi "Igavesti Teie" (1976) juures.

"Tallinnfilm" tuli operaatori assistendiks pärast sõjaväeteenistust Komis 1980. aastal. Arvo Iho käe all omandas professionaalse mängufilmi operaatori esimesed töökogemused "Ideaalmaastiku" (režissöör Peeter Simm) võttegrupis. Assisteeris üldse seitsme mängufilmi tegemisel, kus sai ettekujutuse stuudio peaaegu kõigi tollaste mängufilmioperaatorite (lisaks Arvo Iholle Jüri Sillart, Ago Ruus, Valeri Blinov, Edvard Oja ja Gennadi Meleško) töö- ning kujundilaadist.

Kõrgharidusega operaatoriks õpetati ÜRKI-s Moskvast. Võeti vastu kohe esimese korraga 1982. aastal üldkonkursi alusel, kuigi oli olemas vabariigile eraldatud koht - millejärele jättis ta sellele viitamata ning ka komisjon ei uurinud paberites põhjalikult. Instituudi aastad kujunesid ringivaatamise ajaks.

Operaatorina üles võtnud dokumentaalfilmi "See kuristik" (1986, režissöör Hannes Lintrop), lühimängufilmid "Vanaisa surm" (1987, režissöör Jaan Kolberg) ja "Ringhoov" (1987, režissöör Tõnu Virve), viis täispikka mängufilmi: "Ma pole turist,

ma elan siin" (1988, režissöör Peeter Urbla), "Äratust" (1989, režissöör Jüri Sillart), "Surmatants" (1991, režissöör Tõnu Virve), "Noorelt õpitud" (1991, režissöör Jüri Sillart) ja "Luukas" (1993, režissöör Tõnu Virve) ning telemängufilmi (-lavastuse) "Victoria" (1993, Knut Hämsoni romaani järgi; režissöör Jüri Sillart).

Viimased neli aastat, alates "Äratusest", on olnud kahe režissööri, Sillarti ja Virve, käsutuses, keda tuntakse kui filmi visuaalse külje meistreid. Mil määral see on tulnud kasuks temale kui õpilasele ja kui iseseisvale loojale, ei oska veel öelda. Rahul ei ole enam ühegi iseenda ülesvõetud suure filmiga. Mõni väike film tundub isegi rohkem oma.

Arvab, et filmilint fikseerib ülesvõetava, kuid pilt sünnib ikkagi peas.

Teab, et mängufilm on meeskonnamäng, kus kokkumäng ja soolo peavad olema allutatud teravikule. Kuid sooloks peab alati valmis olema.

Tunneb, et on mõnikord võib-olla ehk ülemäära järeleandlik ja pehme olnud ning lasknud end liigselt allutada režissööri nägemusele.

Üritab koos Tõnu Virvega käima lükata uut filmiprojekti, mille teema huvitab teda erakordselt. See on lugu inimesest ja loodusest; maailmast, mis on inimese enda oma, kuid mida ta peab alles tundma õppima. Stsenaariumi kirjutab "Luukase" käsikirja autor islandlane Gudmundur Steinsson.

Videoga puutus esmakordselt kokku "Victoria" võtetel. See võlus. Praegu eelistab siiski filmilinti, mis pakub rohkem pildilisi võimalusi ja vaatajale infot.

Vaatab meeleldi vanu filme, Jean Vigo teoseid näiteks alati.

Välismaale pole kunagi eriti kippunud. Siiski jättis Island unustamatu mulje kui paik, kus tunned nagu Jumala kõrvalolekut ning tajud tema loomingut vägevust ja ülevust.

Elab koos naise ja kahe väikese lapsega ligi 20-ruutmeetrisel toas Luise tänavas. Südasuvel tunneb seal keldri lõhna, seepärast püüab vabal ajal perega linnast välja saada. Peab tänama "Tallinnfilmi" sellegi korteri eest, mis on tal juba viieteistkümnend.

Vaatab vahetevahel omaette olemist, sest kinoelu on mustlase elu, kus oled paratamatult kogu aeg paljude inimestega ninapidi koos.

Probleemiks on nagu paljudele teistelegi filmimeestele - kuidas hoida oma närve korras.

Tulevik on praegu küll tihedalt seotud oma stuudioga "Freya Film", mis hiljuti tähistas kolmandat tegevusaastat. Ei taha jääda hulkujaks, kes otsib tööd ühe ja teise ukse tagant.

Sulev Teinemaa

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JULY 1993

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED BY "PERIODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: MÄRT KUBO. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, KADI HERKÜL. MUSIC EDITOR: IMMO MIHKELSON. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

KATRIN KARISMA answers (3)

Operette soloist Katrin Karisma works in the Estonia Theatre since 1968. Unlike other opera and operetta soloists, she graduated from the drama course of Estonia's most famous theatre pedagogue, Voldeemar Panso. Karisma has also worked as a drama and film actress. She studied vocal technic from her husband Hendrik Krumm, who was the most famous tenor of Estonia in 1960-1980.

M. KUBO. Non-State theatres (22)

The author gives a panoramic survey of the post-war Estonian theatres viewing the relations between the State and theatres. One possible version of the theatre reform is presented, according to which the former State theatres would be given into the jurisdiction of foundations or joint stock companies. The theatre would be led by the theatre manager, and the board would decide important questions and find financial guarantees for the theatre. The State would subsidize theatres from the budget according to the Theatre Law.

Who? MATS EK (65)

The column Who?, introducing important cultural figures from abroad, presents this time the Swedish choreographer Mats Ek, son of the legendary drama ballet choreographer Birgit Cullberg. Ek was the leading dancer of the Cullbergballetten for decades. Since 1982, he leads together with Birgit Cullberg the work of this theatre. Mats Ek is world-famous for his interpretations of classical ballets. The present issue gives a short survey of Ek's "Giselle", the "Swan Lake" and "Carmen".

K. VANAVESKI. Trying to move a stone of the size of a house (70)

Although Fyodor Dostoyevsky did not write anything in drama form, his novels have been staged often. Dostoyevsky seems to be a specimen of directors' work, proving their ability or disability of showing the novels' philosophical ideas on stage. Theatre critic Kadi Vanaveski views two latest Dostoyevsky productions in Estonian theatre: "Ugala's" romantic theatre miniature "White Nights" and the Youth Theatre's composition "A stone of the size of a house", compiled of Dostoyevsky's "Crime and Punishment", "Idiot", "The Sorcerers" and "Brothers Karamazov".

P.-R. PURJE. The sunless flight of the Sorcerers (75)

The critic surveys St. Petersburg Small Drama Theatre's production "The Sorcerers". Director Lev Dodin has transformed Dostoyevsky's giant novel into a gigantic 8 hour production, which does not lose its inner tension in course of the theatre day. Purje dwells upon the artist's work (Eduard Kochergin), which lacks details from life and where the intellectual world of the evil is brought to spectators, using light and moving surfaces. The whole 34-member troupe lives in the same rhythm and expresses the same world. Therefore it is impossible to talk about different actors' works. "Considering what is happening in Russia right now, it is not necessary to comment on the actuality of Dostoyevsky's prophetic novel. The sorcerers flight for power, proclaim wars, they initiate new eras, promising incredible achievements and ending us but a moment, man is not content with it and starts to ask questions. When he does not get answers, he finds them himself, creating thus the greatest tragedies." That's how the director Lev Dodin commented on his work.

L. TORMIS. The charm and pain of being different (81)

Estonian actress Hilda Gleser, whose 100 anniversary we celebrate this year, was one of the most original personalities in the Estonian theatre of the 1920s and the beginning of the 1930s. She started her career as a singer in the opera choir, but became later a leading drama actress and a teacher in the theatre school. Her social nerve brought her to expressionism. Gleser was Estonia's first female director. As an actress, she did not correspond to the woman-ideal of that time: she was characteristic, lively and powerfully tragic (Puck in the "A Midsummer Night's Dream", Ariel in the "Tempest", Electra, and Woman in Toller's). As is typical of original artists, Gleser had a tragic fate: she died at the age of 39, leaving behind many students and myth that she had been talented, but unfortunately not beautiful (for a modern reader, photos speak of something different).

MUSIC

M. VAITMAA. Festivals of new music (33)

The author describes 2 festivals of contemporary music: Helsinki Biennale 93 and Stockholm New Music. Works of Witold Lutoslawski and Iannis Xenakis as well as those of other authors and performers are surveyed. Vaitmaa also describes his impressions on Ingvar Lidholm's new opera "Dreamplay" (by A. Strindberg).

A Moment In The Timeflow: SVEN GRÜNBERG (54)

About 15 years, composer Sven Grünberg has been a leading Estonian musician in the field of music which, without falling into the bland New Age Music category, balances successfully on the East-West axis and besides various ethnic instruments from all around the world, uses also a considerable amount of electronically generated sounds. After releasing his third solo album "Milarepa" (this time on the German record label "Erdenklang"), the composer and performer tells the TMK about his music, his relationships with buddhism, about the new album, and about other things concerning his life and work in music.

CINEMA

L. TUNGAL. And Death inherited this heart (15)

Teacher, poetess and children's writer Leelo Tungal surveys Peep Puks's video film "Baptisted with song" about the great Estonian poetess Marie Under (Estonian TV, script by Sirje Kiin). Tungal finds interesting the comments of the people closest to the most popular Estonian poetess during her life in Sweden and is sorry that we do not see Under's daughter Dagmar Hacker on screen. The use of abundant photographic materials is good, Tungal writes, but the heaping up of the negative information makes us symphathetic, depression triumphs over vitality. The reviewer would have liked to hear more poems, for Under is one of the favourite poets of the Estonian youth.

A. OJA. Years of destiny in the mirrors of time (22)

Journalist and literary critic Arno Oja surveys Peep Puks's film (script by Lembit Lauri, director of photography Ago Ruus) about the Estonian politician Friedrich Karl Akel (1871-1941). The film views the fate of the country and the nation upon Estonia's occupation in 1941 through a family history. The critic finds Puks's films on Estonian culture almost programmatic. Sometimes they are sentimental. In this film Akel's daughters Asta Treude and Lia von Sydow and grand-daughter Lii Heribertson talk about their father and grand-father. However, Oja thinks that the time of such kind of films is over, and

it is necessary to find other ways of depicting different eras and their heroes.

K. HELLERMA. You won't manage without a prompter (46)

Another review of "The Prompter". There are strange crannies in many walls", the reviewer quotes the film, and indeed, the film is somehow ditrait, unfinished, sketchy and extrinsic. The spectator is offered lonely scenes, details, hints and sketches from the fickle world of street musicians, buffoons and jesters. The film is about life and theatre, and asks questions about where life ends and theatre begins.

M. KIVASTIK. Who invented the photographer? (49)

Review of Freyja Film's and Ajend's feature "The Prompter" (1993, directed by Kaljo Kiisk, script by Juhan Viiding, director of photography Valery Blinov). The critic sees "The Prompter" mainly as an intellectual exercise, although at first sight, it is a love story. It is a good film, although the symbolic images in the film were overdone.

J. PAAVLE. A new horror film (57)

A reviewer of Aarne Vasar's animation "Setu in the Claws of a Dandy". Vasar uses several quotations, making fun of Estonian animations and Salvador Dali. Music and details are excellent, but the film could have a better end.

Persona Grata. MAIT MÄEKIVI (93)

Portrait of a best cameraman of feature films of the younger generation. Mait Mäekivi (b 08.01.1959), who at present works at the Freyja Film studios, has been the directors of photography of all Jüri Sillart's and Tõnu Virve's features.

MISCELLANEOUS

J. SAAR. The resurrection of art in the theatre of cruelty (42, 96)

Art critic Johannes Saar reviews performances of Austrian artists Herman Nitsch, Rudolf Schwartzkloger and Otto Mühl, analyzing their body-action and the Orgy-Mystery theatre in psycho-analytic categories.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TONU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMÄGI

muumiad, n-õ eksistentsiaalsed autoprotreed, mille elulistelt kohtadelt (süda, pea, suguelundid) valguvad alla tumedad, osalt juba roostekarvaliseks paakunud verejoomed. Sellisena kordub kunstnik pildist pilti mitmetes elulistes olukordades, nagu pulm, mesinädalad jne. Visuaalselt näeme ometi samadesse olukordadesse, sidemetesse ja kitsastesse sundseisudesse aheldatud inimkeha; noalõikeid veenidesse, steriilset eraldatust suletud ruumidesse, ahistatust. Eksistentsiaalset frustratsiooni. Schwartzkogleril puudub positiivne programm, kogu ta looming koosneb žestidest, mis märgistavad tema kohanematust etteantud mängureeglitega. Tõtt-õelda pole ka sellest juttu, surmahast tõugatuna toimub vaid pidetu hõljumine kaduviku suunas. Viimane olevatki põhjustanud tema (väidetava) enesetapu küpses meheas, 1969. aastal. Temalt pärineb ka skandaalne enesekastratsiooni-teemaline seeria, millel kunstnik muutumatult tuimal ilmel (just nagu) hakib noaga oma peenist. Freudistlikud kultuuritausta üleseletamised on siin ilmselt juba ülearused. Domineerimisele, vallutamisele eelistab Schwartzkogler allajäämist. Viimane viib paratamatult enesalgamiseni, hävinguni. Tunnetades selle paratamatust, asub kunstnik end juba teadlikult hävitama.

Oma radikaalsele vastandumissoovile vaatamata pole Viini aktsionistid vaadeldavad avangardistlike novaatoritena sõna klassikalises tähenduses. Nagu eespool mainitud, kandsid nad oma tegude eesmärgi minevikku, selle taastamisele. Seega, progressi asemel regress, ja seda mitte ainult psühhoanalüütilises tähenduses. Oma minevikuihaluses kuulutavad nad tegelikult postmodernset maailmavaadet, mis kuulutab tühi-seks igasuguse edusammudele rajatud ideoloogia. Teisalt, vastuseis ametlikult aktsepteeritud avangardiga lubab neid vaadelda järjekordse tüüpilise avangardilainetusena. See kahemõttelisis loob ootamatu silla popkunstiga, aktsionistide vaenuobjektiga, ning sunnib mõlemaid voole selles tähenduses vaatlema kui teineteise kaasageid kunstinähtusi, millel põhimõtteliselt ühesugune sünnilugu ja ambivalents. Kas see peaks tähendama, et austerlaste meelegeitlikud teisepoolsuse ihalused on armetult läbi kukkunud? Et nad on siiski osutunud oma kaasaja vangideks? Võimalik. Kuid see oleks juba järgmise tõlgenduse teema. Tõdegem vaid, et

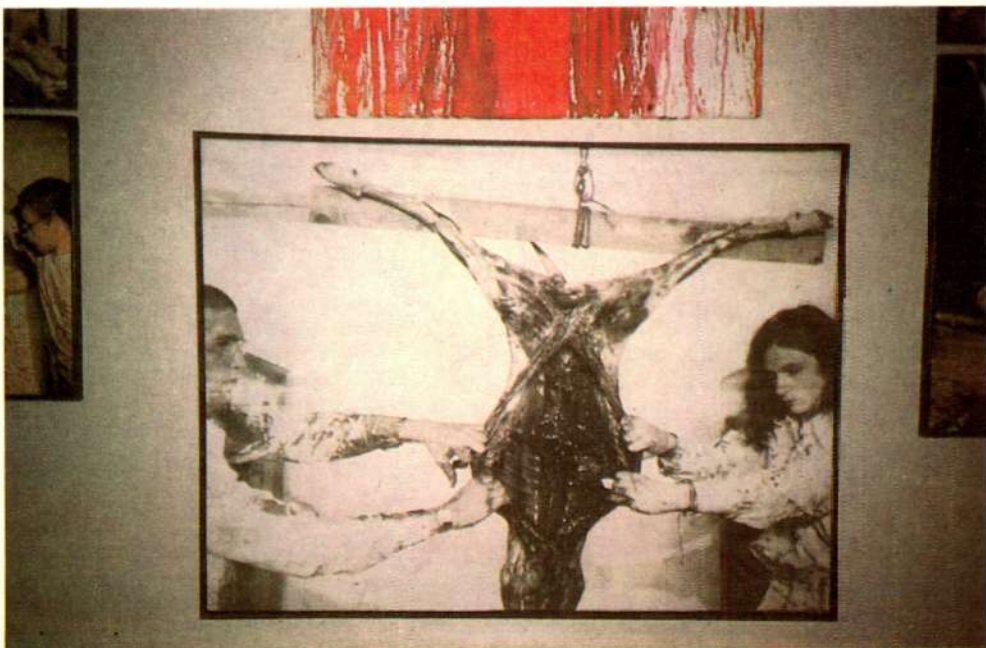
hävitamine ja loomine on juba olemuslikult teineteisesse kodeeritud ning kunstniku osaks jääb vaid langetada otsus, kumb neist osutub hetkel loomingulisemaks.

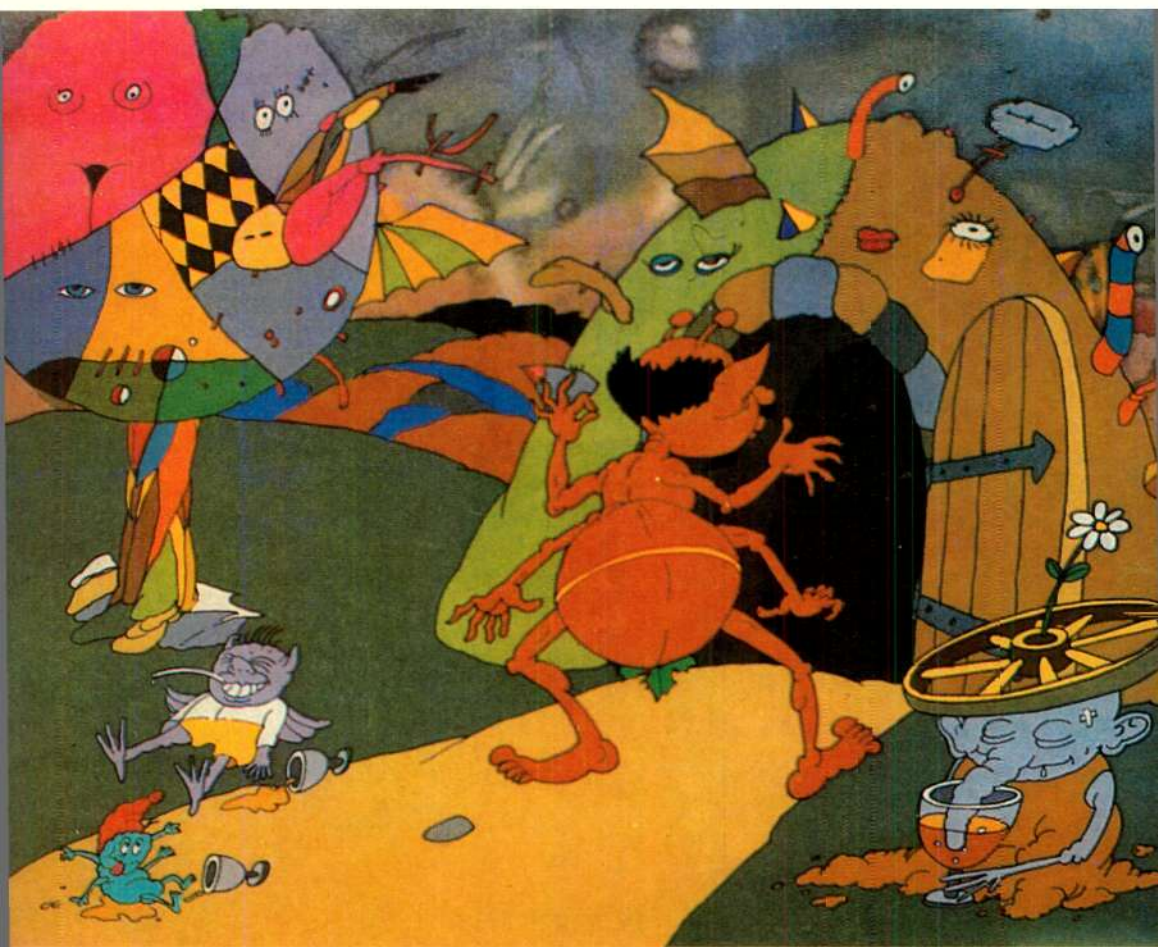


Vaade Herman Nitschi personaalnäitusele Prahlas 1993. aasta märtsis-aprillis.

Fotod Herman Nitschi performance'ist Prinzengoltzis 1982. aastal olid eksponeeritud kunstniku personaalnäitusel Prahlas 1993. aasta märtsis-aprillis.

R. Varblase slaidid





Kaader Aarne Vasara joonisfilmist "Setu vurle küüsis"
("Tallinnfilm", 1993).