

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

Heli Viisimaa Alain Tanner Teo Maiste
 Lea Tormis Ants Lauter 100 Valter Ojakäär
 Mardi Valgemäe Mati Kütt Jacques Lacan
 Vaike Uibopuu Raivo Trass Ülo Mattheus
 Jaan Ruus Henryk Górecki David Harrington
 Avo Hirvesoo Kristel Pappel Marko Matvere

TMK

7

/1994



Teo Maiste Verdi ooperis "Traviata"

H. Rospu foto

7/1994

JUULI

XIII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA MÄRT KUBO, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200

Vastutav sekretär

Helju Tüksammal, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Immo Mihkelson ja Saale Siitan, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla S:sask, tel 44 54 68

Korrektor

Solveig Kruggulson, tel 44 54 68

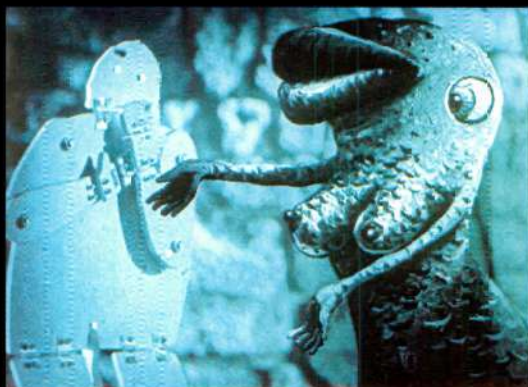
Infotöötaja

Ülle Põlma, tel 44 47 87

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER; tel 66 61 62



Kaader Mati Küti animeeritud ooperist
"Sprott võtmas päikest" ("Tallinnälm", 1992).

U. Jõemehe foto

© "Teater. Muusika. Kinc", 1994

Segesta teater Sitsiilias.

M. Valgemäe foto



SISUKORD

TEATER		
	VASTAB HELI VIISIMAA	3
Lea Tormis	KULTUURIPÖLLU HARIJA. KILDE ÜHEST SAATUSTERVIKUST (<i>Ants Lauter 100</i>)	17
Enn Siimer	TRADITSIOONIPÄRATU TRADITSIOONILISUS (<i>Peeter Tammearu lavastused "Pikk tee Veronasse", "Söögituba" "Ugalas"</i>)	49
Lilian Vellerand	RAIVO TRASSI GEORGE NOORSOOTEATRI LAVASTUSES "KES KARDAB VIRGINIA WOOLFI?" (<i>"Näitleja ja tema roll"</i>)	76
Ülo Mattheus	ŠAMANISM JA KÄRBSESEENED EHK MATI UNDI NÄHTAV NÄHTAMATU	95
Kristel Pappel	ALBAN LAVASTAB, MATI LAVASTAB - "LULUD" DIONYSOSE RADADEL	100
Mardi Valgemäe	KOMÖÖDIA SÜNNIMAAL	105
Kadi Herkül	PERSONA GRATA. MARKO MATVERE "APOKRIIVA LUGU" ("JUUDIT") TALLINNAS	125 128
MUUSIKA		
Alar Heli	GÓRECKI FENOMEN	32
Mare Põldmäe	LAULJATEE KROONIKAST - TEO MAISTE	44
Avo Hirvesoo	MUUKELSEST EESTI MUUSIKAST ELU NAGU TULE JA VEE PROOV (<i>Intervjuu Vaike Uibopuuga</i>)	61 69
	SEE MÖÖTMATU, MÖÖTMATU MUUSIKA MAAILM (<i>Räägib "Kronos"-kvarteti liider David Harrington</i>)	89
Valter Ojakäär	EESTI LEVIMUUSIKA. EELLUGU KILDE KONTSERDIELUST	116 122
KINO		
Jaan Ruus	FILM JÕUKAS VÄIKERIIGIS (<i>Šveitsi rahvusliku filmifestivali järel</i>)	35
Alain Tanner	EUROOPA FILMIPOLEEMIKAT. KUS ON UUDSED VASTUSED?	40
Aleksei Semjonov	MIDA SIIS NIMETATAKSE KODUMAAKS? (<i>Dorian Supini autorifilmist "Unenäod kodumaast"</i>)	57
Veijo Hietala	JACQUES LACANI PSÜHHOANALÜÜS JA FILMITEORIA II	82
Raimo Kangro	MIKS KA MITTE (<i>Mati Küti animeeritud ooperist "Sprott võtmas päikest"</i>)	111
Mati Kütt	MULLE EI ISTU ÜHE TEHNIKA JUURDE KINNISTUMINE	113
Peeter Tooma	TMK KULTUURIKOMMENTAAR	31



VASTAB HELI VIISIMAA

Juulikuul täitub sada aastat ANTS LAUTERI sünmist. Kuigi Lauteri auväärne teatrielu oli pikk (ta lahkus Teatriühingu esimehena 1973. aastal), on eesti teater elanud siiski juba vaata et põlvkonna jagu, 21 aastat ilma igikestvana paistnud Lauterita. Küllap on paljudele teatralidelegi üllatuseks, et Lauteri lesk, kunagine tuntud näitlejanna HELI VIISIMAA elab endiselt Tallinnas Lauteri tänaval, kuigi juba aastakümneid väga eraklikult ja avalikust elust tagasitõmbunult. Saada temalt kommentaare ja mälestusi on üsna harukordne sündmus. Avaldame siin tänuga lõike esimestest sellealastest vestlustest, mis toimusid Ants Lauteri ja Heli Viisimaa kodus. Eelnevalt aga meeldetuletuseks.

HELI VIISIMAA on sündinud 13. detsembril 1918. Et ametlikesse annaalidesse on eksituse tõttu sattunud vale aastaarv 1919, siis on selle aasta detsembrisse kavandatud juubeliteroitused lootusetult hilinevad.

H. Viisimaa lõpetas Riikliku Lavakunstikooli 1941. aastal, 1944. aastani oli ta Tallinna Töölisteatri näitleja. 1944-1949 töötas "Estonia" teatris ning pärast "Estonia" draamatrupi ühendamist Draamateatriga, 1949-1950 Tallinna Riiklikus Draamateatris. 1951. aastal oli Heli Viisimaa lühikest aega Rakvere teatris. 1951. aasta sügisest oli H. Viisimaa "Vanemuise" teatri näitleja, kust ta lahkus 1961. aastal. 1962-1971 töötas Eesti Televisioonis. Heli Viisimaa oli väga isikupärane, andekas ja armastatud näitleja, keda tema kaasaegsed tänagi veel mäletavad. Aja ning olukordade tõttu jäid paljud rollid Heli Viisimaa kahjuks mängimata, tema näitleja-elulugu katkes poolel teel. Heli Viisimaa ande ulatusele osutavad osad, mida ta on mänginud: Ophelia (1945) ja Desdemona (1949), Tšehhovi "Kolme õe" Irina (1947 ja 1954) ja "Kajaka" Arkadina (1959), Sally "Raudses kodus" (1954) ning Tõlli (Dolly) operetis "Ainult unistus" (1955).

Te olete säilitanud oma nime?

Abielludes ei võtnud ma Lauteri nime meelega. Äkki keegi hakkab mõtlema, et mulle on see nimi tähtis. Lauter sai sellest aru, et mul on oma näitlejanimi.

Elate siiski Lauteri-nimelisel tänaval.

Lauteri-nimeline tänav, jah. See on ainus kord, kus ma olen sekkunud. Mul hakkas kole kahju, et kõik need nimelised tänavad on Lasnamäel - Pinna, Reindorff, Smuul. Pärast Lauteri surma, kui oli juba otsus tehtud, et anda ühele tänavale Lauteri nimi, rääkisin Keskkomiteest Olaf Utiga. Oli võetud põhimõtteks säilitada, kus võimalik, vanade nimetustega tänavad, aga Imanta tänav oli ju praeguse Liivalaia tänavaga nagunii kaheks jaotatud. Teises otsas säilis ta Imantana, nii tuligi positiivne otsus. Selletõttu ongi kahju siit ära minna, ega seda palju elus ette ei tule, et saab elada abikaasa-nimelisel tänaval. Lauteri tänav nimi kirjaümbrikul on mulle alati nagu soe tervitus temalt.

Olete lõpetanud 1941. aasta kevadel Riikliku Lavakunstikooli. Kes teid õpetas? Kas ka Põldroos oli teie õppejõud?

Jaa. Lavapraktika õppejõududeks oli paremik, kes meil olemas olid - Põldroos, Lauter, Kalmet, Paul Sepp ka.

Paul Sepp?

Jaa, ta oli veel olemas. Mitmekülgsuse mõttes oli see muidugi kasulik. Ta õpetas peamiselt *commedia dell'arte*'t. Ja siis olid tal väga imelikud etüüdid. Palju huvitavat

Heli Viisimaa (Desdemona) ja Ants Lauter (Othello) Shakespeare'i "Othellos" 1949. aastal.

oli tal rääkida vene teatrist ja sealsetest kuulsatest näitlejatest. Laupäeval olid tema lavapraktika tunnid, siis oli veidi lühem koolipäev. Sepale oli võimaldatud neli tundi. Me olime kõik natuke pidulikumalt riides, et õhtul kohustuslikult teatrisse minna. Sepp kutsus alati ühe naisõpilase enda kõrvale istuma. Lihtsalt istuma, teised tegid etüüde. Tegi meie riidetuse kohta ka märkusi, vahel ka komplimendi. Väga huvitavad õppejõud olid, leidsime me tookord.

Leo Kalmet? Ants Lauter?

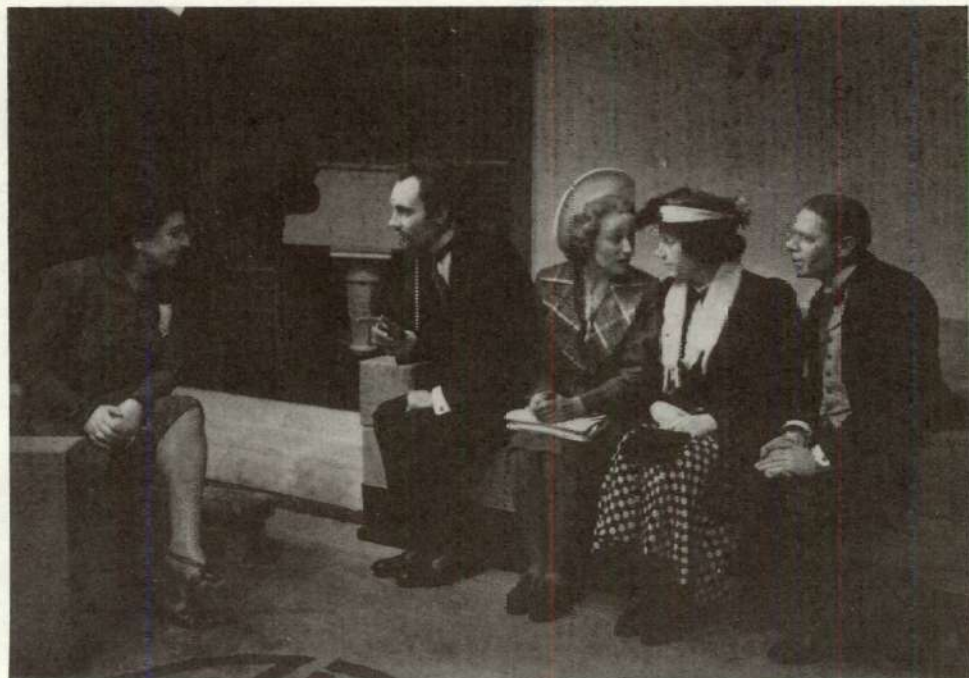
Huvitav, et see kujuneb juba koolis välja, et ühe lavastajaga on siiski parem kontakt kui teisega. Eriti kujunes see välja teise õppeaasta katkendeid tehes. Kalmetiga oli mul siis ainult üks katkend, Linnankoski "Laul tulipunasest lillest". Lauteriga tegin "Vedelvorsti" Tiiut, mis sõja tõttu ära jäi. Meie ainuke diplomilavastus oligi Elmer Rice'i "Tänav" Põldroosiga. Tema oli seda juba "Estonias" lavastanud. See oli [Tallinna] Töölisteri laval ja dekoratsioonid olid teatri poolt. Mängisin peaosa, rakendatud oli kogu lend. Me saime üldse kaks etendust mängida: oli just teine etendus, kui ma läksin Töölisterisse ja tänava häälekõvendajad pasundasid, et algas sõda. See hetk on mul eluaeg meeles, mis siis kõik peast ja meelest läbi käis! Ma mõtlesin, et see on nüüd viimane kord, kus üldse laval mängida saab. Ei teadnud ju, mis sõda endaga kaasa toob.

Põldroos oli siis teie põhiline õppejõud ja 1941. aastast olite Töölisteri näitleja?

Kooli seisukohalt oli vist põhiline õppejõud ikka Kalmet, ta oli kateedrijuhataja ja temal oli alguses kõige rohkem tunde. Aga mulle Põldroos õppejõuna väga meeldis ja mul oli hea meel, et ta mind Töölisterisse kutsus. Õpilased jaotati teatrite vajaduste järgi. Kahjuks läks Põldroos tagalasse ja temaga koos enam kunagi tööd teha ei õnnestunudki. Töölisteris lavastasid sõja ajal Enn Toona, Karl Söödor ja Valter Soosõrv. Kahjuks ei ühtegi õppejõudu koolist toeks.

* Saksa okupatsiooni ajal kandis Töölister Väiketeatri nime.

Hennequini ja Cooluse "Ei või olla!" Töölisteris 1941. Simone Bridac - Lensi Rõmmer, Emile Lizelle - Enn Parve, Suzanne Lizelle - Heli Viisimaa (esimene osa kutselise näitlejana!), Clemence Toulaczelles - Lisl Lindau, Raoul Lepenchoix - Elmar Kivilo.



Sõja ajal meil, jah, teatrid töötasid...

Muidugi on hea mõelda, et sõja ajal oli rahvale teatrit vaja. Väga vaja. Kõigele vaatamata julgesisid inimesed teatrisse tulla. Kaupluseski tunti meid hea meelega ära, sest pileteid oli raske saada. Kuna võisime piletit tuua, siis tšekisüsteemi ajal - nende kupongidega - oli meil siiski mingi valikuvõimalus. Väike küll, aga oli. Nii et tööd sai tehtud pooltühja kõhuga, ilma puhkepäevadeta, teatril kaheksa etendust nädalas ja minul ka sageli 5-6. Olin palju rakendatud näitleja, küllap seetõttu õppisin juba varakult tundma teatri intriige ja kadedust. Kahjuks oma koolikaaslaste poolt, kes lahkusid 1944. aastal Rootsi.

Kui Töölisteater maha põles, siis ei olnud enam kuskil mängida. Olime ringreisil, meie kitsaropalisel, kaks kuud järjest. Kogu elu oli vagunis. Ja siis olime jällegi selles mõttes hinnas, et me saime teatripileteid - me maksime muidugi nende pileтите eest - ja käisime nendega maainimeste juures raudteeäärsetes taludes. Andsime neile pileteid ja nemad andsid meile toitu - mune ja piima - vastu. Peale saksa okupatsioonivõimude määratud sundnormi jäi maal kõik oma pere tarbeks. Aga ajutine raha ei huvitanud kedagi. Nii käis see elu. Maakohtades juhtus sedagi - oli ikka jäänud veel selline komme kostitada -, et olid metseenid. Inimesed, kellele meeldis teater ja meeldis näitlejatega koos olla: Järvakandi vabriku direktor oli suur teatriaustaja, lasi meile saunagi kütta. Ükskord, ma mäletan, et rong seisis raudteejaamas ja keegi tuli ligi, kümme muna oli koti sees. Ulatas need mulle ja ütles, et see on lillede asemel, oli etendusel olnud.

9. märtsi pommitamist mäletate hästi?

Ma olin siis "Estonias" "Krati" esietendusel, mis katkes. Edasi kontserdisaali varjendis krohvisaju all. Katusele langesid õnneks ainult süütepommid. Ega see 9. märtsi pommitamine ainus ei olnud. Oli teisi pommitamisi ka. Õhuhäired olid pidevalt. Töölisteatri lähedal oli juudi sünagoog, valge maja, ikka kapitaalne ehitis. Kui häire tuli, siis oli meil varjendiks juudi sünagoog. Publiik aeti kõik sünagoogi, näitlejad oleksid võinud ka minna, aga me ei läinud mitte kunagi. Grimm peal, ei tahtnud ju publiku hulka minna. Ja ei olnud veel midagi väga tõsist juhtunud ka, ei kartnudki nii väga. Kui häire lõppes, siis läks etendus umbes samalt kohalt edasi, kus ta katki oli jäänud. Väga hea akustikaga ja intiimne saal oli Töölisteatris, ühe rõduga. Maja ise küll viletsavõitu.

K. Simonovi "Praha kastanite all", "Estonia", 1946. František - Albert Üksip, Ivan Petrov - Ants Lauter, Božena - Heli Viisimaa, Jan Grubek - Hugo Laur.



"Rätsep Õhk" oli Töölisteril üks menukamaid lavastusi. Kas mängisite seal kaasa?

"Rätsep Õhk" oli Söödorit väga hea lavastus, ja Malmstenil oli õnnestunud roll; mina mängisin Tiiu Ellerheina. See oli selline laad, mis Töölisterile sobis ja mida varem oli teinud Põldroos, ka Põldroos oli kavatsenud seda lavastada. Töölisteris oli väike tantsurühm, Helmi Tohvelman oli liikumisjuht, võtsin ka tema treeningtundidest osa. Oli oma orkester, dirigendiks Linda Saul, hiljem Konservatooriumi laulukateedri õppejõud. "Rätsep Õhuga" käisime ka mõõda kitsaroopalist hirmus palju ringi.

Kas te laulmist olete õppinud või on see päris loomulik, et näitleja peab laulma ja tantsima? Vähemalt Töölisteri näitleja pidi seda oskama?

Minul on laulmise vastu alati suur huvi olnud ja nii palju kui on olnud võimalik, olen õppinud ka. Lavakunstikoolis oli hääleseade Ott Raukaselt, Töölisteri ajal oli minu õpetajaks Irene Lepp. Teater maksis laulutundide eest. Hiljem, kui ma Draamateatrist ära tulin ja koju jäin, käisin Ella Lipandi juures oma raha eest. Tiit Kuusik ütles, kui ma "Estonias" olin, et ta tahaks mind õpetada. Kuigipalju ikka tal kodus käisin, jah, aga mul oli kuidagi piinlik teda tülitada. Ta oli võrdlemisi tööga koormatud ka. See jäi kuidagi pooleli. Mõnda aega käisin Jaan Haabjärve juures. Tema tegi ka ise ettepaneku, et tahaks õpetada. "Vanemuise" teatris oli meil hääleseadjaks Rudolf Jõks. "Vanemuises" tuli ka operetti mängida, üldse on hea, kui draamanäitleja ka laulda suudab.



1949. aasia. Äsja liidetud Draamateatri näitleja Heli Viismaa.

Kas teil 1944. aastal äramineku mõtet ei olnud? Põgeneda Eestist?

Ei. Võimalus oli küll, aga minu elu oli siin - vanemad, õde, teater. Teater oli tookord minu jaoks peamine.

Lauterist sai kohe, kui ta tagasi tuli, "Estonia" teatri direktor?

Jah, see oli juba tagalas otsustatud. Kõik oli ette valmistatud. Ka parteisse astumine J. Semperi ja N. Andreseni soovitusel. Et just need soovitajad, oli hiljem, 1950. aastal eriti "kahtlane". Lauteril oli suur koorem - teater, Teatriühingu esimees ja Teatriinstituudi õppejõud. Siis veel ka saadikutöö. Pealegi oli Lauter "ehitusettevõtja" "Estonia" maja taastamise juures. See ülesanne oli eriti vastutav ja palju aega röövivi. Lauter ütles mitmel korral, et see on ju päris vangi sattumise võimalus.

Esimene Lauteri lavastus pärast sõda "Estonias" oli Simonovi "Vene inimesed"?

Aga "Enne kukke ja koitu"?

Andres Särev?

Särev, jah. Kuidas ma Särevi unustasin. Särevi lavastustes olen ma palju mänginud. Särev mind "Estoniasse" kutsuski. Särev oli algul draamajuht. Lauter oli ju ära, ta polnud näinud, mis me siin vahepeal olime teinud ja usaldas Särevit. Särev käis väga palju Töölisteatri ja oli minu tööd näinud. Säreviga on palju koostööd tehtud, ainult et tema ei olnud selline lavastaja, kes noort näitlejat eriti abistanud oleks. Ta andis osa ikka nagu kindla peale. Proovis oli Särev väga rahulik. Aga kui tuli kont-



A. Tšehhovi
"Kolm õde",
"Estonia", 1947.
Irina - Heli
Viisimaa, Soljonõ
- Lembit Rajala.

rolletendus, mis oli muidugi kõigile hästi närviline, teistmoodi närviga kui esietendus - kas etendus võetakse vastu või ei võeta. Plaani täitmise oli tohutu tähtis. Vaat siis läks Särev alati närvi, ei saanud mitte kuskil rahu, käis lava taga ja saalis ringi.

Kuidas te Lauteriga kokku saite?

Kui te mõtlete kooselu ja abiellumist, siis - laval. Enne sõda koolis oli ta mulle ainult õppejõuks. See oli Simonovi "Praha kastanite all"¹, kus me koos mängisime, ja selles tükis oli vastav olukord. Näidendis kõik igatsused ei täitunud, aga lähendasid küll. Seda on teatris ju ennegi juhtunud. Võiks ju ütelda ka: saatus? Sest osa pidi varem mängima Karm, aga Lauteril tuli see üle võtta.

Te rääkisite Erna Villmeri kirjast. Kas Lauter suhtles Villmeriga?²

Õilsa inimesena, tookord juba halvatuna ja täiesti usu poole pöördununa, andis ta meile oma õnnistuse. Põhjendust ma mäletan. Ta soovis Lauterile täisverelist elu, kindlasti mõeldes ka eesti teatritele. Kontakt Villmeriga kestis Lauteril Villmeri surmani. Lauter käis teda hiljem ikka vaatamas. Kuna pensionäride probleemid on meil praegu väga aktuaalsed, siis meenub, et Villmeri pension oli ka väga väike. Tõstmise tuli siis, kui saabus ainuke julge näitleja pagulusest. See oli auväärne Betty Kuuskemaa, sõnakas naine, kes ei jätnud enda teada, millised pensionid on Rootsi näitlejatel. Pensioni tõsteti siis neil mõlemal, said personaalpensioni. Propaganda? Kuna Villmer oli osaliselt halvatud, siis liikus ta koduabilisega ja ei soovinud endale tähelepanu tõmmata, aga Lauteri soovitusel käis ta pärast sõda siiski ainsa korra teatris - "Estonia" "Hamletit" vaatamas, kontrolltetendusel. Seal pärineb ka üks Villmeri kiri - arvustus, mis on antud Teatri- ja Muusikamuseumile. Käsitlemist leiab seal Karm kui näitleja ja tema Hamlet. Tema arvamus ei ühti meie kriitikute omaga. Villmer analüüsib ka Lauteri näitlejanatuuri, ausalt ja karmilt. Lauter on sinna juurde kirjutatud, et kindlasti tark ja tabav.

Kas "Hamlet" oli "Gloria" etendus?

"Hamlet" oli veel "Gloria" majas. "Hamletit" me mängisime kaua. Hiljem soojendasime veel üles, meil oli vabaõhuetendus laululaval. Mäletan, et siis ma ei leppinud enam Ophelia butafoorsete lilledega. Tiiu Randviir oli väike tüdruk, Aleksander Randviir oli siis minu kolleeg. Läksime Tiiuga kahekesi sinna laululava lähedusse Ophelialle põllulilli korjama, et parga teha. Puudus vaid oja...

Te elasite üle 1949. aasta "Estonia" ja Draamateatri ühendamise?³

Jaa, "Estonia" draamatrupp ja Draamateater ühendati. Ooperiprimadonnade sõna jäi peale, muusikapool tahtis ju ammu draamatrupist eralduda, olla ka ooperi- ja balletiteater nagu mujal Liidus. Operetist nad küll ei pääsenud. See oli üks suur õnnetus ja kultuuri vaesumine, mis puudutab eesti sõnalavastust. Enne Töölisteatri põlemist oli Tallinnas kolm omanäolist draamateatrit. Aga 40-ndate lõpus jäi Lauter ilma "Estoniast" ja Kalmet Draamateatrist. Põldroos oli juba sõja ajal oma teatri kaotanud. Ühendamisel pidid teatrist eemale jääma paljud, kohti ju ei jätkunud. Ird oli Kunstide Valitsuse ülem, kui neid draamatruppe ühendati. Eks tema oli muidugi see, kes need ettepanekud kinnitas.

Kuidas see Draamateatri aeg teil nii lühikeseks jäi?

Tuli 1950. aasta ja algas see nõiajaht. Päeval, kui "Sirbis ja Vasaras" ilmus too ma-sendav artikkel⁴, mäletan, et mul oli sama päeva õhtul etendus ja seal oli selline stseen, kus kaluritüdruk Riina tuleb lavale, ajaleht käes, repliigiga: "Kas teate, mis täna lehes on?"⁵ Laval istus grupp näitlejaid, kalurid, kes parandasid võrke - võib-olla oli neist mõni artikli sünnis kaastegev. Kust mina tean?! Ja publik! Mõni neist oli kindlasti juba "Sirpi ja Vasarat" lugenud. Situatsioon minu jaoks missugune! Uue

¹ Esietendus 21. 4. 1946 "Estonias". Kesksedes osades Heli Viisimaa ja Ants Lauter.

² Erna Villmer oli Lauteri eelmine abikaasa.

³ Eelnevalt (1948) oli ühendatud 1944. a asutatud Noorsooteater (sinna kuulus ka sõjaeelse Töölisteatri jõude) Draamateatriga. Pärast uut ühendamist pandi praktiliselt kokku kolme endise teatri näitetrupid.

⁴ "Kõrvaldada tõsised väärnähtused Tallinna Riikliku Draamateatri tööpraktikast". "Sirp ja Vasar", 6. mai 1950. Sellele järgnes juhtkiri "Otsustavalt parandada teatrite juhtimist". "Sirp ja Vasar" 27. mai 1950.

⁵ A. Hint, "Kuhu lähed, seltsimees direktor?"



A. Ostrovski "Kaasavaratu". Larissa
- Heli Viisimaa. "Vanemuine", 1952.

rolli pealt, mis oli peaproovides, Lacise "Kaluri poeg", võeti mind maha.⁶ Vanu rolle mängisin edasi. Afišil ja kuuldemängus nime ei öeldud. Vangi ei pandud, välja ei saadetud. Olukord oli tõesti ebamäärane. Käisin siis ise mitmed instantsid läbi, oma saatuse kohta selgust saamas. Tööraamatusse tuli siis varsti Rudolf Sarapi allkirjaga märkus, et tulevikus "mitte kasutatav". Ühesõnaga - vallandatud. Sarap oli teatri direktori kt (ka direktor Nõu oli vallandatud), ta soovitas mul tootval tööol end uuesti üles töötada, kui temalt nõu küsisin. Ta oli just Teatriinstituudi lõpetanud Lauteri kursusel, aga kõva parteilane. Ma "kahtlesin" küll, et kas teatrisse ikka saab tootva tööga, aga see polnud enam tema asi. Ja siis ma käisin ka Kunstide Valitsuse ülema Max Laossoni juures, keda selle nõiajahi initsiaatoriks peeti. Ma ei tea neid tagapõhju, sest kes tollal neid ikka nii täpselt rääkis. Kunstide Valitsuses Laosson ütles mulle, et provintsiteatris võite töötada, aga pealinna teatris mitte. Küsisin, et m i k s ma ei saa Draamateatris töötada. Laosson vastas, et kollektiiv on teie vastu. Võib-olla 6-7 inimest oligi. Kas selle kohta saab öelda kollektiiv? Tahtsin veel teada, kas ma võiksin "Estonia" kooris laulda. Laosson leidis, et operetiprimadonnana nad küll mind reklaamida ei saa. Ei tea, kust ta selle küll võttis? Tuli otsustada. Vaba aega oli palju, võtsin laulutunde. Isegi lapse sünnitamise peale mõtlesin, et nüüd oleks aega. Mõtlesin minna vabrikusse ja saada stahhaanovlaseks. Oli, jah, selline võimatu olukord.

Kas Lauter jäi edasi Draamateatrisse?

Ainult näitlejakohale. Jäeti edasi herilasepessa, et las nõelavad edasi, kellele veel küllalt ei saanud. 1950. aasta sügisest 1951. aasta sügiseni oli Lauteri elus kõige hirmsam aeg teatris. Peanäitejuhiks määrati siis kähku-kähku kadunud Alfred Rebane. Ta lavastas siis üht Jakobsoni tükki⁷ ja ütles, et ta ei saa proovi teha, kui Lauter proovis on. Nojah, ja kaua see võimatu olukord siis oleks kestnud.

Milles Lauterit 1950. a süüdistati?

Süüdistusi jätkus "Sirbis" tervele leheküljele. Olen kaks eksemplari alles hoidnud ja aeg-ajalt jälle lugenud. Peamiseks põhjuseks oli ikka see kodanliku natsionalismi tont. Raske "protseduur" läbi mitme instantsi oli tal parteist välja heitmine. Hiljem, kui tagasi kutsuti, Lauter loobus kategooriliselt. Ajalehes pandi Lauterile veel süüks, et ta oli julgenud öelda, et iga noor ei tarvitse ju andekas olla. Nii, nagu see on. Aga need noored, kes tagalast tulid - sealt Kunstiansamblitest, mitte-näitlejad, tagalas na-

⁶ V. Lacis, "Kaluri poeg". Esietendus 20. 5. 1950 Draamateatris.

⁷ A. Jakobson, "Õõ ja päeva piiril". Lav A. Rebane. Esietendus 14. 2. 1951. A. Lauter oportunistist töölise Lundi osas.

tukene kah teatrit teinud... Nemad tulid Eestisse tagasi ja leidsid, et nendel on suur õigus olla näitleja... Draamateatris. Nende kohta siis Lauter ütleski. Vahe siiski oli, seda peab ütleva - ühelt poolt need, kes tagalast tulid, ja teised, kes varem teatris olid. Isegi mu oma koolivend Kaarel Toom, kes oli Kunstiansambrites Lauteri käe all olnud küllaltki kasutatud, aga Draamateatris... Draamatruppide ühendamisel ei jätkunud kõikidele kohti. Ei jätkunud ju! Toom palus, et kui ta garderoobis oma laua saaks ja natukene mängida ka. Seda ta sai. Lõpuks ta seadis ennast raadios ilusasti sisse ja tegi seal suurt tööd. Keegi ei lugenudki vahepeal raadios peale Kaarel Toomi. Raadios ta on suure töö ära teinud. Aga tookord Draamateatris oli ta küll vilets vend, see minu koolivend - Lauteri suhtes. Kuidas ta käitus sellel koosolekul - ja tagalas oli oma poiss. Seal artiklis on see kõik sees.

Lauter vallandati ka Teatriinstituudist, te näitasite Põldroosi, st direktori allkirjaga käskkirja. Lauter ja Põldroos?

Nad olid Põldroosiga kaasaegsed. Mõlemal oli teater. Põldroosil tema kallis Töölisteater, mis kahjuks maha põles, ja Lauteril igipõline "Estonia". Seejuures anti Põldroosile "Estonias" väga palju võimalusi lavastada. Ta on seal Shakespeare'i lavastanud ja Pagnoli "Kauged rannad" jne... Nad käisid omavahel läbi, Enn Põldroos oli Lauteri ristipoeg. 1950-ndal ei saanud Lauter instituudis oma lendugi lõpetada. Ma ei tea, kes selle töö temalt üle võttis. Igatahes ma tean, et läksin ja ostsin Lauteri tellimisel Raekoja platsi lilleärist ühe suure lillekorvi tema lennule. Linda Rummo oli selles lennus... Ma küsisin Lauterilt mitu korda, et oled sa Põldroosi käest küsinud selle [vallandamise] kohta. Lauter ütles mulle, et ükskord ma küsisin. Küsisin, et Priit, miks sa seda tegid - me oleme ju kaasaegsed, teame teineteise elukäigust kõike. Põldroos ütles, et polnud midagi teha, igast asutusest nõuti teatud p r o t s e n t. Põldroos oli instituudi direktor, tema käest nõuti. Rohkem ta ei selgitanud midagi.

1951. aastal likvideeriti kogu Teatriinstituut.

Jah, siis jäi omakorda Põldroos kohata. Ilma tööta. Hirmus kahju, mis temal kõik teatris tegemata jäi! Ega Põldroos ei olnud alkohoolik kohe, kuigi niisugune kaldu-

W. Shakespeare'i "Hamlet", "Estonia", 1945.
Ophelia - Heli Viisimaa.



Mängimata jäänud osa tähendusrikkal
1950-ndal. Peaproovides olid juba pildidki
tehtud: Rudolf Nuude (Oskar) ja Heli Viisimaa
(Anita) V. Lõicse "Kaluri pojast".



vus tal teatud piirides oli ka varem. Igatahes oli "Estonias" sageli juhtunud, et Põldroos oli proovi ajal magama jäänud ja näitlejad olid seda märganud. Siis nad ükskord lavaproovis tõmbasid eesriide vaikselt ette - kõik koju, Põldroos saali magama. Põldroosist on hirmus kahju.

Lauter ja poliitika?

Põldroos oli teada sots esimese vabariigi ajal.⁸ No tema igatahes tundis poliitika vastu teatud määral huvi, aga Lauter ei olnud poliitikas. Ainult see õnnetu Isamaaliidu kaks krooni... Lauter rääkis nii, et see juhtus siis, kui see vapside lugu oli. Mõned teised koos Lauteriga otsustasid, et läheme vaatama sinna koosolekule. Niisugune näitlejahuvi asja vastu - Lauter ja teised läksid siis Isamaaliidu koosolekule. Nagu Lauter ütles, et üks kord kaks krooni olen ma selle eest maksnud, muidu ei lastud sisse. Ei tea, kas oli mõni värbamise periood või... Selles 1950. aasta artiklis süüdistati Lauterit, et ta Isamaaliidus oli. Ei olnud ta kuskil Isamaaliidus, vaatas ainult pealt üht nende koosolekut. Jah, 1950. aastal oli see [kampaania] ikka kurja perspektiiviga mõeldud, mitte nii, nagu see lõppes, et Lauter sai kahe aasta pärast "Vanemuises" Stalini preemia.

Kuidas te vahepeal Rakvere teatrisse sattusite?

Rakvere teatri peanäitejuht Maria Merjanskaja sügisel kutsus mind. Merjanskaja oli lõpuni meie hea tuttav ja perekonnasõber, Lauteriga kontaktis⁹. Merjanskaja ütles, et mis sa istud kodus, tule Rakvere teatrisse, ta ikka on kah teater. Mõtlesin, et mis siis, provintsis ju lubati töötada! Mängisin kolm osa: Ostrovski "Kasutütres", veel oli "Kauka jumala" Miili ja üks tänapäeva nõukogude tükki¹⁰ oli. Nägin siis, mis tingimustes väiketeatris töötatakse, ringreisil käiakse jne. Müts maha niisuguste tegijate ees ja rõõm kuulda, et olukord paranemas praeguseski Rakvere Teatris.

⁸ P. Põldroos kuulus 1927-1934 küll Noorsotsialistlikku Ühingusse, kuid partei liige (Eesti Sotsialistlik Tööliste Partei) oli ta siiski väga lühikest aega, ainult 1927-1928. Pärast seda oli kogu elu parteitu.

⁹ Maria Merjanskaja oli A. Lauteri esimene abikaasa, pärit Esimese maailmasõja aegsest Novgorodist, kus Lauter sõjaväes teenis.

¹⁰ L. Maljugin, "Armsad kohad". Lav M. Merjanskaja.

B. Kõrveri ja A. Liivese "Ainult unistus", "Vanemuine", 1955. Tolle (Dolly) - Heli Viisimaa.



Kes teid "Vanemuisesse" kutsus?

Andrei Poljakov, kes oli toodud "Vanemuisesse" peanäitejuhiks Vene Draamateatrist, kui Ird lahti lasti. Irdiga juhtus ju sama lugu mis meiega. Poljakov nägi Rakvere Teatri ringreisietendusel Tartus "Kasutütart" ja kutsus mind. Lauterit ta teadis juba varem.

Ja Ird oli siis Pärnus?

Agaga mitte kohe. Ird oli algul täiesti kodus, teda ei võetud kusagile, kasutas aega ja haris ennast, luges palju. Tegi üliõpilastega natuke isetegevust. Kuni see nõiajaht kuidagi haihtus ja ta sai Pärnu teatrisse peanäitejuhiks.

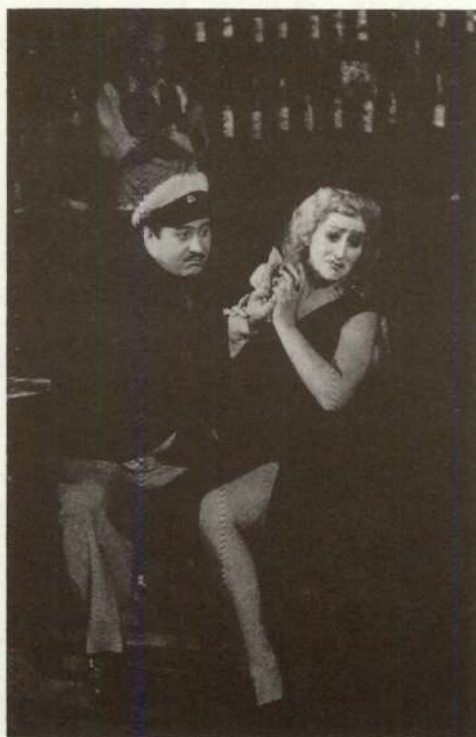
Kas te kohanesite "Vanemuises" hästi?

Me ei kahetsenud kunagi "Vanemuise" aega. "Vanemuises" ei olnud eelarvamuslikku suhtumist meis, tööd oli kuhjaga. Lauter kodunes hästi. Poljakov nägi mõne aasta pärast ise ka, et lavastada eesti teatris ilma keelt oskamata pole õige. Proovides oli vahendajaks Lauter, kui ta kaasa tegi. "Vanemuise" rahval ei olnud kusagilt nii äkki vene keelt võtta, nagu ka Poljakovil eesti keelt. Kui Poljakov läks ära Vilniuse Vene Draamateatrisse, pärandas ta Lauterile hüüdnimeks Mihklivits (temal küll šga) ja oma ameti.¹¹ Lauter oli juba teatris olemas, oli ka kombinaatteatri juht olnud. Kõik see 1950. aasta jäi hoopis kuhugi kõrvale, keegi ei tuletanud meelde. Ja Lauter - mitte esimest korda elus - võttis jälle sellise koorma oma õlgadele. Ainult hoiatusega, et see mitte väga kaua ei kestaks. Tal oli silmadega tegemist, ta ei tahtnud enam lavastada ka, et see ei ole aus, kui ei näe näitleja silmi ja ilmet.

Kus te Tartus elasite? Oli see teatri korter?

Algul elasime teatri ühiselamus, kuni saime vahetada Tallinnaga. Lauter oli saanud Tallinnas korteri Võidu väljakul kohvik "Moskva" majas, kus elasid Lentsman ja Jaanimägi. Need olid endised advokaatide korterid, esimese vabariigi ajal, mis olid vahepeal vene ohvitseridele antud. Meile langes kaks tuba ja veel üks väike teenijatuba, köök oli ühine. Naabrid olid Reindorffid. Kui meie Tartusse läksime, selgus niisugune halb lugu, et saime vahetada ainult parteitöötajaga, kuna korter oli Mi-

¹¹ 1953-1955 oli Lauter "Vanemuise" peanäitejuht.



E. Tammlaane "Raudne kodu". "Vanemuine", 1954. Otto - Endel Simmermann, Sally - Heli Viisimaa.

nistrite Nõukogu antud. Milline probleem! Panime lehte kuulutuse. Ja siis tuli üks-kord sinna Võidu väljakule üks vene daam. Istub ja vaatab: "A u nas v Tartu tšudnaja kvartira!" Ma jäin kohe kuulama, ja siis ta selgitas, et neil on suured aknad. Lüksime sinna vaatama, see oli üks taastatud maja Tartus. Suured aknad olid tõesti, aga seinad olid niisuguse krohvivärviga kaetud nagu köögid ja WC-d tavaliselt. Tapeeti ei olnud ja seinad olid kolmekaupaga suured naelad löödud. "A u nas tšudnaja kvartira!" Kolmetoaline korter oli, aga õnnetuseks ei olnud vannituba. Lauterile oli see eriti suur õnnetus. Naabril pidi olema, aga too oli Leningradis. Käisime veel mõnes kohas vaatamas, aga ei saanud vahetada, sest ei olnud parteitöötaja. See, kellega me vahetasime, oli partei keskkomitee lektor.

Lauter sai kohe peaosas "Vanemuises" ja mina ka tööd samas lavastuses. Istusime seal Tartus varemete vahel, kus pujud kasvasid, ja mõtlesime, et mida teha. Ja otsustasime, et sinna me siis kolime, sest kui töö hakkab peale, siis ei ole enam vahetamisega midagi tegemist.

Milline oli "Vanemuise" olukord sel ajal?

Alguses me palka peaaegu ei saanud, teater oli nii viletsas olukorras. Aga kes siis pärast sõda heas olukorras oli! Rahvast käis teatris vähe. Ei saa võrreldagi sõjaajaga. Meil oli mingi norm, kui palju peab inimesi saalis olema, et etendus toimuks. Kui oli vähem, siis ei pidanud mängima. Pühade ajal, jõulupühadel ja muudel, rahvas ei tulnud teatrisse. Siis avastati niisugune meeleolu, et toodi sõdurid saali. Me mängisime ju kaasaegeid ja sõjatükke. Kui me hakkasime ringreisidel käima, siis saime päevaraha, sellest siis elasimegi. Kui oli see "Unustamatu 1919" ja Lauter sai Voronovi osa eest Stalini preemia, siis alles tegime korteris remondi, kõik need naelad välja ja krohvsein läks tapeedi alla. Kui Lauter oli peanäitejuht, siis saadi "Vanemuises" esimest korda preemiat.

Lauter avaldas korduvalt soovi sellelt kohalt lahkuda ja tuletas meelde, et kokkuleppe järgi oli ta ajutine peanäitejuht. Aga ei reageeritud ta palvele. Lauter kutsus Pansot "Vanemuisesse", kui Panso GITIS-e lõpetas. Panso oli Tartus külas ja ütles: "Ei tule kõne allagi. Ma ei taha olla teatrijuht, ma tahan lavastada seda, mis mind huvitab. Ma tahan reisida ja kirjutada." Ja seda ta tegigi. Lauter oli lühikest aega peanäitejuht ja "Vanemuise" rahvas pärast ütles, et neil ei ole nii inimväärselt aega teatris olnud, kui Lauteril peanäitejuhiks oleku aeg. Ei sõimamist ega muud alandust. "Estonias" oli Lauteril olnud omal ajal trupi loomise aeg ja hoopis teistsugune vahetõenähtajatega. Ega teda siis asjata Käsü-Antsuks kutsutud, ju selle taga ka midagi oli. Tartus oli see suhe hoopis teine. Seal oli küllalt palju ammuseid vanemuislasi. Meie vastu olid nad kõik väga kenad ja kollektiiv oli tõesti tore.

Ja siis tuli ühel päeval Ird tagasi?

Jah, seda hoiti muide küll väga salajas, et Ird tagasi tuleb, Lauterile ka ei öeldud. See "suur" moment on mul millegipärast kohe piltlikult silma ees. Tulid Ird, Rajala ja kaaskond Tallinnast. Ja siis lõhkes teatris pomm - Ird on tagasi! Kollektiiv püüdis uuesti Vana Hirmsaga kohaneda ja mina uue lavastajaga. Lauter jäi edasi näitleja kohale.

Kas Lembit Rajala oli teie koolivend?

Jah. Minu koolivend Rajala oli siis juba Kunstide Valitsuses. Lauteril on alles kiri tema allkirjaga, "Vanemuise" ajast. Lugesin siin ühte Rajala kirja varasemast ajast, see on ajalooliselt huvitav: kui raske oli olukord ka teatri direktoril! Raske oli saada Kunstide Valitsuse käest materjale lavastuse jaoks ja masinapargi jaoks ja üldse. Rajalal on päris suur nutulaul seal aruande korras kirjutatud. Huvitav, et temast sai direktor, ma imestan tagantjärele. Ma ei tea, miks ma siis nii ei imestanud, et oleks küsinud. Näiteks Lauteri käest, et kuidas nad vastuvõtukomisjonis Rajala üldse vastu võtsid. Tal oli üks silm vigane, see oli poolkinni ja punetas. Temast sai siis direktor, aga ta tahtis olla näitleja. Ja mitte ükski näitleja, vaid ka lavastaja. Aga seda Lauter talle ei võimaldanud, siis tekkiski temaga niisugune vastuolu ja mõne teisega teisel pinnal.

Millised olid Irdi ja Lauteri suhted?

Ma olen mõelnud selle üle, ja mõtlesin juba siis, kui Lauter rääkis, et Ird oli Kunstiansamblite parteialgorganisatsiooni sekretär, aga kunsti juurde ta seal nagu ei

pääsenud. Ma ei tea, mispärast. Nii et juba sealt hakkas see lähem suhe peale. Võib-olla kunstilistes töekspidamistes olid neil mingid erimeelsused. Need suhted olid kaksipidised. Ird hindas Lauterit kui näitlejat küll. Ird oli siiski teatriinimene ja nüüvärd olupoliitik, et ta leppis selle olukorraga, et Lauter oli juba olemas "Vanemuises". Ird kasutas Lauterit, sest see tuli teatritele kasuks. Lauter kui kõrge kutse-eetikaga näitleja ei teinud seda talle raskeks. Sündisid head rollid Irdi lavastustes "Mikumär-di" ja "Veneetsia kaupmees". Kui me olime juba Tartust ära, siis Ird tahtis veel, et Lauter tuleks külalisena mängima "Galilei elus", Galilei rolli. Saatis kellegagi osaraamatu, kui "Vanemuine" Tallinna mängima tuli. Ja mina siis kirjutasin Irdile lühikese kirja, panin sinna osaraamatu vahele ja saatsin sama bussiga näitlejatega Irdile tagasi. Irdil oli kirjas umbes nii, et suvel aega on, valmistada pöõsa all ette ja sügisel teeme mõned proovid. Ma muidugi rääkisin Lauterile, et ma seda tegin. Ma nägin, et ta oli sellega üsna rahul.

Lauter tuli "Vanemuisest" ära ja teie jäite esialgu Tartusse?

Lauter tuli siis "Estoniasse"¹². Jah, juba jälle läks teda vaja oma koduteatrisse, seekord direktoriks. Mind kutsuti välja, kui Lauter oli "Estonias" juba kohale pandud. Arvati, et ma kõhkle mata lähen Draamateatrisse. Muudkui tuuakse üle ja asi korras, minuga ei räägitudki enne. Ilus tegu see ei olnud, ma olen ikka omaette inimene. Võib-olla ma oleks tahtnud jäädagi "Vanemuise" teatrisse? Miks ma ei oleks võinud jääda? Lahkumisel ütles Ird mulle, et kui uus "Vanemuine" valmis, tulge tagasi. Lauter ikka lootis, et ma Draamateatrisse lähen ja saan kõigest möödunust ja halbade mälestustest jagu, aga ei. Tal oli kahju, et see kõik just nii läks. Kultuuriminister Ansberg kutsus mind läbirääkimistele. Läks tõiseks võitluseks, et mitte enam minna tagasi Draamateatrisse. Jäin enesele kindlaks. Ansberg laiutas käsi, et mis nüüd saab - meil ei ole rohkem midagi pakkuda. Ei olnud muidugi peale Draamateatri midagi, Noorsooteatrit ei olnud veel olemas, "Vanalinnastuudios" rääki-mata.

Elasite mõnda aega kahel pool - Lauter Tallinnas ja teie Tartus?

Muidugi, ma sõitsin sel ajal palju, kui Lauter siin Tallinnas hotellis ja garderoobis elas. Mõnel juhul oleks ju võinud niimoodi kahel pool elada, aga ei. Ma mõtlesin, et isegi 1950. aasta ei suutnud meid lahutada. Olin juba otsustanud Tartust ära tulla, kui Lauter helistas. Olime parasjagu Haapsalus ringreisil ja Lauter küsis, et millal sa koju tuled. Ütles, et igan inimesel peab kodu olema. Oli saanud korteri, selle korteri siin [Imanta, nüüdses Lauteri tänavas]. Mina tulin 1961. aastal "Vanemuisest" ära, Lauter oli seni siin üksinda. Laenatud teki ja padjaga, ostis välihoodi ja nii ta siin oli. Ta ei saanud aastatki olla "Estonias", kui tuli infarkt. Paranedes oli ta "Estonia" konsultant, kuni see Valter Luts teda solvas¹³. See oli talle väga valus hoop, jälle pärast 1950-ndat! Jumal küll ja niisugune inimene läheb teda pärast sinna haiglasse vaatama - onkoloogiasse. Võtab kätte ja läheb. Südametunnistus piinas.

Miks ma Kaarel Toomist ja Valter Lutsust rääkisin? Toom on vist ainuke, kes Lauteri käest andeks palus, kui Lauteril oli juubel, viimane avalik juubel. "Vanas Toomas" oli see istumise pidu, aga millegipärast kestis aktus nii kaua, et seal peol sai olla kaunis vähe aega. Tulime restoranist koju ja vaatamise tee peal, et meie järele tuleb nii palju inimesi - ilma kutsumata tulid siia. Ja siis ma nägin, et Kaarel Toom tuli ka. Toom palus Lauterilt andeks, siinsamas toas, pärast juubelipidu. Põlvili. Lauter andis ka talle andeks. Ükskord hiljem oli meil Toomiga sellest juttu, ma ütlesin, et sulle on ju andeks antud.

¹² Rene Hammeri kommentaar: 1958. aasta suvel vajas "Estonia" direktorit. Lahendus leiti nii, et 1. juunist kutsuti Lauter "Estonia" direktoriks ja mind määrati samast kuupäevast direktor-korraldaja ametikohale. See oli kollektiivi ettepanek - olin lõpetanud nii TPI majandusteaduskonna kui ka Konservatooriumi. Töötasime Lauteriga koos 9 kuud. Tervise halvenedes andis Lauter lahkumisavalduse, jäädes küll veel mõneks ajaks konsultandi kohale. Töötada nii suurte kogemustega teatrijuhi kõrval oli minule hindamatuks kooliks.

¹³ Rene Hammeri kommentaar: Võib-olla sai asi alguse konkursist operetilavastaja kohale. Kandidaate oli kaks, V. Luts ja S. Nõmmik. Valiti viimane. Võib-olla olid pinged pärit juba varasemast ajast, kuna Lauter Lutsus "Estonia" teatri lavastajat ei näinud. Igatahes oli Lutsu sõnavõtt teatrirahva üldkoosolekul solvav ja sihitud isiklikult Lauteri vastu. Lauter tõusis ja lahkus sõna lausumata saalist, jäädeski pärast seda estoonlaste elust osa võtma publiku poolel.

Kas Lauteril oli vähk?

Ega üks viletsam haigus temast jagu oleks saanudki. Tartus oli tal silmaoperatsioon, raske operatsioon, see oli glaukoom, mitte tavaline vanaduskae. Huvitav, mitmenda grupi invaliidisuse ta sai Tartus? Ta ajas seda asja, just selle pärast, et keegi ei liigutanud sõrme, et teda peanäitejuhi kohalt vabaks lasta. Enne Tallinna tulekut oli tal veel maoperatsioon, ta oli pärast seda dieedil. Hiljem Tallinnas oli tal südamega tegemist. Kui ta siin haiglas oli, siis oli tal ikka silmarohi kaasas. Arst ütles talle, et teil ei tarvitse kodus leiba olla, aga seda rohtu peab teil olema. Seda tuli iga päev kaks korda tilgutada.

Lauter ja alkohol?

Omal ajal Pinna ja teised vanemad näitlejad käisid peale etendust Valges saalis. Lauter kui noor võeti kaasa väljaõppeks. Ta ise on öelnud, et talle alkohol meeldis küll, kuid et tema oli kõige noorem, siis pidi tal hommikupoole pea selge olema, et arveid kontrollida - kaubanduskooli haridus ka.

Kas Lauter suitsetas?

Suitsetas küll, piipu ja paberossi, aga tegi sageli pikki vahepause, võib-olla tahetejõu treeninguks.

Lauteri harrastused?

Ta oli kirglik kalapüüdja. Varem oli ta jalgrattasporti teinud, "Vanemuises" muutses endale abimootoriga ratta, et kalal käia. Lauterile meeldis forelli püüda. Ta lei-



A. Tšehhovi
"Kajakas",
"Vanemuine",
1959. Arkadina -
Heli Viisimaa,
Sorin - Ants
Lauter, Trigorin -
Kaarel Ird.

dis, et see on väga põnev, sest forell on vilgas ja kiire kala, pakkus sportlikku pinget. Hiljem tekkis tal elusa looduse vastu aukartus, ei tahtnud enam kala püüda. Lauter mängis tennis ja me suusatasime palju. Kui kaugemale ei saanud minna, panime öhtul suusad alla ja käisime siinsamas pargis ringe tegemas või Komsomoli staadionil. Hiljem muretses Lauter endale mootorratta - ta tahtis midagi uut õppida. Ta käis oma "oinaga" palju linnast väljas. Lauter ostis ka õpiku, et mootorratast ise parandada. See oli tema elu lõpupäevade hobi.

Kas Lauter mälestusi ei kirjutanud?

Sellest oli juttu küll ja pealekäimisi ka. Aga see 50. aasta oli ees. "Aga see on ju minu elulugu," ütles ta. Sellest ei saanud ju midagi kirjutada. Artur Rinne jättis oma väljasaadetu-aastad "lihtsalt" vahele. Sõjaeelsest ajast ei olnud Lauteril midagi alles, kõik põles ära 9. märtsi pommitamisel. Lauteril oli üks plokk, märkmik... Millega kirjutati 1950. aastal? Mida kasutati kirjutamiseks? Miks ma seda küsin - see pidi väga kehv abinõu olema. Ta kirjutas sellele vihikule peale "1950. aasta tõesed ja valed", need olid päevikuvormis sissekanded. Seda ei ole enam. Mina lugesin küll seda, ikka mitu korda. Kui ma seda viimane kord vaatasin, siis oli ta üsna kustunud. See oleks olnud muidugi huvitav ka veel praegu lugeda, aga see puudutab teatud isikuid. Kindlasti oli see väga isikuline. Ja mis sellega peale hakata? Igatahes pärast surma, kui koguti materjale "Käidud teedelt" jaoks, ei olnud sellega veel mitte midagi teha. 1950. aastale tuleb lihtsalt kriips peale tõmmata, on üle elatud ja kõik... Lauter sai sellest kõigest lõpuks üle. Mina mitte. Lauter oli edasi-, mitte tagasimõtleva.

Kui te Tallinna kolides enam näitlejatööd teha ei saanud, mida te siis tegite?

1961. aastal olin ma vaba. Käisin Teatri- ja Muusikamuuseumis korra kohta küsimas, aga Tamarkin teatas mulle vastuse siis, kui ma olin juba televisioonis paigas. Telemajja jäin kümneks aastaks. Mul jäi nüüd rohkem aega kodu jaoks. Seda oli ka Lauteri dieedi pärast vaja. Minu õnn ei olnud teatris, minu õnn oli Lauter. Et ma sain sellise inimesega koos elada.

Vestelnud GIINA KASKLA

SELGITUSED JUHTUNU ASJUS

Hea lugeja! Ajakirja seitsmes number, mida Te käes hoiate, on mahukam kui tavaliselt. Oli ju tunda, kui postkastist või kioskist uue numbrile leidsite? On juhtunud see, mida toimetusepere kaua kavandas ja nüüd lõpuks teoks tegi.

Ükskord ometi läheb toimetus ilhekorraga puhkusele.

Aga me ei taha lugejat tüsata: ajakirja mahus ei kaota tellijad midagi, sest vahelejäätava numbrile mahu võrra on suurendatud TMK-d nr 7 ja 8-9.

TMK 8-9 jõuab Teieni septembris.

Head suvepuhkust!

 , peatoimetaja



**ANTS
LAUTER
100**

LEA TORMIS

KULTUURIPÕLLU HARIJA
KILDE ÜHEST SAATUSTERVIKUST

*Uus hoone, kunstikoda ehtiv maad,
jõupingutused, olge teroitatud,
kõik kõrgem, suurem, valgem vaimulaad!*

*Ka meeldetuletatud olge, patud,
kui nägemine elust sügavalt
siin Hamlet, üksiklane, äratatud*

*on teiselt rannalt, teise taeva alt!
Meil avatakse nüüd geeniusse häda
ja paiste-elu hiilgus tumedalt,*

kui miski säras, miski oli mäda.

Gustav Suits, "Hamleti" proloog,
24. august 1913

Avati "Estonia" uut teatrimaja. "Hamlet" esimest korda eesti laval. Hiljuti katseks teatrisse kutsutud noor asjaarmastaja (kontori-ametniku umbes kaks korda suurema palga pealt), Velise vallast pärit Hans Lauter oli inspitsient ja talle oli usaldatud ka Fortinbrase väikeroll.

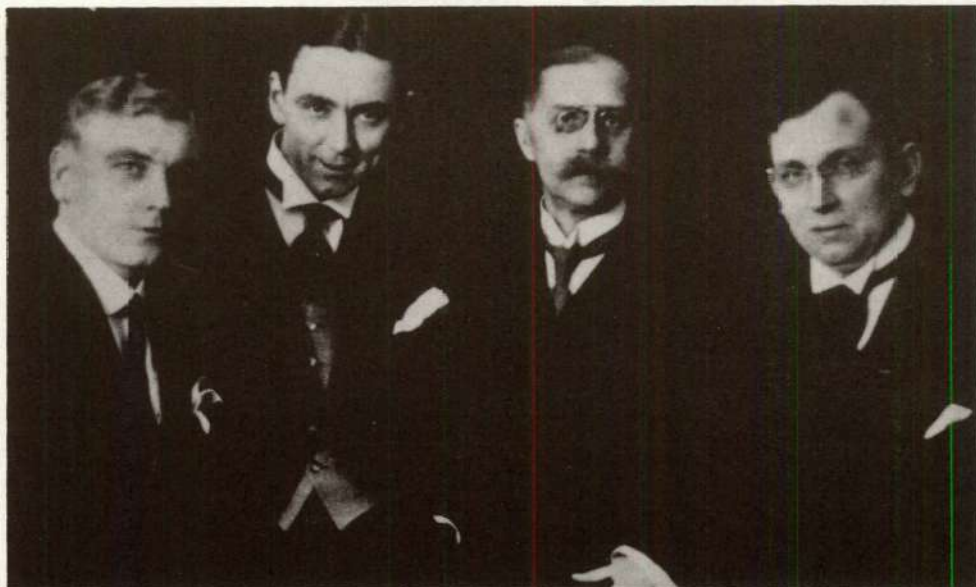
Ajalooaktidele tagasi mõeldes tekivad teinekord kummalised seosed ja sillad. XX sajandi teatritarkade uued ja keerulised "Hamleti"-tõlgendused olid toona veel sündimata - usutavasti ei kandnud Fortinbrase ilmumine Jungholzi lavastuse lõpus mingit keerulisemat ega pahaendeliselt hoiatuslikku tähendust, nagu see Teise maailmasõja ja Jan Kotti raamatu ("Shakespeare - meie ajakaas-

lane") järgselt on teatritõlgendustes sageli olnud. Sirge ja blond noormees tuli firaalis laval, nagu tekstis ette nähtud, et Hamletile viimast austust avaldada ning muu hulgas ka Norra pärijaõigused Taani tühjaksjäänud troonile maksma panna. Küllap olid tookord kärpimata ka Hamleti lõpulaused, nii et Theodor Altermann ütles tõenäoliselt (andestagu Tombach-Kaljuvald, kui tsiteerin ta tõlget siin Ants Orase hilisemas redaktsioonis) need sakraalsed sõnad: "...ennustan, et valik langeb Fortinbrasele/ tal surres annan hääle".

Nii jäigi. Peatselt andiski Theodor Altermann surivoodil oma hääle ja vastutuse "Estonia" sõnalavastuste eest Ants Lauterile. Noorele algajale!

Täna teame, et see oli ainuõige valik. Aga tänane mõte teeb kummalise hüppe nende "Hamleti"-uurijate juurde, kes teavad Fortinbrase nime pärinevat sõnadest "forte braccio", st "kõva käsi" (millest hiljaaegu kõik-sugu lavakontseptsioonegi tuletatud). Kui jäta selle sõnapaari kurjakuulutava, poliitika-äraleierdatud tähenduse, on tal käesolevas seoses selge ja konkreetne mõte: ilma Lauteri kindla käe ta poleks iseseisvuse algaastate "Estonia" nii ruttu vabanenud asjaarmastajalikust pealiskaudsusest ja boheemitsevast minnalaskmisest. (Vahepeal oli Esimene maailmasõda Lauteri Vene kroonuse viinud, ta oli seal ka näitemängu teinud, provintsiteatrist näitlejannast naisegi

Siit, sellest ajastust ta tuli. Vana tuntud pilt kultuuriloost: Ants Lauter, Alfred Sällik, Eduard Vilde ja Karl Jungholz. On hooaeg 1918/19. Lauter on Eestis ja "Estonias" tagasi.



võtnud. Pärast revolutsiooni õnnestus tal koos perega siiski Eestisse opteerida. Sest "Estonia" ootas.) Lauter pidas ranget võitlust professionaalse teatrikultuuri ja kunstnikueetika kasvu eest. Tema viis "Estonia" truppi õieti lõplikult üle selle piiri, kust algab professionaalne töökorraldus ja distsipliin. Selgus, et Lauteril oli sündinud juhi tahe ja iseloom. Ning avaram arusaam kunstiasjades. Nagu Karl Jungholz oli üritanud, Eduard Vilde 1918. aastal juhtmõttena sõnastanud, hakkas Lauter 1918. aasta sügisest tegema päevast päeva tööd rahva kunstiteatri nimel.

Kes teatrimehhanisme tunneb, teab ka, mida niisugune töö eestvedajale maksma läheb. "Lauterit on ihatud ja vihatud," ütles Panso. Ihatud, kuna ta võitis väga ruttu kätte suure kunstilise autoriteedi nii näitleja kui ka lavastajana. Ja see andis autoriteeti ka tema käskudele ja keeldudele. Kuid kes siis käske-keelde armastaks, isegi kui nende vajalikkust tunnistatakse! Teatris eriti. Oma tollase ülinõudlikkuse kohta on ta hiljem arvanud, et oli mõnikord ehk liiga jäik: küllap Pinna või mõne teisega oleks saanud ka paindlikumalt asju ajada. Aga Ants Eskola, Kaarel Karm, mõni teinegi estoonlane on tagantjärele kinnitanud, et see kompromissitus ja leppimatu põhimõttelisus (nii näitlejate kui ka "Estonia" seltsi mõjukate tegelaste suhtes, kui vaja) kunsti pühaduse nimel oli hädavajalik. Ega Lauter "Estonia" uut vaimust üksi loonud, kunstilistes otsingutes olid toeks Erna Villmer, Hilda Gleser, Toomas Tõndu, Hanno Kompus. Kuid raudne tahe ja distsipliinivaim tulid Lauterilt. Kas hüüdriimi "Käsu-Ants" just siit külge ei jäänud? Te-



E. Leino "Simo Hurt", "Estonia", 1925. Irja - Erna Villmer, Simo - Ants Lauter.

M. Pagnoli "Elu aabits", "Estonia", 1929. Suzy Courtis - Erna Villmer, härra Topaze - Ants Lauter.





*B. Brechti "Kolmekrossiooper",
"Estonia", 1930.
Mackie - Ants
Lauter.*

maga oli raske vaielda, sest kõige halastamatum oli ta iseenese vastu. Lauterit ei saanud naljalt tunnustamata ega austamata jätta, aga... armastada on teatri argipäevas ikka lihtsam ja mugavam "oma poissi", kambajõmmi, kellega ühised patukesed ja semulikud ülemuste kirumised.

Lauterist-Villmerist kujunes peatselt juhtiv näitlejapaar, kes täie sisulise õigusega täitis väga palju esirolle tollases "Estonia"

sõnalavastusrepertuaaris. Seda ei vaidlustatud teatris ega kriitikas. Trupp oli väike ja esinemisi kõigil palju - aga ometi ei saanud mõnigi anne alati piisavalt kaalukat tööd, nagu teatris paraku ikka juhtub. Eks oli solvumisi ja kibestumistki. Olen mõelnud, kas mõned teatri siseelus paratamatud torked ja miinusmargilised suhtumised Lauterisse kui juhirolli täitjasse pole kaudselt kandunud ka hilisematesse aegadesse?

Eriti tajub seda praegu, kui mõne meelest sõnabadus tähendab eeskätt vabadust öelda just h a l b a nende kohta, kes eesti kultuuris kunagi palju tähendanud.

Lauterist oli 1930-ndateks saanud "Estonia" sõnatrupi s i s u l i n e juht, aga tema maine ja osa teatrielus ja avalikkuses oli tegelikult avaram. See tähendus polnud ka pärast sõda kuhugi kadunud. Tänapäeval võib aga Lauteri kohta kuulda mõnikord ka üsna negatiivseid iseloomustusi. Tahaksin selgusele jõuda, m i k s see nii on. Kade ja kitsarinnaline rahvuslik negatiivism on eriti võigas nende tänaste "meenutajate" suus, kes mineviku kannatustest kultust või poliitilist kapitali teha tahavad (i s e enamasti tõeliselt kannatanute hulka kuulumata!) või lihtsalt vanu kuulujutte pikema arupidamiseta edasi räägivad. Mulle on autoriteet nõukogude vangilaagrist tulnud Ants Eskola. Ta kirjutab oma mälestusmärkmete klades, mille abikaasa alles pärast ta surma leidis, et sõjajärgses "Estonias" juhiks pandud Lauter nõudis Eskola otsekohe pärast vabanemist teatrisse. Kuigi ta esialgu Rakverre saadeti, kuna vangist tulnud Tallinnas elamisluba puudus, leidnud Lauter ikkagi võimaluse Ants Eskola lühikese aja jooksul "Estonia" juhtnäitlejate hulka tagasi tuua.

Mõni aasta hiljem, 1940-ndate lõpul hakati teatreid sulgema ja koondama ning Tallinna senisest kolmest jäi järele ainult üks eesti sõnalavastustrupp, Draamateatri juurde. Draamanäitlejaid oli seega liiga palju. Lühikest aega enne põlu alla sattumist juhtis seda teatrit Lauter. Olev Eskola meenutas oma viimases intervjus (1980-ndate lõpul), kuidas Lauter ta tookord teatrist lahti lasi. Küllap Lauter tegi neil hulludel aastatel mõnelegi paratamatult liiga ja näitleja isiklik valu ja solvumine olid põhjendatud. Lauter ei läinud sundolukorras ka näitlejale nelja silma all haledat nägu tegema, et näed, mina pole süüdi, mind sunniti. (Mõnikord tuleb pähe, et mida küll need, keda praegused teatrijuhid on sunnitud koondama, teatrist lahti laskma, võiksid 10-20 aasta pärast oma mälestustes rääkida?). Kuid Olev Eskola ei vähendanud tagantjärele Lauterist rääkides, isiklikust kibestumisest hoolimata, tema teeneid "Estonia" ja eesti teatri ees. Väiklus ja halisemine ei käinud Lauteri-Eskolate masti meeste jaoks mehe mõöduga kokku.

60-ndatel alustasime Karin Kasega eesti teatri ajaloo koostamist; talletasime regulaarselt ka Lauteri mälestusi (ta laskis endale määrata kindlad ajad ja oli alati täpselt kohal - nagu vananev Cyrano de Bergerac. Ainult mitte Roxane'i, vaid Estonia Teatri ja eesti teatri nimel - "Kui minust veel midagi võib kasu olla, kutsuge!") Lauter oli oma endistest kolleegidest rääkides enesekriitiline, piinlikult aus ja usumatult objektiivne. Sai ainult oletada, mõnest häälevarjundist või pau-



H. Ibseni "Peer Gynt", "Estonia", 1927. Vana Peer - Ants Lauter.

sist aimata, kellega tal kunagi pingeid või tõsisemaid vastuolusidki võis olla. T e m a kellegagi tagantjärele arveid ei klaaritud. Oli aumees, nagu mina sellest mõistest aru saan.

1940-50-ndate vahetuse hullumeelse stalinistliku aja kõige saatanlikumaid külgi meie kultuurivallas oli minu meelest see, et loodi öhkkond, kus (teatri) tavaintriigid ja si-sepinged muundusid poliitiliseks arvete-klaarimiseks. Ning emotsionaalselt labiilne ja hetkel eriti ebakindel, orienteerumisvõime kaotanud, ära hirmutatud teatrirahvas ei andnud endale alati vist päriselt aru, millisesse konteksti nende omavahelised etteheit-ed ja süüdistused satuvad. "Rahvavaenlastest" Lauteri materdamine aktualiseeris uuesti nii vanad solvumised kui ka hiljutised rollikadedused (julma masinavärgi vahele jäi ka Lauteri abikaasa Heli Viisimaa), mis nüüd

poliitilise fraseoloogia keeles välja purskasid. Tihti paratamatud teatrivahekorrad said äkki teise põhjenduse või sildi ja moonusid millekski uskumatult inetuks, tobedaks ja hävitavaks.

Jätk oli lugeda Lauteri "mahavõtmise" koosoleku pelka refereeringutki. Okupatsioonivõim poleks nii hävitav, kui ta ei saaks inimestevahelisi vastuolusid ja pingeid oma kasuks võimendada ja välja mängida. Ega ometi võimuvõitlus õigusriigiks pürgivas Eesti Vabariigis hakka minevikule õiglase hinnangu andmise nimel sama asjaga tegelema?

Olen kõige andekamate kunstnike juures märganud (viimati Ene Mihkelsoni raadiointervjuus), et nad pigem tahaksid mineviku ebaõiglusele vähem mõelda, sest kibestumisse süvenemine lõhub loovust, positiivseid väärtusi ja ülesehitavat võimet. Sellest ülesaamine, tolerants ja hingesuurus vääristavad inimest. Me peame minevikku mäletama oleviku ja tuleviku nimel, mitte lõputusse arveteklaarimisse sülvima.

Tookord, kui Lauterit materdati, suutis tema säilitada väärikuse ja töövõime. Võib-olla ma idealiseerin, kuid ta oli säärane oamoodi jonnakas eesti juurikas, kel polnud kombeks teiste peale kaevata. See oleks teda alandanud. Lauter tõmbus endasse ega tahtnud oma kibedust kellelegi näidata. Mul

pole muud otsest argumenti kui mõned Lauteri kirjad Moskva teatriinstituuti õppima sõitnud Pansole (ma ei tea, kus need kirjad praegu on - loodetavasti alles ja Kirjandusmuuseumis, aga Panso fond on suletud). Kui Panso neid paarikümne aasta eest mulle lugeda andis, tegin õnneks mõned väljakirjutused.

A. Lauter V. Pansole, 23. november 1950.

[--] "Olen viimasel ajal lõpuks ometi nahti saanud tsutike lugeda. Peamiselt poliitilist-ideoloogilist. Ei, kallid mees! "Küll on ikka maailmas asju, kui oskad mõelda!" [--] Me näeme oma ümbrust ja elu ikka alles kõrge redeli *a l u m i - s e l t* pulgalt. Ja nii ka suhtume sellesse. Ja kõrgemale ei sõanda ronida, siis kardame kohe kukkuda. Ja need neetud isiklikud huvid, madal *ayahnus*. [--]

Ära arva, et olen veel enda pärast isiklikult kibe ja mõrkjas. Ei. Kibe on muidugi, kui töde teadlikult väänatakse. Aga asi ei seisa minus. Mina olen praegu nagu Piibeleh: "Omadega väegade rahul." [--] Aga halb on see, et pinna peal muliseb küll, aga mitte keemisest, vaid muidu põhjamudas sorimisest. Elame, näeme ja loodame. [--]

Tulist diskussiooni [Stanislavski loomepärandi ümber] teete seal suure linna peal. Tõsi jutt, Po-

A. Adsoni "Lauluisa ja Kirjaneitsi", "Estonia", 1931. Kreutzwald - Ants Lauter.



pov on kõige huvitavam ja tekitab kõige vähem vastuvõiteid. [---] Meie ei ole neid tähtsaid asju üldse veel avalikult puudutanud. Eduard Tinn vaikselt algas, aga praegu on jätk jällegi soigus. Tegime hiljuti "Pankroti", nüüd tuleb "Löpp" ja üks siis näe, mis saab "Elu peremeestest". Algu-pärandeid kui üts rohin. Ja Jakobson ootab ka oma uhiuuega - "Päeva ja õö piiril". Nii et - vaat'!"

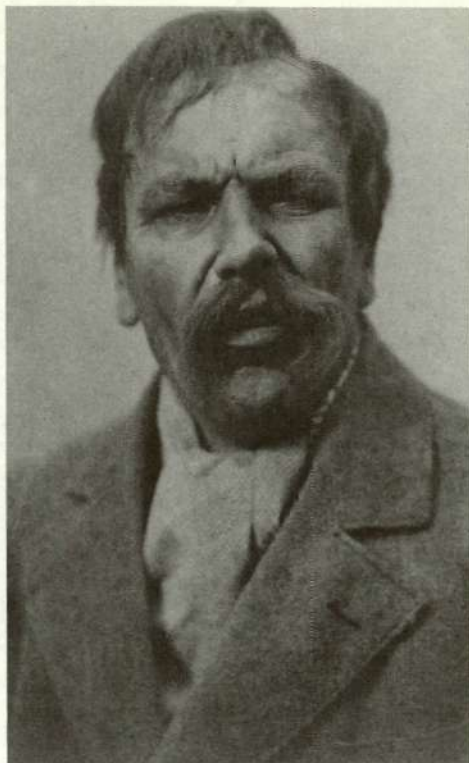
Lauter teeb näidendi pealkirjadega peent nalja ja püüab oma tähelepanu suunata ülevamatele ja loomingulisematele asjadele. Tahab väiklusest üle olla. Vaid Panso kursuse-õe ja Lauteri abikaasa Heli Viisimaa lisakirjast võib asjade tegelikust seisukorrast aimu saada. Viisimaa räägib lootusest koos Lauteriga "Endlasse" tööle saada, kutsuti - aga parteiorganisatsioon olnud vastu. Ebamäärases seisus on ka "Mosfilmi" pakkumine Lauterile, millele Viisimaa väga loodab (ei teostunud). "Merjanskaja [Lauteri esimene abikaasa] kutsub Rakverre - ehk lähen ja proovin. Aga ise värisen mõtte juures, et kes teab, millega või kuidas ma jälle kellelegi ette puutun." Kirja lõpusõnad Pansole on: "Ird on vallandatud "Vanemuisest", nii et õpi ruttu, kohad aina ootavad!" Lauter jäeti esialgu lühiaegselt n ä i t l e j a n a Draamateatrisse, kuni mõlemad abikaasad 1951. "Vanemuisesse" omamoodi pagendusse lähevad.

Stoiline suhtumine elu uperpallidesse. Võime võimatuski situatsioonis ennast uuesti leida ning oma anne iga antud olukorra piirides maksimumilähedaselt ära kasutada - ja ikka eesti teatrit avaramalt silmas pidades.

Võib-olla peitub neis omadustes üks vastuseniit küsimusele: miks ikkagi Eesti Vabariigi esindusteatri juhtkuju härra Lauter üldse nõustus olema juhtpositsioonil ka Nõukogude Eesti teatris?

Olen kuulnud ka mugavalt lihtsat seletust: Lauter olnud karjerist, kes iga võimu ajal tahab tipus olla. Pelgalt isikliku karjääri järgija oleks teisiti käitunud. Teised eesti juhtlavastajad tegid esimesel nõukogude hooajal, 1940/41, usinasti ettevalmistusi Eesti kunstidekaadiks Moskvast. Lauter tõmbus avalikkusest tagasi, ei lavastanud enam üldse, tegi kaasa vaid mõnes näitlejarollis. Selles võis olla omajagu talupoeglikku ettevaatlikkust ja äraootamist. Igatahes koosajooksikus Lauteri iseloomuga ei sobinud.

Lauteri keerukatel valikuaastatel (palju seal üldse valikut oli!) otse enne ja pärast sõda olin mina laps. Mis õigus on minu põlvkonnal (või järgmistel?!) oma tagantjärele tarkusega otsustada ja kohut mõista? Ohutust kaugusest "õigeid" hinnanguid jagada? Tagantjärele tarkusega võime



A. Kitzbergi "Püve talus". Jalaka Jaan on roll, mida Lauter on mänginud 1925, 1934 ja TV-s isegi veel 1960. aastal.



W. Shakespeare'i "Palju kära ei millestki", "Estonia", 1936. Claudio - Ants Eskola, Benedict - Ants Lauter, don Pedro - Kaarel Karm.

Parikase fotod

ainult teadaolevat kommenteerida, mõista ja seletada püüda. Muide, teatrimälestusi rääkides püüdis Lauter ise alati, nii palju kui see võimalik, näha asju ja oma tegutsenismotiive t o o k o r d -



A. Kitzbergi "Laurits", "Vanemuine", 1955. Kiltslauk - Ants Lauter, Mattias Luik - Benno Mikkal.

ses kontekstis, nii nagu ta siis elust ja kunstist aru sai. Ei püüdnud end teha "punasemaks" või "valgemaks", kui tegelikult oli. Ajaloolasele, nagu näitlejalegi, peaks olema kohustuslik püüda näha a n t u d karakteri tegutsemismotiive a n t u d (ajaloolises) olukorras. Teades, et iga oletus jääb ikkagi hüpoteetiliseks.

Sõja puhkemine 1941. tegi olukorra ja valikud inimestele lihtsamaks - nukker paradoks, aga nii on see vist ikka olnud. Pealegi kui reservohvitserist Lauter (kohusetundeinimene!) allus mobilisatsioonile ja niiviisi Venemaale sattus. Muidugi mitte sõjaväkke (kes oleks usaldanud!), õnneks mitte ka tööpataljoni, vaid juba eakamana - sovhoosi hõbusemeheks. Ega Tallinna (endise) Inglise Klubi härrasmeelikule (endisele) liikmele polnud maatöö jõudnud võõraks jääda. Ju oskas ta ka seda rolli täita.

Ja siis tuleb teade, et hakatakse looma Eesti Riiklikke Kunstiansambleid - ajal, mil sakslane seisab Moskva all! Taas vajatakse ka Lauterit, et otsida ja korjata kokku - ka tegevväest! - eestlased, kes vähegi laulda, tantsida, mängida oskavad! Siin pole koht probleemi lahti rääkida, ehk kunagi analüüsib mõni politoloogist (loodetavasti objektiivne) ajaloolane seda omamoodi kuratlikult leidlikku propagandistlikku ideed mängida äkki nn uute liiduvabariikide inimeste r a h v u s tunnetel. (Rahvuskeelsete rahvusväeosade ootamatu lubamine, kui "iidne Teutoo-

ni vaenlane" ründab, eestlaste Jüriöö ülestõusu aastapäeva suurejooneline tähistamine Moskva eliitkontserdisaalides jne.)

See on tagantjärele tarkus. Kodust lahti kistud ja Venemaale viidud, segadusse sattunud inimestele pidi see võimalus oma töö nimel koonduda hoopis teisiti mõjuma (lugegem Hugo Lepnurme hiljutist intervjuud TMK-s nr 2!). See oli ka ainus lootus üldse kunagi veel koju, Eestisse pääseda.

Lauter oli tegude inimene, ja usutavasti sai ta nüüd võimaluse end sisemiselt veenda uude rolli astumise vajaduses. See oli eesti nõukogude rahvakunstniku roll ja oleks spekulatsioon oletama hakata, milliseid asju oma eelmisest, lootusetult kadunud elu hoiakust ja arusaamadest ta teadlikult ära lõikas, milliseid kompromisse sisimas tegema pidi. Aga et Lauter jälle leidis suurema stiimuli kui isiklik karjäär, seda tõestab minu meelest kogu ta sõjajärgne tegevus.

Teine rahvakunstnik, Paul Pinna kirjutas sõjajärgala ja kunstiansambleite ajast kaks paralleelset memuaarkäsikirja - ilhe avaldamiseks ja teise sahtlisse, endale(?). Lauter vist seda laadi kahekordset raamatupidamist ei osanud - ei tahtnud? Või ma eksin? Mulle tundub, et tema oli see inimtüüp, kes pidi endale kõigepealt sisemise põhjenduse ja õigustuse leidma, pidi veenma e n n a s t, et see kõik on vajalik, et oma tööd muutunud oludes teha. Ei, kaugemale arutleda oleks juba puhas mõttespekulatsioon.



H. Raudsepa "Mikumärdi", "Vanemuine", 1957. Silvia Soekarask - Heli Viisimaa, Jaak Jooram - Ants Lauter.

1944. aasta sügisel seisis taas Tallinna jõudnud Ants Lauter "Estonia" varemete ees. Hiljuti oli ta saanud viiekümneks ja esimesest esinemisest sel laval möödas üle kolmekümne aasta. "Estonia" oli olnud ta elutöö. Mis mõtted, kibedus või kõhklused võisid ta sees pulbitseda, jääb teistele teadmata. Tegevuses ja tahte energias avaldus ta karakteri tuum: alustame uuesti. Oma teatri me ehitame uuesti üles!

Mu esimene isiklik mälestus Lauterist ongi tollest sügisest pärit. Olin ligi 12-aastane. Isa (siis noorem kui mu poeg praegu) töötas Kunstide Valitsuses ja läks Lauteriga kohtuma senisesse esinduskinno "Gloria-Palace" (praegune Vene Draamateater), mida "Estonia" parajasti oma ajutiseks esinemispaigaks kohandas. Kauplesin end kaasa. Saalis olid tellingud, käis ehitamine ja kopsimine. Lauter tuli kusagilt tagantpoolt, minigi tööriist käes, säärikutest ja saepurustes tööriistest. Muidu just samasugune, nagu teadsin oma senise lenniklektüüri, ajakirja "Teater" aastakäikude fotodelt: heledad lokid, jõuline profiil, sirge selg ja terav vaade. Kui isa mind tutvustas, pühkis Lauter korraks käe üle ja andis pidulikult tere. "Tolmune küll, aga see on töömehe käsi." Käesurve oli kindel ja tugev, käis kogu ta olekuga kokku. Žest ise spontaanne ja samas pisut teatraalne: kergelt ülerõhutatud. (Nagu estoonia-

lik mängulaadki - teatraalne realism, "kannad pisut maast lahti", Lauteri enda sõnul. Viimane on muidugi mu hilisem teadmine.) See polnud "proletaarlase" poos, see oligi Lauter. Nagu polnud poos ka see, et ta hiljem oma "oinaga" (mootorrattaga) sõitis - tema poolpimedate silmade juures! (Haiguse kiuste ei a n n a a l l a!). Mäletan, kuidas ta pärast tolmustel külateedel ekslemist meile maale, mu isa kuuekümnendale juubelisünnipäevale jõudis: särav ja rahulolev, ise äsja seitsmekümne viieseks saanud...

Usun, et sõna otseses mõttes "Estonia" heaks käed külge panna tegi talle pärast sõda siirast rõõmu. Tööriie istus ta seljas sama loomulikult ja endastmõistetavalt kui frakk. Minu meelest elas Lauteris talupoeg ja maamees kogu aeg edasi ning tuli vananedes jälle rohkem esile. Aga noorukina, Pinna "adjutantina" ning hiljem end "üles töötades" omal käel hangitud seltskonna- ja salongilihv ei kadunud ka kuhugi. Kõigist ajakäändudest hoolimata oli Lauter - ka pärast sõda - üks terviklik ja kindlustunnet sisendav mees ning mõiste. Ta sirgeseljalisus polnud ainult sportlase ja näitleja sissetreenitud rüht, vaid ka karakteri omadus. Kunstiansamblitest tulnud meestest jäid peagi natsionalistide-kampaania rataste vahele just kindlameelsemad

ja põikpäisemad(?) juhtkujud, kes muide ka parteisse olid astunud. Teatrist Lauter ja -risti vastupidise "ankeediga" Ird! Nooremad ja kohanemisvõimelisemad pääsesid, nii mõnigi tegi just siis karjääri, kui vanad tegijad (Lauter, Põldroos, Kalmet, Aluoja) juhtpositsioonilt kõrvaldati või kõrvale jäid.

Ants Lauter oskas ka tegelikult sunnitud Tartu-aja (1951-1958, algul ainult näitlejana, siis ka lavastajana ja lühiaegselt peanäitejuhina 1953-1955 - aeg muutus!) loomingu kasuks pöörata. Traditsiooniliselt olid "Estonia" ja "Vanemuise" koolkond olnud väga erinevad, kohati lausa vastandid. Lauter polnud Tartus kunagi varem töötanud. Aga osutus, et ta andis tõsist tuge sisuliselt kriitilise olukorda sattunud vanimale rahvusteatrile. Ja veel üks nüanss. Lauter oli loodud juhtima, aga selle taga polnud ainult auahnus ja tippu püüd, vaid väga suurel määral kohusetunne. Usun, et näitleja temas - lavastaja/teatrijuhi kohustest ju ikka omajagu ahistatud - nautis võimalust vahepeal ka täielikult üksnes rollile pühenduda. See paisitis välja ka tulemustest, "Vanemuise" aega kuuluvad Lauteri mitmed tipprollid.

Ajakiri esitas küsimuse: Lauter kui näitleja? Kas Lauteri osatäitmised tõesti olid peamiselt "konstruitud", nagu vanemate näitlejate arvamustes mõnikord kuulda? Mina seda sõna küll ei kasutaks. Muidugi, tal tuli pika näitlejate jooksul sageli olla ka oma rollide näitejuht ning seetõttu need eelnevalt läbi mõelda, enne kui teisi lavastajana juhendama hakkas. Oma silmaga olen näinud ainult ta vanema põlve lavakujusid, siis ta küll konstrueerituna ei mõjunud. Hiljuti nägin TV-st uuesti täiesti ununenud "Andrusse õnne", kus Lauter on, pehmelt öeldes, keskpärase stsenaariumi ja režii põhjal loonud üllatavalt nüansirikka ja isegi psühholoogiliselt põhjendatud kuju.

Ma ei mäletanud seda filmi üldse, omal ajal ei jätnud ta mingit muljet. Ajas oma paatoliku skeemaatilisusega ainult naerma. Vanade ENSV-aegsete filmide hiljutine retrospektiiv on üllatavalt näidanud, et kui rollis on pisinatukene inimlikku loogikat ja karakteri kujundamise võimalusi, siis hea näitleja teeb sellest elava inimese, keda kannatab veel aastakümnetegi pärast vaadata. Ainult jube on see, et säilinud on valdavalt vene keelde dubleeritud koopiad. Kas tõesti kulutati vähesed eestikeelsed nü ribadeks või, pigem, puudus filmiasjanduse ülemuste hulgas Lauteri masti mees, kes oleks rusikaga lauale löönud ja öelnud: üks koopia jäägu arhiivi, sest meil on vaja oma näitlejate loomingu säilitada! Lauterit oleks vaja ka telemajja, kus eesti näitlejaid jäädvustanud filmijupid on aja jooksul lausa süüdimatu

endastmõistetavusega lastud kaotsi minna, hävida või mõne ignorandi poolt lihtsalt "maha kantud" (alles äsja rääkis sellest telesaates nukralt põline monteerija Salmel Kõrvemann). Teroikfilmid on ehk veel alles, loodetavasti ka Virve Aruoja telefilm (1963) "Mõistus, tahe, töö ja Lauter". Viimastest saab natukeneigi aimu, millised olid näiteks Lauteri Jaak Jooram, Shylock või ta eestiaegne rollide roll - "saunasuitsune" Jalaka Jaan "Püve talust".

Mu mõte kiskus vahepeal rollidelt kõrvale, seäa samal põhjusel, mis Lauterit aja jooksul ikka enam ja enam näitlejatöölt (mida ta alati oma põhikutsumuseks pidas) mujale kiskus: tema vastutustunnet, tarkust ja elukogemust läks alati hirmsasti sinna vaja, kus otsustati eesti kultuurile üldtähtsaid asju. Ta ei arvanud kunagi, et näiteks eesti teatri ajalugu ja selle jäädvustamine temasse ei puutuks. Aga kui puutus, siis tähendas see, et ta püüdis asja heaks igal juhul midagi konkreetset ära teha. Nii Teatriühingu esimese esimehena kohe pärast sõda kui ka elu lõpuaastatel 1969-1973 uuesti sellese ametisse valituna.

Usutavasti ei olnud Lauter ka noorelt päris nn noore armastaja või noore kangelase tüüp, kuigi ta on neid osi mänginud; nii lüüriline kui heroiline alge olid temas olemas. Põhiampluaalt, kui seda vanaaegset sõna kasutada, oli ta ikkagi karakterinäitleja. Avaras, mitmekülgnes ja mittestandardses mõttes.

W. Shakespeare'i "Veneetsia kaupmees", "Vanemuine", 1958. Shylock - Ants Lauter.



J. Verne'i -
P. Kohouti
"80 päevaga ümber
maailma",
Noorsooteater, 1966.
Teener Passepartout -
Jüri Järvet, sir
Phileas Fogg - Ants
Lauter, detektiiv Fix
- Endel Pärn.

G. Vaidla foto



Lauter on ise meenutanud, ja see peegeldub ka sõjaeelsetes arvustustes, et ta olnud nooremamana pidevalt hädas näitlejaliku kramplikkuse ja ilmselt ka lihaste pingega. Novgorodi aastatelt kaasa toodud romantiline tundepaatos ja temperamendi "kruvimine", 1920-ndate ekspressionismikatsetuste hakitud ja nurgeline stiil süvendasid neid hädasid omajagu. Kuni teadlik süvenemine loomingu s i s e m i s t e s s e seaduspärasustesse 1930-ndatel (Lauter oli üks esimesi, kes - esialgu ingliskeelse tõlke järgi - hakkas meil uurima ja teistelegi tutvustama Stanislavski raamatut "Näitleja töö endaga") ja erihuvi rahvusliku (lava)karakteristi vastu aitasid tal ennast näitlejana lõplikult leida.

Juba nooremamana olevat ta end pingevabamalt tundnud just eakamate meeste osades, kus oli vaja iseloomulikke jooni otsida; mitte noor, vaid vana Peer Gynt õnnestus paremini. Kui ta ea tõttu vanameeste rollideni jõudis, oli ta värvipalett õige rikkalik. Shylock oli nii julm kui ka traagiline. Eriti on meeles ta Jooram. Neid talumehi ja seda aega ta tundis! Ei midagi kuivapoolselt mõistuslikku - see oli jõmaklik ja elumahlane vanamehejuurikas, temas oli jõudu ja mõõtu. Ta oli tõesti lausa füüsiliselt ümber kehastunud, täiesti erinev oma sportlikust tavahoiakust; tüüakas, raskepärane plastika ja jalaste. Tundus, nagu oleks isegi näojooned kuidagi jämedamaks läinud, pilk jõlli ja suujoon teiseks. Ning need käed, need rasket maatööd teinud, aga ka muidu enda poole kõveras sõrmed! Pangem siia kõrvale näiteks nüisugune inglispärase huumori ja elegantsiga veidrikuvõitu vanahärra nagu sir Fogg Panso ülemeeliku huumoriga tehtud lavastuses "80 päevaga ümber maailma" (1966) Noorsooteatri asutamisel, kus Lauter külalisena esinedes lustis koos Jüri Järveti,

Endel Pärna, Alfred Meringu, Linda Rummo ja terve hulga noortega. Inglaslik kuivapoolne huumor kandis ka Virve Aruoja vaimukat leidu - sarisaadet "Parkinsoni seadus" (1965) TV-s, mis oligi Lauterile rajatud.

Muidugi oli Lauter intelligentne ja intellektuaalne näitleja, kuid vahetegemine mõistusliku-ratsionaalse ja emotsionaalse näitlejatüübi vahel on ikkagi üsna tinglik asi. Nagu ka niinimetatud etendamis- ja elamuskuunsti vahe näitlejaloomingus. Pigem võib rääkida ühe või teise alge ülekaalust konkreetse näitleja töös. Pinna ümarust, spontaansust ja improvisatsioonilisust ning Lauteri teravat täpsust, läbimõeldust ja analüüsivõimet on õigusega võrreldud ja vastandatud, elus (laval) võisid nad olla omavahel ka head partnerid. Eks nad muidugi mingeid näitlejaloomuse põhitüüpe esindas, mis õieti läbi aegade on olemas olnud. Samas kinnitas Panso, et Lauter ei tulnud, vähemalt vanemas eas, kunagi proovi lõplikult fikseeritud rollijoonisega, et seda kordama hakata. Ei, ta olnud väga aldis välja pakkuma, muutma, improviseerima. Muidugi oma natuuri kohaselt. Mängulust ei kadunud tal lõpuni ära, kuigi selle käivitas vist eelkõige "erutus mõttest" (see A. Popovilt leitud määrang, algelt vist Vahtangovilt pärit, sai Lauteri töö deviisiks juba 1930. aastatel).

Lauter kui l a v a s t a j a oli mõndagi õppinud just saksa koolkonnalt. Vabariigi algusaastatel, kui Jungholz ta noore mehena kohe lavastama pani, oli ta koormus suur, prooviajad lühikesed. Režii pidi olema ette läbi mõeldud ja fikseeritud. Selle juurde Lauter põhiliselt ka jäi, kuigi hiljem rikastas, tõenäoliselt ka Erna Villmeri mõjul, oma oskusi. Igatahes oli iseõppijast Lauter (tal oli olulisi, enesetäienduslikke väliseise Saksamaale, Poolasse, Nõukogude Liitu - kui viimases



On neid suuri, kes mõjuvad isana, suuharu vanemana, teatriiigi kuningana, keda on vaja kuis ü m b o l i t, kõlbelist tähist, väe jõudude ülvatatajat, nii nagu oli Lauter oma kõrge eas.

V. Panso

1963. aastal "Hamleti" filmi võttepaigal Väänas.

H. Saarne foto

veel Kunstiteatri kõrval nii Vahtangovit, Meierholdi kui ka Tairovit näha sai) üks esimesi, kes Eestis lavastaja teatri mõiste maksma pani. Eeskätt ehk just oma ekspressionistlike ja teatraalselt mänguliste katsetustega ("Masinahävitajad", "Lindprii" jt) 1920-ndatel, mis tõid kaasa režiikujundi mõiste.

Lauter ei pidanud end kunagi suureks lavastajaks, aga ta oli 30. aastate lõpuks sellel alal vaieldamatu professionaal. Mitte ainult näitlejate oskuslikus juhendamises, mitte ainult lavastuste kompaktses ja terviklikus organiseerituses. "Tuju, tempo, diktsioon!" - seda mäletatakse tänini. Panso kinnitas aga, et dialoogi režiis, see lavastajatöö raskemaid pähkleid, oli Eestis enne sõda päriselt tasemel öieti ainult "Estonias", ja suuresti tänu Lauterile.

Lauteri töö sõnaga on üldse omaette peatükk. Esimese maailmasõja lahinguväljal ja laatsaretis põdedes olevat ta kaotanud palju oma noorukipõlve kõlavast häälest. Selle, mis jäi, arendas ta kandvaks ja kõlavaks, kuigi väike kahin päriselt ei kadunudki. Lauter oli üks neid eesti teatriinimesi, kes teadlikult võitles lavakõne juhuslikkuse ja hääldamislohakustega, mida tema nooruspäevil eesti teatris veel väga palju oli (perfektse artikulaatsiooni eeskujuks sai osalt ka saksa kõnekooli mõju, sealt näiteks need sõnaalguste tugevõhulised, helilised k, p, t). Lauter oli hea deklamaator ka kontserdilaval, kuigi ta artistlikult puänteeritud ja veidi paatoslik kõrgstiil ei tarvitsenud näiteks 1960-ndatel enam paljudele meeldida, kuid igal juhul oli ta esinemine omamoodi mõjuv, oli klass omaette.

Eriti olulisel kohal Lauteri repertuaaris oli "Kalevipoeg", mille katkendeid ta sõjaaegsete kunstiansamblike rindebrigadides oli eesti meestele alati lugenud. Ta sõjaeelseid lemmikrolle oli olnud ju Kreuzwald (Adsoni "Lauluisa ja Kirjaneitsi", mida nad Villmeriga alati, Lauteri enda sõnade järgi, mängisid, eriline püüapüüatunne hinges).

1960. aastateks oli Lauterist saanud eesti teatri auväärne vanem, kelle sõna ja autori teet oli kultuuriringkondades vääramatu. Sellega pidid omajagu arvestama ka tollased võimulolijad. 1958. aastal Tartust Tallinna tagasi pöördunud, ei andnud süda veel koraks rahu ja Lauter laskis end lühiajaliselt "Estonia" direktoriks meelitada, jäädes 1962. aastani, juba pensionärina, siiski ainult kunstiliseks konsultandiks. Kuid Lauter polnud loodud pelga ilu- või esindusrolli täitjaks, tal pidi olema konkreetne funktsioon ja võimalus süveneda asja olemusse ning tegutseda. Selline oli ta ka Teatriühingu esimehena. Ka teatrikongresside avamised, teatrikuu läkitused ja kohtumisõhtud ning juubelikõned ei täitnud tal formaalset ülesannet ega olnud tühi kõlin. Iga sõna ette valmistatud ja intonatsiooniga läbi mõeldud, esines ta alati nagu esma- ja ainukordselt, artistlikkuse taga ikka konkreetne inimlik impulss. Lauteri kohalolek andis igale teatrit puudutavale sündmusele erakordsuse aura ja rõõmsa pidulikkuse, osavõtjatele aga võimaluse end ülendatuna tunda.

Lauterile oli endastmõistetav, et ta ei tunnistanud mingeid privileege enda jaoks. See polnud rõhutatud tagasihoidlikkus "ah, mis te nüüd" - stiilis, vaid tema väärlikus ja aukoodeks - endiselt kõige nõudlikum enda vastu.

Tema neil aastail süvenev murelikkus oli vaikne ja nõutu, sest ta nägi ümberringi elus ja teatris üha vähem ausust, vastutust, kohusetunnet ja töötahet. Aga ta tahtis loota, loota uuele põlvkonnale. Peale muu oli ju Lauter olnud eluaegne teatrikoolmeister - "Estonia", Lavakunstkoolis, Eesti Teatriinstituudis, Draamateatri stuudios. Oli 60-ndate lõpp ja ägedad vaidlused teatriuenduslike nähtuste üle. Mäletan Lauterit mõnelgi korral vaikselt nurgas istumas, kui kriitikud või mõni Teatriühingu žürii koosolekut pidas. Ta ei lubanud endale kunagi sekkuda, vaid palus luba pealt kuulata. Talle oli oluline arutluse käik.

Kord pidas ta mind pärast koosolekut esikus kinni ja ütles, et tahaks pisut rääkida. Koosolekul oli just vaieldud laineid löönud Suitsu-õhtu üle

("Ühte laulu tahaks laulda") ja positiivsed hinnangud ning elamused olid peale jäänud. Läksime Lauteriga Ants Päieli väikesesse kabinetti ja ta ütles, et kui te, targad inimesed, kõik neid poisse kiidate, siis ma ju t a h a n teid uskuda, ma p e a n teid uskuma, aga mina ei saa seda luuleõhtut vastu võtta! Miks nad j ä l l e peavad seda kordama, see kõik on juba olnud, ära proovitud? Need kõri peal karjumised ja rabelemised ja maas visklemised, oleme 20. aastatel selle ju kord läbi teinud! Võib-olla ma ei saa aru, aga õelge, miks on vaja Suitsuga nii talitada!

See oli peaaegu purse, see oli ehtne mure. Mida oskasin mina vastata, oma aukartuses Lauteri vastu pealegi? Ainult vaikselt õelda, et ju siis p e a b iga põlvkond seda jalgratast i s e leiutama. Tal oli õigus selles mõttes, et teatri väljendusvahendid olid uuel ringil tõesti milleski



*Veel 1968-1970.
Lauter oma "oinaga".*

kunagisele ekspressionismile taas lähenenud, aga Suits oli Lauteri jaoks klassika, eesti klassika, mida tuleb austada, mitte moevooludele ja räpakusele allutada. Ma ei osanud talle veenvalt öelda, et see sisemine ekspressiivsus, valuline, raevukas protest ja meelega oma jõuetusest eesti elus midagi muuta ongi nende poiste austus Suitsu vastu. Usun, et lavastuse sõnuni oleks Lauter suutnud vastu võtta, aga teda segas väljendusviis ja -vorm.

Ilmselt polnud ma ainus, kellele ta nelja silma all sellest murest rääkis. Aga ta hoidus seda avalikult välja ütlemast. Mitte hirmust tunnustada, et aeg on temast mööda läinud ja ta enam ei mõista; ei, on vaja tunda konkreetse ajastu konteksti. Lauter kartis, ja liigagi põhjendatult, et tema autoriteetne arvamus võiks araverelisi tuulelippe mõjutada ja "instantsidest" pärit ärakeelajatele trumbi kätte anda. Lauter eelistas uskuda, et tal pole õigus. Et õigus on neil, kes kiidavad. Sest poisid olid ju andekad ja meeldisid talle. Ta tahtis uskuda, et eesti teatril on tulevikku.

Veel paar isiklikku kogemuskildu Lauteri tolerantsusest ja avarapilgulisusest.

Iga (eriti noor) arvustaja on tõenäoliselt kunagi kogenud solvunud teatritegija ränka reaageeringut oma kriitikale ja sellega kaasnevat šokki. Kirjutasin kord "Sirbi" praktikandina üsna heatahtliku, vaid mõne kriitilise pretensiooniga arvustuse kuulsa, tookord "Estonias" töötanud Aleksandr Vineri muusikalavastuse kohta. Viner oli mu isa päris hea tuttav ja suhtunud minusse seni isaliku lahkusega. Järgmisel päeval vaatas ta möödudes minust lihtsalt läbi, nagu oleksin õhk, ja edaspidi me enam tuttavad ei olnud. Umbes samal ajal (1955) kirjutasin "Sirbile" Lauteri uustlavastusest - Hella Wuolijõe "Põlev maa" "Vanemuises". Näidend oli kavva võetud nähtavasti 1905. aasta sündmuste tähtpäevaks ja Lauter oli püüdnud seda revolutsiooni taustal toimuvat kitsilikkude melodraamat, mõisarentniku proua ja õilsa mõisniku armulugu, pisut tõesemalt ajastuhõnguliseks kohendada. Sest tegevus toimus ju Eestis ja Lauteril olid 1905. aastast sügavad lapsemälestused. See tegi asja aga tegelikult ebaloogilisemaks ja kogumulje tuli hõredavõitu. Mida ma üsna ninatargalt ja irooniliselt ka kirjutasin, õhkagi hoolimata sellest (ei tulnud pähegi!), et etteheidet alles hiljuti ideoloogiliselt materdatud Lauterile just revolutsiooni juubelile pühendatud tüki ebaõnnestumises pole Eestil tollal veel üsna külmunud oludes kena tegu.

Lauteri sõbralik suhtumine minusse ei muutunud karavõrdki. Pidas ta ühe algaja (üliõpilase) kriitikat õigeks või valeks, ei tea, aga väiklane ta polnud. Kui mul aastaid hiljem tekkis probleem,

et eesti tantsuteatri alase dissertatsiooni kaitsmisele Moskvas polnud kaasa võtta nõutava teaduskraadiga kohalikke asjatundjaid, pöörduti viimases hädas ka professor Lauteri poole (Anna Ekstonil, erialasel põhiopendil, puudus vastav tiitel). Lauter nõustus kohe, ja loomulikult ei piirdunud ta töö formaalse lehitsemisega, nagu Moskva tuusad tihtipeale tegid, vaid luges paksu käsikirja oma kehva silmadega läbi, tegi märkusi ja andis asjaliku hinnangu. Sest talle oli tähtis, et Eestis üks noor teaduskraadiga inimene rohkem oleks.

Mäletan üht juhuslikku kohtumist ja ligi tunnipikkust püstijalavestlust tänavanurgal (elasime vastasmajades praegusel Lauteri tänaval), kus sain aru, et Lauter on varemgi eesti tantsuteatri suundumusi tõsiselt jälginud ja vaaginud. Lauter leidis, et oleks vaja Helmi Tohvelmani originaalse rahvusliku koreograafiaga "Kalevipoja"-liini noori jätkajaid. See on hea, arvas ta, et me nüüd klassikalist balletiparemini oskame (1922. aastal tõi just Lauter "Estoniasse" kuulsa Viktorina Krigheri, kes tegi Eesti esimese päris balletilavastuse - "Coppelia"), aga o m a t u l e b h o i d a .

Lauter on "Hamletis" mänginud Fortinbrast (1913), Hamletit (1923, 1926), Claudiust (1945), et lõpuks jõuda elutarga ja kõike-mõistva Preestrini Kozintsevi-Smoktunovski Eestis vändatud "Hamleti"-filmis (1964).

"Valmisolek on kõik!"

V a l m i s o l e k - olgu antud olud millised tahes. Valmisolek täita oma elu pealises ülesannet, mida otse sõnastada ei saa, aga mis on tajutav ja selgineb ehk siis, kui on lõpp ja vaikus.

Üks Lauteri põhiroll jäi laval mängimata. Lavastas küll (1938), aga võttis endale vaid väikese kõrvalosa. Kas vastutustunne oli liiga suur, või roll ise liiga lähedane? Mis siis Lauterigi lõpuks eluaeg muud teinud oli, kui armastanud oma maalappi ja harinud seda väsimatu tööga...

VARGAMÄE ANDRES

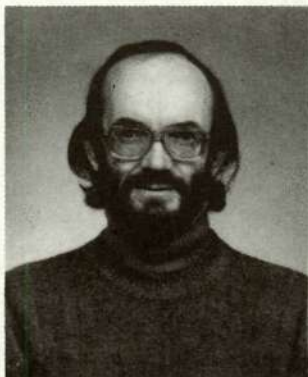
M ä r k u s . 1940-ndate /1950-ndate aastate teatripoliitika ja eesti teatrijuhtide saatuse meenutamist jätkame ka TMK järgmises numbris. Tollesse ajastumosaiki kuuluvad kahtlemata ühe tähtsama komponendina ka praegused Lauteri-käsitlused. Juhul, kui süvenete sügisel TMK nr 8-9 vastavatesse lehekülgedesse, ärge unustage neid kõrvutada praegu teie kätte ilmunud Lauteri-lugudega. - Toimetus.

Maailm on muutunud. Stabiilset sotsialismi suudavad endale lubada veel vaid Põhjanjani Korea ja Rootsi Kuningriik. Vastavalt teisenemise viie aasta plaanile pole ka ENSV Eesti Vabariigis kohati enam nähtav (kuigi mitmetes meeltes ja paljudes keeltes senini taga igatsetud). Kahjuks-õnneks kaovad nii tollane halb kui hea võrdse kiirusega möödanikku. Üsna ootamatult õue kukkunud totaalne vabadus valida on lootusrikkale, kuid ettevalmistamata kodanikule just nagu kolm numbrit suuremad kingad. Eriti kui vanus, tervis, iseloom või elukutse ei luba alanud võidujooksus masendavast sabassõrgist enamat. Hoolimata poliitike ja parteide näilist erinevusest, piirdub võimuvõitlus ehk häälte korjamine praeguses varakapitalismis pelgalt east (ja soost) sõltuvate huvigruppide väljaarvutamise ja üksteisele vastandamisega. Keda on rohkem - kas neid, kes muutusteks (ja kohanemisteks) kärmelt valmis ning kes lootuses homsele nõus kandma tänast kukkumisrisiki, või neid, kes homsega enam ei arvesta ja püüavad sisseharjunud eluviisi säästes pehmenendada-pikendada paramatut maandumist nii kaua kui võimalik?

On üsna tõenäoline, et kuigi kaasnähtudelt valusam ja julmem, toob noorem tee Eesti majanduse ja välispoliitika ummikust välja. Kultuuri seevastu võib muutuste kiiruses ja omil ja-lul rahakotti otsides ehmitava hooga rappa keerata. Sedapidi mõeldes peaks aatemeeste reaalkõne hoidma aias vasakpoolne vaim. Euroopas on see mitmel pool traditsiooniliselt nii olnudki. Ometi pole sobivaid malle meile kerge pakkuda. Sellist tähendust nagu rahvuskultuuril, mille kaudseks kandjaks seni olnud iga kadumishirmus eestlane, ei saa olla (müügi hõlbustamiseks) killustunud terviku ühelgi osal. Küll on aga tajutat iga segmendi hirm ilma jääda meediumide toest ja turuniisist. Keskmise põlvkonna määndžeri-ihalus ja mure, et nooremad, n-õ serverimiskunsti vallates, oma kaubast enne lahti saavad, on viimaseile veelgi impulsse andnud. Õhumüüjate, illusionistide, postneomodernistide, installatsioonimeistrite ja muidu avangardistide kirjus rivis pole nauding krestomaatiliste kunstipiiride segipaiskamisest sugugi viimasel kohal. Mulaažikunsti üllatavaist nihkeist patjavad kriitika ületab finesses klassikalist kelmiromaani ja omandab mõttepeidus kõrgkirjanduse eriharu staatuse. Nii lähevad haneks vanad pangarebasedki ja kära muutub rahaks. Kinost, teatrist ja muusikast pärit elemente disainerlikult areneva ööeluga sünteesides õnnestub Robin Hoodi kombel uusrikkaid liigestest vabastada. Joovastavalt andekaltki. Ja üks olnud ka uute galeriide loomine (või vanade ülevõtmise) jõukohane vaid vitaalseile, äri ja kultuuri kooslusest vilju lõikavaile elukunstnikele.

Sellisest läbilöögist solvunud, nõrduinud, hämmeldunud ja vaimustunud hõrenevate juustega kultuuris-olija küsib endalt üha sagedamini: kuidas nad seda tegid, kuidas nad seda teevad? Ka tema tahaks (kas või harjumusest) endiselt raamatuid osta, kord kuus kontserdil käia ning oma lapsi teatrisse saata. Sama hästi kui niisama aga sisse enam ei saa, tuleb kaasa anda kõva raha (enda loodu müügist). Ostjaid paraku napib, võrdväärsel turul palju. Tarbija

H. Rospu foto



tasku muugib lahti alles võimas pakkumine. Suudavad seda aga kas võim, reklaamiraha või avantürismi kategooriad, mis üsna tundmatud neile, kes näinud kultuuris eelkõige võimalust võõraile vastu seista. Ja kuigi ministerium muretseb, kuidas viia tippe, st kõrgkunsti välis-turule, kuidas leida maksujõulisi kodus, kuidas müüa eestimaist massikultuuri meretaguste hulgi-kaupmeeste haardes, peab ometi iga ego nüüd ise endaga toime tulema. Ehk pakkima hakkama. Sest uus tellija soovib end sisustada parimate välismaiste standardite tasemel ja armastab kirevat. Nagu lapsedki. Viimaseid hindab äri-ilm oma suurimaks ohvrite grupiks. Kui üldse, siis avaneb iga pere rahakott just sealt. Pakendist saab k õ i k. Kes ei paki, ei pruugi aruka keskklassi tekkimiseni vastu pidada ja peab armastatud käsitööga jumalaga jätkama. Või lootma uuele okupatsioonile...

PEETER TOOMA

GÓRECKI FENOMEN

KLASSIKALINE MUUSIKA ON POPP! MILLE MUUGA SELETADA ARVO PÄRDI TOHUTUT MENU JA PAN HENRYK GÓRECKI MULLUST HIIGELTÄHELENDU. KUI ÜHE TÄIESTI ELUS TÕSIHELILOOJA SÜMFOONIA KERKIB BRITI POPI EDETABELI ESIKÜMNESSE JA SEDA OSTETAKSE MADONNAST INNUKAMALT, SIIS... ALAR HELI OTSIB VASTUSEID KÜSIMUSELE "MIKS?" NING ÜRITAB SELGITADA, "KUIDAS?"

Tänavuse aasta alguses esmakordselt Londoni *Royal Albert Hall*'is toimunud suurejoonelisel *show'l Classical Music Awards*, millest ilmselt püütakse teha selle muusikavaldkonna üht mainekaimat üritust, pärjati Henryk Górecki 3. sümfoonia "Aasta albumi" tiitliga ning mõistagi, kui rääkida läbimüügist, oli sealjuures tegemist ka kõige edukama mul-luse süvamuusika-plaadiga maailmas.

See oli tõeline üllatus. Mingisuguse Poola mingisugune helilooja, kelle nime te väarikatest muusikateatmikest naljalt ei leia, tuleb, vaatab ja võidab, jõudes esmalt inglise klassikalise muusika pingerea tippu, siis popi edetabelis kuuendaks ning seejärel vallutab kogu maailma. Eelmise aasta lõpuks oli Górecki 3. sümfooniaga plaati Inglismaal ostetud juba 200 000 eksemplari ning suures ja laias maailmas kaugelt rohkem kui 600 000, mis tähendab, et tegemist on kõigi aegade ühe edukaima nüüdismuusika-teosega, ning kui kasutada sportlikku terminoloogiat, uue maailmarekordiga. Oleks

IMEMEES

HENRYK GÓRECKI:

Kes ta ikkagi on? Kuuekümnepaastane poolakas, kes elab Sileesias, Poola kõige hullemini reostunud tööstuslinnas Katowices, kus tal on väike maja, sõiduauto "Mercedes", kaks last ja CD-mängija. Ta räägib vaid saksa ja poola keelt.

Näeb välja nagu... "lonkav, kehvalt riides, aga soe ja seltsiv tugeva slaaviliku kehaehitusega mees, kes on kirklik koogikeste ja šokolaadi armastaja." (Ajakirjast *Gramophone*.)

Represeeeritu. 1979. aastal kirjutas ta Paavst Johannes Paulus II Poola-visiidiks teose "*Beatus Vir*", mis ilmse religioossuse pärast pälvis võimude hukkamõistu. Järgnes vallandamine konservatooriumi rektori kohalt; pärast seda on ta üritanud elatist teenida ainult heliloominguga. Poola. Oma kodumaalt lahkuda ei kavatse Górecki mitte kunagi.

"Mina - Górecki - lõin oma muusikalise maailma."



veel, et teos kõlanuks *Levi* teksasereklaamis või Kevin Costneri uue *action*-filmi alguskaadreis. Ei, ta nagu oleks lihtsalt tulnud ja muuseas hõivanud ka nende kuulajate südamed, kes kuni selle hetkeni ei osanud kahtlustadagi, et neist võivad saada klassikalise muusika fännid.

Ka plaadifirmat Warner, kelle allüksus *Elektra/Nonesuch* andis 1992. aasta sügisel plaadi välja Inglismaal, tabas Górecki menu ootamatult. Kõigi klassikaplaatide puhul tavaline tuhandene algтирааз aga osteti üpris kähku ära ning üsna pea saabusid uued tellimused. Alles seejärel vahetati käiku ja algas võimas reklaamikampania. 1993. aasta esimesel nädalal oli Górecki "kolmas" briti klassikalise muusika edetabelis number üks. Tagantjärele "süüdistatakse" selles klassikalise muusika kommertsraadiojaama *Classic FM*, mida iga nädal kuulab umbes 3,2 miljonit inglasi ja mis on selle näitajaga suutnud üllatada ka Briti riigiraadio süvamuusika kanalit *BBC 3*. Ehkki *Classic FM*'i on sageli sarjatud tõsi-süvamuusikasse pealiskaudse suhtumise pärast, on nende osa selle muusika populariseerimisel ja uue publiku leidmisel raske eirata. Ning "juhuslikult" omab Warner 35 protsenti *Classic FM*'i aktsiatest...

Agas kas Warner'i loteriivõit oli üldse juhus? Faktid osutavad, et Górecki-vaimustus oli küpsemas niigi. 1992. aastal, veel enne suurt buumi salvestasid "oma" Górecki-plaadi *ECM Records* ja *Decca*, "Kronos"-kvartett mängis *Elektra*'le linti helilooja kaks esimest keelpillikvartetti. Ning õelge, kui palju üldse on selliseid viimasel paarikümnel aastal kirjutatud teoseid, mida on välja antud nelja firma plaatidel? Enne Warner'it oli Górecki 3. sümfoonia ilmunud salvestistel kogu kolmel korral.

Suure ringiga

Ehkki kolmik Arvo Pärt, John Tavener ja Henryk Górecki väidab üksteise muusikast oma stiili kujunemisperoodil väga vähe või üldse mitte midagi teadvat, on selle tähelepänuväärse trio teostes ometi liiga palju sarnast, et pidada seda pelgaks juhuslikkuseks.

Heites pilgu tagasi lääne kunstmuusikale, torkab kohe silma, et kogu aeg on kõrvuti eksisteerinud kaks muusikaajalugu: stiilide, tehnika ja nende arengu ajalugu ning muutuvatele sotsiaalsetele vajadustele reageerimise lugu. Kuni XIX sajandini said mõlemad üsna kenasti hakkama sümbooliselt, siis aga tuli keegi Beethoven, kes kuulutas küll, et soovib meeldida miljonitele, aga kirjutas elu lõpuperioodil ikkagi selliseid kvartette, mille puhul adressaat jäi väga segaseks. See oli ka aeg, mil sümfooniaorkestrist sai "kunst"muusika kese ning tekkis selline nähtus nagu avalik kontsert, mis kinnistas muusikale "klassikalise" kaanonid. "Stiili" põhifunktsiooniks sai sisaldada informatsiooni, kas helilooja on loonud muusikat olmelistel eesmärkidel (valsid, marsid jne) või kontserdisaalidesse - seega oma nime ajaloolahelkuldgede kivitahvlitele surematuks raiuda soovides. Kahekümneandal sajandil on nähtus omandanud üha komplitseeritumaid väliseid vorme, aga sisu on endine... Ja kontserdisaaliid tühjad.

Ometi on viimased viis aastat tunnistanud "klassikalise muusika" populaarsuse kasvu, mida kinnitavad mitut sorti numbrid, mille tõepärasuses pole põhjust kahelda. On jõud arusaamisele, et "uue publiku", kes ostab ooperivideoid,

Muu(sika). Górecki on kirjutatud üle 60 teose. Tema esimene autorikontsert toimus 1958. aastal, mil ta oli alles kahekümneviiene.

Kolmas sümfoonia. 1976. aastal kirjutatud teose esmaettekannet toimus aasta hiljem festivalil Romyanis ja avaldas publikule väga tugevat mõju. Aga mitte sellisel moel nagu tänapäeval. Helide lõppemisele järgnes pikk vaikus... ning siis keegi vandus valjult. Tollal oli teose lihtsus liiga ketserlik. Warner'i *Elektra/Nonesuch*'i kuulus plaat salvestati 1992. aasta suvel, sellel mängib *London Sinfonia*, laulab sopran Dawn Upshaw ja dirigeeb David Zinman. Viiskümmend kolm minutit kestva kolmeosalise teose alapealkiri on "Kurblike päevade sümfoonia" ning selle tekst põhineb II maailmasõja päevil koonduslaagris kirjutatud luuletustel. Edu, nagu öeldud, oli tohutu.

Miks? Võib-olla ka sellepärast, et paar aastat tagasi kasutati lööku sümfooniast filmis *Police*, kus mängis Gerard Depardieu. Ansambel *Police* oli siis juba lagunenud.

Agas siiski...? "Ärge minult küsige, miks inimesed seda muusikat vajavad," on vastanud Górecki ise, "küsige parem neilt, kes seda kuulavad. Mul on hea meel, et mu muusika on aidanud neil avardada oma maailmavaadet." Avangardist. Kuni 70. aastate keskpaigani oli Górecki poola nüüdismuusika avangardi *enfant terrible*. "Ma ise lõin oma avangardi - mina, Górecki, lõin oma muusikalise maailma. Ning inimesed, kes mind selles aitasid, olid Mozart, Bach, Chopin, Schubert, Brahms, Szymanowski... Stockhausenit ja Boulezit ei õp-pinud ma midagi."

Genius? "Tahaksin pigem surra vaesena ja olla mäletatud geeniusena kui olla geniuseks peetu nüüd ja unustatu pärast surma."

Aastatuhande lõpu eel loob religioosete minimalistide uus laine neokeskaegset muusikat, mis on kavandatud pidurdama meie meeli ja pöörama meid igavese suunas. See palu, millest vaevalt et kunagi saab hiit, rüügib samasuguse hauliku lihtsuse keeles, mida kasutavad Pärt ja Tavener.

Ian Mc Donald (Q, 1990)

Górecki 3. sümfoonia on muusikaliselt kirjaoskamatutele mõeldud siirpiste emotsioonidega teos.

Fritz Spiegel
(Guardian, 1993)

Täiuslik, loogiline ja kunstiline ilu, keeruline, ent samas kõrvale lihtne.

Peter Dickinson
(Gramophone, 1993)

Pole kahtlust, et seda sorti muusika avaldab esmakuulamisel äärmiselt suurt muljet. Küsimus on aga selles, milline tähendus on teosel tulevikus, kui on paratamatult teistsugune vaatenurk ja valitsevad teised meelevoold.

Peter Phillips
(The Spectator, 1993)

Parimas muusikas on alati kaks asja: rahvuslik identiteet ja tõeline kuuluvus oma aega. Just John Adamsi ameerikalikkus ja Górecki poolapürrasus teevad mõlema nii universaalseks.

Bob Hurwitz, plaadifirma Elektra/Nonesuch ärijuht
(The Times, 1993)

Lihtne Siimon, kiireks tarbimiseks mõeldud lahustuv püha ekstaasimuusika, mis pole muud kui üks aeglustatud ja veidi süngemaks muudetud kantri.

(The Economist, 1993)

jälgib põnevusega Nigel Kennedy uusi soengu- ja rõivamuudeid ning huvitub vanamuusikast, moodustavad keskikka jõudnud keskkodanlikud *baby-boomer*'id, kes ei viitsi küll käia kontsertidel, sest kolmeminutiste poplugude dieet pole õpetanud neid keskenduma, aga kes siiski ostavad plaate muusikaga, mis sarnaselt popmuusika toimega, "haagib kohe". Selles valguses ei tohiks olla sugugi imelik või juhuslik, et sageli on Pärdi-Górecki-Taveneri kontsertide kuuma vastuvõtu võrreldud rockikontsertide publiku emotsionaalsusega. Täpsustuseks siiski, et erinevalt Tavenerist, kes kuuekümnendatel oli psühheedeelilise Londoni "õuehelilooja" ja sõbrustas biitlitega, pole Pärt ja Górecki rockiga lähemalt kokku puutunud.

Liidse lihtsuse suunas

Endisest rockipõlvkonnast koosnev publik on alus, mille väidetakse baseeruvat Pärdi fenomenaalse edu, aga see on ka selgitus, miks Górecki sai üleöö "ootamatult" populaarseks. Tema muusikat võib iseloomustada kui staatilise tonaalse tsentriga ja aeglaselt muutuvaid kõlavälju, millesse aeg-ajalt löikub veidi dissonantse; võib kirjeldada kui hüpnootilis-rituaalseid korduvaid harmooniajärgnevusi, millesse on igal hetkel võimalik lülituda või millest välja tulla, ilma et see oluliselt häiriks terviku tajumist. Üldiselt võttes on see minimalismi leebe järellainetus, pühalik lihtsus ja religioosne ebamaine neoprimitiivism, mis vägisi kipub eirama XX sajandi saavutusi keeruliste helikorrastussüsteemide ja muusikafilosoofia vallas.

"Pärdi, Górecki ja Taveneri jaoks on sümfooniaal vähe ühist sümfooniaga niisugusel kujul, nagu seda vormi kujutas endale ette Beethoven... või Mahler või Šostakovitš," kirjutab tuntud nüüdismuusika teoreetik Wilfrid Mellers. "Ning erinevus sisaldub juba lihtsas tõsiasjas, et Pärt, Górecki ja Kancheli on sügavalt religioossed mehed. Nende muusika juured on intervallis, kõnerütmides ja sammumisega sarnanevates tempodes, mis on tüüpiline iidsetele rahvalauludele ja vanadele pühadele viisidele. Harmoonia- ja toonikonfliktid on sellele muusikale võõrad. Ette võib tulla küll ägedaid kontraste, ent positiivseid ja negatiivseid jõude võetakse siin kui üht tervikut, kui inimtahtest sõltumatut loodusfakti."

Ehkki "kergesti omastatavat" muusikat on kirjutatud vaaremgi, näiteks kas või Bernstein, on käesoleval juhul midagi siiski põhimõtteliselt teisiti. Inetust postmodernismist kohutatud publiku valikust ilmneb, et nii radikalism, modernism kui ka muud "-ismid" on ajast ja arust. Nimetage seda vaikselt revolutsiooniks või mitte, kuidas soovite, aga uue edumudeli taga on peale lihtsusepüüde selgelt hoomatav soov taastada ühenduslülisid "stiili" ja "funktsionaalsuse" vahel, katse lüüa mõrasid õhtumaisesse kunstireligiooni. See on teatud mõttes patt, mis vallandab kriitikalaviine, aga publik, keda ei huvita kuigivõrd kontekst, kontseptsioon või kultuuritaust, leiab äärmiselt subjektiivselt ja mitteverbaalselt muusikameediumist üles oma; ning tänu kunstmuusika satumisele muusikatööstuse suurde masinavarki võib kuulaja/tarbija eelistus ja valik oluliselt mõjutada seda, millist muusikat soovivad ärimehed lähiaastatel ilmutada plaatidel. Selgus, on see kunst või Kunst, tuleb kunagi hiljem. Muide, nagu enamasti ikka.

FILM JÕUKAS VÄIKERIIGIS ŠVEITSI RAHVUSLIKU FILMIFESTIVALI JÄREL



"Vedel aktiva" (Liquid assets). Ehtinglaslik pila, milles luksusrestorani personal maksab kätte vastikule omanikule. Lavastaja François Rossier on alles Londoni Rahvusvahelise Filmikooli üliõpilane.

"Kas see on Solothurn?" pärsin rongist maha astudes noorelt neegritarilt, kes väljus kõrvalvagunist. "Ei, see on Soleure," vastas ta lahkelt. Tuleb tulijal endal teada, et 16 000 elanikuga vanade roomlaste A.D. 370 rajatud "Salo kindlus" Salodorun on küll saksa keeles Solothurn, kuid prantsuses keeles Soleure ja itaalia keeles hoopis Soletta. Linn ühendavat "itaaliaaliku hiilguse prantsuse sarmi ja saksa stabiilsusega".

Solothurnis on nüüd juba 29 aastat korraldatud Šveitsi rahvuslikke filmifestivale. 1965. aastal organiseeris rühm vasakpoolseid, valitsuse vaimukultuuriga opositsioonis olevaid noori filmientusiaste siin pool-avangardsete filmide näitamise. Lumepallina on festival kasvanud, korraldajad aastatega järk-järgult soliidsemaks muutunud ja tänaseks on see riiklik ja prestiižikas üritus, kuhu isegi kultuuriminister visiidi tegi - küll

inkognito, kuna ta ei olewat teadnud saabumise aega täpselt öelda. Maailma festivalikaardil on Solothurn juba tuntud nimi, Šveitsi filmitegijaile endile on see peale seltskondliku aastakohtumise paigaks, kus ühe jaanuarinädala jooksul saab näha, mida eelmisel aastal on teinud kolleegid.

Šveitsi ühe aasta filmitoodang on aukartustäratav: festivalil näidati 68 tundi filme. Neist 40 oli võetud 16-mm-le, 32 35-mm-le ja 14 videosse. Et ühe nädala sisse üritust ära mahutada, tuli 209 esitatud filmi hulgast välja valida 86. Kõige filmikesksemaks osutus saksakeelne Šveits (52 filmi = 60%), seejärel prantsuskeelne (30 filmi = 36 %) ja siis reto-romaanikeelne itaalia Šveits (4 filmi = 4 %). Festivali ametlikeks keelteks olid saksa ja prantsuse keel. Kui filmidel polnud teiskeelseid subtiitreid, tõlgiti film kõrvaklappidesse. Võrdluseks meie filmitootmisega võiks

öelda, et väikseses Šveitsis tehti mullu 12 täispikka mängufilmi ja 23 täispikka dokumentaalfilmi.

Ühe rahva filmid peegeldavad tema mõtelaadi otsesemalt kui mõned teised väljendusvahendid, uskus filmimaailma lummuses püsinud saksa teoreetik Siegfried Krauer (1898-1966). Audiovisuaalmeedium on tõepoolest emotsionaalsemaid ja kontsentreeritumaid vahendeid ühe rahva elust ettekujutuse saamiseks.

Identiteedi otsingud

Rahuliku ja stabiilse elurütmi juures näib šveitslasi siiski kummitavat identiteediprobleem, mida käsitlesid arvukad dokumentaalfilmid. Intervjuudes meenutasid immigrandid, keda eriti 1950. aastail oli sadu tuhandeid, Šveitsi pääsemise kadalippu. Dramaatilised hetked minevikus on tänaseks asendunud resignatsiooniga. Kõik tulid Šveitsi ju omal vabal tahtel, jõudsid siin kõrge elustandardini, aga kultuuriliselt on paljud jäänud truuks oma kunagisele kodumaale (Hispaania, Itaalia).

Värvikaim ja informatsioonitihedaim oli ehk aasia temperamendiga tehtud "Babylon 2". Bagdadist 1961. aastal kuueaastasena vanematega koos Šveitsi tulnud mitmekülgne Samir (režissöör-operator-stsenarist) on võtnud vaatluse alla erinevatesse kultuuridesse

"Teine ajalugu". Režissöör Tula Roy dokumenteerib šveitsi naiste võitlust oma õiguste eest.

kuuluvad noored immigrandid ja pärinud neilt, kas nad tunnevad end šveitslastena või välismaalastena. Siin on Aafrikast tulnud poplaulja Debbie Dee; inglise keeles esinev räplauljatar Luana, Šveitsis sündinud, kuid peab ennast itaallannaks; Erzan Sahin, türklastest jäähokimängija, kel on itaallannast kallim; Miklos Gimes, kes tuli Ungarist kuueaastasena koos emaga; jalgrattur Mc Carlos, kes jumaldab Lausanne'i, kuid peab ennast hispaanlaseks. Rütmikas montaažfilm lõpeb Samiri enda intervjuuga. Kohalikud *skinhead*'id on kord tema rahvastunnet ahistanud, korteri ukse taha tulnud, sisenemisel tal rinnust kinni haaranud ja näkku paisanud: "Kuradi juut!" Ja sõpra söimanud: "Kuradi araablane!" Tragikoomika on selles, et Samir on araablane ja söimataw sõber - juut.

Samir näeb kaasaja linnaühiskonda viitaalselt pulbitseva lõppematu agulina, kus iga elanik on praktiliselt emigrant, olgu ta tulnud siis külast, teisest riigist või teiselt mandrilt. Endist keelt ja kultuuri püütakse säilitada massimeediumide abil. Kuid uus, pealekasvav põlvkond üritab endale leida - ja jälle massimeediumide abil - uut identiteeti, osaledes korraga mitmes kultuuris ja leides ennast osana rahvusvahelisest noortekultuurist.

Šveitsi dokumentaalfilmi tegevusväli hõlmab praktiliselt kogu maailma. Ju on ajalikul ajakirjanduslikul tasemel tegutsevail autoreil selleks ka majanduslikke võimalusi. Ainevald ulatub Euroopa sõdurikalmistutest





"Häda minule!". Jean-Luc Godard on oma filmiesseesse võtnud peaosi mängima Gérard Depardieu ja Laurence Masliah'i.

("Reekviem", Remi Mertens, Walter Marti), Siberi põdrakasvatavate ja kütide rännueluni ("Unelmate aeg", Franz Reichle); Mussolini autoritaarset režiimi väljendanud arhitektuurist ("Hüljatud arhitektuur", Elda Guidinetti, Andreas Pfaeffli) virmaliste vaatamängudeni Põhja-Kanadas ("Valguse pildid", Peter Mettner). Heidi Specogna on üles otsinud vene salaluurajad Ruth Werner ja Anatoli Gurevitši Teise maailmasõja ajal Šveitsis tegutsenud "Punasest kapellist", kes raadio teel edastasid Moskvasse salaandmeid ("Varjunimi "Rosa"). Richard Dindo vaimustub taas Che Guevarast ja dokumenteerib tema viimast kahtekümnet päeva Boliivia metsades ("Ernesto "Che" Guevara").

Juhuslik kohtumine Šveitsi maineka dokumentalisti Karl Saureriga festivalikinos "Landhaus", mis on muide ümber ehitatud vanast jõeäärsest kaubaaidast, ja klaas veini temaga (à 3.50 SFr) viisid mind vaatama dokumentaalfilmi "Unistus suurest sinisest veest". Aluseks küll paisude ja tammide ehitamise ajalugu ühes Šveitsi kantonis, üllatas



"Sophie Taeuber-Arp". Dokumentaalfilm kuulsa avangardistliku kunstniku Hans Arpi abikaasast, kes jäi oma mehe kuulsuse varju.



"Robert Creep".
Thomas Otti
mustvalge joonisfilm
üksildase eradetiivi
võitlusest suure
kontserni vastu
tunnistati filmitegijate
rahvahääletusel
parimaks
animatsiooniks.

see rikkalike arhiivikaadritega uurimus Šveitsi kontrastidest: orgudes rikkad tööstus- ja kaubanduslinnad, põllumajanduslikes mägedes valitses veel enne Teist maailmasõda lausa vaesus. Polnudki vahet Lehtse (Eesti) ja Etzeli turbasool, turbalõikajate elulaadil Eestis ja Šveitsis 30. aastail. Paljud šveitslased emigreerisid Ameerikasse - paremat elu otsima. Paisude ja hüdroelektrijaamade ehitamist meie elektrisajandil näeb Karl Saurer Alpide kolonisatsioonina.

Kolmetunnine film "Teine ajalugu" (režissöör Tula Roy) dokumenteerib Šveitsi naiste heitlust oma õiguste eest sel sajandil. Veel kakskümmend kolm aastat tagasi arvasid Šveitsi meespoliitikud, et naiste koht on köögis. Šveitsi naised said poliitilise hääleõiguse alles 1971. aastal ja rahvahääletus liidukonstitutsiooni muutmiseks toimus selles "demokraatia kantsis" alles aastal 1984.

Eesti dokumentaalfilm kannatab Šveitsi omaga annete poolest võrdluse välja, küll jääb aga puudu probleemide üldistusjõust, oleme harjunud olema liiga lokaalsed, provintslilikudki. Aga muidugi läheks globaalse filmiajakirjanduse tegemiseks vaja mõningaid ressursse. Šveitsi keskvalitsus toetab filmindust kuue miljoni Šveitsi frangiga, kuid koos kantonite, kiriku- ja erafondide eraldistega kulutati 1992. aastal filmide tegemiseks 35 miljonit franki. Filmi tegijaid ja projekte on aga kõikjal rohkem kui raha.

Raske on leida andeid

Nii pealkirjastas Šveitsi soliidseima päevalehe "Neue Zürcher Zeitung" filmiosa eest vastutaja Christoph Eger Šveitsi mängufilmi tutvustava osa aastaraamatus "International Film Guide". Eriti vähe olevat andekaid tolle mõjuka 30-40 aastaste režissööride rühmitu-



"Unistus suurest sinisest veest". Karl Saureri võimas üldistus Šveitsi mägikülade ajaloost.

se hulgas, kes Šveitsi mängufilmi põhiliselt kannab. Võimalik, et tal on õigus. Mängufilmid, mida õnnestus näha, on tehtud professionaalselt, kuid ununevad juba järgmisel päeval.

Kui Xavier Koeleri liigutav lugu kurdi perekonnast, kes püüab ebaseaduslikult ületada Šveitsi piiri ja seejuures külmub surnuks nende väike poeg - film "Lootusereis", sai 1991 võõrkeelse filmi "Oscari", oli Šveitsis rõõm suur. Šveitsi mängufilmi mainet on pidevalt kõrgel hoidnud Alain Tanner (65) ja Jean-Luc Godard (64). Viimane on küll rohkem tuntud prantslasena, kuid elab Šveitsis ja teeb filme Šveitsis. Páris-Šveitsi tuntuim ja andekaim, vaatajaga alati dialoogi otsiv Alain Tanner näitas Solothurnis oma viimast filmi "Lady M. päevik". See on erootilis-psühholoogiline armukolmnurk hispaania kunstniku, tema neegritarist naise ja araablannast kallima vahel. Peaosa mängiv araab-



Alain Tanner (vasakul) annab Locarno festivalil pressikonverentsi.



Stseen filmist "Lady M. päevik". Myriam Mézières ja Juanjo Puigcorbe.

lanna Myriam Mézières kirjutas ise stsenaariumi ja võib arvata, et Tanneril oli piisavalt elukogemusi, et nüansirikkalt edasi anda kolme erineva rahvuse erootilisi elamusi. "Vanad mehed lausa peavad ette võtma erootilisi seiklusi," hindas filmi tõrjuvalt üks šveitsi naisrežissöör. "Kuid ta teeb seda veenvalt," arvasin mina.

Jean-Luc Godard peab ennast pigem teadlaseks kui kunstnikuks. Tema filmid on õieti žanrilt audiovisuaalsed esseed. Filmis "Häda minule!" rakendab ta peaossa küll Gérard Depardieu, kuid filmis toimuv füüsiline tegevus on vaid objektiks kaadritagustele metafüüsilistele kommentaaridele looja ja loodava vahekorras. Godard'i huvitab loovus mehe ja naise suhetes ja miks see loov konflikt alati lõpeb tülide, pisarate ja sõjaga. Godard ise oli pärast filmi valmimist rõõmus: "Tõepoolest, film on suuteline väljendada samaväärseid mõttenüansse kui kirjanduski."

Auhindu festivalil ei jagatud, kui mitte arvestada Stanley Thomas Johnsoni erafondi rahade jagamist kolmele filmiüliõpilaste tööle, mille tegijaist üks õppis Londonis, teine Budapestis ja kolmas Berliinis. Nägin neist kahte ja hämmastav oli, kuidas François Rossier "Vedel aktiva", tehtud Londoni Rahvusvahelises filmikoolis, rakendas inglise absurdihuumorit ja võinuks olla ehtne inglise film, Rudolph Julia Saksa filmi- ja televisiooniakadeemias tehtud "Viimane sotsialist" aga oli oma asjalikkuse, pedantsuse ja laguneva DDR-i moraaliga kajastusega jälle ehtne saksa film. Esindasid mõlemad tööd aga Šveitsi. Loomulikult õpivad noored šveitslased ka omaenda kinokoolides. Neid on siin koguni kuus: Baselis, Lausanne'is, Bernis, Genfis, Luzernis ja Zürichis.

Filmifestivalid kultiveerivad rahvuslikku filmikunsti ja intellektuaalset lähenemist.

Väikelinna Solothurni neljas kinos müüdi festivali ajal 27 000 piletit. Kuid kogu Šveitsi 15 miljonist kinokülastajast aastas tuleb Ameerika filmidele 77 protsenti, Prantsuse filmidele 11 protsenti ja vaid 2 protsenti Šveitsi oma filmidele. Esimene Šveitsi film on vaadatavuselt 41. kohal, kuigi neid võib vaadata ülimugavates kinodes, mille ekraanide arv näitab kasvutendentsi. Zürichis tegutseb juba kümne saaliga kino ja 1995. aastaks planeeritakse Lausanne'i lähedale isegi väikest kinokompleksi 20 saaliga (kokku 2900 kohta).

Põhiliselt vaadatakse Šveitsis aga samu filme mis meilgi. Šveitsi kinode külastatavuse edetabel 1992. aasta kohta näeb välja selline:

- "Ürginstinki" - vaatajaid 581 448
- "JFK" - 497 776
- "Hook" - 384 101
- "Beethoven" - 334 552
- "Surmarelv 3" - 321 290
- "Üksinda kodus 2" - 259 421
- "Elu tõusuvetel" - 229 756
- "Armuke" - 224 704
- "Minu tüdruk" - 209 046
- "1492 - paradiisi vallutamine" 206 807.

EUROOPA FILMIPOLEEMIKAT

KUS ON UUDSED VASTUSED?

Šveitsi kuulsaim filmirežissöör ALAIN TANNER vastab avaliku kirjaga sealse filmikunsti föderaal komisjoni esimehe ja rahvusnõuniku Peter Tschoppi ideedele ja ettepanekutele, mis ilmusid "Journal de Genève'is" 6. ja 7. novembril 1993.

Lugupeetud härra Tschopp,

6. ja 7. novembri "Journal de Genève'is" vastasite te ajakirjaniku küsimustele ja esitasite omapoolse seisukoha meie kinematograafia probleemide suhtes. Need on ikka needsamad tuhandeid kordi esitatud küsimused, mille üle on palju vaieldud ja millele me loodame leida uudseid vastuseid. Kahjuks pean aga tunnistama oma pettumust - ega tahagi seda teie eest varjata -, seda enam, et alles veidi aega tagasi, kui mul õnnestus teiega kohtuda, tundusite te mulle avatud ja dialoogialti inimesena. See kiri on kirjutatud ainult minu enda nimel, kuigi ma tean, et paljud mu kolleegid jagavad minu arusaamu.

Viimasest "Ciné-Bulletini" numbrist lugesin ma teie soovist, et kultuuriameti uus direktor David Streiff koondaks enda ümber "poetide ja mõtlejate nõukogu". Mis puutub minusse, siis, soovimata osaleda selle nõukogu töös, pean ma ennast vähemalt filmikunsti vallas nii poeediks kui ka mõtlejaks ja seda juba peaaegu neljakümne aasta jooksul. Samuti olen ma pikemat aega kõigi oma filmide produtsent. Neil põhjustel olen ma praegu ühtaegu tüdinud ja vihane.

Kõigepealt ajakirjaniku küsimusest "šveitsi filmikunsti praeguse halva reputatsiooni" kohta. Toetumata ühelegi pealkirjale, ühelegi faktile, ühelegi nimele, hakkate te heietama vana tuttavat juttu publikust. Me ei käi publiku nõudmistega kaasas, juba 70. aastatest saadik hammume me paigal, aheldatuna oma 68. aasta unelmate külge jne. See on väga ähmane üldistus ega vasta ühelegi faktile. Mina näiteks ei tea ainustki filmi, mis mahuks sellise definitsiooni alla. Tegelik probleem - ja seda tasuks siiski natuke analüüsida - on turu radikaalses muutumises ja tema viimaste aastate kiires degradatsioonis, mille põhjuseks on eelkõige jaotamise korrapäratus. Kuidas saaksime meie siin, oma maal, oma naeruväärsete vahenditega astuda edukamalt vastu filmikunsti majandusjõudude kontsentratsioonile ja ameerikalikule aururessursile kui näiteks itaalia kino, mis alles eile oli nii tugev ja elujõuline ning mis täna on praktiliselt maha kantud? Probleem on turus, aga mitte kineastide pisut iganenud unelmates. Just siin tuleks sekkuda, enne kui on hilja. Tänapäeva turg, vastupidiselt sellele, mis ta oli kümmekonna aasta eest, ei ole enam diferentseeritud. Ja vastupidiselt sellele, mida usub liberaalne ökonomika, ei tekita konkurents enam erinevust, vaid hoopis ühetaolisust. Sealsamal lahinguväljal, kus Spielberg ja paljud teised opereerivad soomustatud väeosadega, turustuseelarvetega, nagu nad ise ütlevad, mis on 20-30 korda kõrgemad meie tootmishinnast, võitleme meie taskunoaga. Seal, kus on tugevaid ja nõrku, on ainus vabadus seaduslikkuses. Seadused eksisteerivad muidugi tootmise tasandil ja ilma nendeta poleks meid olemaski, aga turul puuduvad nad täiesti. Ma olen nõus, et ka turg toimib sanktsioonina, aga kui asjad samas vaimus jätkuvad, määratakse meile surmanuhtlus ilma kohtuotsuseta, sest turule pääsevad ainult ühe kategooria filmid.

Viimase kümne aasta jooksul olen ma produtseerinud ja lavastanud seitse täismetraažilist filmi, mida levitati laialdaselt üle maailma, ja see on andnud mulle hea kogemuse. Arvestades mängupandud vahendeid, olen ma olnud pigem ideede pro-

dutsent kui suurte vaatamängude organiseerija. Ma olen näinud modernsuse vargset kõrvaletõrjumist, kuna see on liiga analüüsiv (aga Bresson või Antonioni on siiski etemad kui Rambo), ma olen näinud publikut kokku sulamas, kriitikat varisemas ja majandustsensuuri toimimas täiel rindel, õnnelikuna, et lõpuks ometi võib ta valitseda vormi üle, kuna sisu on saanud vabaks. Selle aja jooksul pole ma kordagi unistanud minevikust, vaid olen püüdnud jääda, nagu ütleb Jean-Marie Straub, "oma kunsti truuks teenriks". Aga naaskem oma teema juurde. Üks (lõbus) tsitaat: "Kriitikud on nagu põgeneva armee sõdurid, kes kõigi oma relvade ja varustusega vaenlase poole üle jooksevad. Ja vaenlane, see on publik." Kui ma ei eksi, siis pärineb see Jules Renard'ilt ja Jean-Luc Godard tsiteeris seda ühes intervjuus. Ja siin me olemegi. Publik. Õelgem parem: publik kui selline. See on puhtalt kvantitatiivne ja majanduslik mõiste ning vaba igasugusest isiklikkusest. Kõik, see tähendab mitte keegi. Publik jookseb reklaami käsul dinosaurusete parki nagu kari lambaid tapamaja. Reklaam on ainus keel, mida veel kuulatakse ja mille dirigent on seesama jube vabakaubandus. Meie ei otsi publikut, vaid vaatajaid. Üks, veel üks, veel mõni, ja veel mõned, need, kellega võib rääkida demokraatlikult, see tähendab nagu võrdne võrdsega. Need, kellele araablased ütlesid "mu vend". Selline publik muutub üha marginaalsemaks, seda just audiovisuaalse kommunikatsiooni industrialiseerumise või selle tõttu, mida teie nimetate "kultuurilisteks massimeediumideks", termin, mida mul on raske mõista, kuna minu meelest sisaldab ta ühtaegu nähtust ja selle vastandit, aga mis teie arvates peaks olema kineasti kreedo ja lähtepunkt. Teisal ütlete te, et Šveitsi filmid on tehniliselt korralikud, aga et nad on "klanitud ja puhtad nagu Zürichi vannituba", kuna paljud teised kinnitavad, et nad on vaid "räpane estetism" ja et neid puhastada, tuleb kineastid saata tagasi koolipinki, et nad seal ühteist kõrva taha paneksid. Oma hüpoteetiliste ravimite otsingul ütlete te ka, et me peaksime unustama "mägikarjamaad ja Grütli". Mis minusse puutub, siis ei unusta ma eales Höhenfeueri mägikarjamaid, aga Grütli suhtes olen ma veendunud, et üks-

"Lady M. päevik". Šveitsi tuntuim mängufilmide režissöör Alain Tanner lavastamas araablanna-neeplitari-hispaanlase armukolmnurka. Araablannat mängib filmi stsenarist Myriam Mézières ja hispaania kunstnikku Juanjo Puigcorbe.



ki šveitsi kineast peale "Ciné-Journali" operaatori pole kindral Guisani aegadest sinna jalgagi tõstnud. Sealtpoolt pole niisiis mingit ohtu.

Veel ütlete te: "Ärgu tulda muulle rääkima väikeseeelarvelistest filmidest. Odatvat filmi, mida keegi ei vaata, pole ka millekski vaja. Arendagem parem marketingi." Teie arvates ei vaata keegi väikeseeelarvelist filmi juba ainuüksi selle fakti tõttu, et ta on väikeseeelarveline. Lubage öelda, et see on ülimalt riskantne väide ega vasta kaugeltki tegelikkusele. Tsiteeritagu siis vähemalt mõningaid filme ja nende maksumust, et lugeja teaks, millest jutt käib. Mis on väike eelarve? Meie maal ja meie finantside juures mahub enamik filme sellesse kategooriasse, kui võrrelda neid välismaa filmide maksumusega. Filmi eelarve - välja arvatud väga suured projektid nagu näiteks "Germinal" (160 miljonit Prantsuse franki ja tohtu reklaamieelarve) - pole kunagi proportsionaalne tema kommertseduga. Ma ei taha mingil juhul formuleerida reeglit või veel vähem dogmat väikese eelarve kohta. Aga praktika on mulle näidanud ka eeliseid, mida see töösüsteem võib kaasa tuua. Väike eelarve ei ole huvitav, kui tegu on algselt keskmise eelarvega, mida finantside puudus on kärpinud. Aga ta muutub huvitavaks siis, kui kvantiteet toob, vana hea dialektika seaduse kohaselt, kaasa kvalitatiivse hüppe (see toimib ka vastupidises suunas, allapoole). Ma tahan öelda, et väikesed kulud võivad vabastada filmi ahelatest, millega kogu tänapäeva "kultuuriliste massimeediumide" süsteem on kinni köidetud ja mis avaldavad sageli varjatud survet, mille kineastid omaks võtavad, seda ise märkamata. Väike eelarve on mõttekas, kui ta annab kineastile vabaduse, töö- ja loomisrõõmu.

Laiemas perspektiivis ja võttes arvesse koostöö raskusi (Šveitsi kineaste, kes pääsevad ligi Euroopa tootmisstruktuuridele, võib loetleda ühe käe sõrmedel), oleks kasulik toota ise, ilma välisabita, rohkem väikese maksumusega filme. Kui sellisel maal nagu meie oma otsustatakse, et see pole soovitatav ega võimalik, siis on minu arvates parem asi üldse katki jätta.

Ühtelugu räägitakse, nagu eksisteeriks meil filmitööstus. Sellised unistajad pole mitte kineastid, vaid kõik need, kes erinevates institutsioonides elatuvad mineviku saavutustest ja jooksevad kimääride järele, organiseerides näiteks stsenaariumide konkursse, millest ühtegi tööd eales ei kasutata.

Te ütlete ka: "Arendagem parem marketingi." Täiesti nõus. See on tähtis ja ma just kulutasin sellele aastakese. Minu viimane film "Lady M. päevik" osales kümnel Euroopa ja Ameerika festivalil, seda mitte löbu pärast, vaid üksnes kommertslikel kaalutlustel. Ta tuli või tuleb ekraanile (filmilevi) kümnes Euroopa, viies Ameerika (Põhja- ja Lõuna-Ameerika) ja võib-olla kahes Aasia riigis. Tema eelarve oli 750 000 franki. See kõik on suur töö. Šveitsis on institutsioon, mis tegeleb filmikunsti reklaamtuvustusega kodu- ja välismaal. Selle marketingi-aasta jooksul ei kuulnud ma sellest kordagi.

Te avaldate arvamust, et publiku võitmiseks võiksid kineastid käsitleda selliseid teemasid nagu tööpuudus või Euroopa. Šveits on alati rakendanud oma kunstnike suhtes tsentrifugaaljõudu, mis paiskab nad kaugetele orbiitidele, ja mina olen saanud neist kõige euroopalikumaks. On tõsi, et mul on olnud rohkem õnne filmida Barcelona ja Letterfracki (Iirimaa) baarides kui Zermatti või Genfi omades. Aga Euroopa kui süžee? Külmutuskappide ja kapitali ringlemise Euroopa? Ja mis puutub tööpuudusse, nähtusse, mida kineastid väga hästi ja seestpoolt tunnevad, siis kahtlen ma, kas publik tormab saalidesse löbustama end ühiskonna haavade arvel. Aga ma võin ka eksida.

Ainus punkt, milles ma lõppkokkuvõttes teiega nõustun, on see, milles te piitsutate julgelt šveitsi televisiooni praegust suhtumist kinematograafiasse.

Teie intervjuu pealkiri on "Šveits sureb oma individualismi kätte". Teisisõnu, kuna intervjuu puudutab ainult kino: šveitsi kino sureb oma kineastide individualismi kätte. Paraku saab inimene, kes tahab olla kineast, mitte ettevõtja ega varustaja, olla looja vaid siis, kui ta lähtub oma isiklikust universumist, ainulaadsest loomelaa-

dist, mis ei takista teda sugugi vaatamast maailma poole ja treenimast seal oma pilku.

Lugupeetud härra Tschopp, me harrastame ametit, mis muutub järjest raskemaks. Teatrilavastaja või dirigent võib alati otsida abi Molière'ilt ja Shakespeare'ilt või Mozartilt ja Beethovenilt, aga meie peame iga kord kirjutama ise näidendi või kontserdipala, mille kohta iial ei tea, kas seda on üldse võimalik mängida. Pealegi peab kino kui reaalsusekunst vahendama mõtet meie lootusteta ja utopiateta ajal, kus allakäik muutub üldistuseks.

Šveitsi kino ei sure oma tegijate individualismi kätte. Ta sureb - ja arvestades asjaolusid on tal risk mitte ületada sajandipiiri - kahe asja kätte. Esimene on turu suletus. Teine on tema enese institutsioonid, mis on niisama ületootvad kui ebaefektiivsed ja parasiitlikud. Naermata välja paljude head tahet nende kõigi hulgast, kes "tegelevad" meie kinoga, on tänapäeval tunne, et tähtis pole enam see, mis toimub ekraanil, vaid see, et raske institutsionaalne masinavärk saaks täispingega töötada. Nii paljude sõnavõtude, istungite, vaidluste valguses on sellest, mida nimetatakse kino turgutamiseks, saanud kino hirmutamise. Sellises nukras situatsioonis muutub armastus kino vastu vähehaaval hirmuks kino ees. Ainus, mis tegelikult maksab, on tahe, aga seda tahet lämmatatakse märkamatuks. Tahtmata märtrit mängida, söandan ma siiski öelda, et vahel pole asi kaugel põlgusest.

Vaadake lähemat või ka kaugemat minevikku ja esitage küsimus: kes on teinud mida, kuidas ja millise tulemusega? Kes võib täna ja homme midagi teha ja kuidas seda teha? Tegelikult on tähtis üksainus koht, see, mis on kaamera taga ja kus seisab mees või naine, kellel on südant ja vaimu.

Andke talle natukenegi hapnikku.

ALAIN TANNER

*Ajakirjast "Ciné-Bulletin" (jaan-veebr 1994) tõlkinud
KAIA SISASK*

LAULJATEE KROONIKAST - TEO MAISTE



Tagasi Eestisse

Eesti muusika biograafilisest leksikonist (ilmus 1990) võime Teo Maiste kohta lugeda: "Õppis laulmist 1953-57 Tomski muusikakoolis (A. Tihhomirova kl.) ja 1957-58 Novosibirski konservatooriumis (V. Arkanovi kl.)..." Varasemates elulugudes on need aastad vist lakoonilisemalt kajastunud?

Jah, umbes nii, et 1941. aastal siirdus Tomski oblastisse.

Siirdus? Iseenesest ju õige!

Kõik on õige. Seal jätkasin õpinguid, astusin Tomski muusikakooli ja hiljem Novosibirski konservatooriumi. Kuna rohkem seda täpsustatud pole, võib jääda mulje, et vaheatasin näiteks lihtsalt kliimat. Aga tegelikult oli see 14. juuni 1941 varahommikul, kui meid kell kuus üles aeti, anti pool tundi aega ja sõit läks veoautol Võru jaama poole.

Koos kogu perega?

Seal veoautos oli pere viimast korda koos, jaamas lahutati meist isa ja vanemad vennad. Vendadega saime hiljem kokku, aga isa nägin siis viimast korda. Ei teadnud viimase ajani, mis temast sai. Nüüd pääsesin arhiivi ja sain kätte isa toimiku, kust selgus, et isa on 28. veebruaril 1942 (minu 10. sünnipäeval) surma mõistetud. Protokollis seisab: "Za utsastie v kontrrevoljutsionnoi partii (st Kaitseliit) rastreljat."

Otsus viidi täide 20. aprillil 1942 Sverdlovski keskvanglas.

Millega isa Eestis tegeles?

Ta oli kaupmees. Nad olid emaga alustanud müüjatena ja siis asutasid oma rauakaupluse. Nooruses oli isa ka Võru "Kandles" operetti teinud, ta oli tenor. Mind siis veel ei olnud. Aga toredaid tuletõrjepidusid mäletan küll.

Kuhu teid viidi?

Kaugele. Meid viidi mööda Obi jõe umbes 1000 kilomeetrit põhja poole Aleksandrovskii rajooni.

Te elasite sõja seal üle. Mis tingimustes?

Meid toodi väikese jõe kaldal asuvasse külasse ja paigutati vene perekondadesse. Seal olid väikesed ühetoalised palkmajad, mõned neist kergeste vaheseintega osadeks jaotatud. Esimene aasta oli ränk küll. Saabu-

Siberis heina niitmas...



sime ju augustis, midagi enam kasvatada ei saanud. Talv oli raske ja näljane, kaasatoodud riiete eest sai vahetada kartuleid ja muud. Aga mu ema oli väga tragi. Teisel aastal oli meil juba aiamaa. Mina püüdsin kala, algul õngega, siis võrkudega. Sellest sai talveks soolakala varuda. Aasta hiljem oli meil juba oma lehm.

Tulite te kõik tagasi?

Peale isa kõik.

Kuidas sealne kooliskäimine algas?

See algas teisel aastal. Ma ei osanud ju sõnagi vene keelt ja mingit õpetamist polnud ka korraldatud, Lääs ka ei andnud toetust vene keele õpetamiseks eestlastele. Lõpetasin tolles külas neli klassi, siis läksin suuremasse asulasse edasi. Üksi muidugi. Ja lõpuks jõudsin rajooni keskusesse Aleksandrovskosse, kus lõpetasin keskkooli, st 10 klassi.

Ja edasi tuli muusikakool. Kust üldse pärineb huvi muusika vastu?

Keskkoolis oli eestlasest muusikaõpetaja Lydia Kompus, kes juhatas kooli koori ja tõmbas mindki sinna laulma. Algul muidugi polnud mõttes selle alaga tõsisemalt tegelda. Aga kooli kehalise kasvatusõpetaja, erusõjaväelane, oli mind hõiskamas kuulnud ja soovitas laulmise peale mõelda. Sellest nn traatraadiost, mis igas majas oli, kuulasin klassikalist laulu küll huviga.

Kas te keskkooli laulutunde mäletate?

Ei mäleta, kooriproove küll, seal oli klaver ka. Seal oli mu esimene etteaste - laulsi-me ühe klassivennaga duetti. Ega laulutunnid vist väga moes ei olnud. Tunnistusel oli küll "penie" olemas.

Kas keskkooli lõpul muid huviseid ei olnud?

See polegi nii lihtne. Oli alles aasta 1952. Tomskini oli 1000 kilomeetrit. Sinna jõudmi-

seks oli vaja õppeasutuselt kutsed, et olen lubatud eksamitele. Sain kutse metsatehnikumist. Sõitsin KGB mehe saatel Tomskisse. Aga vastu mind ei võetud. Olin aasta metsatööl, rinnuni lumes. Järgmisel aastal üritasin astuda pedagoogilisse instituuti kehakultuuri osakonda, kuid minutaolised kukutati kõik juba esimesel eksamil läbi. Siis käisin kõik Tomski kõrgkoolid läbi - lootust ei andud kuskil. Metsatehnikumi võeti seekord dokumendid vastu. Linnas jalutades sattusin muusikakooli juurde, kohtasin seal ühte tuttavat volgasakslast, kes tahtis akordioni õppima hakata, ja tema soovitas paberid muusikakooli anda. Eksam oli samal päeval. Ilmusin ilma dokumentideta komisjoni ette, lahke vanem daam eksamikomisjonist lubas, et mind vähemalt kuulatakse. Kuulati ja võeti kohe vastu.

Juhus?

Jah. Seal koolis olid intelligentsed inimesed, kellele mu elulugu korda ei läinud. Neid huvitas mu hää.

Aasta oli siis juba 1953. Kuidas nooditundmisega oli?

Muidugi ei tundnud, klaverimängimisest rääkimata. Tasapisi sain noodid selgeks. Oopisin algul direktori, siis tema abikaasa juures. Õppeaasta lõpul lahkusid nad mõlemad ja minu õpetajaks sai Aleksandra Tihhomirova. Ta oli vana Moskva kooliga hea õpetaja. Kummalise saatusega. Revolutsiooni ajal oli ta koos oma lavastajast abikaasaga Pariisis ravil ja nad ei tulnudki enam Venemaale tagasi. Et olla kodumaale lähemal, elasid nad Riias, kus Aleksandra Tihhomiroval oli oma stuudio ja ta mees lavastas operiteatris ning kirjutas raamatut operi lavastamisest noortega, mis oleks võinud saada algajate operirezissööride õppematerjaliks. 1941. aastal tabas neid sama saatus mis mindki. Mees

...ja sõudmas



Koos emaga





Siberi koolipoisina seitsmendas klassis. Teo Maiste vasakul ääres.



Klaverit hakkas Teo Maiste õppima alles 19-aastaselt.



Lauljana punalippude taustal esinemas.



Aleksandra Tihhomirova, lauluõpetaja Tomski muusikakoolis.

Novosibirski konservatooriumi laulupedagoog Venjamin Arkanov.

võttis kaasa vaid oma portfelli tööga ja - mõlemad jäid kaduma. Aleksandra Tihhomirova sattus Tomski oblastisse ja kutsuti muusikakooli tööle. Õpetajana oli ta range, aga muidu väga südamlük inimene. Tema suur eeskuju oli Fjodor Saljapin. Ta kordas pidevalt: elutõde on tähtis; kõik, mida esitad, tuleb lasta läbi enda.

Nii erinevad maailmad - kauge Siber ja Pariisis elanud lauluõpetaja. Kuidas need kokku sobisid?

Tegelikult on Tomsk vana kultuurilinn, õpetajaid oli muusikakoolis kogu Venemaalt. Möödunud aasta novembris tähistas muusikakool oma 100. aasta juubelit. Mul oli ka kutse sinna, aga ei saanud minna.

Olete Tomskisse kunagi hiljem sattunud?

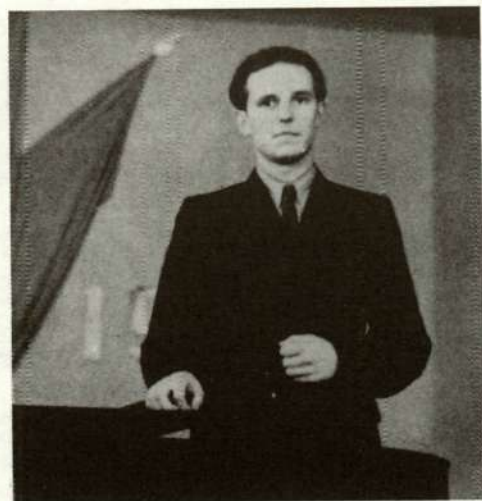
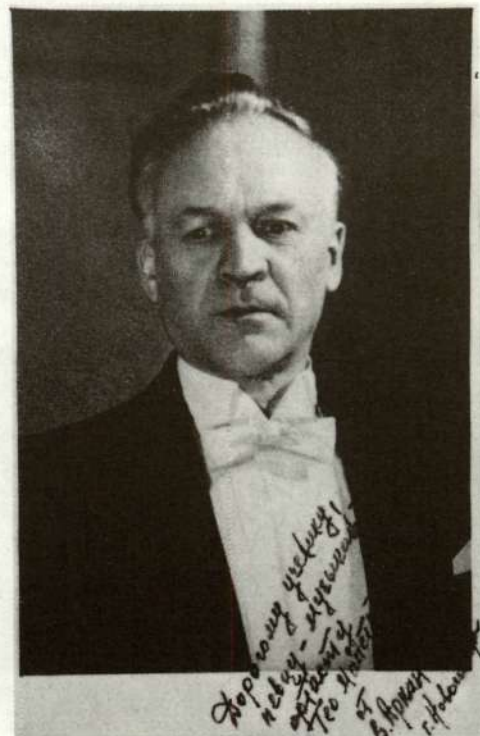
1970. aastate algul ülikooli naiskoori solistina. Olime Tomskis ja Novosibirskis. Kohtusin oma kaasõpilastega, käisin koolis.

Oli midagi muutunud?

Mitte eriti, kuigi olin seal ju põgusalt. Muusikakool asub keset linna, kus on palju tsariaegseid ehitisi. Ühiselamu oli kooli pööningukorrusel.

1954. aastal hakati vabaks saama...

Mina sain ka - tõendi, et olen vaba järelevalvest. Aga kuna ma olin Siberis koolis käinud, kartsin Eestisse tulla, kartsin, et ei saa hakkama. Otsustasin Tomskis muusikakooli ära lõpetada. Aga viimasel aastal hakkas mul



nii palju paremini minema, et mul soovitati katsetada Moskva konservatooriumi. Tegingi proovi. Seal oli algul üle 500 inimese - tohutu konkurss. Pääsesin eelviimasesse vooru, aga edasi mitte. Külmetasin, hääl polnud päris korras, aga - võib-olla poleks muidu ka sisse saanud.

Tallinna konservatooriumi ei proovinud?

Tallinnas oli laulueksam juba olnud. Sõit-sin siia, mind kuulati küll, aga vist ikka ot-sustas mu elulugu. Mida teha? Kirjutasin Aleksandra Tihhomiroyale ja tema soovitas mul mitte aega kaotada ning sõita Novosi-birskisse, seal olid konservatooriumi sisseas-tumiseksamid hiljem. Olin seal juba talvel korra konsultatsioonil käinud.

Nii et tagasi Aasiasse?

Jah, kohver näppu ja Novosibirskisse. Sealne konservatoorium töötas teist aastat, laulueriala konkurss oli suur, 35 inimest seitsmele kohale, aga ma sain sisse. Sattusin toreda õpetaja, Venjamin Arkanovi juurde, kes peagi hakkas minusse suhtuma nagu oma pojasse, pakkudes kodustes tundides süüa. Ta oli Novosibirski ooperis bass, väga hea näitleja ja laulja. Siiani on meeles tema Mölder Dargomõzski "Näkineius", eriti hul-lumisstseen - kananaha ajas ihule! Huvitav, et minu esimene roll pärislaval, st "Vanemuis-es" oli ka just Mölder. Juba Tomski muusi-kakoolis kinkisid kaasõpilased mulle sünnipäevaks "Näkineiu" klaviiri.

Järelikult - Novosibirskis oli ooperiteater. Kas seal olid ka teie esimesed kokkupuuted ooperiga?

Ooperit nägin juba Tomskis, seal oli küll sümfooniaorkester ja draamateater, kus sta-tistina kaasa tegin, aga ooperit ei olnud. Draamateatris olid vanad traditsioonid. Näi-teks, esietendusel oli isegi mulle, statistile, lavastaja autogrammiga kavaleht garderoo-

Teo Maiste koos Aleksandra Tihhomiroyaga kaasõpilaste keskel.

Fotod Teo Maiste erakogust



bis laul. Selle-eest käisid seal erinevad ooperiteatrid igal kevadel külalisetendusel - Sverdlovskist, Novosibirskist jm. Tegelikult algas mu tutvus ooperiga laval. Sverdlovski teater vajas oma etendusse statiste. Tuldi muusikakooli ja mina olin esimeste hulgas, kes olid nõus kaasa tegema. "Ivan Sussanini" koorides laulsin kaasa ka. Tegelikult anti mulle "Sussaninis" isegi roll. Mimansside ülem vaatas üle ukse, näitas näpuga minu peale ja ütles, et ma olen täna Minin, kes ooperi apoteosis lavale ilmub. "Dubrovskis" olin vene papp, kes toob rahvale vana Dub-rovski surmateate. Pidin risti ette lööma - see läks küll vist veidi viltu, igatahes üks koori-daam sisistas mu peale.

Kindlasti tuli konservatooriumi üliõpilasena ka siin-seal esineda?

Üks esinemine on eriti meelde jäänud. Oli hooaeg 1957/58 - Rahmaninovi juubel. Mind valiti millegipärast Siberi regiooni esindajana Üleliidulisse raadioses esinema. Laulsin Vana mustlase jutustust ooperist "Aleko". Kuulasin, kõrv kikkis, raadiost seda saadet. Ühtäkki kuulsin, et Rahmaninovi klaveriteost esitab pianist Eugen Kelder. Tema esindas Eestit, mina - Siberit.

Eestisse tulite tagasi 1958. aastal.

Kogusin raha, käisin kirikutes laulmas ja sõitsin 1958. aasta suvel Eestisse puhkama. Aga enne seda oli käinud Jenny Siimon No-vosibirskis kontserti andmas. Kohtusime te-maga, ta kinkis mulle noodi Villem Kapi lauludega, pühendusega, et ma rõõmustak-sin nendega oma rahvast. 1958. aasta suvel viis juhus mind Eestis kokku Tiit Kuusikuga. Ma tahtsin juba Novosibirskisse tagasi sõita, ta kuulas mind - head vormi mul just polnud -, aga ta otsustas, et eesti poiss peab Eestisse jääma. Tiit Kuusik helistas konservatooriumi rektor Eugen Kapile, kes küsis ainult seda, kas ma eesti keelt oskan. Ja oligi mu saatus otsustatud. Ema tõi mu asjad hiljem Novosi-birskist ära.

Kuidas selle eesti keelega lood tegelikult olid?

Kui ma 1956. aastal Eestisse käima tuln, imestati, et mul pole aktsenti, kuigi olin ju palju üks vene seltskonnas elanud.

Seitseteist aastat siinsest elust, kultuurist, kõigest kõrval. Kuidas te uuesti siin kahe ja-laga maale saite?

Seda peaks ehk kõrvaltvaataja ütleva. Mina elasin kiiresti sisse. Olin ju viimased aastad Siberis suurte keskuste muusikaring-kondades elanud ja ega need nii väga erine-vad olegi.

Vahendanud MARE PÕLDMÄE

TRADITSIOONIPÄRATU TRADITSIOONILISUS

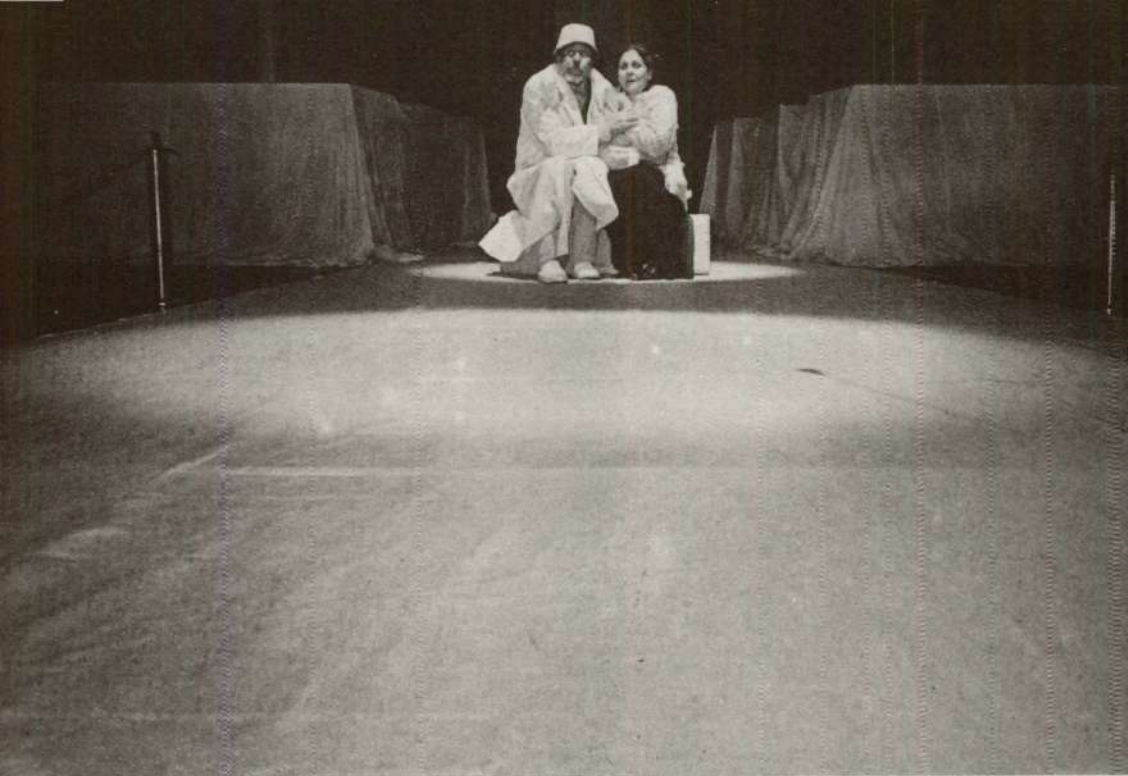
PEETER TAMMEARU LAVASTUSED "PIKK TEE VERONASSE" NING
"SÖÖGITUBA" "UGALAS"

Peeter Tammearu lõpetas lavakunstika-teedri 1986. aastal XII lennus ning tuli seejärel kohe "Ugalasse". Õppimise ajal (1985) pärjati teda Voldemar Panso nimelise preemiaga, nüüd, 1994. aastal anti talle kui näitlejale Ants Lauteri nimeline preemia. Mis jääb nende kahe preemia vahele? Kaheksa aastat Viljandi teatris. Näib, et järgmise lennu lõpetanud Elmo Nüganeni ning kahe Noormetsa, Allani ja Andresega võrreldes jäi Peeter Tammearu vahepeal kuidagi varju. Asjatundjad on küll märganud tema näitlejaisiksust, mitmeid ilusaid rolle. Ta on teinud ka lavastusi, kuid suuremat tähelepanu pole nendega seni köitnud. Nii tunduski olevat mitte tegijate viga, vaid vaata et seaduspärane, et P. Tammearu on jäänud välja muidu hästi koostatud ja vajalikust teatmeraamatust "Eesti lavastajad" (Eesti Lavastajate Liit, Tallinn, 1993). Samal ajal kui Elmo Nüganen ja Andres Noormets ning veel hilisemad lõpetajad Katri Kaasik-Aaslav ja Jaanus Rohumaa on seal esindatud. Olgu sellega, kuidas on, tõi on see, et kuni eelmise aastani oli P. Tammearu tõepoolest nooremate ja "kuulsamate" alustajate-kolleegide varjus ning tema tegevus oli valdavalt teada vaid Viljandis.

Aasta 1993 tõi aga tema lavastajatööde nimistusse uue, tahaksin öelda, kvalitatiivselt uue lavastuse, Ain Kalmuse "Jumalad lahkuvad Maalt", millest Tammearu oli ise teinud dramatiseeringu. Ei saa just öelda, et seegi lavastus oleks kogu Eesti teatriavalikkuse silmis suurt tähelepanu äratanud, kuid aimu lavastaja maailmatunnetusest andis see küll. Kuluaarides läks aga liikvele ühe etenduse lõppedes Jaan Toominga üle saali kõvasti väljaöeldud tunnustav repliik lavastaja aadressil. Aimused, mis said alguse "Jumalatest", leidsid peatse kinnituse kahes järgnevas "Ugala" lavastuses, soome poeedi Paavo Rintala näidendis "Pikk tee Veronasse" ning ameeriklase A. R. Gurney näitemängus "Söögituba". Vahepeal oli lisandunud neile veel Viljandi Kultuurikolledži II lennu diplomila-

vastus, G. B. Shaw' "Leskmehe majad", ning W. Mastrosimone'i "Äärmused" Pärnu "Endlas". Viimased kaks jäävad aga käesoleva kirjatüki raamest välja.

VIIMASTEL AASTATEL ON VILJANDI "Ugala", erinevalt teistest nn provintsiteatritest, suutnud hoida oma publikut. Siia on tihtilugu sõidetud kaugemaltki, sest õige mitmete lavastuste kuulsus on olnud kogu Eesti teatriavalikkuse tähelepanu all. Eeskätt on sellisteks nähtusteks kujunenud Elmo Nüganeni "Armastus kolme apelsini vastu", viimastest hooaegadest ka Kalju Komissarovi "Helisev muusika" ja Kaarin Raidi "Kirsiaed". Publikumenu nii kodulaval kui ka külalissetendustel on saatnud aga paljusid teisigi lavastusi. Olgu muude asjadega (näidendi tase, lavastaja või näitlejate töö) kuidas on, kuid "Ugala" on alati olnud kõike muud kui traditsiooniline, rahulik teater. Näib, et täna andestab teatripublik just traditsioonilisust kõige vähem. Meie teater on ilmselt alati, nõukogude perioodil aga rõhutatult, kaldunud rohkem avangardi, otsinud ikka kellelegi või millelegi vastandamist. Rahulikkust ja traditsioonipärasust arvatakse rohkem manduva kui kunstierksa loovnähtuse iseloomujooneks. Selline lähenemine ja ootus valitseb teatri suhtes praegugi ning nüüd, mil ühiskondlik ja poliitiline vastandus on jäänud teise- või isegi kolmandajärguliseks, oodatakse teatrit ikka " uut sõna", meeleeerutust, suutlikkust panna endast kõnelema. Võib-olla on isegi hea, et meil näib publiku tooniandev ja maitset kujundav osa koosnevat mitte härrasmehelikest ning kõiki etiketi reegleid arvestavatest soliidsetest vaatatajatest, vaid demokraatlikust, pigem üliõpilaslikust auditooriumist, kõrgete kunstinõudmistega noortest. Ka "aristokraatlik" publik on meil täiesti olemas ning praegune aeg ilmselt soosib tema juurdekasvu. (Jälgige vaid reklaami, mis tundlikult reageerib ühiskonna eelistustele, näiteks suitsureklaami -



P. Rintala "Pikk tee Veronasse", "Ugala", 1993 (lavastaja P. Tammearu). Goij - Lembit Eelmäe, Diia - Leila Säälük.

"Rumba" ja "Ekstra" järgi võib öelda, et "tulevik kuulub" noortele härrasmeestele.) Ja siiski näib mulle, et kunstis on tänagi põhiliseks maitsemäärajaks noor, mitte aga härrasmehelelik publik. Pigem neelab härrasmees kuidagi alla epateeriva ning tema soliidust riivava, mõnikord isegi maitsetuse piiril balansseeriva nähtuse, kui andestab üliõpilaspublik loiu ning uudsuse võluta lavastuse (mis võib ju näitlejameisterlikkuse poolest kohati isegi särada). Ilmekaks näiteks võiks siin olla äsjane "Vanemuise" kriis.

Näib, et Draamateater on pidevalt selle vastuolu kütüsis. Ühelt poolt lasub tal pealinna esindusteatrit neeuduslik pitser, mis manitseb kõiges akadeemiline ja väljapeetud olema. Teisalt kibeleb loojates, lavastajates-näitlejates, pidev ihalus uue ja ebatraditsioonilise järele. See vastuolu on täiesti loomulik igasuguse kunsti puhul. Neid kahte poolust rahulikult ühendada on kui mitte just võimatu, siis väga raske igal juhul ning õnnestunud on see vaid vähestel. Üksikutel juhtudel Pansol ja Mikiveril, nüüd näivad sellega katsetavat Unt ja Pedajas. Miskipärast tundub mulle, et ka see asjaolu on (muude seas) tinginud sedavõrd ebahühtlase taseme Evald Hermaküla viimaste aastate töödes.

Muidugi, selle vastuoluga vaevalt et kõike seletada saab, lähemal vaatlusel osutuvad olukorrad märksa keerulisemaks. Kuid samas ilmneb uudsuse ja traditsioonilisuse vastuolu kunstis üsnagi põneva ja ka üldlevinud nähtusena, mida eriti uuritud polegi. Küllap on igas teatris, igas linnas ning igal lavastajal lood selles suhtes veidi erinevad, seepärast ehk ongi kasulik vaadelda olukorda konkreetselt.

VILJANDI ON VALDAVALT VANE-MAEALISTE INIMESTE LINN. Täpsemalt öeldes on siin 20-40 aastaste inimeste koha peal demograafiline "auk", sest erksam ja otisivam osa selles vanuses noortest on läinud Tallinna ja Tartusse õppima ning ei malda (veel?) tagasi tulla. Praegusel juhul tähendab see teatripubliku enamiku ootuste ja hoiakute põhisuunda: erinevalt Tallinna ja Tartu nooremapoolsest vaatajast, ootab Viljandi publik rohkem traditsioonipärasemat teatrit. Paraku ei paista see väide aga praktikas paika pidavat ning põhjus näib peituvat selles, et vanem osa linnakodanikest pole üldse eriti usin teatrikülastaja. Liiati veel nüüd, mil elu pingelisemaks ja keerulisemaks läinud. Küll tuleb see publik teatrisse siis, kui kumu hea lavastuse kohta juba laiemalt levinud

ning "hea toon" säärase lavastuse külastamist nõuab. On üpris levinud, et Viljandi publiku maitseotsustusi reguleeritakse pealinna kaudu. Esietenduse menu ja ka kõrge kunstitase ei pruugi kohapeal tüki edasisele käigule kuigivõrd mõju avaldada, kui teatril jääb puudu oskusest manipuleerida reklaamiga vaataja maitse kujundamisel. Tihtilugu just väikese saali lavastustega nii juhtubki, olgu näiteks kas või seesama "Söögituba".

Praegune aeg soosib kammerlikku teatrit. "Ugalaski" tahavad vaata et kõik lavastajad teha tööd väikeses saalis ning suure saali "viimaseks mohikaanlaseks" näib olevat jäänud Kaarin Raid, kelle psühholoogilised lavastused on küll kõike muud kui suurlavalikult masse ühendavad. "Ugala" suur lava on veidi liiga suur (ja ausalt öeldes ka mitte mugav) nii väikese linna jaoks ning samas pole ka "Ugala" maja teised saalid eriti kohased tänapäevase teatri tegemiseks. Teisalt hakkab publik tunglema ning bussid teatri juurde vurama alles siis, kui lavastuse kuulsus Tallinnast tagasi Viljandisse jõuab. Ja siin tulebki ütelda, et uudsus ning tavapärasus oligi see trump, millega Tammearust järgmise lennu "poiste" lavastused rohkem Eesti teatriavalikkuse tähepanu köitsid. Jätame varasemad Tammearu lavastused, kuid eks tundu "Jumalad" ning "Verona" ju küllaltki tavapärased. Peale "Jumalate" esietendust kuulsingi mõne noore etteheiteid, et selline teater on oma aja juba ära elanud.

Kuid uudsus ja traditsioonipärasust lahutav piirjoon kulgeb tegelikult just teatri sees ning väljendub eeskätt erinevate lavastajate orienteerituses erinevale maitsele. Pole midagi uut ja üllatavat, kui noor lavastaja püüab oma teed alustada kõike eelnevat eitades, uusi väärtushinnanguid sisendades ja iseennast väljendades. Üsna sageli aga - ja täna sel päeval veel eriti - jääb niisugune revolutsiooniline novaatorlus omaette ees-

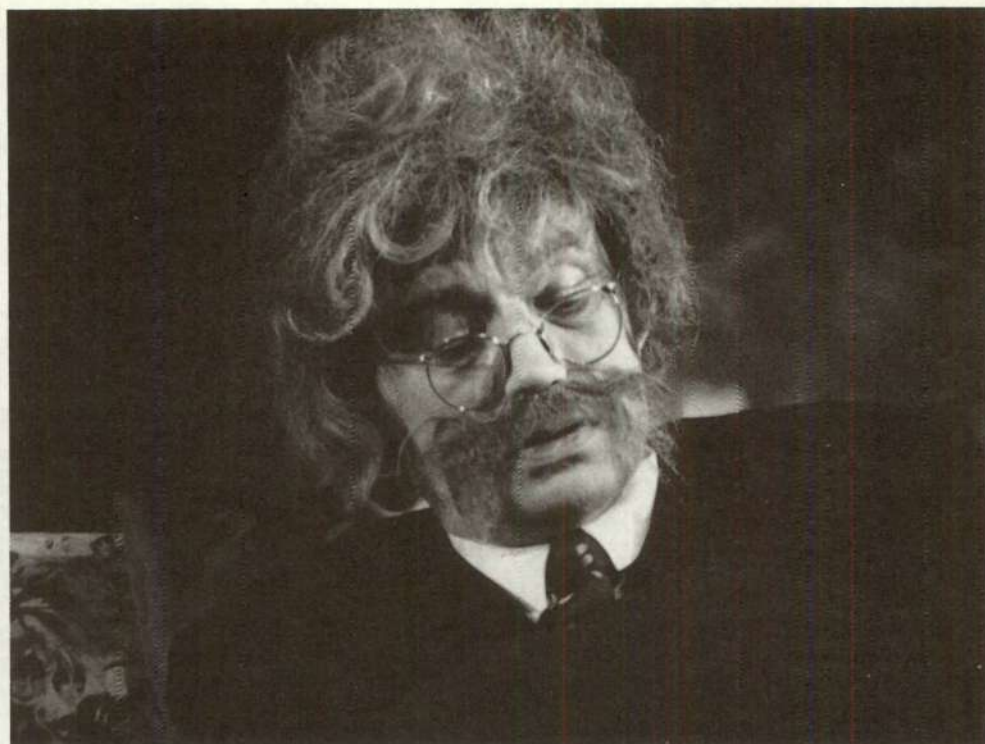
"Pikk tee Veronasse". Goij - Lembit Eelmäe, Diia - Leila Säälük.



"Pikk tee Veronasse". Juliette - Kaili Närep, Goij - Lembit Eelmäe, Diina - Leila Säälük.

E. Veliste fotod





A. R. Gurney "Söögituba" (lavastaja P. Tammearu). Pilt "Kes istub siin toolil?" Vanaisa - Kalju Orro.

märgiks ning sealt ei kasvagi välja uut eluhoiakut. Panso, Tooming, Hermaküla ja Karusoo tulid revolutsiooniliselt ning jäid enesele kindlaks. Näib, et ka Nüganen. Kui palju on aga nimetatud nähtuste vahel olnud epateerivaid katsetusi, mis vaid selleks on jäänudki. Epateeriva vormiga võib publiku ja kriitikud kord, teine, kolmaski ära petta, kuid "kuninga alastiolek" tuleb varem või hiljem nähtavale.

Kuid uudsus ei pruugi kaugeltki alati olla ainult vormiuudsus, mis ju enamasti ikka esmajoones silma paistab. Tammearu lavastused, alates "Jumalatest", ei ole uudsed oma vormi poolest, kuid ometi leiab neis väärtusi, mis näivad "Ugala" traditsioonilise repertuaari ning tervikpildi juures täiesti ebatraditsioonilised. Tõepoolest, tema lavastuste puhul säärast tavapäratut stiili ning tihti ka vormi prevaleerimist, nagu kohtame Elmo Nüganeni, Andres Lepiku või Andres Noormetsa lavastuste juures, ei näe. Esialgu paistab, nagu oleks tegemist kõige traditsioonilisema teatriga. Eesti eelajaloole pühendatud "Jumalate" lugu, kus laval veidi butafoorsed, parukatega kuningad ning pikkades ürpides naised; "Verona" vananimeste nostalgiline armastuse igatsus, mis näib taker-

duvat füüsiliste vaevuste taha ja millele vastandub noorte epateerivalt kerglane ning sisutühi armastusepoos; "Söögitoa" kirju, realistlikult tavaline, kuid ometi veidi groteskne söögitoaseltskond. Kõik need lavastused on ju samadele mängureeglitele rajatud kui kümned teised. Vormimängu efektsuselt pole Tammearul erilisi šansse pääseda rohkem kõneainet tekitavate lavastajate sekka. Kuid tema viimased režissööritööd annavad hoopiski aimu lavastaja eripärasest, ainulaadsest maailmanägemisest. Võib-olla pole see kõige adekvaatsemalt veel avaldunudki, kuid olemas ta on, ja viimased hooajad näitavad Tammearu kui lavastajat hoopis uuest küljest.

Minu arvates on see "miski" üpris tihedalt seotud Tammearu kirjandusliku soonega. Teha nii laiahaardelisest romaanist nagu A. Kalmuse oma sedavõrd kompaktna ja terviklik dramatisatsioon on omaeasutus ning sellisena harv nähtus eesti teatris. "Verona" puhul on Tammearu osa piirdunud teatriteksti toimetamisega, kuid jällegi aian lavastaja suurt tööd, et tekst oma suunitlusele vastavaks muuta. "Söögitoa" tekst on P. Tammearu tõlgitud ning see tõlge teeks küll au igale professionaalile. Selles veenab mind



"Söögituba". Pilt "Teejoomise võlu ja vaev". Gordon - Kalju Orro, Kate - Külliki Saldre.

lavalt kuulduv hea eesti keel ning täpselt leitud vasted - kohandused meie oludele. Võiks tähele panna teisigi otsesest lavategevusest väljapoole jäävaid märke. Näiteks kavalehed. "Verona" omal leidub huvitav katedraalikuju ning kaks luuletust, millel tegevusega üpris otsene, aga mitte otsesütlev seos. Küllap on lavastaja antud ülesanne olnud määrava tähtsusega ka kunstnikutöös: Krista Tooli "Verona"-kujundus on üks tema parematest. "Söögitoa" kavalehelt leiab lavastaja kogu näiteseltskonna foto sama laua taga mis etenduseski, kuid *nota bene!* - erariietes, mida võib võtta juhuseks (kostüümid polnud veel valmis), kuid saab hinnata ka kui kunstikavatsuslikku.

PEETER TAMMEARU LAVASTUSTES on alati osalenud näitlejaid nii noorte seast kui ka "Ugala" "vanast kaardiväest". See näib olevat isegi tema põhimõtteline hoiak. Enamik noortest lavastajatest - Nüganen, Lepik, Noormets - eelistavad eakaaslast, mis on omamoodi normaalne nähtus, sest lavastaja vajab tavaliselt mõttekaaslast, kellele pole vaja peensusi selgitada.

Tammearu näib aga oma lavastustes panevat põhirõhu näitlejaloomingule, ta annab näitlejale väga soodsad võimalused, sest rol-

lijoonise kujundamisel on ta lähtunud mitte niivõrd oma ideest või nägemusest, kuivõrd just näitleja isikupärast. Küllaltki ilmekas näide on siin "Verona", kus Leila Säälik ning Lembit Eelmäe esitavad vaimustava dueti. Ka Andres Noormetsa ning Kaili Närepi rollides aiman režissöörimõtte näitlejakesksust. Näitlejale orienteeritus torkab silma ka "Söögituas": sellist ümberkehastumiste karusselli pole eesti teatris varem nähtud. Näitlejatele on kindlasti, kas või ainuüksi sportlikust hasardist lähtudes, huvitav selles etenduses kaasa lüüa. Võib vist isegi öelda, et "Söögituas" teevad kõik osavõtjad oma hooaja parimad rollid. Kuigi lühikarakterid, kuid väga meelde jäävad ning ilmekad. Vilma Luik tuleb selle tööga kindlasti "Ugala" arvestatavamate näitlejate seltsi, traditsiooniliselt hästi teevad siin tööd Leila Säälik ning Külliki Saldre. Andres Noormets, Üllar Saaremäe ning Gert Raudsep mängivad mitmekülgselt ja mahlakalt. Rääkimata siis juba Kalju Orro meisterlikust osalemisest, mis on tähtis õige mitmes mõttes - "Ugalale" tervikuna, kuna K. Orro annab märgatava värskenduse ka tükis mitte osalevale trupile. (Selgituseks: tavaliselt on külalishäid näitlejaid kahte tüüpi. Ühed tulevad kindla lavastaja juurde, kindlasse rolli ning kogu töö sellega piirdubki. "Uga-



"Söögituba". Pilt "Tänupäeva vana daamiga".
Vana daam - Leila Säälilik.

lal" on olnud õnne aga teistsuguste külalistega, kelle professionaalsus ei piirdu rolliga, kes mõjutavad nii truppi kui teatrit oma isiku, suhtumise ja tööga.) Igatahes "Söögituas" on ta värvika osade galeriiga trupi liider ning tooniandja.

PEETER TAMMEARU VÄLJAKUJUNEVAV LAVASTAJAKÄEKIRJA üheks olulise-maks jooneks näib saavat omapärane poeesia ja koomika ühendamine. Võib-olla et kõige paremini ilmneb see "Veronas". Kui kaks elatanud inimest kõnelevad kõrgelennulisi fraase armastuse ja selle igikestvuse teemal, ihaledes tagasi Veronasse Romeo ja Julia sündmuspaika, võib see kõik väga kergesti naeruväärseks muutuda. Et seda ei juhtuks, ongi lavastaja kõrgelennulise poeesia seadnud kõrvalt koomilise (kuid mitte naeruväärse!) ja madalaga. See annab efekti, mis paneb küll vaataja naerma, kuid ei halvusta ega naeruväärista tegelasi. Näiteid on siin palju ning kindlasti saab see alguse juba Paavo Rintala teatritekstist, kus olustikudetailid põimitud poeesiaga. Kõrgelennuline laul ja pissihäda, suudlus ja naise käe võrdlus pardi jalaga jne. Kui see kõik kaasneb niisuguse lavasarmiga, nagu seda näeb Leila Sääliliku ja Lembit Eelmäe mängus, muutuvad riskantsed stseenid nauditavaks ning samas ka naljakaks. Füüsiline reaalsus ning unistused-kujutlused saavad kokku ning moodustavad

elamuslikke hetki. Näib, et ainult niimoodi on võimalik viia peategelaste hingelised püüdlused poeetilisse kõrgusse. Kui siis finaalis segunevad reaalsus ja poeesia hoopis teisel tasandil - katedraali trepil, väljas külma käes näevad Naine ja Mees lumesadu - lumeime -, mõistame, et tegelikult ongi nad teineteise embuses jõudnud lõppu - Veronasse.

MIS ON AGA SEE SISEMINE VEDRU, mis paneb vaataja muigvel suuga kaasa elama "Söögitoa" seltskonnale? Kas ainult too ameerika tükkidele (ja "seebiooperitele") nii omane situatsioonikoomika, mille juures jänkid ise iga fraasi või käpardliku liigutuse peale naerma puhkevad? Ka siin oleks selline lahendus võimalik, kuid lavastaja ja näitlejad väldivad sellega liialdamist. Lugusid endid, mida meile ühes ja samas söögitoas näidatakse, on kenake hulk, ligi kakskümmend, ja seetõttu voorib vaataja silme alt läbi



"Söögituba". Pilt "Valged anglosaksi protestandid". Tüdi Harriet - Vilma Luik, Tony - Andres Noormets.

enneolematult suur arv tegelasi ühe õhtu kohta. Hetkeliselt tuleb näitlejail jõuda nii ümber riietuda kui ka uue tegelase hingeellu ja füüsilisse olemusse lülituda. Siin pole sugugi harvad juhtumid, kus lavalt läheb vana ja väsinud daam ning hetk hiljem siseneb elurõõmus ja särtsakas 7-8 aastane plikatirts.



"Söögituba". Pilt "Õpetussõnu hommikusöögi juurde". Teenija Annie - Vilma Luik, Isa - Kalju Orro.

"Söögituba". Pilt "Õhtul ühes söögitoas". Ruth - Külliki Saldre.



"Söögituba". Pilt "Siin kajab nagu kirikus". Arhitekt - Andres Noormets.

E. Loidi fotod

Peaaegu kõik osatäitjad teevad läbi säärase ulatusega metamorfoose; see nõuab näitlejalt väga head füüsilist vormi (tempo on siin suur), täpset karakteri- ja rütmitaju, kuid näitlejad naudivad kõiki neid raskusi ning vaataja ühineb nendega.

Mis annab neile stseenidele poeetilise mõtestatuse? Vaatleme mõnda stseeni lähemalt. Soliidse positsiooniga pereisa (Kalju Orro) soovitusel pojale (Gert Raudsep) oma

matusteks. Eks ole see situatsioon juba iseenesestki küllalt kummaline ja ekstsentriline, kui poeg peab tõsisel moel kuulama manitsussõnu, et isa matustel ei tohiks ta oma hüvastijätukõnet naljaks pöörata. Mulle näib, et ameerikalikus stiilis võiks see stseen kõlada tormiliselt ja groteskselt, kuid siin annab Kalju Orro asjale üpris tõsise (me ei unusta siin siiski surma ennast) kammertooni, kuid mis veelgi olulisem - kogu stseen kulgeb kujutletava akna all ning isa osutab akna taga elavale purpurvindile, kes oma poegi toidab. Tänu näitlejate täpselt doseeritud mängule on lugu traagiline, hell ja naljakas ühtaegu.

Või siis stseen, kus noor ja agar kolledžiõpilane (Andres Noormets) tuleb oma vanatädi (Vilma Luik) juurde vanade aegade lauakombeid ja -nõusid jäädvustama. Tädi tunneb uhkust ja vaikset rõõmugi, et tema elu ja asjad kellelegi korda lähevad, ning ta seletab noorele sugulasele pikalt ja laialt, mida iga nõu või pokaal on talle tähendanud ja kust see on perekonda tulnud. Ning alles poisi pooljuhuslikult pillatud fraas, et neid saadeti hääbuvate kultuuride söömakombeid jäädvustama, muudab olukorra koomiliseks. Kuid mitte ainult, sest ka siin on traagika ja naljakas ühendatud ning sedagi lugu ei keerata pilaks ega paljaks groteskiks. Kogu "Söögitoa" lugude ahel juhib meid mõtlema kaduvatele väärtustele hinge- ja suhtlemiskultuuri maailmas.

ETENDUSTE AJAL TEHTUD MÄRKUSI üle vaadates jäi silma, et väga tihti on mind Tammearu lavastustes vaimustanud just vormiväljendused: rütm, täpne muusikakasutus, sõnakasutus, detailid. Alustanud oma lugu sellest, et erinevalt noorematest lavastajatest ei ole Peeter Tammearu lavastustes tegemist epateeriva vormiga, vaid üpris traditsioonilise teatriga, jõuan lõpuks ikka selleni, et tema lavastuste vorm pole väliselt küll ebaharilik, kuid on praeguse eesti teatri taustal siiski traditsioonipäratult täpne, kus iga detail on lavastaja mõtte teenistuses. Täpne ja nauditav rütm teatris on aga alati olnud hea kunstitaseme näitaja.

Peeter Tammearu (1989).

A. Saare foto



MIDA SIIS NIMETATAKSE KODUMAAKS?

Eesti Televisioon näitas "Eesti Telefilmil" uut tööd "UNENÄOD KODUMAAST" (1994). Autor - stsenaarist, režissöör ja operaator - on DORIAN SUPIN. Oma muljeid sellest filmist avaldab sotsioloog, tuntud poliitik, Venekeelse Elanikkonna Esindusassamblee üks liidreid, Tallinna Linnavalikogu fraktsiooni "Meie Valik" esimees ALEKSEI SEMJONOV.

Kümme aastat tagasi ei oleks keegi niisugusele filmile tähelepanu pööranud ja ega seda polekski tegema hakatud. Film räägib elu proosast, normaalsest inimestest. Nad meenutavad oma noorusaega. Me näeme neid oma majas, mille on ehitanud nende eelkäijad; surnuaial, kuhu on maetud nende vanemad; avamerel, mis on neile sama kui eestlastele. Tõepoolest, mida siis selles filmis erilist on, mis peaks paeluma tavalise vaataja tähelepanu? Võib-olla niisugune imeasi nagu hüvalaring Pioneeride Palees, millest filmi peategelased räägivad varjatu heldimusega.

Tahaks loota, et kümne või viieteistkümne aasta pärast ei meenuta seda filmi enam keegi, siis tundub see kõik olevat rutiinne: nojah, olid niisugused inimesed, nojah, nad käisid mingisuguses ringis - ja mis siis sellest?

Aga täna tundub miskipärast, et see film on sündmus. Miks nii? Filmi üle mõtiskledes tuli mulle pähe tinglik pealkiri: "Elavad ja surnud", nagu Konstantin Simonovil.

Elavad inimesed ja surnud dogmad...

Tegelikult taandub kogu meie elu sellele, et inimesed ja nende saatused pörkavad kokku samaldunud dogmadega. Üldiselt võttes on see küllaltki harjumuspärane olukord. Meie siin Eestis elasime sellises olukorras pärast sõda peaaegu viiskümmend aastat.

Ma mäletan, kuidas kõik 1991. aastal rõõmustasid, et see on ometigi lõppenud ja me võime hakata elama nagu normaalsed inimesed. Aga võta näpust! Selgus, et on olemas teised, samuti surnud dogmad, mis püüavad meie elu kujundada omaenda malli järgi - suruda meid Prokrustese süngi.

Meie ühiskonnas seletub selline olukord paljuki marginaalsusega. See on teaduslik väljend. Tavaarusaamade järgi tähendab see teatavat vahepealset seisundit. Näiteks, kui inimesed kuuluvad korraga eri kultuuridesse, erinevatesse sotsiaalsesesse või etnilistesse rühmadesse. Midagi erakordset niisugune seisund põhimõtteliselt ei ole. Sellises situatsioonis on elanud paljud inimesed ning olnud seejuures päris edukad loometegevuses või töös.

Nii olid olemas juudid, kes elasid Prahast keset tšehhi ja rääkisid saksa keelt, nad pidasid end

kuuluvaks saksa kultuuri. Seepärast ei armastanud neid öieti keegi: sakslased ei armastanud neid ja tšehhid samuti. Ise ei saanud nad ka endast kuigi hästi aru, et kes nad tegelikult siis on. Otsekui sõna-sõnalt: "omad võõraste ja võõrad omade seas". Sellest hoolimata õnnestus neil luua oma kultuur, mida nüüd kahjuks enam alles ei ole. See kultuur, veel üks, järjekordne, oleks nagu "tuulest viidud". See kultuur andis maailmale niisuguse särava ande, nagu seda on kirjanik Franz Kafka, kes sellist marginaalset situatsiooni mitte et just oleks analüüsinud, kuid teatud määral kajastas oma maailmatunnetuses.

Siin ilmneb huvitav paralleel. Nõukogude Liidus tekkis stagnatsioonaja lõpul, mil kogu selle elu absurdus sai silmanähtavaks igapäevale, kõnekäänd: "Me sündinud selleks, et teha Kafka teoks." Venemaa kohta oli see muidugi liialdus. Venemaa on tohtu suur ja protsessid (koguni lagunemisprotsessid) arenevad seal väga inertelt ning mingit tõelist Kafkat seal veel ei ole. Aga siin, Eestis, kujunes see situatsioon välja sõna-sõnalt ja vastab täielikult loosungile "Teeme Kafka teoks". See tähendab, et taaskordub tšehhi - saksa juutuse tee analoog.

On siis selles midagi halba eesti kultuurile? Iseenesi kohta võin siiski öelda, et argielus on see kõik ebameeldiv. Sageli koguni ängistav, sa tunned end abituna ja õigusetuna. Sellest räägib ka üks filmi naispeategelasi Inna. Seda seisundit tunnetavad paljud, keda taastatud Eesti riiklus ei tunnistanud omaks, nimelt kui jõuetust ja hukkamisele määratud arusaamatu soovi tõttu sinust vabaneda. Kusjuures see ei lähtu konkreetsetest, sulle tuttavatest eestlastest, mõtiskleb seesama Inna, vaid mingitest tumedatest jõududest, kes nimetavad end rahva huvide esindajateks. Peab olema väga ükskõikne inimene, et mitte tunnetada nende lihtsate inimeste hingeseisundit, kes ei ole Eesti Vabariigi kodanikud. Seisundit, kui äkki asja ees, teist taga sind sunnitakse pidama võõraks seda, mida sa oled harjunud pidama omaks, kaliks; kui sulle määratakse kaela kodumaa, lähtudes sinu rahvusest, mis ometigi on vastuolus euroopaliku seisukohaga: kodumaa valib inimene endale ise, isiklikult. Nii on see kirjas ka Inimõiguste Ülddeklaratsioonis.



See kõik on väga imelik. Aga teisest küljest ei ole see ka... halb. See tähendab, et igast hädast või õnnetusest võib ka head leida. Nagu ütleb vanasõna: millest tõbi, sellest abi. Meie, mitte-eestlaste jaoks on see väga õpetlik seisund. See on nii inimese kui ka ühiskonna, kus inimene elab, mingi küpsemise kogemus. Õnnelikud inimesed saavutavad küpsuse aeglaselt ja jäävad õnnelikuks kõrge vanaduseni. Jah, aga nad elavad soodsates tingimustes. Kui sa aga satud ebamugavasse situatsiooni, siis näed tahes-tahmata kõike teise pilguga. Kui näiteks tõusta kõrgemale hetkesolvumistest ja kanduda mõttes kümme-viisteist aastat edasi, nagu see on kombeks Anton Tšehhovi tegelastel, siis võib-olla see põlvkond, kes tollal elab ja need kohalikud venelased või Eesti venelased mõistavad ehk palju paremini ka eesti rahva tragöödiat selle sajandi 1940. ja 1950. aastatel. Sest see, mida elavad üle sõjajärgsed venekeelsed inimesed praegu, sarnaneb väga sellega, mida eestlased elasid üle pool sajandit tagasi. Ka nemad tundsid end tollal äkki võõrastena ja mingil arusaamatul kombel vähemusena omaenda maal tohtu suure riigi koosseisus. Vaid väga vähesed neist olid selleks ehk valmis. Paljud emigreerusid, kellel aga ei õnnestunud kodumaalt lahkuda, kohanesid väljastpoolt pealesunnitult ajastuga, sulandusid mimikri abil sellesse. Kuid nad säilisid koos rahvuskultuuri ja rahvuskeelega, saavutasid päris häid tulemusi nõukogulike arusaamade kohaselt (oli ju Eesti küllaltki edukas,



Laul ja kitarrimäng saadab sõpru tänaseni.

Pioneeride palee näiteringis lavastati nii Ostrovskit, Tšehhovit kui ka laste endi kirjutatud näidendeid.

Näiteringist saadud väärtushinnangud on jäänud aluseks kogu edaspidisele elule.





Seda sõbruskonda hoiavad koos optimism ja vastastikune tugi. Paremalt filmi "Unenäod kodumaast" autor Dorian Supin 1960. aastatel. Pildid koduaalbumist.

eesrindlik liiduvabariik NSV Liidu koosseisus, Eestit peeti omamoodi suurriigi visiitkaardiks, kui just mitte "aknaks", siis vähemalt "õhuaknaks" Euroopasse).

Niisiis, need eestlased - mitte need, kes praegu juhivad "Isamaad" ega väsi puhastamast platsi kõigist mitte endataolistest, kes ignoreerivad kõike "nõukogulikku", ignoreerides ühtlasi ka kogemusi, olgugi et kibedaid ja koguni traagilisi kogemusi, kuid kujunemise, oma rahva säilitamise kogemusi rahvale ebaloosulikes tingimustes -, vaid need eestlased, kes on kõik selle läbi teinud ja oskavad nendest kogemustest õppust võtta, niisiis, need eestlased on näidanud meile, mis asi on "küpseks saamine": kuidas võib ka kõige ebasoodsamašes oludes tegutseda "küps" inimene ja rahvas, et säilitada nii rahvuslik omapära kui ka sisemine väärikus, omaenda "mina".

Ma loodan, et ka meiega läheb nii. Ei ole ainult vaja paanikasse sattuda ja meeleheitesse langeda.

Teinegi väga tähtis sellesama "küpseks saamise" hingeline kogemus on selle mõistmises, et maksta ei tule mitte ainult toimepandu eest, vaid vastutada tuleb kõige eest, mis on olnud enne sind ja mis tuleb pärast sind. Praegu oleme me sunnitud tasuma oma isade võlgu. Ma ise olen pärit sõjaväelase perekonnast. Tõsi küll, minu isa Eestit ei "okupeerinud", see-eest olen ma üles kasvanud Leedus ja Lätis. Sealne olukord sarnaneb väga Eestis valitsevaga. Siia tulin ma Peter-

burist ise, kuid on selge, et nüüd tuleb meil tasuda oma vanemate arved ehk teiste sõnadega öeldes, tolle riigi arved, kust me kõik pärit oleme - Nõukogude Liidu arved. Muretu pioneeriea, romantiliste komsomoliehituste - kõige, kõige selle eest tuleb nüüd maksta. Kahjuks peame seda tegema ainult meie, kuigi keelel kipitab küsimus: miks ei maksa selle eest ka meie naaber eestlane? Aga nojah, mis teha... Eestlased, nende vanemad on täiel määral maksnud mingi oma muretuse, 1930. aastate hingerahu eest, nüüd on meie kord maksta. See puhastustuli teeb läbi teha. Ja annaks Jumal, et eestlased meid kiiremini mõistaksid, sest meie kogemused on nende minevikukogemused. Ja vastupidi, ma kordan, et me peame aru saama eestlaste ajaloolisest minevikust, tunnetama seda. Alles siis, kui me õpime teineteist mõistma (see marginaalne tunne, oma võõraste ja võõras omade seas), hakkavad meie suhete teravad nurgad maha kuluma. Kuigi see vastasseis ei kao kunagi päriselt ära, sest päriselt "omadeks" ei saa me siin iialgi. Eestlaste ja venelaste psüühika on küllaltki erinev. Isegi arvestades seda, et meie siin Eestis oleme hoopis teistsugused venelased, et meil oleks võib-olla täna raske harjuda eluga Venemaal - on see ilmselge. Kuid kodurahu saabub Eestisse siis, kui me kõik oleme saavutanud lõpliku "küpseuse".

Ma arvan, et selles mõttes on telefilm "Unenäod kodumaast" väga kasulik ka eestlastele, kes ei tohiks näha venelastes okupante ja potentsiaal-

seid vaenlasi, vaid võtma neid normaalsete inimestena, kes on elanud eestlastega koos üsna pikka aega ja õnneks ei ole andnud alust erilistele konfliktidele ja avalikule vaenule.

Samuti on venelastel on väga kasulik seda filmi vaadata. Peab tunnistama, et minevik kuulub meile, sellest lahti ütlema me ei hakka, kuid teatud mõttes, kui me oleme jäänud elama siia, Eestisse, ja tunnustame Eesti oma kodumaaks, siis oleme me vastutavad selle mineviku eest suuremal määral kui eestlased, kellele see sunniti peale võiks öelda et kaks korda, sest ajalooline eksperiment eestlaste kallal pandi toime väljastpoolt.

George Orwellil on mõiste "ajalugu ümber kirjutama". See on totalitaarse teadvuse tüüpiline omadus, kusjuures alati õigustatakse seda kõige õilsamate kavatsustega. Ei saa lahti öelda nõukogude võimust selles mõttes, et tehakse nagu, nagu seda ei olekski olemas olnud. Seda ei saa teha ka viidates sellele, et see võim ei meeldi meile või tegi kellelegi isiklikult hüvitamatut kahju.

Films näidatakse ka seda, kuidas "Õhtulehe" toimetuses trügisid eesti ajakirjanikud parteisse, surudes üksteist, sealhulgas ka vene keeles kirjutavaid kolleege kõrvale. See toimus erinevatel põhjustel. Nõukogude ajal olid inimesed pandud teatud tingimustesse ja ilmutasid nõrkust. Kuid seda ei tohi unustada - see oli nii! Mis parata, aga jutt on meie endi eluloost. Kõik me mäletame, et oli päris palju tegevusvaldkondi, kus inimesel, kes ei olnud partei liige, polnud mitte mingisuguseid võimalusi tegutseda, teha südamelähedast tööd. Teisest küljest aga ei ole see alati nii olnud. Mina näiteks ei astunud NLKP ridadesse ja see takistas avalikult mul realiseerimast oma kavatsusi sotsioloogia valdkonnas. Ja ikkagi ei saa ma aru, miks inimene, kes varjab endas niisugust nõrkust, hakkab kõike enda ümber lammutama otsekui ta ise oleks lausa null. Arve võib inimesele esitada ainult konkreetsete pattude kohta. Ja kui siis juba patu kahetseda, siis patu enese pärast, aga mitte püüdluste pärast, et tahtsid teha oma tööd võimalikult paremini. Kusjuures tähtis on ka see, kas samaaegselt ahistati teiste inimeste huvisid ja õigusi või mitte. Jah, NLKP-sse astumise eest tuli "maksta" näiteks parteikoosolekul käimisega, milleks kulus suur hulk väärtuslikku aega ja muidugi närvienergiat. Muidugi mõista ei olnud vähe ka karjeriste. Aga kas siis praegu on neid vähem? Ei ole. Pealegi on lisaks veel suur hulk vargaid juurde siginenud ning "ära aetakse" nüüd märksa mastaapsemalt ja rafineeritumalt. Ka seda ei tohi unustada.

Filmi kunstilistest väärtustest ma üksikasjalikult ei räägi, ma ei ole selle ala asjatundja. Kuid film on meelikõitev. Ta käsitleb veenvalt ja arusaadavalt, täpsemini öeldes illustreerib ühiskonna marginaalsust. Selline olukord tähendab teatavasti ka eksisteerimise mosaiiksust. See telefilm on üles ehitatud väga adekvaatselt niisuguse maailmatunnustusega. See oleks nagu kaootiline, vähemalt visuaalselt pildirida tajutakse kui juhuslikku. Aga kui ma vaatsin filmi teist korda, siis sain ma aru, et film on väga hästi üles ehitatud. Filmil on oma teema, mida avatakse alateadvuslikult, selle mõistmisele jõuad alles filmi lõpul. See on mee-

leolufilm. Ja see on väga tähtis, sest Eestis vene keelt rääkiva elaniku hingeseisundit, maailmatunnustust on vaja mõista, seda ei saa tõestada või selles veenda, seda enam peale sundida.

Võimalik, et venelastest vaatajale näib film olevat igavavõitu. Kuid filmi autorid tajuvad täpselt eestlaste mentaliteeti. Täna eestlane keeraks otsekohe selja, kui oleks lähtunud eeldusest "ka venelane on inimene" (muidu ei oleks ju olemas kahjaks kõigile tuttavat rahvustevahelist umbusku, koguni vaenu). Eesti vaataja on pragmaatik, ta ootab kogu aeg, et mis saab edasi, et miks sellest räägitakse just niimoodi? Ta ootab vastust. Ja film täidab oma ülesande sujuvalt, peale tükkimata. Ta töötab edukalt peamise idee heaks: Härrased, pöörake tähelepanu nendele inimestele, nad on "meie" venelased, nad elavad siin, meie kõrval, nad on meie naabrid, nende olukord on praegu väga raske ja ahastama panev ning pole vaja kõike nende süüks ajada. Rohkemat polegi täna vaja! Film tabab valupunkti. Ja jällegi - niisuguse filmi tegemine täna on kangelastegu!

Muuseum, stuudio "Eesti Telefilm" on praegu väga kasinad võimalused loominguliseks tööks - kõigest kolm tundi läbivaatuse aega... aastas. See, et "Unenäod kodumaast" kestab 45 minutit, äratav ja sisendab sügavat lugupidamist. Ja lõpuks, hoolimata sellest, nagu ma ütlesin, et film ei ole pealetükkiv, on ta väga poeetiline. Suur tänu selle eest Dorian Supinile ja tema võttegrupile.

Vestluse on kirja pannud
DIMITRI KLENSKI

Venekeelsest käsikirjast tõlkinud
JÜRI OJAMAA

"UNENÄOD KODUMAAST". Stsenarist, režissöör ja operaator Dorian Supin, helirežissöör Vambola Välik, assistent Herkki Sulane, monteerija Kadri Kanter, filmidirektor Male Kerma. Luuletaja David Samoilovi sõnadele loodud laule esitasid Valeri Kosmatšov, Jelena Rautšik ja Andrei Skvorov. Tänatakse Rein Porrot ja Teo Tüünerit. 35 mm, 1202,3 m, 43 min 44 s, värviline. ©, "Eesti Telefilm", 1994.

MUUKEELEST EESTI MUUSIKAST

"Muukeelse Eesti muusika" mõistena käsitlen kõike seda, mis tekkis meie alal enne Eesti iseseisvumist 1918. aastal, eriti aga rahvusliku liikumise varasema lainecharja, esimese üldlaulupeo eel - seega enne 1869. aastat. Rahvuslikkuse mõisted kunstis, sealhulgas muusikas, olid selleks ajaks üldjoontes välja kujunenud. Endistes poliitnatsionaalsetes keskkondades tegutsenud muulaste (muukeelsete) osa selles protsessis üldreeglina eirati. Nii ei võetud ka paljusid Eesti (või Põhja-Liivimaa) alal sündinud või tegutsenud muusikuid meie muusikalukku. Kuid nad ei ole sattunud ka ühtegi teise rahvuslik-riiklikku raamistikku Euroopas. Seni üsna häbelikult käibinud mõiste "baltisaksa" ei ole enam veenev, sest paljud neist polnudki oma päritolult sakslased. Viimasest asjaolust on hiljem lähtunud ka vastavate teatmeteoste koostajad. Saksamaal ilmunud balti keskuste väljaandeis ja teatmeteostes toimivad endiselt ka seisuslikud piirid. Nüüd, mil läänes asunud balti keskused on kokku kuivamas, tuleb meil ja ka lätlasel oma kaugema muusikamineviku osas tähelepanu teravdada, et seegi vähene allikmaterjal, mis meile läbi sõdade, hävingute ja kaoste alles on jäänud, ei häübaks võimalikes tulevikuvapustustes.

Eestis mõistis probleemi olemasolu juba 20-ndaail aastail Elmar Arro, kellelt pärinevad ka seni kõige arvestatavamad publikatsioonid. Tema ideedega liitus 30-ndaail aastail Hillar Saha, kelle töidtegemisi aga kärbiti II maailmasõja järgses Eesti NSV-s üsna miinimumilähedaseks. Kui sõjaeelsete sotsiaalpoliitilised olud löid varasemate sajandite käsitlemiseks mõistetaavaid tõkkeid, siis sõjajärgsetel aastakümnetel oli see teema lausa põlu all. Praegu, mil nii üks kui teine takistus on kõrvaldatud, on märgata taas huvi kasvu meie muusikaloo varasema perioodi vastu.

Käesoleva kirjutise sooviks on anda linnulennuline ülevaade seni kättesaadavate materjalide põhjal kujunenud varasema muusikaloo pildist Eestis, täpsemalt XVI-XIX sajandil.

Tänase Eesti aladel on räägitud läbi aegade vähemalt kümnet keelt. Meie endi keelgi pole siinmail olnud sama mis praegu. Vahepeal oli isegi kaks kirjakeelt, rääkimata siis murretest, mille mõistmiseks kaugemast piirkonnast tulnud oli üsna suuri raskusi.

Sama pilti võib märgata ka muusikas, nii loomingus kui pillimängus. Veel ammu enne seda, kui siinmail hakkasid ilmuma ajalehed, on teateid üksikutest pillimeestest ja linnamuusikute gruppidest, rae- ja mõisakapellidest. Nende hulgas oli nii kohalikke kui mujalt saabunud, mis keelepildilt, mängumaneerilt ja küllap helikeeleltki võis sinse üldpildi üsna kirjuks muuta.

Kahtlemata oli meie alade pillimeeste üheks probleemiks instrumentaarium, mida tuli hankida mujalt. Eriti puudutab see puhkpille, varasemal ajal niisiis ka vaskpille. Uhest piinlikuvõitu pillihankimise viisist saame teada Rootsi Arboga linna raekohtu protokolliraamatust. Sinna on kantud 26. veebruaril 1483. aastal sisse järgmine kohutuotsus: "...Jap Nilsson, sündinud Eestis (födh i Estland), tunnistab, et ta varastas mõõga Per Juw'ilt, trompeti Erik Trompetimängijalt ja kolm küünart kalevit Jacob Trompetimängijalt, mille eest tuleb talle kere peale anda, kõrv ära lõigata ja ta minema ajada" (Kjellberg och Ling. *Musica Instrumentalis Sueciae*. Lk 222).

Kahjuks peame aga tõdema, et kuni XVI sajandi lõpuni on meie teadmised Eestimaa (ja Põhja-Liivimaa) muusikaolu kohta äärmiselt napid. Ainsad tollased keskused olid kirikud, kuid nende arhiivid on lünklikud või siis lausa hävinud. Küllap leiduks ehk midagi mõne välisriigi arhiivis, kuhu võis dokumente laekuda pöördelistel aegadel. Kuid need on suures osas siiani "läbi kammimata". Meie tänased teadmised saavad lisa, kui tekisid esimesed ilmalikud keskused - gümnaasiumid Tallinnas (1631) ja Tartus (viimasel 1632 ka *Academia Gustaviana*). Neis tegutsenud muusikaõpetajatest said tavaliselt ka linnakantorid ja muusikajuhid (*Musikdi-*

rektor'id). Kuid neist ega nende tegevusest pole meil veel kaugeltki ammendavat pilti. Me teame küll mõningaid nimesid, kuid üsna vähe nende tegevuse tulemuslikkusest.

Ometi võime väita, et XVI sajand kujunes meie aladel mitmeti pöördeliseks.

Vaid saja-aastase hilinemisega (1634) jõudis Tallinna trükikunst, tänu millele jäädvustus vähemalt osaliselt sinne kunstluule. Tollastest nn šillingtrükkidest tegi juba 1845. aastal õpetatud Eesti Seltsis ettekande Alexander Heinrich Neus. Säilinud pulmaluulest ilmnevad omaaegsed kombed ja tavad. Pulmade ning pulmaluulega kaasneb aga ilmtingimata palju muusikat ja laulu. Võib nõustuda dr Herbert Saluga, kes väidab, et tol ajal: "...alaväärtuslikuks peetud "maakeel", ehk "Undeutsch" äkki tunnistati täisväärtuslikuks kirjanduskeeleks" (Tuul üle mere ja muid lühiaurimusi eesti kirjandusest. Stockholm, 1965, lk 151). Salu arvates publitseeriti Tallinnas ainuüksi ajavahemikul 1637-1644 vähemalt saja autori luulet (samas, lk 152). Tollane luuleharrastuse tuhin seonduv eeskätt kahe nimega: siia 1635. aastal "Fortuna" pardal jõudnud Paul Fleminguga

ja kohaliku gümnaasiumi poeesiaprofessori Rainer Brockmanniga. Flemingu Tallinna jõudmise lugu on aga otseses seoses Gottorpi hertsogi Friedrich III sajamehelise saatkonna pikemaajalise sunnitud peatusega Tallinnas ja seda saatkonda juhtinud Adam Oleariuse siin toimunud pulmadega Tallinna kaupmehe Johann Mülleri tütre Catharinaga 1640. aastal. Nendeks pulmadeks loodud "villanel-la" on aga seni teada olev vanim originaallooming tänase Eesti pinnal, mida säilitatakse Tallinna Linnaarhiivis ja mida on kasutanud Ester Mägi oma "Vanalinna" ühe osa ("Processus") ülesehituses.

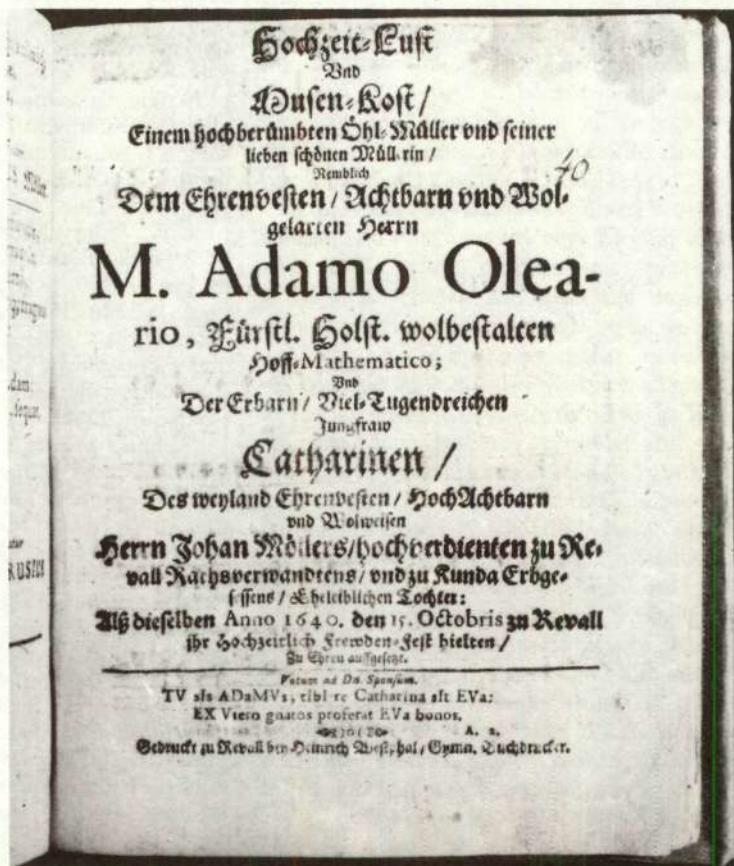
Kas võime selle villanella autorina kahtlustada Tallinna gümnaasiumi esimest muusikaõpetajat? Või siis kedagi seni nimetuks jäänud "Fortuna" viiemehelisest orkestrist?

Peatun nüüd mõnel Tallinna või Tallinnaga seotud muusikul.

Kahtlemata pidi väärt muusikamees olema esimene Tallinna gümnaasiumi kantor David Gallus (Hahn), kes töötas sellel kohal koguni 25 aastat (1634-1659). Nagu tema nii

Eesti vanima
kunstmuusika-
noodi, kuulsa
Holsteini
diplomaadi ja
kirjaniku Adam
Oleariuse ning
Tallinna
kaupmehe tütre
Catharina Mölleri
pulmadeks
avaldatud trükise
tütleht.

H. Rospu foto



olid ka ta järglased valdavalt sissesõitnud. Tallinna gümnaasiumi enam kui 200-aastase tegevuse ajal (1634-1851) töötas siin pedagoogidena ja praktiseerivate muusikutena ühtekokku 15 meest, kellest vaid kaks olid kohalikku päritolu: Eestimaa piiskopi Jakob Helwigi poeg Johann Joachim Helwig ja Lehmann. Viimane oli ka ise Tallinna gümnaasiumi kasvandik, töötas siin järgemööda 17 aastat (1768-1785), mille järel siirdus Pärnusse organistik ja *Jungfernschule* õpetaja.

Kuid eelmainitud Tallinna gümnaasiumi muusikaõpetajate reast on kõige väljapaistvam kahtlemata **Johann Valentin Meder**, kes töötas siin 11 aastat (*Baltische Monatschrift* 1927 järgi 1677-1688; *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*'i järgi 1674-1685). Teatud väärtushinnanguid tolleaegsetele isiksustele annab nende töötasu. Tallinna linn maksis Mederile lõpuks 170 taalrit, mis

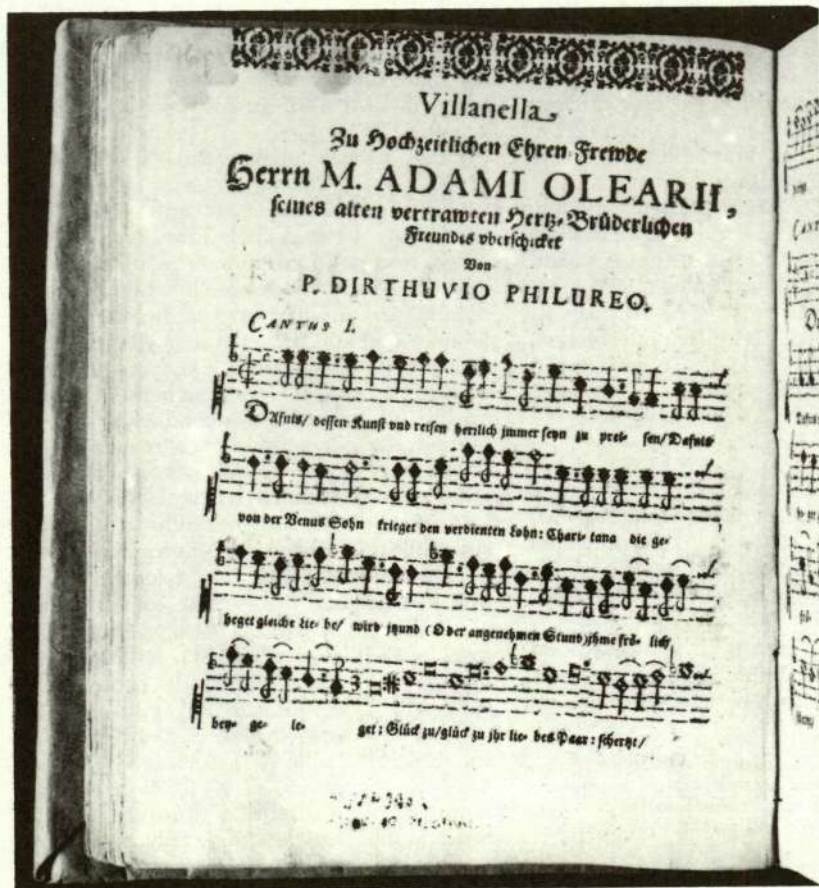
on oma aja kohta erakordselt kõrge töötasu. Lisaks sellele anti talle veel ka prii elamine ja muid hüvesid.

On raske väita, mis ta üsna mahukast heliloomingust on valminud Tallinna perioodil. Kuid üsna suure tõenäosusega on nendeks laulumäng *Die bestige Argenie* (ilmunud ka 1973 Schotti kirjastuselt) ja instrumentaalteosed *Die Polnische Prücher* ning *Chaconne* (flöödile, viiulile ja generaalbassile). Nagu teada, rändas Meder hiljem mitmel pool (Königsbergis, Danzigis, Stockholmis), elu lõpuaastad aga veetis Riias.

Põhjasõja-eelsest ajast on olemas veel napid teated ka ühest muusikute dünastiast - Busbetzkytest. Neist vanim, **Barthold Busbetzky (sen)** elas Narvas, omandas seal 3. V 1624 linnamuusiku privileegid ja suri 11. VII 1658.

Tema pojast, samuti **Barthold Busbetzkyst (jun)** sai aga Tallinna Niguliste kiriku organist, kes sellel ametikohal töötas 41 aastat (1658-1699). On andmeid, et ta esines kontsertidega nii Riias kui Saksamaa linna-

* Vt järgmine lk.



Nendeks pulmadeks kirjutas villanella keegi *Oleariuse* "vana ustav vennalik sõber", kes varjas end pseudonüümi *P. Dirthuvius Philureus* taha.

H. Rospu foto

des, samuti ka sellest, et temagi oli kõrgelt tasustatav esineja - 100 taalrit, samal ajal kuj organistidele tavaliselt maksti 15-20 taalri ringis. Barthold Busbetzky (*jun*) suri Põhjasõja aegu (1701). Tiina Vabriti andmetel on ta loonud vähemalt ühe teose *Laudate Dominum* koorile ja orelele.

Barthold Busbetzky (*jun*) oli ka neli muusikust poega. Neist vanim (esimesest abielust), **Heinrich Busbetzky**, rändas õppeeesmärgil Lübeckisse, kus suri 1675. aastal üsna noore mehena. Teisest abielust sündinud **Ludvig** ja **Christian** õppisid samuti mitmes välismaa linnas. Ludvigi kohta on teada, et ta oli 1675. aasta paiku samuti Lübeckisse jõudnud ja võttis tunde kuulsalt Dietrich Buxtehudelt. 1680 oli tal esinemine Hamburgis. Igatahes 1687 on ta Eestis tagasi ja töötab Narvas, kus 12 aastat hiljem (1699) ka sureb - olles umbes 40 aastane.

Christian Busbetzky siirdus samuti Lübeckisse, kust õige pea asus ümber Stockholmisse ning naasis oma rännakutel tõenäoliselt alles pärast vend Ludvigi surma - et teda Narvas asendada (1699. aastal). Pärast isa Barthold Busbetzky (*jun*) surma kohtame teda aga Tallinna Niguliste kirikus.

Üsna suure tõenäosusega oli kõigil Busbetzkytel ka omaloomingut, millela on raske kujutleda tollaegset praktilist tööd organisti või linnamuusikuna. Kahjuks pole tänaseni selle kohta rohkem andmeid. Kuid julgeksin teha veel ühe oletuse. Võimalik, et seni anonüümsele autorile omistatud "Marss Karl XII sissemarsiks 1700 Narva" pärineb Christian Busbetzkylt, kuna just tema tegutses tol ajal seal. Marss on ära trükitud eelmise sajandi lõpul ilmunud balti kogumikus (1894).

Barthold Busbetzky (*jun*) neljas poeg, samuti **Heinrich Busbetzky** (teisest abielust), töötas aga kindlasti 1711-1716 Oleviste kirikus, seejärel mõne aasta Riias ja siis taas Olevistes (1722-1734).

Kui 1772. aastal hakkab Tallinnas ilmuma nädalaleht *Rewalsche Wöchentliche Nachrichten* (RWN), leiame selles arvukalt muusikute kuulutusid, kes pakuvad oma teeneid nii koduseks meelegahtuseks kui ka õpetamiseks. Mõned näited.

17. XII 1786 teatab J. G. Hanke Kopenhaagenist, et viibib Tallinnas ja annab klaveritunde ning jagab õpetust generaalbassi

* Autoril ei ole õnnestunud täpselt välja selgitada ajavahemikku, millejooksul nimetatud tasu maksti. Arvatavasti on tegemist mõnekuulise hooajaga nagu näiteks sügisest jõuludeni, jõuludest lihavoiteni jne.

mängus. Ta missioon pidi olema piisavalt edukas, sest juba 1787. aasta oktoobrikuul (RWN 11. X) teatab ta taas, et annab nii klaveri- kui laulutunde ja aasta hiljem (RWN 14. II 1788), et on siin vaid ajutiselt ja võib jälle tunde anda.

Sama leht teatab veel (RWN 13. VI 1790), et Tallinnas saavad tegutemisprivileegid Carl Heinrich Mastin ja Johann Gottlieb Mühlbach. Umbes samal ajal pakub siin ka oma muusikuoskusi organist Zigmundowsky, kes 1791. aastal siirdus Smolenskisse (RWN 24. II 1791). Kodudesse musitseerima soovitavad ennast veel kolm venda Eichlerit (RWN 10. III 1791) jne. Selliseid kuulutusid võib lehest leida päris rohkesti.

Kuid huvipakkuvam oleks meile ehk see, et neil aastail käib siin ka Euroopas tunnustatud muusikuid. 1787. aastal esineb Tallinnas orelikontsertidega Abt Georg Vogler (1749-1814). 1792. aasta augustis-septembris esineb samas suure eduga Oranienburgist pärit flöödivirtuoos Friedrich Ludvig Dulon (sel ajal vaid 23-aastane), kellest mõne aja pärast saab Peterburi õuemuusik. Dulon rändab hiljem kontserte andes läbi terve Euroopa ja veedab elu lõpuaastad kuulsusesäras oma õpilaste keskel Würzburgis. Tema Tallinna kontsertide puhul leiame nädalalehest ka igati tänapäevase tasemega arvustuse, kus ei olda kitsi tunnustuse jagamisel (RWN 23. VIII 1792).

Kuid paar ajalehekuulutust siiski veel.

RWN-is 1775, nr 2 teatab keegi anonüümne muusikamees, et annab muusikatuunde härraste teenijatele - metsasarve, viini sarve, trompeti ja timpanite mängima õppimiseks. Ühes varasemas lehenumbris aga pakutakse müügiks koguni heliloomingut. Nimelt teatab Carl Henning (RWN 9. III 1786), et ta asub nüüd Vodja mõisas, kust võib siis osta või tellida tema helitöid. Samas on lisatud pakutud tööde nimekirja, samuti hinnad. Kui õnnestunud ta tollane äriprojekt oli, puuduvad teated, kuid kaks aastat hiljem (1788) leiame samast lehest Henningi uue teatise, et tal on nüüd valminud kantaat (üksikasjalikumaid andmeid aga toodud pole).

Huvitav oleks ehk lisada sedagi, et Tallinn ei hilinenud oluliselt ka klaveriehituse alal. Teatavasti sündis tänapäevane haamerklaver Itaalias 1709-1711. RWN-ist leiame aga 1796. aastal (nr 52) ühe protesti J. G. Neidhardilt, kes lükkab ümber kuulujutud, nagu ei valmistaks ta enam klavereid, ja kutsus kõiki oma pille vaatama.

Õeldust nähtub, et XVIII sajandi lõpukümnenditel oli siinmail kultuur pärast laastavat ja hävingut toonud Põhjasõda päris

hästi kosunud. Polnud siis ime, et hakkasid taastuma sidemed muu ilmaga ja et siia ulatusid ka humanismideedest haaratud isiksuste reisid. Sellest annab tunnistust 1788. aastal Weimari ajakirjas *Der Teutsche Merkur* ilmunud Christian Schlegeli pikem, läbi kuue numbrilise ilmunud artikkel pealkirjaga "Eesti rahvuse tüüp, hing, iseloom, keel, muusika ja tants" (*Etwas über Form, Geist, Charakter, Sprache, Musik und Tanz der Estnischen Nation*). See on tõenäoliselt esimene ulatuslik käsitlus siinse rahva eluolust ja kultuurist üldse, mis on jõudnud Kesk-Euroopa lugejateni. Kirjutis on üllatavalt maarahvasõbralik, eestlaste keelt, andeid ja tavaid kohati lausa ülistav.

Kui seni võis esmaseid kultuuriilminguid kohata enam Tallinnas ja Põhja-Eestis, siis XIX sajandil nihkub see vähemalt muusikalise loomingu ja muusikaelu poolest lõuna poole. Uueks keskuseks saab vaieldamatult Tartu, kus 1802. aastal alustas taas tegevust ülikool. Tartust kujuneb õige pea kogu Baltikumi ilmalik keskus, mis meelitab siia talente mitmelt poolt ja kes siin ennast üsna tulemuslikult ka teostavad. Tallinna kultuurimaastiku säilitamise ja taaselustamise eest võitleb küll üsna ägedalt Kotzebue, kuid Tartu akadeemilisele õhustikule ja mitmekülgsemale vaimusele pole tal siin esialgu midagi vastu panna. Paljude erialade professorid olid ka tublid muusikud. Ajaloolane Malle Salupere on näiteks juhtinud tähelepanu kirurgiaprofessor J. Chr. Moyerile, kes oli hea pianist. Ta oli Viinis tutvunud Beethoveniga ja esitas juba 1820-ndail aastail Tartus oma avalikel kontsertidel Beethoveni teoseid, sh kõik klaverisonaadid.

Peatuksin põgusalt kolmel kõige olulisel figuuril, kes on olnud Tartuga seotud. Need on August Heinrich von Weyrauch, Johann Friedrich La Trobe ja tinglikult ka Ella Adajewski.

Nimetatuist vanim on **La Trobe**. Nagu valdav osa tollastest balti haritlastest, oli temagi lõpetanud Jena ülikooli arstiteaduskonnas ja sattus Eestisse oma koolituvuste kaudu. Ta pärines prantsuse hugenottide perekonnast, kes oli omal ajal pagenud Inglismaale. Seal, tookord veel Londoni lähedal asunud, nüüd aga juba linnaosaks muutunud Chelseas sündiski 1769. aastal La Trobe. Noorukina rändas ta Saksamaale, kus õppis algul Barby seminaris ja aastast 1790 Jena ülikoolis. Ülikooli aastail ilmnesid ta heliloojavõimed, mida ta siis tollaste võimaluste pii-

res püüdis arendada. Ka sõpruskond, kuhu ta sel ajal kuulus, oli väga loominguine (Fasch, Zelter, Neichard) ja kontaktialdis linna vaimutippudega. Tollest ajast olid tal ka head sidemed Goethega, kelle sõnadele ta on hiljem nii palju muusikat kirjutanud. 1793 sai ta koduõpetaja koha Viljandi lähedale, armus siin ühte kenasse daami, kellele pühendas nii mõnegi laulu ja pärast praktiseeriva arstikutse eksami sooritamist Jenas 1795. aastal asus jäädavalt Liivimaale - algul lühemaks ajaks Riiga, seejärel Põltsamaa lähedal asunud Lilienfeldti mõisa. La Trobe abiellus 1819. aastal paruness Sophie Stackelbergiga (laulatus toimus Tallinnas), mille järel tegutses riigiametnikuna (sh maanõunikuna) ja kirjutas ka palju muusikat. 1835 asus elama Tartusse, lõi kaasa Lipharti muusikaõhtutel, asutas lauluseltsi ja kujunes enam kui poolteiseks aastakümneks Tartu muusikaelu keskmaks kujuks. Ta oli ka esimene siit mailt pärinev helilooja, kelle loomingut trükiti Saksamaal. Ilmunud on näiteks tema "Leinakantaat sõbra mälestuseks", 12 variatsioon klaverile e-moll (1793), Sonaat klaverile ja obligaatviulile, kolm divertimenti viulile, flöödile ja bassile, 50 väikest pala, "Stabat Mater" ja "Agnus Dei" (viimased Mendelssohni initsiatiivil Berliinis) ja muidugi hulgaliselt igasuguseid laule. Ka 1894 ja 1896 ilmunud balti laulukogumikes domineerib laulude hulga poolest La Trobe. Kui kõik kavandatu oleks realiseerunud, st seitsmeosaline kogumik ilmunud, oluks seal La Trobe'ilt ühtekokku 51 tööd. Õnneks on need käsitsi ümberkirjutatuna säilinud. La Trobe suri Tartus 1850. aastal.

Teine oluline figuur Tartus oli kahtlemata **August Heinrich von Weyrauch** (1788-1865), kelle tegutsemisaeg eelnes siin La Trobe'ile. Weyrauch oli sündinud küll Riias, kuid sattus Tartusse seoses juuraõpingutega siinses ülikoolis (1811-1813). Just Tartu perioodil on muusad tema suhtes eriti armulised, nii et ta tõmbab endale laiematki tähelepanu - nii poeedi kui heliloojana.

Ta elab Tartus ühtekokku 16 aastat (1827. aastani), avaldab siin viis laulukogumikku, mis kokku sisaldavad 53 laulu. Need on küll eranditult puhungalised miniatuurid (14-30 takti), salmilaulud, mille huvitavam osa on meloodialeiud ja üsna maitsekalt valitud tekstid. Siin-seal tuleb ette ka kujundirikkaid järeilmänge, vähem eelmänge.

Neist kogumikest teine (10 laulu) on pühendatud La Trobe'ile, kõik ülejäänud aga aadlidaamidele. Siit nähtub, et Weyrauch hindas La Trobe'i kõrgelt. See on ka arusa-

dav. Puhtprofessionaalselt on La Trobe'i looming märksa kõrgetasemelisem. Ta valdas võrdselt hästi erinevaid vorme ja žanreid ning ta laululoominguski kohtame ühe laulu piires individualiseeritud kujundeid kuni läbikomponeeritud töödeni välja.

Nende tollaseid erialalisi sidemeid ei saanud siis veel mõjutada ka naiste kaudu tekkinud sugulusvahekord. La Trobe'i abielu Sophie Stackelbergiga polnud veel sõlmitud, kui Weyrauchi abikaasa (sünd Marie Sophie Stackelberg) koos tütardega 1819. aastal Dresdenisse siirdus. Kui Weyrauch 1827. aastal oma perekonnale järgneb, lõpeb ka tema elu tulemuslikum periood. Veel 1840. aastal annab ta Dresdenis välja oma viimase laulukogumiku "Uued saksa laulud" (*Neue Deutsche Lieder*), aga sellel ei näi olevat edu. Ka ei muuda ta majanduslikku seisundit skandaalne juhtum, kus üks ta lauludest (*Nach Osten*) avaldatakse ekslikult Schuberti nime all ja mida tal tuleb õiendada. Kuni elu lõpuni elab ta vaesuses ja näib, et ka üksinduses. Kuid kõigele vaatamata väärib ta lauludest vähemalt osa tähelepanu, kas või needki 12 valitud laulu, mille 1892. aastal an-

Dirigent ja viiuldaja Alexander Ritter koos jõuka ema Julie Ritteriga, kes 1851-1859 toetas Richard Wagnerit igal aastal 800 taalriga.



dis välja Carl Falck. Ka need on kirjutatud Tartu perioodil.

Kolmas, kelle looming vääriks meie muusikaloo rohkem tähelepanu, on kindlasti Ella Schultz-Adajewski (1846-1926). Kuid sellegi kättesaadavus on tänaseni küsimärgi all. Osa sellest asub Münchenis dr Jürgen von Schultzi valduses. Kuid pole välistatud, et Ella Adajewski käsikirju leidub mujalgi, sh ka Venemaal.

Üks viimaseid arvestatavaid uurimusi Ella Adajewskist valmis Viinis dr Elmar Arrolt - tõenäoliselt elu lõpuaastail. Kuid dr Jürgen von Schultzi soovi kohaselt pole seda arvatavasti kunagi avaldatud. 1990. aasta suvel külastas dr Schultzi Münchenis Torma ajaloolane ja dr Schultz-Bertrami uurija Ülo Pärnik, kellel õnnestus Arro käsikirjaga tutvuda ja sellest väljavõtteid teha.

Dr Elmar Arro uurimus *ELLA ADAJEWSKI - Leben und Werk* on oma mahult 36 masinakirja lehekülge pikk ja käsitleb Adajewski elu varasemat perioodi, s.o aega, mil ta tegutses põhiliselt pianistina. Andes kõrge hinnangu Adajewski andele ja professionaalsele ettevalmistusele, vaatleb Arro tema kujunemist - keskendudes ta õppereisidele Euroopasse, kontsertreisidele ja kohtumistele nimekate muusikutega -, aga ka Adajewskit ümbritsenud perekondlikele oludele. Uurimus näib põhinevat Adajewski päevikul ja kirjavahetusel oma isaga, dr Schultz-Bertramiga. Need tõestavad seni legendidena levinud kuuldusi Adajewski kohtumisest Aleksander Borodini, Ferenc Liszti, Hector Berlioziga ja teistega, kes kahtlemata avaldasid noorele daamile mõju. On juttu ka arvukatest austajatest (nende seas Johann Kölerist) ja muidugi ta pianistliku karjääri kujunemisest - alates 1860. aastast, mil ta 14-aastasena teenib oma esimesed 150 rbl honorarina; siis 1863/64 hooaja suurest Euroopa turneest, mis läbib Saksamaa, Prantsusmaa, Hollandi, Belgia ja Inglismaa, ning lõpeb 10 000-lise publikuga Londoni Kristallpalees (*Crystal Palace*); 1866. aastal esinemisest Vene tsaari õukonnas - esimese (eksternina) vabakunstniku diplomi pälvinud Peterburi konservatooriumi naislõpetajana.

Peaaegu üldse pole Arro artiklis juttu Adajewski loomingust, mis nähtavasti polnud ka Arrole kättesaadav. Küll aga puudutatakse põgusalt Ella Adajewski seotust vene kirikulauluga (nn *znamennõi raspev*), mida ta uuris ja milliseid ta ise lõi - silmas pidades just vürst Odojevski pürgimusi vene kirikumusika uuendamisel. Kuid Odojevski sur-

maga 1869 see seos katkes. Nii katkeb ka Arro artikkel justkui poolel teel.

Siiski näib vene kirikumuusika harrastus olevat jätnud jälje Adajewski hilisemale tegevusele. Ta lahkus Venemaalt (ja ka Eestist) lõplikult 1896. aastal, algul Veneetsiasse, ja pühendus vanakreeka muusikaliste allikmaterjalide uurimisele. Sellel teomal kirjutab ta muusikat ja artikleid. Sajandivahetuse paiku valmib tal Kreeka sonaat klaverile ja klarinatile, mis on samaaegselt nii looming kui teaduslik töö. Ühes ajakirja "Revista Musica Italiana" artiklis selgitab ta oma tööd pike-malt. Seal ta märgibki muuhulgas, et "...inspireerituna toimetaja poolt oma mõtteid vanakreeka muusikast kirja panema, sain julgust veel ka lootusest, et mind selle töö juures juhtinud idee võiks mõnele noorele helikunstnikule olla tõukeks vanakreeka ja moodsate väljendusvahendite kokkusulata-misel. See peaks toimuma samaaegselt nii to-naalsel kui rütmilis-struktuuril baasil. Olgu mul lubatud isikliku kompositsiooni kaudu tõestada, mil viisil ja mis mõttes kujutasin selle ülesande lahendust".

Kas võis üheks tollaseks nooreks heli-kunstnikuks, kes Adajewski artikleid luges, osutada näiteks Carl Orff? See pole vähemalt võimatu!

Edasi kirjeldab Adajewski oma artiklis vanu tetrahorde ja neist ehitatud sonaadi teemat, teose struktuurset ülesehitust ja lõpuks iidsetest rahvakommetest meieni kandunud esitusviise. Just viimaseid näeb ta olevat kõige ehedamal kujul säilinud vana-slaavi kirikulaulus (*zapine*), mis hiljem kan-dus üle ka vene sõjaväe marsilauludesse (*za-pevala*).

Üks nimetatud sonaadi eksemplaridest asub Tartu Ülikooli raamatukogus. Kahjuks ei ole meil aga teisi Adajewski suuremaid töid, nagu näiteks Peterburi keiserlikule ka-pellile pühendatud oratooriumi *Il Natale*, samuti kahte ta ooperit: talupoegade päris-orjusest vabastamise teemale kirjutatud "Koitu" ja koomilise sisuga "Aadliku tü-tart".

Kuid tegeldes jäägilt muistse Kreeka alade muusikapärandiga, ei unustanud ta neil aastail ka eesti ainekku, millest anna-vad tunnistust "Eesti hällilaul" viulile ja kla-verile ning Aino Tamme palvel seatud ja saatega varustatud eesti rahvalaulud.

Käesolev ülevaade jääks puudulikuks, kui me ei nimetaks veel mõningaid nimesid.

Eriti tahaks rõhutada, et ka teised Eesti-maa linnad ja maakohad on andnud üleü-



Raimund von zur Mühlen 1901. aastal. Mõõ-dunud sajandi nimekamaid tenoreid von zur Mühlen andis 1904. aastal Viljandis meistri-kursusi, mis olid teada olevail andmeil esimesed vokalistide kursused Eestis.

roopalise tähtsusega muusikuid, kellele siin-sed olud jäid paraku kitsaks.

Narvast pärinevad näiteks vennad Ritte-rid. **Karl Ritterist** (1830-1891) sai hiljem üks Saksamaa nimekamaid dirigente ja koor-meistreid. Ta õppis Dresdenis Robert Schu-manni juures koos Hans von Bülow'ga ja hiljem, kui temast sai näitekirjanik, "söötis" just tema Wagnerile ette "Tristani..." lõppka-vandi, mis ka teatavasti realiseerus. Viimast asjaolu meenutab oma mälestustes (*Mein Le-ben*, 1880) ka Wagner ise.

Noorem vend **Alexander Ritter** (1833-1869) oli aga tuntud viiuldaja, kes mõnda aega mängis Hans von Bülow' orkestris ja töötas aastaid kapellmeistrina Schwerinis. Oli muide abielus Richard Wagneri venna Alberti tütre Franziskaga.

Pärnus sündis aga hilisem Münsteri linna kapellmeister ja helilooja **Julius Otto Grimm** (1827-1903). Grimm oli õppinud Tartus, Pe-terburis ja Leipzgis. Temalt on säilinud arv-vukalt kooriteoseid ja puhkpillipalu, nende hulgas ka ilmalik kantaat "Muusikale".

Uue-Tänassilma vallast pärineb aga üks mõõdunud sajandi nimekamaid tenoreid Raimond von zur Mühlen (1854-1931), kelle noorusaastate sõpruskonda kuulusid nii Bismarck ise kui ka Johannes Brahms. Ta oli Brahmsi viimaste laulutsüklike esmaesitaja. Anton Rubinštein pühendas talle oma viimase suurteose - ooperi "Kristus", mis kanti paaril korral ette Berliinis, peaosas von zur Mühlen. Elu teisel poolel sai temast aga nimekas laulupedagoog, algul Saksamaal, siis Inglismaal (Wistonis). Oma õpetaja õpetajana on zur Mühlenit soojalt meenutanud muuseum Dietrich Fischer-Dieskau.

Kuid leidis ka neid, kes Eestimaad oma koduks pidasid ega lahkunud siit kaugeltki vabatahtlikult. Ma ei mõtle seejuures Johann August Hagenit (1786-1877) ega Friedrich August Brennerit (1815-1898), kes olid sisseõitnud ja jätsid sellistenagi oma loomingu ja tegevusega jälje eesti muusikalukku.

Ma mõtlen näiteks Elsa von Oettingeni ja Adele von Rhödet, kelle teada olev loomingu osa on huvipakkuv, kuid kelle saatused vajavad veel väljaselgitamist. Senisest enam väärriks muusikateooria ajaloolisest aspektist tähelepanu ka Arthur von Oettingen, kellele kuulub muusikateoste matemaatilise analüüsi teerajaja au. Aga miks mitte ka Tallinna gümnaasiumi ülemõpetaja Friedrich Johann Wiedemanni tegevus, kelle *Musikalische Effectmittel und Tonmalerei* (1856) käsitleb oma aja kohta üsna üllatavaid heliloomingu probleeme.

On veel kümneid laululoojaid ja interpreete, kes siin ja mujal "ilma teinud". Ainuüksi vene konservatooriumide professoreid on siit kandist võrsunud kümmekond, kelle tagasiside kodukanti ulatus kas või soodustingimuste loomisel konservatooriumi astujaile (nii eestlastele kui lätlastele). Kindlasti väärivad eesti muusikaloo silmapaistvamat kohta organistid Heinrich Stiehl (1829-1886) ja Heinrich Greiffenhagen (1857-1908), samuti mitmed juhukomponistidena tegutsenud kohaliku aadli või vaimulikkonna esindajad: Woldemar von Bock (1816-1903), Friedrich Hollmann (1833-1900), Ferdinand Hörschmann (1819-1893), Aleksander von Krüdener (isa ja poeg), Peter Zoege von Mannteuffel (1768-1842), - aga ka sama suguvõsa esindajad Günther ja Herman Zoege von Mannteuffel, siis edasi Adam von Winckler (1855-1917) jt. Sellesse pisut kaootilisse loetellu tuleks lisada kindlasti ka kunstnikuna tuntud ja arvatavasti eesti päritolu Otto Ignatius (1794-1824), kelle laululooming sai hiljem eeskujuks August Weizenbergile. Tea-

tavasti avaldas ka tema kaks kogumikku oma laule - Adele Rhöde ja Artur Lemba harmoneerituina. Juba eelöeldust nähtub, et enne esimest eesti üldlaulupidu ei valitse nud siinmail kaugeltki ainult rahvalaul, nagu on püütud väita meie muusikaajaloo senistes väljaannetes. Alahindamata rahva kultuuri talletajate osa meie varasema muusikaloo pildi kujundamisel, tõdegem ometi sedagi, et siinmail oldi nii heliloomingu kui interpretatsiooni alal osake Euroopast märksa varem, kui me harjumuspäraselt oleme seni adunud.

*Ettekanne teaduskonverentsilt
"Teatri- ja Muusikamuuseum
Eesti kultuuripildis" 2. märtsil 1994.*

ELU NAGU TULE JA VEE PROOV

Kui Tartu Ülikooli peahoones kooriproovideks eraldatud auditooriumis **VAIKE UIBOPUU** kõrval istet võtan, tuleb mulle meelde, kuidas kaks aastakümnet tagasi tollane TRÜ naiskoor ja TPI meeskoor Ants Üleoja juhatusel Carl Orffi "Carmina buranat" ette valmistasid. Üldlaulupeo juht Vaike tookord veel polnud, küll aga oli märgatav tema huvi ning valmidus tööks suurvormidega. Mõni aasta hiljem oli just Vaike see, kes koos "Vanemuise" teatri kooriga tõi kuulajate ette Veljo Tormise "Naistelaulud". Ettekande õnnestumises oli suur osa Vaike töö ja meelegi kindlusel. Mis on Vaike kui isiksuse puhul kõige määravam? Kas iseloom? Musikaalsus? Perekindliku järjepidevuse mõju (ka Vaike Uibopuu isa oli muusikategelane ja koorijuht. Tema asutatud on esi-

mene segakoor Tartu Õpetajate Seminari juures.)? Või hoopis eriline muusika tunnetamise oskus? See, mis teeb saalitäied publikut hiirvaikseks ning tekitab lauljates mingi isesuguse muusikatajumuse. Miks Vaike ei vanane, võib siinkohal küsida? Äkki ei ole tal selleks lihtsalt aega ega võimalustki, sest ameteid, mida Vaike peab, on tõepoolest palju. Mida tähendab olla noorte inimeste dirigent? Õpetaja Tartu Muusikakoolis? Eesti Naislauluseltsi esinaine? Üldlaulupeo juht?

Alljärgnevalt saab Vaike Uibopuu enda kõrval sõna ka tema õpingukaaslane ANTS ÜLEOJA. Omapoolsed kommentaarid kokkupuudetest Vaike Uibopuuga on lisanud helilooja VELJO TORMIS ning EKE meeskoori abidirigent SAARI TAMM.



Vaike Uibopuu üliõpilaslaulupeol 1971. aastal.

Eesti laulupidudega on vist nii, et igaüht neist on saatnud alati isesugune tunne. Iga laulupidu on olnud isemoodi. Tõeliselt suur pidu oli 1969. aasta juubelilaulupidu. 1975. aastal lõigati läbi lava ees olevad võimendusjuhtmed, et lauljaid lavalt alla tulema sundida. Kaheksakümnendate aastate alguses käidi laulupidudel rohkem selleks, et oma silmaga näha, kui palju eesti rahvast veel alles on. Kaheksakümnendate aastate lõpul, kui tulid nn hõiskamise aastad, said laulupeodki hoopis uue hoo. Need olid tõelised laulu peod. Aga nüüd, mida ootad ja loodad sina sellesuviselt laulupeolt?

Praegu võib-olla ei saa laulupidusid enam seesugustena võtta nagu aastakümneid oleme harjunud. Mina arvan, et 1994. aasta laulupeo kava on päris huvitav ja arvatavasti ei teki ka sellist tunnet, et laulmine on sisutu. Sõnastada võiks seda kui ideede ja mõtete ülesotsimist. Leidmist ja mõtisklemist selle üle, mis meist vahepeal ärimaailma minnes kaduma on läinud. Arvan, et koos laulmine annab igaühele mingi tõuke eneses selgusele jõudmiseks. Ehk hakkabki kõik niisuguse avatud oleku läbi paremaks mine-ma.

Mitmendat korda lähed laulupeole üldjuhi-na?

Kolmandat. Kõik need korrad on olnud erinevad. Kui esimest korda üldjuhiks sain, olin enne mitu korda "ei" öelnud. Arvo Rattassepp, minu õpetaja, oli tookord naiskoo-ride üldjuht. Tema tegigi ettepaneku minu valimiseks. Ma ei tahtnud vastutust enda peale võtta ja ütlesin "ei". Seda, et on uhke tunne või midagi muud niisugust, ma sel ajal ei tajunud. Mida ma aga kogesin, oli see, et töö oli kohutavalt suur. Oluline on ju kõik: kuidas lähevad üldproovid, kuidas sa suhtled rahvaga, kuidas nad sinusse usuvad, kui- das sulle vastavad, see kõik on palju raskem kui lava ees seismine. Kui on ikka paarküm- mend tuhat lauljat, siis pärast on tunne, nagu oleks teerull sust üle sõitnud. Kõik ihu- liikmed valutavad. Siis vist tajud seda füüsi- list jõudu, mis käelõokidest lauljateni peab jõudma, kuidagi erilisel.

Agarõõm? Uhus? Kuidas sa seda koged?

Minuga on nii, et ma ei saa tihti aru, et mul on hästi läinud. Vist on töö hulk, mida ma teen, tasakaalus selle õnnega. Mujal maailmas tunnevad teised suurt õnnistust oma saavutustest. Minuga see nii ei ole. Olen järjest mõelnud, milleks seda või teist võitu vaja oli? Miks see just nii pidi minema?

ANTS ÜLEOJA: Vaikel on väga rahul- olematu iseloom. Tema lihtsalt on niisugune. Võimalik ka, et see on tema puhul loomingu- lisuse eeltingimus. Aga ta võib võtta kätte ja sõimata ka läbi, kui on vaja. Lauljad unusta- vad selle enamasti ära. Kadunud Ernesaks ütles ikka, et laulupeo kooris on kõik head inimesed, silmad säravad ja näod on naerul. Et kas siis halb inimene jõuaks kolm päeva naeratada, nii et silmad säravad?

Kas sa närveerid ka? Enne proovi? Enne kontserti?

Eks ikka. Kui alustasin, siis umbes küm- me aastat kartsin ma proovi minna. Oli niisugune tunne, et ega ikka ei tea, kuidas läheb. Hiljem kõik lahenes. Aga see tuli niimoodi iseenesest, ajapikku. Nüüd laulavad kooris siiski vaid need, kes nooti loevad. Seda aega enam pole, et kõiki ühekaupa õpe- tada. Lauljaid valin ma väga.

Kui 70-ndate lõpul koos "Vanemuise" kooriga Tormise "Naistelaule" tegin, siis sel- lest on mul meeles üks Moskva kontsert. Tuli laulda järjest tund ja 25 minutit. Kartsin tõsi- selt, sest "Naistelaulud" on raske teos. Nägin juba proove tehes suurt vaeva. Iga proov "Vanemuise" kooriga lühendas mu elu - vä- hemalt niimoodi tundsin ma tookord. Enne kontserti oli närv täitsa püsti. Aga siis juhtus midagi kummalist. Ma lausa kuulsin mingit sisehäält, mis ütles mulle niisugused sõnad: ära muretse, kõik läheb hästi ja s e l l e s t hetkest peale on nad sinu mõju all. Ma ei saanud aru, mis hetk see olema pidi ja kui- das ma üldse midagi selletaolist kuulda või- sin. Äkki muutusingi täiesti rahulikuks. Ja läkski hästi, teater võitis veel 5000-rublase preemia. See oli suur raha tookord.

Sinu puhul kõneldakse absoluutsest kuulmi- sest, mida pole sugugi kõigil muusikutel. Kas see annab on vahel ka seganud?

Noote kuulen ma küll täpselt. Isegi seda, kuidas üks või teine noot tuleb, aga ma ei ni- metaks seda täielikuks absoluutseks kuulmi- seks. Võib-olla öelda selle kohta rikkalikum kuulmine? See on see, kui kuuled ka värve. Olen vahel mõelnud, et miks osa dirigente ei pööra mõnelele asjadele, mida mina oluli- seks pean, üldse tähelepanu. No näiteks sel- listele, mis loovad täiusliku harmoonia. See on midagi, mille läbi tunned end olevat ter- veks tehtud.

Millal sai sinust ülikooli naiskoo-ri dirigent?

Ühe aasta pärast konservatooriumi lõpetamist töötasin Kohilas. Siis kutsus Richard Ritsing mind Tartusse. Pakkus ülikooli naiskoori juurde abidirigendi kohta. See oli 1963. aastal. Tulin ja jäin üksinda, sest minule mitte teada olevatel põhjustel läks Ritsing enne ära. Nii et mina temaga koos töötada ei saanudki. Tagasi mõeldes oli mul vähe kogemusi küll. Aga ma pidin hakkama saama. Mul on küll alati ka abiväge olnud. Alguses Linda Taal ja nüüd Ene Ahven. Olen väga tänuulik kadunud Rudolf Jöksile, kes tegi hulk aastaid koorile hääleseadet ja kellelt ma ka ise mitu aastat laulutunde võtsin.

Kas sa olid juba siis Vaike Uibopuu või veel Vaike Rööp?

Vaike Uibopuuks sain samal 1963. aastal. Abiellusin oma koolivennaga Urvastest. Tema ei olnud muusik, ei pidanud viisigi. Mingit ühist vaimsust meil polnud ja elu kujunes nii, et meie lahkumineki oli lihtne...

Oled jäänudki selle nime juurde. Miks?

Nimi jäi, sest ei tahtnud enam muuta. Ma ei pane seda tähelegi. Paljud inimesed on uurinud, et kas olen Richard Rohu tütre tütar. Sain koguni kirjanik Valev Uibopuu käest kirja oma nime asjus.

Ühes raadiosaates ütlesid, et 14 tunnist päevas tööks ei piisa. Mis kell algab sinu päev?

Olen maha käinud. Vanasti tõusin ikka kell pool seitse. Nüüd saan seitsmeks üles. Koju jõuan kümne paiku õhtul. Vahel muidugi ka natuke varem. On hea, et abiturientidist poeg Paavo saab kõigi asjadega ise toime.

Milline laps sa olid?

Väiksenä peitsin end ikka kuhugi ära, raamat kaasas. Mulle meeldis hirmsasti lugeda. Minu jaoks tähendas lugemine igasuguseid asju teada saada. Mäletan, et emale need minu "ärakadumised" sugugi ei meeldinud. Tema tahtis, et ma talle abiks oleksin. Meid oli kokku viis last, peale minu veel vend ja kolm õde. Ema jõudis kõike, laulis ka Urvaste kirikus soolot. Tal oli suurepärase muusikaline mälu. Isa oli koolijuhataja ja kirikutegelane ning suur suhtleja. Meie kodus käis võõraid inimesi varahommikust poole ööni. Mina tahtsin aga rohkem üksi olla. Ma ei tea, kas sellepärast, et mulle meeldis lugeda või lugesin just selleks, et olla eraldi...



1990. aasta üldlaulupeol.

A. Nilsoni foto

ANTS ÜLEOJA: Ka konsi ajal oli Vaike rohkem eraldi. Ei, ta suhtles küll üsna palju, kuid hoidis ikkagi omaette. Usun, et oma seltskond on tal muidugi alati olnud, aga "seltskonnalövi" pole ta minu arusaamise järgi küll kunagi olnud. Tema on alati olnud veidike endassetõmbunud. Ja tal on alati oma arvamus. See omadus on aga üks niisugustest, mis paljudele inimestele nende elus pahandust kaasa toob. Eks Vaikegi ole seda omal nahal tunda saanud. Aga tema pole tõesti inimene, kes kõigega, mis kõrgemalt poolt otsustatakse, käsi plaksutab ja rõõmsalt nõus on.

Missugused suhted on sul õpilastega?

Viimasel ajal tunnen, et suhtlemine muutub järjest paremaks. Avatumaks peaks vist selle kohta ütlema. Aga ma olen ka vanem pedagoog juba. Kõik õpilased ei ole muidugi ühtviisi erialast huvitatud. Aga üsna mitmest on asja saanud. Peeter Liljega oli mul väga hea kontakt. Ajasime temaga pikalt jut-

tu veel 1993. aasta oktoobris... See kaotus oli ikka nii ränk...

ANTS ÜLEOJA: Millegipärast on sageli nii läinud, et Vaike õpilastest saavad Muusikaakadeemias minu õpilased. Neisse on nagu mingi professionaalsuse iva sisse süstitud. Need on tõsised tööinimesed, kes Tartust tulevad. See on vist üks osa Vaike järjekindlusest. Vaikega on seotud ka loominguilised kokkupuuted meie kooride vahel. 1974. aastal tegid tollane TRÜ naiskoor ja TPI meeskoor koos ERSO-ga Carl Orffi "Carmina buranat". Pole just igapäevane, et isetegevuskoorid laulavad sümfooniaorkestri saatel suurvorme. Kust see idee tuli, kes seda enam täpselt mäletabki! Aga need olid ikka müstilised ajad küll, kui sõideti kahe suure bussiga iga kuu tagant Tartusse, et ühiseid proove teha! Mõni aasta hiljem tegime ka TPI naiskooriga "Carminat", aga asjal polnud üldse seda maiku! Niisugust kontakti nagu Vaike kooriga, enam ei tekkinud. Kui tegime esimesi proove "Estonia" kontserdisaalis, oli ikka hirm küll, et kuidas nii suur koor, 150-160 inimest, orkestrit kuulab ja kas üldse "jalga maha saab", aga kõik läks hästi. See heameeletunne on veel praegugi südames!

Oled sa mõelnud, et võiksid töötada mõnda aega välismaal?

Olen küll ja mind on kutsutud ka. Aga kõige kurvem on, et minu õppimise ajal polnud keeled üldsegi olulised. Kui ma aga tahan teha head muusikat, siis ei taha ma kõnelda samaaegselt halba võõrkeelt. Saksa keelt ma siiski mõnevõrra oskan. Aga see pole see. Nüüd olen vist nii vana, et keeled ei hakka enam külge. Kui me kooriga mõni aasta tagasi Hispaanias käisime, siis oli mul võimalus teha kõikidele kooridele hääleseadet. Siis sain oma saksa keelega üsna hästi hakkama. Aga tookord oli vist see hääleseade tegemine mulle nii suur au, et küllap juba see aitas!

ANTS ÜLEOJA: Et ta päriselt Tartust kunagi ära minna oleks mõelnud, selles ma kahtlen. Läbi oleks ta lõõnud küll, sest ta on ikkagi tugev isiksus. Tema ei ole niisugune, kes laseb end lükata-tõmmata. Ta on ikkagi ise ennast kõigest müüridest läbi murdnud ja tippu jõudnud. Ta on küll palju kordi ähvardanud, et nüüd on koorist kõrini, et nüüd lõpetab ära, aga kõik on siia maani siiski õnneks läinud. Inimesi, kes teda asendada suudaksid, ju küll niisama lihtsalt võtta ei ole!

*Hiiumaa! 1993. aasta suvel.
A. Nilsoni foto*



Olid vahepeal hulk aastaid ka Tartu Kammerkoori dirigent, kuid kindlaks oled jäänud siiski vaid ühele kooriliigile - naiskoorile. Miks?

Üks kord olen dirigeerinud ka meeskoori, RAM-i, ainult mis puhul, seda enam ei mäleta. Meeskoori dirigeerida oli väga tore! Nad on nii tähelepanelikud ja laulmisest huvitatud. Jälgivad iga su käelligutust. Meeskoor nõuab aga hoopis teistmoodi dirigeerimisplastikat, ka teistmoodi tunnetust. Ma olen oma elu jooksul olnud sunnitud tegelema paljude asjadega. Aga juba lapsest peale olen kogu aeg teadnud, et pean tegelema vaid ühe asjaga. See on olnud nagu mingi väga oluline sisemine nõue.

Kas sul on oma lemmikhelilooja?

Lemmikhelilooja? Oi, ei, ei, ei! Seda pole olemas! On muidugi mälestused, mis seotud ühe või teise lauluga, aga see tuleb nagu kusagilt mujalt, mitte teadlikult. Viimaste jõulude ajal jõululaule lauldes selgus, et "Püha õõ" on kõige ilusam laul. Aga seda ma tajusin nende jõulude aegu, mitte eelmistel aastatel. Kõik on suhteline ja oleneb vist inimese vaimsuse astmest ning ettevalmistatusest. Neid heliloojaid, kelle laulud meeldivad, neid on palju.

Oled sa ise ka kunagi komponerinud?

Olen küll. Aga ma ei ole kunagi kellelegi neid asju näidanud. Pole tahtnud. See algas konsi ajal, kui tegime rahvalaulutöötusi. Minule see meeldis ja ma sain hästi hakkama. Aga mis komponeerimisse puutub, siis ei. Mina ei ole universaalne.

Kuidas sa valid repertuaari?

Pea päris palju läbi mängima. Pean aru saama, kas lugu tervikuna on vastuvõetav või on selles midagi, mis häirib ja ei sobi.

Muusika peab ise enda eest kõnelema, publikule ei peaks seda enne ega pärast sõnadega lahti seletama. Huvitav, et kui võtta väga hea teos, ei saadagi temast alati aru. Seda juhtub isegi nendega, kes on läbi teinud terve õppimise protsessi. Mõnikord aitab juhus kaasa muusika avanemisele. Näiteks hoopis teine laulmissituatsioon, no ütleme bussiga sõites. Siis imestad, et mis lauljatega on juhtunud, et nad nüüd äkki just nii laulavad, nagu kogu aeg oled igatsenud. Aga eks muusikagi ole kunst, mille olemus võib avaneda ootamatult. Lihtsalt ühel hetkel.

VELJO TORMIS:

Vaike Uibopuu on väga initsiatiivikas ja tugavakäeline inimene. Tema käe all laulmine on ühest küljest hea, kuid teisest küljest ohtlik. Ohtlik just selle poolest, et ta on nõudlik. On lauljaid, kes võtavad kõike nõudlikkuse pärast öeldut väga südamesse ja solvuvad vale asja pärast.

1977-1978 tegi ta "Vanemuise" minu "Naistelaulude" etendust. Tema oligi see, kes tegi asjast asja - "pani etenduse püsti". Ega muidu poleks vist midagi suuremat välja küll tulnud. Ta võttis ülikooli naiskoorist "Vanemuise" koorile lisajõudu. Koor kõlas väga uhkesti ja see, et kõik nii välja tuli, nagu pidi, oli tänu tema tahtejõule ja eestvedamisele. Vaike on suuteline ütlema, kui on vaja. Kuidas ta muidu jagu sai "Vanemuise" koorist? "Naistelaulud" on võrdlemisi raske ja tänamatu ülesanne ja palju seda tükki teha ei saanudki. Eesti publiku hulgas polnud tal absoluutselt mingit menu. Mujal, näiteks Leningradis ja Tamperes oli küll, Leningradi TV tegi sellest isegi videolindi. Irdi poolt oli see taotletult monotoonne lavastus. Mõjuma pidi just laul. Olen Vaikele väga tänulik selle laulu eest! Hiljem on mõnda osa sellest teo-

*Gentis 8. juunil 1992.
A. Nilsoni foto*



sest veel eraldi kontserdinumbrina esitatud. Eriti uhkesti tulid välja just "Kiigetsükli" laulud.

Olen Vaike Uibopuu ja tema kooriga ka hiljem kokku puutunud. 1985. aastal oli tore juhus Joensuu laulupeol. See oli pühendatud "Kalevala" 150. juubelile. Sattusin sealsesse kirikusse kontserdile. Seal kuulsingi järsku meie ülikooli naiskoori esituses kaht pikka fragmenti "Naistelauludest". Tänu Vaikele on see laulusükkel ikka kõlanud, kuigi sellel teosel on küllalt keeruline partituur, hääle jagunemisi on palju.

Minu jaoks ei ole naiskoor ilmaski igav. Hoopis meeskoor on mõnes mõttes nõme nähtus! Enamik tänapäevaseid meestelauluseltse on pigem huviringid, kus juuakse õlut ja rohkem jorisetakse. Meeskoore, kus suurt kunsti tehakse, on üksikuid. Selles mõttes on meie Rahvusmeeskoor maailmas täiesti ainulaadne nähtus. Kui ka see peaks ära kaduma, siis pole vist enam mitte ühtki.

Mulle meeldib naiskoori kõlavärvirikkus. Aga seda, et ma mõnele kooriliigile vähem meelsasti kirjutaksin, ma küll öelda ei saa. Kirjutan siis, kui tahan koos nendega mingit konkreetset muusikalist eesmärki saavutada. Ja sellisel juhul on kõige tähtsam dirigendi produtseerimisvõime. Nii on olnud ka Uibopuuga. Temale võib alati kindel olla. Aga tema on mind ka mõnda asja lausa kirjutama pannud. See oli vist 1984. aastal, kui "perestroikat" küll veel polnud, aga midagi oli ometi juba õhus. Ma ei ole kunagi päevikut pidanud ja mul on hirmus raske kõike uuesti meelde tuletada, aga mu naine oli ka toorkord selle jutu juures. Tema siis ütleski, kui Vaike endale laulu küsis, et paras aeg on hakata Koidulat viisistama. "Astuge ette!" tuli tõesti õigel ajal. Esimese redaktsiooni tegin ülikooli naiskoorile, hiljem sai see ühendkooride lauluks.

Aga meie teed Vaike Uibopuuga on hiljemgi ristunud. Üheksakümnendate aastate algul pidi naiskooride laulupäev toimuma Saaremaal. Vaike Uibopuu tellis minult selleks puhuks spetsiaalselt uue laulu. Kirjutasin "Saare leiva" kohaliku rahvalaulu sõnadele. Läks aga hoopis nii, et laulupäev viidi üle Põlvasse! "Saare leib" sinna muidugi ei sobinud. Lõpuks laulis seda "Ellerhein". Aga seegi laul tuli ilmale tänu Vaike initsiatiivile.

Seda, kas naisel naiskoori dirigendina on kergem või raskem, ei oska ma küll öelda.

Aga naiskooride naisjuhte on ju palju ja kõik nad saavad hakkama. Muidugi, vahel on jälle meesterahval kergem naisi midagi tegema panna ja muidugi vastupidi! See on niisugune psühholoogiline mõju!

Dirigendi tööd proovi ajal, aga ka kontserdi ajal ma eriti ei jälgi. Minu jaoks on kõige olulisem see, mida ma kuulen. Kui niimoodi välja ei tule, nagu mina seda endale ette olen kujutanud, siis hakkab tavaliselt vahele segama. Pressin oma ideed peale, kuigi dirigendil on oma kontseptsioon olemas. Mõni koor tuleb kergemini järele, mõni raskemini. Aja möödudes tekib autoril võõrdumus, oma nüansse enam nii kergesti peale ei suru. Käin alati esiettekanne juures proovidel. Aga seda ma ei mäleta, et mul Vaike Uibopuuga kunagi mingit tüli oleks olnud. Dirigendina on ta nõudlik tõesti. Aga ta on ka enese vastu nõudlik. See õigustab teda teiste ees.

SAARI TAMM - EKE meeskoori dirigent, Vaike Uibopuu õpilane Tartu Muusikakoolis (1985-1988), Tartu Ülikooli Akadeemilise Naiskoori laulja (1987-1993):

Minu arvates on Vaike olnud alati isik- sus. Mulle tundub, et tema puhul on elu erinevad rollid andnud ka erineva värvi. See, et inimene oskab näha oma egost kaugemale, võtab küpsemise ja kasvamise aega. Igaüks selleni ei jõua. Paljud kõnelevad Vaike nõudlikkusest, kuid see on niisugune väärtuslik nõudlikkus, mille kohta Vaike ise ütleb, et see pole mitte tema tuju, vaid muusika pärast.

Kõige hämmastavam tundub, et inimesed, kes tulevad koori laulma, on ju täiskasvanud, aga Vaike koolitus tundub olevat vajalik. Niisugust suhtumist, et küll kõik kujuneb, nimetab tema "sovjeto"ks". Tema enda kasvatus tuleb tema oma kodunt. Nagu ta ise ütleb, olevat see mõõdnud sajandi oma. Sealt on ta võtnud põhiväärtused, mis kehtivad igavesti, ja neid annab ta edasi ka oma õpilastele. Vahel ütleb ta küll, et ega ta ise ei saaks ka vist kõige sellega hakkama, mida ta teistelt nõuab, aga nõudma peab. Elu on see, mis nõuab. Ta on ikka õelnud, et see kodu, kust tema tuleb, on nagu Niskamäe naistel...

Tal on üks suurepärase omadus. Võiks ju arvata, et see kuulub kõigi loominguliste inimeste juurde, aga paljudega ometi nii ei ole.



Koos Veljo Tormisega rahvusvahelisel koorimuusika sümposionil 13. augustil 1990. aastal.
A. Nilsoni foto

Vaikesse on alles jäänud niisugune "vembutaja". See tähendab, et ta on alati suuteline midagi ootamatut välja mõtlema ja näitama end sootuks uuest küljest. Ta on "tükkideks" valmis iga kell! Ega see pruugi avalduda muidugi igas seltskonnas, sest kõige muu hulgas on ta ikkagi soliidne daam üle viiekümne.

Mõnikord on muidugi lihtne teda rööpast välja lüüa. Küsimus on selles, kas ta seda ka välja näitab. Iseenda eest ta ei võitle, kuigi ta on võitleja tüüp. See tema omakasupüüdmatuse ongi omadus, mis aitab luua kontakte. Tekib niisugune puhastav energia, mis inimest mõjutab. Selles mõttes on Vaike leebe inimene - ta ütleb ikka, et elu on liiga lühike, et viha pidada. Aga tema enda elu on tõesti vist nagu tuleproov, kus tuleb minna läbi katsete...

Temas on kõrvuti mitu inimest. Kui ta tundub noorena, siis see tähendab, et ta ka on seda. Et ta pole läinud stampi, et tal on värsked impulsid. Teisest küljest on ta tõeline "kuninganna", nagu tema ja koori ühisel juubelikontserdil neli aastat tagasi "Vane-muise" kontserdisaalis öeldi. Kõige tähtsam on tema juures vist see, et tal on niisugune loodustalve taust - mingi eriline side maa ja

loodusega. Ta teeb kõik, et inimesed ei oleks tuimad ja ükskõiksed, vaid hakkaksid nägema ilu enda ümber.

Hästi õnnestunud proovi järel võib ta vabalt hundiratast visata. Ta on ju noorena hulk aastaid võimleja olnud. Aga ka oma hingelt on ta väga graatsiline inimene. Kõigis loomingulistes inimestes on ju ilu ja puhtuse vajadus. Vaike lihtsalt julgeb seda rohkem välja näidata kui teised.

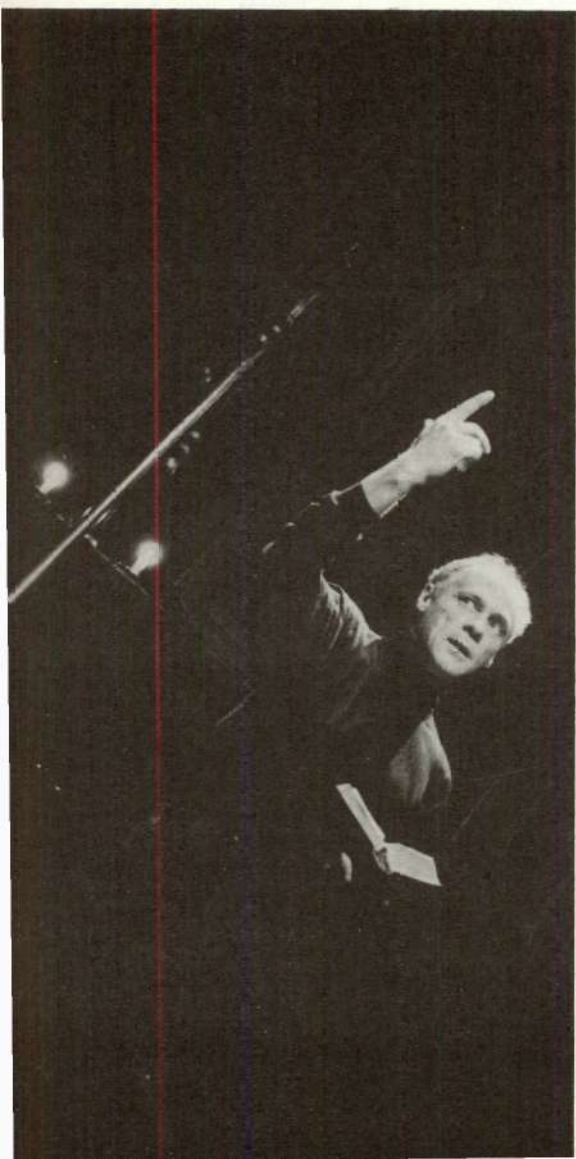
Dirigendi puhul on kõige olulisemad kaks momenti: musikaalsus ja isiksus. Laululava ees on väga oluline just mõjumine või ka nn mõjutamine. See tähendab suutlikkust 20 000-lt kätte saada see kõige olulisem, mis neil öelda on. Siin peab olema tohutu hingejõud taga, muidu ei tule midagi välja. Vaike ise ütleb, et tema juhatamine on "lollikindel". Aga see tähendab, et kõik on mõistetav, kõik on selge. Ühest küljest paneb see imetlema dirigenti kui inimest, teisest küljest tajud siin ka Vaike enda ütlust, et tema on vaid vahendaja. Et muusika on inimesele antud kõrgemalt poolt...

1994. aasta kevadtalvel vestelnud
LIVIA VIITOL

NÄITLEJA

JA TEMA ROLL

RAIVO TRASSI GEORGE NOORSOOTEATRI LAVASTUSES "KES KARDAB VIRGINIA WOOLFI?"



Mõtlesin Mihkel Mutile pisut vastu vaielda (vt TMK 1994, nr 2: "Loiud mehed ei rõõmusta neitsilikku hunti"), kuna ei tahtnud leppida sellega, et Madis Kalmeti lavastuses olevat "Woolf" eelkõige isikudraama, et praegu ja selles tõlgenduses ei tõusvat esile näidendi sotsiaalne aspekt.

Olin kolmel varasemal etendusel olnud haaratud Albeele omistatud pessimistlikust, kuid suurejoonelisest ideest, et projekt, mida nimetatakse sotsiaalseks eluks, on ebaõnnestunud. Kennedy-Ameerika liberaliseeruv, lootusriikas õhustikus loodud näidend väärtuste ja kultuuri kriisist, millele autor enesepettuseta otsa vaatab, tundus Noorsooteatri laval ajakohane.

Raivo Trassi George'i isikudraama põhjused näisid mitmekülgsemad ja paratamatamad, kui seda on tema vitaalse naise Martha rahulolematuse. Oma agressiivsetes enesepiitsutustes, veidrates julmades mängudes näis see George ikka alles otsivat õiget nime oma hingevaevale või eluküsimusele, nime, mida oli otsinud aastaid, mõeldes (fantaseerides? kirjutades?) poisist, kes oli kogemata maha lasknud ema ja sama kogemata surnuks sõitnud isa, et mitte alla ajada tee peale ette jäänud okassiga. Pojamängu kõrval, mida nad Marthaga oma lapsetus elus kakskümmend kolm aastat mänginud olid, näis see lugu väga tähtis. Midagi küdes ka Trassi ajaloolasest George'i ja Jaan Tätte bioloogist Nicki mängude teises plaanis nii tugevalt, et duel-

lid Ülle Ulla Marthaga näisid pigem põgene misena koduteatrisse, naise ja ema sülle, kus võib küll vitsa saada, aga kus ollakse päris kurja Hundi eest varjul. Pojamüüdi lõhkumise kaudu illusioonidest loobumisele - see Albee juba klassikaliseks saanud seletus näidendile näis ka Kalmeti - Trassi tõlgenduse aluseks olevat, aga lisaks paistis sellest midagi konkreetsemat või arusaadavamat: George'i vajadus iseendas selgusele jõuda. Ja seda kõige vähem suhetes Marthaga, kellesse ta kahtlemata, silmanähtavalt kiindunud oli.

Aga siis tuli Mutt oma sädeleva ja veenva artikliga... ja pärast selle lugemist kogesin 29. märtsi etendusel jälle kord, kui püsimatut on teater, kui püsimatut vaataja. Muttil on õigus. See "Woolf" näis ka mulle puhas toalahing, abieluline "surmatants". Ehk oli teater ennast koguni Muti järgi ümber seadnud?

On märkmeid selle kohta, kuidas mulle alguses paistis. Siin sellest väike valik.

George, kiindunud mees

Pole kahtlust, Raivo Trassi George armastab Marthat rohkem kui Martha teda. Kui nad öösel kell kaks Martha isa, Uus-Kartaaگو ülikooli rektori olengult naasevad ja George on läbi nagu äraaetud hobune, suudab ta ikka veel kuulata Martha lobisemist, isegi pisut häält tõsta ja naise lohakat keelt parandada. Kui ta niiviisi vaikib ja Marthat üksisilmi vaadates kuulab, võib ju arvata, et ta on surmani tüdinud. Aga me ei näe, mida ta tegelikult mõtleb. Kui Martha võrgutavalt ümber tema paterdab, sulab George üles, ta suul on midagi muige taolist.

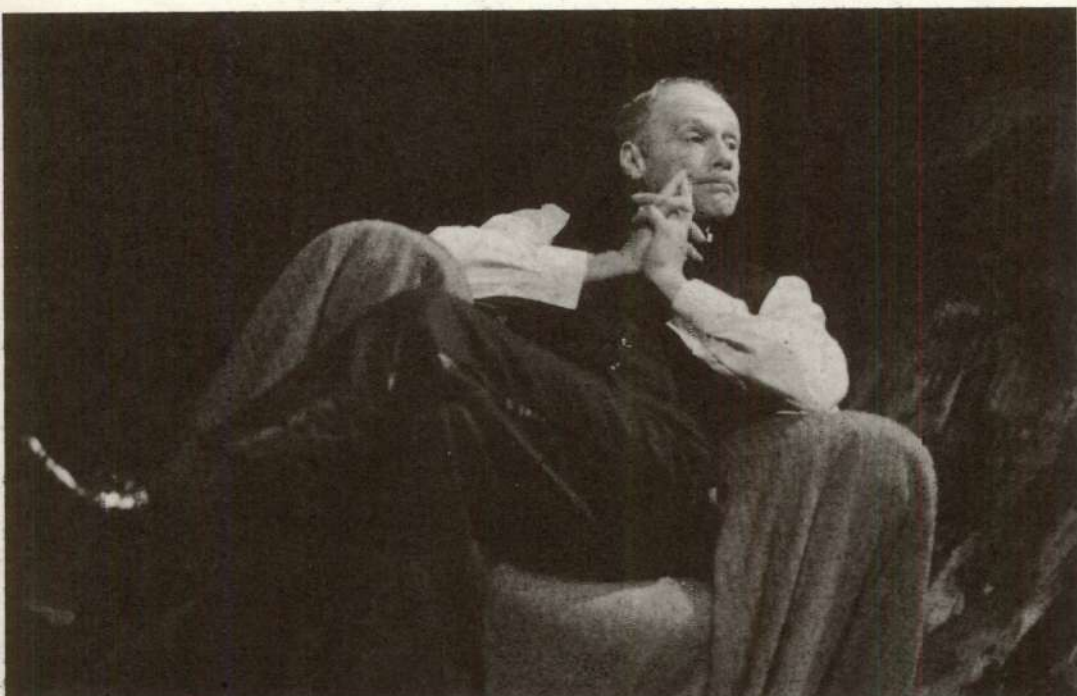
See, et nad on nii kaua pojamängu mänginud, paistab olevat Martha pärast. Tema on oma loomult tõeline ema ja naine, mis saab vaieldamatult nähtavaks viimase vaatu-

se pojatapu rituaalis. Pärast nii pikka abielu on George'i ja Martha elus ikka veel erootilist pinget ja seltsimismõnu. Ei mõju ju nende kemplemised ja riiud kompensatsioonina suhtlemistühikus, nagu on arvatud näidendi uuemas käsituses. George'is on ikka veel armukadedust, Marthas soovi seda äratada. See, et Martha teda võõraste ees tossikeseks ja mudasoo mehikeseks sõimab, ei jäta George'i ükskõikseks. Aga paistab, et teda ärritab vähem Martha lõugamine ja solvavad sõnad kui see, mis selle taga: Martha isa, Uus-Kartaaگو mõtteviis.

Miks just täna võtab George ette pojamüüdi lõhkumise? Võib-olla läheb Martha oma solvangutes liiga üle piiri, võib-olla on George eriti tundlik ja ettevõtlik. Aga võib-olla on asi lihtsalt selles, et homme saab fantaasiapoeg täisealiseks ja ükskord tuleb hakata elama päriselu.

George, mängumees

Kui väsinud ta pärast öist olengut ka ei ole, on Trassi George'is ikka veel mängukihku. Kui Martha teatab külaliste tulekust, poeb George, otsekui põgenedes, jalgupidi tugitooli. Ühtki õhtu jooksul ette tulevat lõõmingut ei võeta ette ilma väikese elegantse eelmänguta. Igatahes enne, kui Trass Ulla pead vastu diivanirulli peksma hakkab, korjab ta napsuklaasid ilusasti kokku. On täiesti arusaadav, miks George Marthaga nii jõhkralt käitub. Talle on mängudes vaja tugevat, vaimukat ja vihast vastast. Ta armastab räiged toone, aga ei talu lauslabasust. Jõuliselt teravmeelne dialoog on George'i jaoks elustiilia ja kõrgem reaalsus ühteaegu. Tema žest ja intonatsioon võivad olla sama teravad kui keel. Tema hääl varieerub teeseldud usalduslikkuse sametisest sosinast ja hästi kuuldavast kiirkõnест jeeriku pasuna kõlavate helideni.



Oma mängudes jääb George paljutähenduslikuks. Harva on võimalik öelda, mida ta just parajasti tunneb või mõtleb, kui teisele pöidlal silma ajab.

Provokatsioon on George'i mängude nähtavamaid käivitusmehhanisme. Martha ga käib see nii: George keelab, Martha teeb nimelt, tulemuseks on "verine" tõrksataltsutus. Nickiga mängib George nagu kass hiirega. Surub nurka ja neelab alla. Kuna Nickil puudub huumorimeel, õnnestub George'il käiata noormeest oma jõhkrate vaimukustega niikaugale, et see närvi läheb ja labasusega vastab. George reageerib alatult: väikese tähendusrikka pausiga, sõbraliku imestusega või koguni - tõuseb külalise kõrvalt demonstriivselt (?) püsti ja kõnnib eemale.

Vägivallaraksatustes ei vallandu Trassi George'i mõrvaimpulss. Tal pole seda. Kui Martha on jälle liiale läinud ja George šampanjapudeli puruks viskab, ei jäta ta endale kätte teravate servadega tapariista, nagu soovib Albee. Ka "pojatapul" on Trassi George'i jaoks vaid paratamatu pöörde, muutuse mõte.

Mida tähendab jutustus poisist, kes tappis ema ja isa, säästes okassiga? On George oma saatusega rahul? Ilmselt mitte? Aga sel-

les pole, ei saa olla süüdi Martha. Trassi George on andekas, kunstnikunatuuriga inimene, kes pole tahtnud, osanud, suutnud (?) ennast teostada. Mis puutub siia Martha?

George, vihane mees

Kui tulevad Nick ja tema väike naine Honey (Piret Kalda), kellega Martha isa on palunud kena olla, käitub Trassi George vastikult. Ta vehib ringi nagu pahur kelnar, ironiseerib, parodeerib. Puhub välja musti emotsioone. Kuulata vaid, kui ilgete intonatsioonidega räägib ta Martha isast. See ei näi ainult Martha õrritamisenä, selles on George'ile vastikut tõde Uus-Kartaago valitsevast mõtteviisist.

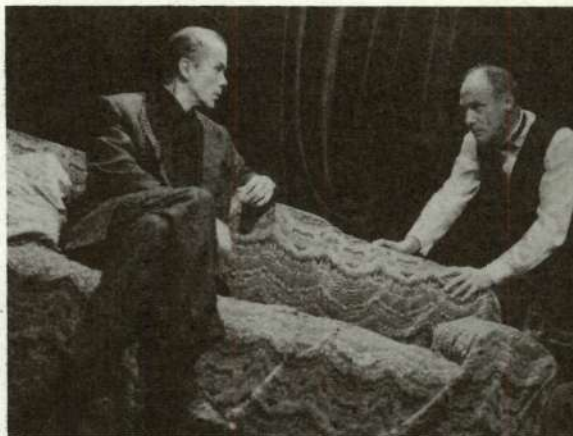
Paradoksides tulevärk, millega George Nicki tulistab, puudutab karjääri, abielu, lapsi, ajalugu, mehe füüsilist vormi, Uus-Kartaago eluolu (voodivärk muusika ja tingel-tangeliga) ja bioloogide kahtlasi eksperimente, mis nivelleerivad isiksuse ja suretavad välja kultuurid ja rassid. "Ja sipelgad võtavad maailma üle." Muu hulgas kompab George Nicki sarkasmi terava eneseirooniaga ja leiab, et teisest pole õiget "härjavõitlejat". Mida ükskõiksemalt, jahedamalt püüab

käituda Nick, seda jõhkramalt George talle peale tungib.

Kui jõhkralt Trassi George ka ei käituks, ikka näib ta Tätte Nickist sümpaatsem. Võib-olla (kellele) oma läbipaistva idealismi ja vanamoodsa humanismi pärast, võib-olla sellepärast, et on vaieldamatult vaimukas (anne teeb relvituks!) ja temas tegelikult puuduvad kalkus ja künism, mida Albee George'ile võib kergesti ette heita. Või on ikkagi tegemist kaastundega, mida tuntakse eluvõitluses saamatu intelligendi vastu...

Miks õieti esitab George Nickile oma poisi-loo, mida võib ehk koguni Trassi George'i "Hamleti-monoloogiks" nimetada? Peitub selles salakaval provokatsioon või sõbralik katse teise usaldust võita? George ei salli ju seda "uue laine" poissi, kelle labase pragmatismi ta kiht-kihilt paljastab. Näiteks. R a h a, selle, et Nick on abiellunud raha pärast, ajab George'i ülekeevasse eufooriasse. Ta kappab ringi ja laseb kuuldavale õnnelikke kraaksatusi. Ka see on muidugi mäng, aga kas pole võidurõõm selles ehtne?

See, mismoodi, kui tõsiselt, iseenesest-mõistetavalt ja nagu möödaminnes räägib Trassi George olmenaljade vahele evolutsiooniredelist, millel ei saa ringi pöörata ja hakata uuesti ülespoole ronima, kõneleb mehe arenenud eneseteadvusest ja reaalsusetajust. Kui ta esimese vaatuse lõpul pärast Martha solvavat pealetungi tugitooli istuma jääb, mõtleb ta vaevalt Martha karistamisest. Võib-olla mõtleb ta edu-kultusele endale, millelegi, mille Nick sõnastab hiljem hinnanguna: murtud selgrooga mees. Nickide keeles tähendab see üht, George'ide omas teist asja. Trassi George'ile võiks see tähendada võidujooksust, karjääriredeli akrobaatikast vabatahtlikku loobujat. Karjäär karjääri pärast ei ole ilmselt sellele George'ile vastuvõetav. Niigi näib teda vaevavat süümepiin

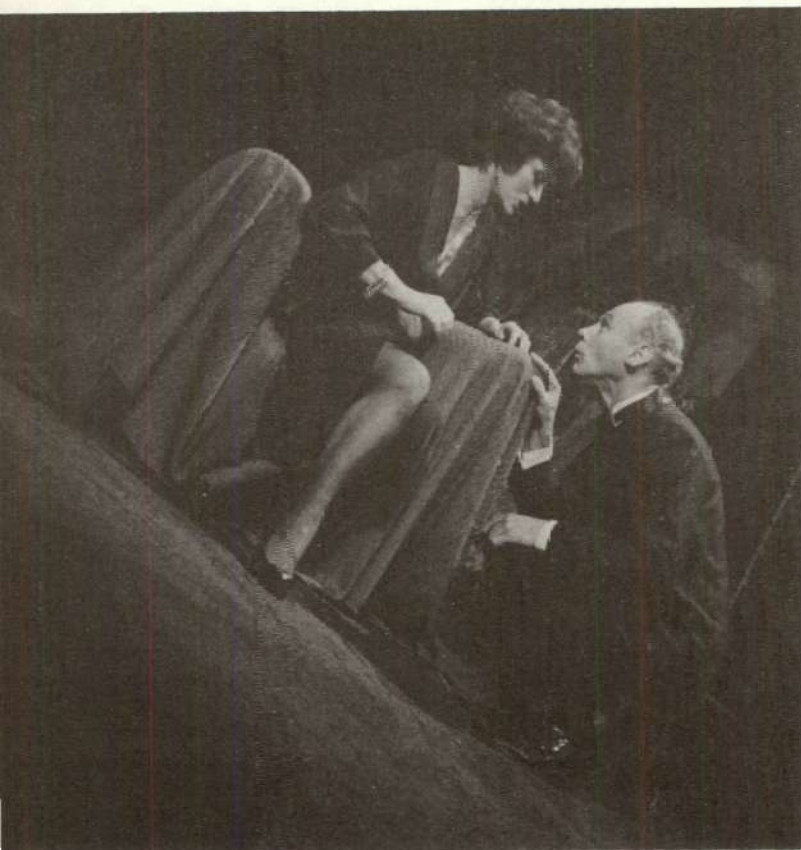


E. Albee "Kes kardab Virginia Woolfi?". Nick - Jaan Tätte, George - Raivo Trass.

kohanemise ja kompromisside pärast. Sellegi on George teinud kuuldavaks, nagu muu-seas, teise plaani jätkuna.

George, mõistev mees

See "kitsaste puusadega preili", kes tuleb pärast kella kahte öösel oma õppejõust mehega rektori tütrele külla, ei ärata esialgu Trassi George'is suuremat sümpaatiat kui



"Kes kardab Virginia Woolfi?".
Martha - Ülle Ülla,
George - Raivo
Trass.

tema humanitaarsete ajudeta Apollost mees. Aga mida kaugemale öhtu edeneb, mida enam näeb ja kuulab George nende abielu kohta, seda mõistvam side George'i ja Honey vahel tekib. Nende vastastikusel sümpaatias on midagi väljendamatut ja mõistatuslikku, õigemini on selleks mitmeid põhjusi. Aga vahest on nende hulgas kõige tähtsamad "tobukese" Honey vaist, huumorimeel ja inimlik abitus, millega ta ennast George'i mängude mõju alla usaldab. Ta pekstakse küll julmalt läbi, aga selle tagajärjeks on ärkamine. Ja arvatavasti mitte ainult sooviks - saada laps.

Kui Martha vastuhakk pojamüüdi purustamisel on jõudnud emotsionaalsesse haripunkti, ütleb äsja veel rituaali võimukat režissööri ja esinäitlejat mänginud George talle ilma etteheite varjundita, vaikselt, sisendavalt: "Sa nimetasid tema nime. Sa rääkisid temast teistele."

Pärast väga pikka pausi lausub George, nagu oleksid need neli koos istunud pika ja sõbraliku öö, natuke väsinult, aga iseenesestmõistetava rahuga: "Varsti koidab... Pidu on läbi." Ja sama moodi, ainult pisut tumedamalt, vastuseks Nickile: "...meie ei võinud saada..."

Lapsed lähevad. Honey iseäraliku äreva otsustavusega ees, Nick järel.

Martha istub murtult tugitoolis. George võtab tabureti ja istub tema vastu. Teksti on vähe ja sellel pole tähtsust. George paneb käe Martha kaele. Nad vaatavad teineteisele silma ja vaikivad.

Esimestel etendustel näis mäng, mängulisus selgem, ka laiemaidsotsiaalseid tähendusi kandev. Kes seepärast, et niiviisi oli mõeldud, või lihtsalt lavastuse "sissemängimatuses"? Mihkel Mutt tegi kriitikat ülemängimise kohta ja teda võeti kuulda. Nüüd tõusevad küll üldiselt sünges perekonnadraamas üksikud lõbusamad seltskondlikud

kohad kenasti esile, aga pole endisi alltekste. "Suur mäng" on endiselt olemas vaid viimases vaatuses. George'i ja Nicki duellid, mida Trass mängis tõelise võitlushasardiga, teravate viha ja põlguse intonatsioonidega, jõuliselt peale tungides ja kavalalt taandudes, näivad mahanevat humoreskide esitamiseks või tubli lektori eneseimetluseks. Nicki eluhoiak ja muud ilmaasjad lähevad nüüd George'ile vähe korda. Ilmselt nägi Mutt selle tendentsi kohe alguses ära.

Üks imelik efekt. Kui Trass mängis George'i maailmavalu tabamatut mängu, paistis kiindumus Marthasse tugevamalt silma. Nüüd, kus tõsimeelsemalt esile tõusevad armukadeduse märgid ja kogu see intiimelu krempel, hajub ka suhete poeesia sõjamõllu. Kokkupõrked Marthaga on veel naturaalsemad (et mitte öelda naturalistlikud), mõttepinge madaldumas. Kui George esimese vaatuse lõpul nüüd istuma jääb, mõjub see nagu väike puhkus pärast kisa ja ärplemist.

Et puudub, olgugi negatiivne, kontakt välismaailmaga, on etendus kogumult lootusetum. George'i kogu vaimuenergia on kulunud toalahinguks. Eelkõige Marthaga. Isegi "Dies irae...", maailmalõpuennustus Nickile, mille Trassi George peab redelil püsti seistes, ei mõju enam mõtleva ajaloolase väljakutsena, vaid vana väsinud mehe plämana, mida keegi ei kuula.

Kui Lisl Lindau ja Silvia Laidla mängisid "Non stop'i", näidendit kahest vanast poolatariist, kes ennast pärast Vene tankide saabumist viieks aastaks vabatahtlikku korterivangistusse määrasid, juhtus midagi analoogilist. Algul, Noorsooteatri suures saalis, esitati absurdses situatsioonis peituvat maailmaajaloolist groteski, hiljem, kui väikesesse saali koliti -kahe vana naise draamat suletud seinte vahel. "Publik tahtis meid niiviisi vaadata," ütles Lindau. Nähtavasti tahab publik



"Kes kardab Virginia Woolfi?". Honey - Piret Kalda, George - Raimo Trass.

H. Rospu fotod

ka "Woolfi" praegu vaadata kui puha pere-konnadraamat, ilma vihjeteta kahtlase välisilma.

Jääb väike lootus, et tõde lavastusest on kuskil vahepeal. Et illusioonide lõhkumist ja iseendas selgusele jõudmist on George'ile-Marthale tarvis nii kodus kui ka kaugemal.

LILIAN VELLERAND

JACQUES LACANI PSÜHHOANALÜÜS JA FILMITEOORIA II

Artikli algusosa ilmus TMK juuninumbris

2. Lacan ja filmiteooria

Jacques Lacan ise ei kohandanud oma teooriat filmidele, aga ta pühendas siiski palju tähelepanu pilgu ja vaatamise psühhoanalüüsile. Vaatamistung ongi tema mõtlemises märgatavalt kesksemal kohal kui Freudi *Schaulust*, mis tundub ka loomulik, kui meenutada peeglifaasi ja visuaalsete identifikaatsioonide tähendust Lacani teoreetilistes avaldustes. Vaatamistungile pühendatud seminari tulemus on tõlgitud inglise keelde pealkirja all "*Of the Gaze as Object Petit a*".¹ On teada, et Lacan sai teoreetilisi mõjutusi 1920. aastate sürrealistidelt, ka seminari näited puudutavad peamiselt maalikunsti.

Lacan eristab ühelt poolt silma füüsilise elundina, mille nägemisvõime on küpsel kujul sümboolsest korrast tingitud, teiselt poolt aga vaatamist aktiivse tähenduse otsiva toimingu. Nagu kõigis tähistamisprotsessides, on ka vaatamise juures tegev teadvustamata iha. Pilg on pidev imaginaarse ja sümboolse, täiuslikkusele pürgiva samastumisotsingu ja ilmaoleku dialektika, mis juhib visuaalsele fantaasiale "*what I look at is never what I wish to see*".² Sümboolse korra sünnitatud ilmaolek sisaldub seega igas pilgus, ilmaolek, mille juured on ema eemaloleku teadvustamises lapsepõlves ja asendusobjekti otsimises. Just selles tähenduses nimetab Lacan ka pilku *objet petit a*'ks.

2.1. Ideoloogiline subjekt

Traditsioonilist psühhoanalüütilist kunstiuurimust iseloomustab lähenemisviis, mida Christian Metz nimetab nosograafiliseks.³

Tähelepanu on suunatud esmajoones teostajale, tema eluloole ja psühhopatoloogiale, mille hõlbelisi jooni on otsitud tema teoste vahendusel või mille abil on püütud teoseid tõlgendada. Teine traditsiooniline suundumus on keskendunud psühhoanalüüsima kunstiteose sisemist maailma, fiktiivsete isikute loomust, ja püüdnud, Dudley Andrew' sõnul, leida "iha tekstis" (*desire in the text*). Andrew kasutab seda laadi uurimuse näitena Raymond Bellouri põhjalikku analüüsi Alfred Hitchcocki filmi kohta "Loodest põhja" ("*North by Northwest*", 1959), mille järgi Cary Grant osutub ema ülemäärasesst hoolitsemisest küllastunud, sobivat isa otsivaks moodsaks Oidipuseks. Põhjendatult kritiseeris Andrew tõlgenduse äärmist lihtsustamist, mis suudab mis tahes kunstiteose taandada Oidipuse-looks, osutamata tähelepanu selle individuaalsetele ja kunstilistele omadustele.⁴

Väljaannetes "*Cinethique*" ja "*Cahiers du Cinéma*" kirjutanud prantsuse teoreetikud hakkasid 1970. aastate alguses Lacani teoreetilisi seisukohti süstemaatiliselt kohandama filmi ideoloogilisele analüüsile. Ideoloogiakriitikat on muidugi harrastatud alates filmi algusaastatest, mis on tähendanud kesken-dumist peamiselt sisuliste aspektidele, sündmustele ja näiteks staarikultusele. Lacanlikus ideoloogilises analüüsis siirdus põhiorhk formaalsele poolele, väljendusele ja tehnoloogiale ning vaataja asendile filmi tekstuaalses süsteemis - lähenemisviis, mis on lacanlikule filmiteooriale üldiselt omane. Ideoloogiakriitika tähtsamate suunanäitajatenä võiks mainida Jean-Pierre Oudart'i ja Jean-Louis Baudryd, kes 1960.-1970. aastate vahetusel avaldatud artiklites visandasid suuna põhiteesid.

Prantsuse teoreetikutega seoses on põhjust mainida ka Lacanilt mõjutusi saanud marksistlikku filosoofi Louis Althusseri, kelle ideoloogiameiste nad omaks võtsid. Althusseri järgi värbab ideoloogia indiviidide

¹ Jacques L a c a n. "The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis". Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Alan Sheridan. New York and London, Norton & Company; näit. lk 65 jj.

² *Ibid.*, lk 103.

³ Christian M e t z. "Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier". Trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti. London, Macmillan Press, 1983 (1982), lk 25-26.

⁴ Dudley A n d r e w. "Concepts in Film Theory". New York, Oxford Univ. Press, 1984, lk 139-142.

hulgast endale subjekte kõnetlusega, mida ta nimetab tervituseks. Indiviid tunneb iseenda tervituses ära ja, jäädes selle objektiks, muutub ideoloogiliseks subjektiks. Selline ideoloogiline diskursus⁵ võib tekkida peale isiku ja personifitseeritud kultuurilise agendi (vaimulikud, õpetajad, poliitikud jms) ka isiku ja tekstuaalse konstruktsiooni (filmid, raamatud, TV-saadet, fotod jne) vahel.⁶

Teine tähelepanuväärne ideoloogiakriitika taustis on prantsuse keeleteadlane Émile Benveniste. Et oleks arusaadav keele tähendus subjektiivsuse sünnis, tuleb tema järgi eristada diskursuse tegelik looja, lausumise subjekt (*sujet de l'énonciation*), keeleteoreetilises, lausungi subjektist (*sujet de l'énoncé*).⁷ Lacani teooria kohaselt on neist esimene killunenud psühhoanalüütiline subjekt, kes saavutab oma näiliku ühtsuse tähistamise ja sümboolse korra, keele kaudu. Ideoloogilis-psühhoanalüütilises mudelis sünnib subjektiivsus niisii tähenduslikust interaktsioonist, diskursusest, milles saatja määrab nii enda kui - eriti ideoloogilise agendi tervitamise - vastuvõtja identiteedi.

Otsustavaks tõukeks ideoloogilise subjektiteooria kohandamisel filmile sai Oudart'i ja Baudry esitatud hüpotees (kunstlikust) *quattrocento*- ehk renessansiperspektiivist. Koos nüüdisaegse läänemaise teaduse sünniga toodi renessansis ka maalikunsti uus kujutamisiis - kunstlik perspektiiv, mis paigutas vaataja ettemääratud asukohale ja, eeldades, et vaataja silm on kujutatava suhtes organiseeriv printsiip, tegi temast tähenduse looja. Erinevalt varasemaist läänemaistest ja nüüdisaegsetestki hiina ja jaapani maalidest, mis võimaldavad vaatajal valida erinevaid vaatamisnurki, sünnitas kunstlik perspektiiv subjektiivse olukorra, mis eeldas subjekti kohalolekut tähistamise ahelas. Baudry räägib transsendentsest subjektist:

⁵ Diskursus on semiootikasse ja poststrukuralismi toodud keeleteaduslik termin, millele hiljem on tekkinud rida eri tähendusi. Émile Benveniste'i järgi tuleb selle all mõista väljendust, mis eeldab rääkijat ja kuulajat ning rääkija tahet kuulajale mingil viisil mõju avaldada. Émile Benveniste. "Problems in General Linguistics." Trans. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, FL. Miami Univ. Press, 1971 (originaal 1966), lk 208-209.

⁶ Vt Louis Althusser. "Ideologist valtiokoneistot". Suom. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius. Jyväskylä, Osuuskunta Vastapaino, 1984, eriti lk 126 jj. Vt ka Stephen Heath. "Notes on Suture". "Screen", Vol. 18, nr 4 (1977/78), lk 70-71 ja Kaja Silverman. "The Subject of Semiotics", New York, Oxford Univ. Press, 1983, lk 48.

⁷ Benveniste. "Problems in General Linguistics", lk 218 jj.

vaataja on kujutatavast maailmast lahus, aga ta on nagu pildi ette valmis paigutatud.⁸ Oudart'i järgi eeldab renessansiperspektiiv vaataja sissearvamist, inskriptsiooni, ilmaolekuna; subjekt on paratamatu äraolek "teisel laval", publiku poolel.

Hiljem suundus selline kujutamisiis maalikunstist kõigepealt fotograafiasse, seejärel filmi, mille kogu tehnoloogiline mehhanism on projekteeritud kunstniku perspektiivi loomiseks. Kogu süsteem põhineb pildisisesel ettekujutataval kolmnurgal, mille tipp on siiski lahtine sel kombel, et diagonaaljooned - võrdkülgse kolmnurga küljed - näivad suunduvat lõpmatusse. Nii on vaatajasubjekt sunnitud vaatama pildi "sisse", selle asemel et silm saaks vabalt luua suhteid pildi pinnal. Selline subjekti fikseerimine teatud kohale annab valitsevale ideoloogiale - marksistlike kriitikute järgi kodanlusele - võimaluse kõnetada vaatajat oma äranägemise järgi: too kujutleb ennast tähenduse allikana, kuigi tõeliselt on ta kogu aeg ideoloogilise värbamise objekt.

Kas filmijutustus oma vahelduvate pildisuuruste ja -nurkadega siiski ei riku ühtset ruumi ega tee küsitavaks subjekti pilgu valitsevust? Baudry usub, et filmilik mehhanism peidab selle näiteks kaamera liikumise ja montaaži ning süžee sujuvuse abil ja et kogu süsteem on sihitud subjekti ainulisuse säilitamisele illusoorse tähenduse allika ja produtseerijana. Baudry järgi ühendavad kõik need tehnikad filmi kaheks keskseks ideoloogiliseks funktsiooniks: representatsiooni [kunstilise loomise ja esita(ta)vuse] ning spekulatsiooni (vaadatavaks tegemise) ideoloogiaks.¹⁰

Oudart'i-Baudry mudeli nõrkuseks on siingi - visuaalse poole ületähtsustamise kõrval - tugev reduktsionism; filmi mõju ja vaatamissituatsiooni taandamine üheleainsale mehhanismile. Ideoloogiat nähti monoliidina, kõiki filme (eriti Hollywoodi tooteid), sõltumata sisust ja teostusest, ühe ja sama ideoloogilise tootena, selle asemel, et mõelda Colin MacCabe'i kombel, et film koosneb paljude, omavahel võib-olla vastuolus oleva-

⁸ Jean-Louis Baudry. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". Trans. Alan Williams. Teoses: Bill Nichols (ed.). "Movies and Methods". Volume II. Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1985, lk 534-537. Originaalartikkel väljaandes "Cinématique" 1970, 7-8.

⁹ Tsit. James Spellerberg. "Technology and Ideology in the Cinema". "Quarterly Review of Film Studies" 1977, 2-3, lk 291.

¹⁰ Baudry. "Ideological Effects", lk 535 jj.

te diskursuste hierarhiast.¹¹ Vaatajasubjekt on ideoloogiakriitikele omapärane *tabula rasa*, keda film kõnetab, kuidas tahab.

Seda juba Althusseri subjektikäsitluses sisalduvat põhinõrkust on teiste seas kritiseerinud ka Paul Hirst. Tema järgi ei astu ideoloogiline subjektivsus tühjale kohale, vaid indiviid on alati juba kognitiivne subjekt, suutes ennast ära tunda ideoloogia terivituses.¹² Osaliselt selle põhjal esitabki Stephen Heath mõtte, et vaataja subjektiveerimise filmisituatsioon võib jagada kolmeks osaks, mida ta nimetab terminitega *preconstruction*, *(re)construction* ja *passage* ("läbimine"). Prekonstruktsioon käsitleb selliseid kultuuri ja filmikonventsiooni tingitult valmis tähendusi, mida kasutavad ära näiteks Hollywoodi žanrid (muusikalid, vesternid jne). Konstruktsioon on filmi üldtähenduse lõpptulemus, subjekti enam või vähem püsiv paigalepanek. *Passage* omalt poolt tähendab Heathil vaatamisprotsessi ennast, vaataja liikumist läbi filmi subjektina ja tähenduse produtseerijana.¹³

On selge, et sellisena näib ideoloogiakriitika tegevast tarbetuks autori-teoreetikute vaevaga visandatud tegija mõiste, asetades isikulise autori asemele anonüümse ideoloogia. Filmi ideoloogiline mõju arvatakse põhinevat just tegija, lausumise subjekti puudumisel: jättes lausumise subjekti koha vaataja täita, võimaldab film tal samastuda kõne subjektiga, s.o fiktsiooni sündmuste ja tegelastega.¹⁴ MacCabe'i järgi muutub vaataja tegelikult ise tegijaks, lausumise subjektiks, kogedes iseennast tähenduse allika ja sündmuste produtseerijana.¹⁵

Ideoloogiakriitika anti-autorlikud nägemused ja tegija kõrvaletõrjumine võivad tunduda vasturääkivatena, kui meenutada, et autori-teooriaga rääkis tegijast enimini tekstuaalse konstruktsioonina, "stiilina" või süvastruktuurina kui tõelise inimesena. John Caughie mõnab, et ideoloogiateooriaga määratles tegijat tekstuaalse konstruktsiooni-

na, kuid küsimus pole enam üksikisiku loovuse ülistamises ega isiksusliku indiviidi leidmises, vaid diskursuse probleemides. Kuidas aga tekst loob tegija - subjekti, kuidas asetab vaataja kohale ja kuidas lavastaja varasemad teosed mõjutavad filmist saadavat naudingut, Heathi terminites järelikult: prekonstrueerivad subjekti?¹⁶

Ideoloogiakriitika püüdis seletada filmimehhanismi vahendeid vaataja subjektiveerimiseks ja keskendus seetõttu peamiselt tootmispoolele. Mis aga vaataja sees tegelikult toimub?

2.2. Ömblus

Alates 1970. aastate keskpaigast on Lacani pooldavate teoreetikute tähelepanu nihkunud tähenduse produtseerijalt ja representatsioonist psühhonaaliliselt vaataja psühhilistele protsessidele tähistamise ahelas. Lacanlikus teoorias sai *suture* (ömblus)¹⁷ üldnimetuseks neile võtetele, mille abil film kannab subjektivsus üle vaatajale. Algupäraselt tähendab termin haava kirurgilist kinniõblemist, lacanlikus teoorias aga sümboolse kastratsioonihaava kinniõblemist. Mõiste taga on Lacani õpilane ja väimees, tema teoreetiliste seisukohtade silmapaistev arendaja Jacques-Alain Miller, kes uuris ömblust tähistamissüsteemides siiski väga abstraktsel tasandil. Mõiste tõi filmiteooriasse Jean-Pierre Oudart oma Robert Bressoni filme "Taskuvaras" ("*Pickpocket*", 1959) ja "Jeanne d'Arci protsess" ("*Le procès de Jeanne d'Arc*", 1962) käsitlevas artiklis; omalt poolt kohandas iisraellane Daniel Dayan Oudart'i arendatu ideoloogiakriitika seisukohalt klassikalisele hollywoodi-esteetikale, tehes seda tabavalt pealkirjastatud artiklis "*The Tutot-Code of Classical Cinema*".¹⁸ Selle kolmiku töid võib pidada filmi ömblusteooria aluseks.

Oudart'i ja Dayani järgi tähendab ömblus peaaeglikult klassikalist pildi/vastupildi süsteemi, milles teine kaader näitab seda ala, kust eelmine tõenäoliselt pildistati. Kui näi-

¹¹ Colin MacCabe. "Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature". Manchester, Manchester Univ. Press 1985, näit. lk 34. Tõeliselt toimib kaamera diskursus MacCabe'i filmiliku "klassikalise realismi teksti" hüpoteesis ülima ideoloogilise töö kindlustajana.

¹² Tsit. Heath. "Notes on Suture", lk 71.

¹³ *Ibid.*, lk 74-75.

¹⁴ Näit. Teoses: John Caughie (ed.). "Theories of Authorship". London, Boston and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1981, lk 203; Geoffrey Nowell-Smith. "A Note on 'History/Discourse'", sama teos, lk 237 ja Metz. "Psychoanalysis", lk 96.

¹⁵ MacCabe. "Theoretical Essays", lk 68.

¹⁶ Caughie. "Theories of Authorship", lk 205.

¹⁷ Dan Steinbock on pakkunud terminile soomekeelset vastet *omml* (ek "ömblus"). Dan Steinfeld. "Telesio ja psyyke. Telesio, illusionismi ja anti-illusionismi". Espoo, Weilin + Göös, 1983, lk 209-210.

¹⁸ Oudart'i artikkel "Cinema and Suture", "Screen", Vol. 18, nr 4 (1977/78). Trans. Kari Hanet. Originaalartikkel aastast 1969. Dayani artikkel teoses: Bill Nichols (ed.). "Movies and Methods". (Vol. 1) Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1976, lk 438 j. Originaalartikkel "Film Quarterly", Vol. 28, nr 1 (1974).

teks kaader 1 näitab inimest või kohta, siis kaader 2 näitab selle panoraami vaatajat, st isikut, kelle silme läbi eelmist vaadet nähti. Sel kombel varjab rääkiv kaameratagune subjekt fiktsiooni ja filmivaataja pilku näib juhtivat linal loodud kujan.

Oudart'i ja Dayani laanlikku tõlgendust võib tihendada järgmiselt. Vaataja kogeb kaadrit 1 imaginaarse küllusena, mis on väga elastne ja mida ei piira mitte mingi pilk (= Lacani peeglifaas). Peagi märkab vaataja siiski enda nähtu piire: pildi serv tundub asju peitvat, ning kaob mulje isikute ja objektide maagilisest kohalolekust. Vaatajasubjekt ei "valda" enam enda nähtud olukorda, vaid ta on Äraoleva Teise (*L'Absent*) meelevallas.¹⁹

Oudart omistab sellele Äraolevale kõik sümbolise isa atribuudid: potentsi, kõikenägemise, teadmise - kõik selle, mis puudub imaginaarsusse kandunud vaatajal. See hirmutav Teine just ongi filmiliku situatsiooni kõnelev subjekt, kes peitub kaadri 2 heatahtliku fiktiivse isiku vaate taga. Filmiliku mehhanismi võim on siis selles, et hävitades kujuteldava külluse, sünnitab see vaatajas ilmaoleku, kastratsioonihaava, mis omakorda sunnib teda püüdlema järgmise pildi ja edasiliikuva jutustuse kokkuõmbleva mõju poole. Õmblusega justkui õmmeldakse vaataja filmi tekstisse ja samaaegselt peidetakse selle diskursuse-loomus; film näib iserääkiva, puhta loona.

Õmblusteooria on sellisena siiski hõlpsalt kritiseeritav, kuna rajab praktikas kogu oma argumentatsiooni kadreeringule.²⁰ Kuigi Dayan märgib, et suurem osa traditsioonilise filmi kaadritest lähtub mõne isiku vaatest, on Barry Salti arvestuste kohaselt alates 1930. aastatest siiski vaid 30-40 protsendil klassikalise filmi võtetest vaatevõrdlusi ja pildi/vastupildi kaadreid.²¹ Vaataja ühtne subjektiivsus oleks selle järgi ohustatud suurema osa jutustamise ajast. Heathi mugandades on hiljem oletatud, et õmblust tuleb vaadelda laiemalt kui Oudart'i ja Dayani teoorias, nimelt filmi mitmetüübiliste jutustavate strateegiatena, mis põhinevad lakkaamatul juures- ja äraoleku vaheldumisel nii

kaadri kui jutustuse tasandil.²² Selle termini alla kuuluksid kõik need tehnikad, mis on suunatud aja ja koha ühtsuse säilitamisele ning vaataja sidumisele fantaasiaga. On muidugi selge, et need tehnikad on vältimatud mõistmaks klassikalist jutustavat filmi. Eeldatakse, et vaataja paikab klassikalise "vaadatava" teksti (*specular text*) augud ja tagab selle ühtsuse.²³ Siiski ei selgita see veel filmi hämmastavat võlujõudu ja lummust, millele on vaja seletust otsida vaataja psüühika ehitusest.

2.3. Samastumine ja filmilikud perversioonid

Traditsiooniliselt on filmitheoreetikud olnud innukad otsima ekraanipildile analoogiaid mujalt kultuurist. Charles Altmani järgi kristalliseeruvad sellised metafoorid efektiivseks kokkuvõtteks raskuspunkte ülekanemisest pildi ontoloogia uurimisel. Kui realistidele oli ekraan aknaks, siis formalistide meelest oli tegemist pildiraamiga (*frame*), mis organiseeris visuaalset ruumi ja suunas vaataja tähelepanu kahemõõtmelise pinna kindlatesse suundadesse. Lacani teooria on kasutusele võtnud jällegi uue metafoori, peegli, mis eeldab, et vaataja samastub mitte ekraanil nähtava tõelisuse, vaid iseendaga.²⁴ Õmbluste teoreetikute järgi väljendab peeglianalooogia ennekõike filmi vajadust vaataja subjektiivseerida, aga küsimusele võib läheneda ka vaataja vajadusi silmas pidades. Üksikasjalikumalt on Lacani põhjal vaataja psühhooanalüüsiga tegelnud prantsuse dünaamiline filmiuuriija Christian Metz.

Kuigi ekraan on nagu peegel, erineb see Metzi meelest Lacani peeglist siiski ühes olulisel osas: tegelikult ei näe vaataja seal iseenest. Lapsepõlve peeglifaasi kogemus aitab vaatajal mõista filmiobjektide maailma: tarvitsemata oma pilti ekraanil näha, teab ta enda siiski olevat subjekti.²⁵ Metzi kahtlus

²² *Ibid.*, lk 64 jj. Tegelikult leevendab ka Dayan raamatu viimases viites oma nägemust ja konstateerib, et pildi/vastupildi süsteem on vaid üks klassikalise filmi võte peitmaks tähenduse allikat. D a y a n. "The Tutor-Code", lk 451.

²³ Nick B r o w n e. "The Rhetoric of the Specular Text with Reference to 'Stagecoach'". Teoses: C a u g h i e (ed.). "Theories of Authorship", lk 258. Laiendatud versioon artikkel on ilmunud ka teoses "Movies and Methods" (II).

²⁴ Charles F. A l t m a n. "Psychoanalysis and Cinema: the Imaginary Discourse". Teoses: N i c h o l s. "Movies and Methods" (II), lk 521. Originaalartikkel "Quarterly Review of Film Studies", Vol. 2, nr 3 (1977).

²⁵ M e t z. "Psychoanalysis", lk 64.

¹⁹ D a y a n. "The Tutor-Code", lk 447-449.

²⁰ Näit. William R o t h m a n. "Against 'The System of the Suture'". Teoses: N i c h o l s (ed.). "Movies and Methods" (I). Rothmani meelest on asjatu rääkida millestki "Äraolevast", sest kadreering näitab traditsiooniliselt pilgu allikat juba enne pilgu objekti. Vt ka David B o r d w e l l i Dayani-kriitikat teoses "Narration in the Fiction Film". London, Methuen, 1985, lk 110-111.

²¹ H e a t h. "Notes on Suture", lk 65.

tundub lammutavat kogu selle viljaka analoogia, sest sellises vormis ei lahuta tema filosoofia filmi mingil määral muust inimtegevusest. Ometigi osutab tema üksikasjalik analüüs vaataja une ja ärkveloleku piiril liikuvast tajumisseisundist ("filmilik seisund", *filmic state*) vaatajakogemuse tugevalt regressiivsele iseloomule, tagasiminekuks lapsepõlveelamustesse.²⁶

Dudley Andrew kahtleb kujutletud peeglianaloogia paikapidavuses ja kritiseerib Metz'i nostalgilist igatsust lapsepõlve kõikehaarava filmielamuse järele. Olemuslikult on film institutsioonina tugevalt seotud sümbolsega, muidu me seda ju ei mõistakski. Andrew mõõnab siiski Metz'i korduva põhiteesi õigsust: vaatamiskogemus on nii imaginaarne kui ka sümbolne.²⁷ Aktiveerides üha uuesti vaataja kujutlust, teeb film võimalikuks Metz'i esitatud mitmetüübilised identifitseerimised.

Metz usub vaatajat samastuvat 1) väljamõeldud tegelastega, 2) näitlejatega (töenäoliselt eriti nn staarifilmides, kus näitleja täheolemus on jõulise väljamõeldud tegelasest), 3) oma pilguga ja 4) kaameraga.²⁸ Väljamõeldud tegelastega samastudes projitseerib vaataja oma ideaal-mina loomulikult ekraanikujudesse: need on kaunimad, paremad, täiuslikumalt tegutsevad (nagu Lacani peegelpilt) ja kompenseerivad sellega vaatajas tekitatud sümbolse ilmaoleku. Täenduslikult mõjub samastumine oma pilguga problemaatilisemalt, kuna võidakse ju küsida, kas iga vaatamisakt seda siis juba iseeneest ei eeldagi. Metz juhindub selles samastumises filmi omadusest konstrueerida vaataja kõikenägeva ja kõikvõimsa transsendentaalse subjektina, kes näeb alati "rohkem". Protsess põhineb vaataja skopofiiliale (ehk skoptofiiliale) - tahtmisele näha (rohkem), mis on Lacani teooria järgi üks põhiinstinktidest. Ka on pilk - nagu tõdetud - väike - a - objekt. Metz'i järgi samastub vaataja seejärel sunnitud kaameraga, mis näeb tema eest, ning nii toimides identifitseerubki iseendas transsendentaalse subjektina.

Nägemistung suunab Metz'i filmi vaatamissituatsiooni analüüsima spetsiifilisemalt vuajerismina, "piilumisena", mille all mõeldakse perversset huvi salaja jälgida teiste seksuaaltoiminguid ja alasti keha või, laiemas mõttes, teise muutmist oma pilga objektiks. Metz eristab kahte liiki vuajerismi: salajast (volitamata) ja avalikku (volitatud),

millest esimene valitseb filmsituatsiooni.²⁹ Avalik ekshibitsionism/vuajerism on oma loomult interaktsioon, diskursiivne vastasmõju, mis põhineb mõlemapoolisel kokkuleppel, nagu näiteks striptiis. Filmiinstitutsiooni kui niisugust tuleks Metz'i arvates just selliseks pidada. Filme tehakse "näitamiseks" ja vaataja teab seda juba piletit ostes. Seevastu läheneb vaatamissituatsioon ise oma olemuselt salajasele vuajerismile. Saali pimedus, olukorra näilik eraldatus ja ekraani kuju tekitavad kõik koos "lukuaugu efekti", mis täieneb väljamõeldud tegelaste teadmatusena vaatajatest. Film lubab vaadata, kuid käitub, nagu poleks ta teadlik oma sellisest funktsioonist.

Salajane vuajerism on üks neist vahendeist, millesse klassikaline film peidab oma diskursuse-olemusi.

Ekraani inimesed ja objektid on siiski vaid varjud, heiasused. Kuidas võiksid nad rahuldada vaataja iha, korvata ilmaolekut? Lacanlikust vaatevinklist on eriti huvitav Metz'i käsitus filmist kui fetišist. Freudil liitub fetišism peamiselt kastratsioonikompleksiga, eriti ema kui kastreritud olendiga. Laps usub, et kõigil inimestel on peenis, ja ema anatoomiline puudulikkus selles suhtes sünnitab poisis hirmu samalaadse puuduse ees. Tüdruk omalt poolt võib-olla usub, et ta juba ongi kastreritud. Tulemuseks on vaatlemiskeeld: laps tõrjub välja enda nähtud hirmutava vajaku ja püüab oma psüühilist energiat siduda selliste objektidega, mis eelnesid sellele paljastusele (aluspesu, sukad, kingad jne). Fetiš on seega alati peenise aseaine ja perverssele fetišistile seksuaalse rahulduse vahend.

Lacanlik käsitus kastrerimisest on omalt poolt pigem sümbolne kui konkreetne; sümbolne kord tekitab subjektis ilmaoleku, mis on imaginaarse purunemise tagajärg. Nii ongi kõik subjektid juba kastreritud ja tähistamisahela kõik väljendused omal kombel fetišid, kaotatud täiuslikkuse indikaatorid, mille ühisnimetajaks on fallos. Peab siiski mees pidama, et just isa purustab lapse kujuteldava emasuhte, nii et fallos assotsieerub ka peenise ja sugupoolte erinevust tuleb siis ühel või teisel viisil arvestada.

Metz'i meelest on fetišism nii filmi tehnikasse kui ka teksti sisse ehitatud. Olles materiaalsem, tehnilisem kui muud kunstid, on film juba institutsioonina fetiš, "hea objekt", nagu Metz Melanie Kleini termineid kasuta-

²⁶ *Ibid.*, lk 101 jj.

²⁷ Andrew. "Concepts", lk 151-152.

²⁸ Metz. "Psychoanalysis", lk 46 jj.

²⁹ *Ibid.*, lk 93-95.

des tõdeb. Aga ennekõike põhineb vaatamis-
situatsioon ise täielikult aseainetel: vaatajale
pakutakse külluslikult nii visuaalset kui ka
auditiivset ärritusainestikku, tõelised objek-
tid aga puuduvad.³⁰ Film on niisiis üles ehi-
tatud objekti puudumisele, selle asemel on
varjukujulised asendusobjektid, fetišid, mis
ajutiselt annavad vaatajale tagasi kujutelda-
va täiuslikkuse. Film aktiveerib sel kombel
nii iha kaotatud objekti järele kui ka selle
kaotamise traumasid ja opereerib niiviisi pide-
valt imaginaarse ja sümboolse vaheldumise-
ga.

2.4. Lacanlus ja feministlik filmiteooria

Psühhoanalüüs kui selline on ajuti olnud
feministlike teoreetikute hammustava kriitika
objektiks ja nii Freudi kui Lacani teooriaid
on püütud dekonstrueerida kui tüüpiliselt
mehelikke argumentatsioone. Eespool kirjeldatuga
sarnane pilgu erotiseerimine on osu-
tunud paljastavaks, jättes seejuures vaataja
sugupoolte peaaegu tähele panemata.

Moodsa feministlik-psühhoanalüütilise
filmiteooria põhiteesiks võib pidada Laura
Mulvey artiklit "*Visual Pleasure and Narrative
Cinema*" aastast 1975.³¹ Ta esitab pikalt Metz-
iga ühtivaid nägemusi skopofiilia tähendusest
vaatamissituatsioonis, võttes - erinevalt
Metzist - lähtekohaks sugupoolte erinevused.
Mulvey käsitluses määratleb klassikaline
filmitekst mees- ja naissubjekti primaarselt
nägemise kaudu. Esimest neist iseloomustatakse
võimega vaadata, niisiis pilgu allikana
(vuajerism), teist võimega tõmmata
endale pilke (ekshibitsionism), mis vastab
patriarhaalse kultuuris üldiselt valitsevale
jaotusele. Ka Mulvey oletab, et skopofiilne
nauding toimib filmis kahel tasandil: ühelt
poolt nartsissistlikuna, ego't konstrueeriva
samastumisena ekraanitegelastega, teiselt
poolt aktiivse erootilise vuajerismina, milles
kujuteldav tegelane muudetakse iha objek-
tiks. Teisena nimetatuna on freudistliku tõlgen-
duse järgi oma olemuselt sadistlik. Samas-
tudes viriilse meessangariga, kindlustab
(mees)vaataja oma subjektiivsuse tegevuse
aktiivse kontrollijana ja naise alistajana ning
loob samaaegselt ideaal-ego, millel on samad
omadused kui lacanlikul peegelpildil.

Naine esindab pilgu objektina ja visuaalse
naudingut allikana kastratsiooniähvardust,

peenise puudumist. Hädaohu kõrvaldamiseks
tarvitab klassikaline film Mulvey järgi
kaht abinõu: 1) algupärane kaotus dramati-
seeritakse, esitades kastratsiooni naise kuri-
tegevuse või haiguse tagajärjena või 2) kastratsiooni
eitatakse, fetišeerides eesõigus-
tatud asenduseks peenisele mingit osa naise
kehast (näit Marlene Dietrichi sääred, Rita
Hayworthi juuksed, Gina Lollobrigida rin-
nad) või kogu keha.

Keskendudes põhiliselt filmi diegeesile,
seesmisele maailmale, ja samastades kastratsiooni
peenise puudumisega, liigub Mulvey siiski
lähemal freudistlikule kui lacanlikule
paradigmale. Kaja Silverman on täiendanud
tema arendusi, põimides neid Oudart'i ja
Dayani õmblushüpoteesiga. Silvermani ar-
vates arvstab pildi/vastupildi-konvetsiooni
põhireeglina meest kui pilgu allikat, naist
kui selle objekti. Põhilise kastratsiooni-
ähvarduse loob aga siiski Oudart'i *L'Absent*,
Äraolev, keda, nagu mäletame, on oletatud
kaamerataguseks rääkivaks subjektiks.
Vaataja eraldamine diskursuse algupä-
rast tähendab samaaegselt tema eraldamist
fallooset, s.o kõikenägevusest ja omnipotent-
susest, seega ka meesvaataja kultuuriliselt
määratlevast identiteedist. Iga pildipiirang ja
montaaž meenutab talle teist näitelava ja ära-
tab kastratsiooniähvarduse. Mulvey esitatud
menetlustega kaitseb klassikaline film siiski
meest, lubades tal samastuda jõuliste mees-
kangelastega, aga ka projitseerida ilmaoleku
ja subjekti üleelatud kaotused kujuteldavas-
se naisesse. Tema võidakse need kaotused
teha loomulikuks, viidates tema anatoomilisele
puudulikkusele, kastreeritu olukorra-
le.³²

Feministlik teooria näeb filmi järelikult
kultuurisaadusena, mis nii kasutab kui ka
peegeldab patriarhaalse süsteemi püüdlust
naist alistada. Kuna ema on Lacani järgi siiski
mõistetav kui esmane kaotatud objekt, on
üllatavgi, et feminism pole klassikalise filmi
naistegelasi selles funktsioonis eriti uurinud.
Huvitava kriitilise vaatenurga juba kindlustu-
nud ekshibitsionismi/vuajerismi-ülesehitusele
on esitanud masohhistlikku filmiteooriat
arendanud uurijad. Freudilikus mõttes
naaseb masohhism oidipaalsesse kriisi, kus
laps, kartes isa tekitatud kastratsiooniähv-
ardust, võtab tema meeleheaks omaks passiiv-
se rolli. Samas muutub isalt saadud konkreetne
või sümboolne karistus nii karistuseks
keelatud iha eest ema vastu kui ka lõpuks

³⁰ *Ibid.*, lk 61 j, 74-78.

³¹ Teoses: Nichols (ed.). "Movies and Methods" (II), lk 303 j. Originaalartikkel väljaandes "Screen", Vol. 16, nr 3 (1975). See on ilmunud ka soome keelde tõlgituna "Synteesi" numbris 1985: 1-2.

³² Kaja Silverman. "Lost Objects and Mistaken Subjects. Film Theory's Structuring Lack". "Wide Angle", Vol. 7, nr 1-2 (1985), lk 27.

selle aseaineks. Mõned hilisemad teoreetikutud on siiski juhitud masohhismi varasemast oraalset perioodist, millal ema - toiduallikat - kujutletakse kõikvõimsa heameele/meelepaha tekitajana. Oraalsele perioodile on olemuslik emaga kokkusulamise püüdlus, ja kartus teda kaotada - ema ei ole alati kohal - võib viia perversse masohhismi, milles armastuse objekti kohal- ja äraoleku pidevat vaheldumist, samuti äraolekuga algusest peale liituvat piina tunnetatakse rahulduse eeldusena.³³

Kui lacanlik kindlakskujunenud käsitlus näeb filmiliku naudingut enam või vähem liituvat kastratsiooniähvardusega, siis väidavad näiteks Gaylyn Studlar ja Robert Eberwein, et filmi fetišistlik loomus peegeldab just oraalset perioodi ja seega kõikvõimsat toitvat emakuju kaastreeriva isa asemel. Eberweinile on ekraan ema rind, mitte ainult füüsilise kehaosana, vaid kogu oraalset rahulduse ja täiuslikkuse võrdpildina - analoogiliselt Lacani peenise/fallose eritlemisega.³⁴

Studlari järgi võimaldab vaatamissituatsiooni loodud eeloidipaalne regressioon samastumise emaga ja seab nii küsimärgi alla feministliku filmiteooria eeldatud pilgu erotiseerimise ning naissubjekti eemaldamise filmiliku naudingu põhistruktuurist. Masohhistlik teooria paigutab nii mees- kui naisvaataja samaväärsele positsioonile, oletades sugupoolte identifitseerimise liikuvust, samastumist ka vastassugupoolega. Kui naisvaatajat ongi senise käsitluse järgi kujutatud filmiteksti ilmaolekuna, siis oraalset vaatekohast on meessubjekt sama puudulik. Mehelik naise fetišeerimine ei tulene nimelt vältimatult kastratsioonihust; see võib põhineda ka üsa- või "rinnakadedusel", mehe soovil sünnitada lapsi, saada naise suguelundid, või on see lihtsalt kaotatud ühendus emaga, ning fiktsiooni naistegelased ei esinda mitte ilmaolekut või õhtu, vaid - oraalset kõikvõimast täiuslikkust.³⁵

Jacques Lacani psühhoanalüüsi rakendavas filmiteoorias võib niisiis eraldada kahte joont: ühelt poolt uuritakse filmimehhanismi

tehnikat ja vahendeid, asetamaks vaataja kõnetluse objektiks ja tõmbamaks ta fiktsiooni maailma, teiselt poolt püütakse rekonstrueerida vaataja psüühilisi protsesse vastuvõtulukorras. Viljakaimaks on lacanlus osutunud, uurides filmiinstitutsiooni tervikuna, siiski on see osaliselt viinud üksikute filmide stiililiste ja kunstiliste joonte tähelepanuta jätmiseni. See on loomulik seetõttu, et tekstivastuvõtja suhte dünaamikast on raske teha üldisi järeldusi spetsiifiliste eeskujude osas; mõju sõltub eelkõige vaatajast endast, tema psüühilistest omapärast. Niiviisi taandub üksikute filmide lacanlik analüüsimine kergesti vormiliste seikade mehaaniliseks üleslugemiseks või siis klassikalist freudilikku tõlgendust kohandavaks kujuteldavate tege- laste analüüsimiseks. Teiselt poolt on uuspsühhoanalüütiline filmiteooria avanud pö- ret tekitavaid uut laadi vaatenurki vaatamis- kogemuse seletamiseks ja selles suhtes tema tähendus koos audiovisuaalse kultuuri plah- vatusliku kasvuga vaid suureneb.

Soome keelest tõlkinud AIME KONS

Toimetanud HASSO KRULL

³³ Gaylyn Studlar. "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema". Teoses: Nichols (ed.), "Movies and Methods" (II), lk 606. Mesohhistlikku filmi esteetikat käsitleb Studlar laiemini oma teoses "In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic". Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.

³⁴ Robert T. Eberwein. "Film and the Dream Screen. A Sleep and a Forgetting". Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press 1984, lk 36-37.

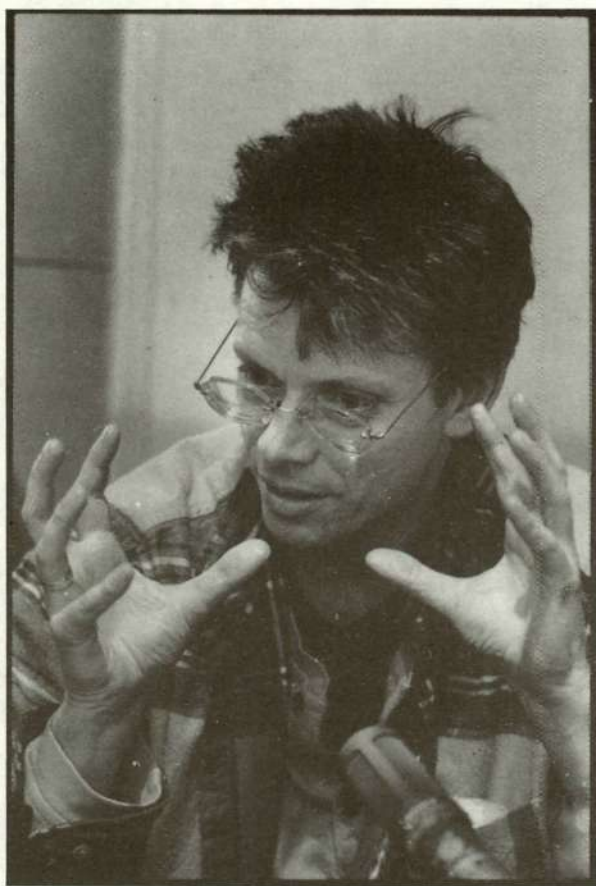
³⁵ Studlar. "Masochism", lk 613-615.

SEE MÕÕTMATU MÕÕTMATU MUUSIKA MAAILM

RÄÄGIB "KRONOS"-KVARTETI LIIDER DAVID HARRINGTON

DAVID
HARRINGTON:

*"Ma soovin, et
meie
kontserdilt
lahkutaks
tundega, et on
kogetud
muusikamaa-
ilma avarust.
Tahaksin, et
iga kontsert
kujutaks
endast
eluenergiast
pulbitsevat
sündmust,
kirglikku
elamust,
piirangutest
ahistamata
kokkupuudet
muusikaga."*



Mõned tunnid väldanud kontsert aprillis pani märgi maha. "Eesti Kontsert" korraldajana ja saalis viibinud publik osasaajana võisid pärast seda hetke kinnitada, et nad on millegi poolest rikkamad. Üks sai kirja väga prestiižse linnukese, teine aga elamuse kokkupuutest suurepärase muusika maailmaga.

Kõmulisim, kuulsaim, sõakaim jne keelpillikvartett terves meile teada olevas asises maailmas üritas teha seda, mida nad "esikro-

nose" David Harringtoni väite kohaselt kogu aeg üritavad - kirkastada inimesi, tekitada neis eluenergiast pulbitseva sündmuse aistingut, lasta tajuda piiridest ahistamata kokkupuudet muusikaga.

Enne kontserti näpistas David Harrington oma tihedast ajagraafikust pooltunnikese ning andis TMK-le intervjuu, milles sisalduvad nii mõnedki tema ja ühtlasi ka "Kronos"-kvarteti tegevust selgitavad mõtted.

"Kronos"-kvarteti esimene salvestis, mis teatavasti oli kassett, ilmus 80. aastate alguses armsa nimega plaadifirma Sounds Wonderful (kõlab imekenasti) märgi all. Praegu arvatakse peaaegu igal pool, et imekenasti kõlab "Kronos"-kvartett. Ega te juhtumisi tea, mis on saanud sellest pisikest muusikafirmast?

See firma kuulus ühele noorele mehele San Francisco Bay Areas, Ameerika lääne-rannikul. Ma arvan, et nüüdseks seda firmat

Minu noorusaeg möödus 1960. aastate Ameerikas. Suuremale osale tollasest põlvkonnast oli see äärmiselt rahutu aeg, sõda Vietnamis jättis meisse kõigisse oma jälje. Minusse kindlasti. Ma otsisin muusikat, mis olnuks tõene. Uhel öösel kuulsin raadiost George Crumbi teost "Black Angels". See on ainus minule teada olev keelpillikvartetile kirjutatud Vietnami sõjast, vahetu reaktsioon sellele. Ka see oli Ameerika ajaloos üks õud-



"Kronos"-kvartett hingab laval samas rütmis David Harringtoni sõnadega: "Muusika vääristab inimese elu vaimselt ja hingeliselt, aitab meil üksteist paremini mõista viisil, milleni sõnad ei küüni."

enam ei ole ja see mees on hakanud tegelema mingi muu äriaga.

Ilmselt avaldasid kujunemisaastad olulist mõju teie praegustele hoiakutele.

Need aastad on praegugi veel meiega. Aga ma arvan, et meie kujunemine ja areng ei ole lakanud. Õppimine kestab päevast päeva ning meil on olnud imelisi õpetajaid - iga helilooja, kellega oleme koos töötanud, on olnud sisuliselt õpetaja. Need kokkupuuted on andnud hoopis erilise muusikataunnetuse.

semaid aegu, ma arvan. Ning ka "Kronos"-kvarteti algus on just seal -, katses väljendada neid mõtteid ja tundmusi, milleks on suuteline üksnes muusika.

Teatavasti ei ole teie kvartett piirdunud üksnes ühele kultuurile omaste mõtete ja tundmuste edasiantamisega. Eriti just seoses koostöös Aafrika heliloojatega valminud albumiga "Pieces of Africa" on teie puulul tõstatatud küsimus avarat tõlgendamist võimaldavast märksõnast "autent-sus". Probleem seisneb siin, nagu ikka, selles, kas teiste kultuuride muusikat on võimalik tõetruult

esitada ilma ihu ja hingega sellesse kultuuri kuulmata?

Mis on üldse "autentsus"? Minu arvates on tegu autentsusega siis, kui mingit muusikat esitatakse nii tõetruult, et ma sellesse usun. Autentsuse mõõt on vaimne töepärasus, mis ei pruugi alati olla seotud konkreetse kultuuriga. Veel kümnekond aastat tagasi räägiti viiulist, violast ja tšellost, keelpilli-kvarteti instrumentidest, kui instrumentidest, mis on mõeldud ainult euroopaliku

gime, ning grupi isiksustest. Nii et kui mina mõtlen muusikast, mida kvartett mängib, siis mõtlen ma, näiteks kas või siinselgi kontserdil, John Zornile, Hamza El-Dinile, John Oswaldile, Lois V. Vierkile, Arvo Pärtile, Steve Reichile. Ma mõtlen neile kui isiksustele, kes on kirjutanud meile need teosed. Me üritame mahutada oma kontsertidesse ja salvestustesse muusika maailma sellisena, nagu meie seda tajume. Asjaolu, et meie kavad sisaldavad muusikat erinevatest maailma osa-



Kvartett peab oma loominguks kontserti, selle ülesehitust, esituse kvaliteeti ja esitluse eripära. Nad on suutnud liita selle ühtseks ja mõjuvaks tervikuks.

klassikalise muusika mängimiseks, ignoreerides sealjuures fakti, et selliseid pille võib leida paljudest kultuuridest.

Aga kas teisel teie mängitava muusika kirjeldamiseks kasutataval väljendil, terminil "eklektika" on teie arvates ka mingi tõsiselt võetav tähendus?

Eklektika on mõiste, mida ma olen kuulnud sageli kõlamas seoses meie muusikaga, aga minu jaoks... Ma ei mõtle sellele kuigi sageli. Ma tunnen ja arvan, et meie muusika lähtub iga helilooja isiksusest, keda me män-

dest ja paljudest eri kultuuridest, kajastab reaalsust, meile teada olevat maailma. Aastate lisandudes olen aina enam teada saanud, kui palju erinevaid muusikaid terves maailmas siiski tegelikult on. Mõnikord tunnen puudust, et ma kolledžis selle kohta rohkem ja üksikasjalikumalt teavet ei saanud.

Ja missugune see maailm siis teie silmis on? Milline on kaunite kunstide ja eriti muusika osa tänapäeva ühiskonnas? On ehk kunsti roll ühiskonnas aegade jooksul muutunud?

Eelkõige leian ma, et praegune maailm on meile kõigile eluohulik. Igal pool varitsevad ohud... Eriti Ühendriikides on praegu kunsti tegemiseks väga raske aeg. Üldhariduskoolide õppeprogrammides on väga vähe ruumi kunstidele ja muusikale. Mis puutub haridusse, siis hetkel on Ameerika ajaloos väga nukker ajajärk. Ajal, mil meie kultuur tervikuna peaks end üha laiemalt ja mitmekülgsemalt harima, mõistmaks maailma, mille osake me oleme, on üha suuremal hulgal ameeriklastel üha vähem võimalusi kultuurist ja haridusest osa saada. Pole just kuigi õnnelik aeg...

On's teie meelest olnud paremaid aegu?

Raske öelda, ma ei ole selles kindel. Üks probleeme on muidugi ka üldine suhtumine muusikasse. Paljud inimesed mõtlevad muusikast eelkõige kui meelelahutusest - see ei moodusta olulist osa nende igapäevaelust, see on midagi, mille võib jätta "hiljemaks", selleks jääb aega pärast "tõsisit tööd". Mina näen neid asju hoopis teisiti. Muusika on elav ja hingav... organism, lahutamatu osa igapäevaelust. Ma ei kujutaks maailma ilma selleta ette. Muusika vääristab inimese elu vaimselt ja hingeliselt, aitab meil üksteist paremini mõista viisil, milleni sõnad ei küüni. Sellest on ju küll võimatu rääkida, aga me võime siiski üritada...

Muusika moodustab teie elust ilmselt üliisuure osa?

Muusika on võrreldamatult suurem ühe indiviidi elust. Keegi ei suuda hõlmata kogu muusikat. Muusikast ei jää puutumata ükski rahvas ega kultuur. Iga inimene, kes osaleb muusikas, läheneb sellele omal moel ja mõjutab, kas või natuke-natuke, aga mõjutab siiski, muusikamaailma kujunemist ning saab teistega jagada muusikat, mida ta armastab kõige enam. Sellisena näen ma oma rolli. Ma olen õnnelik, et mu elu on seotud muusikaga, olen üks neid õnneseeni, kellele heliloojad mitmest maailma nurgast saadavad oma teoste noote ja salvestusi; õnnekombel saame reisida mööda maailma ja mängida inimestele, kes pole meist varem midagi kuulnud ega kokku puutunud meie muusikaga.

Ütlesite "meie muusika", aga teie side muusikaga erineb heliloojate omast, teid teatakse kui interpreete. Üldiselt peetakse helide loomist siigavamaks ja rohkem austust vääriavaks muusikas osalemise võimaluseks kui...

(David Harrington ei lase lõpetada)
...Meie looming on meie kontsert ja helisalvestis. Iga meie kava moodustab terviku, see on meie teos - "Kronose" kompositsioon. Näiteks "Pieces Of Africa" tükikeste kokkupanemiseks kulus aastaid, niisugune asi ei sünni nädalate või kuudega. Esimese teose kirjutamisest kuni viimase salvestuseni kulub kaheksa aastat ning see plaat, millega

praegu töötame, on võtnud aega juba kolm aastat. Me ei tõtta, tegeleme kõigea pikalt ja põhjalikult.

Kui see saladus pole, siis missugune muusika kõlab teie uuel, veel ilmutata plaadil?

Oo, me tahaks teid üllatada!

Mõni vihje ehk siiski?

See album on mitme vaimuvaldkonnaga seotud muusika omavaheline kokkupuutepunkt. Võib-olla kuulete sel plaadil šamanistlikust traditsioonist lähtuvaid asju, midagi juudi kultuurist, midagi islamist, samuti kristlikest kultuuridest.

Teie käest on tõenäoliselt loendamatu kordi küsitud, milliste põhimõtete järgi valib "Kronos"-kvartett endale repertuaari. Arvatavasti olete selle enda jaoks lihtsa asja seletamisest juba tüdinud, aga kui siiski ütleksida?

Ma ei arva, et meil oleks mingit kindlat ideed või ettekujutust, milline peaks olema järgmine teos, mida esitame. Lihtsalt rühime kogu aeg edasi ning kui leiame teose, mis meile mingilgi moel põnevana tundub, üritame seda esitada. See muusika maailm, mida meie tunneme, avardub aina ning praegu on seal muusikat peaaegu igast maailma nurgast; seal võib näiteks olla islami kultuuri mõjusfääri jääva azerbaidžaanilise helilooja teoseid; oleme mänginud hiina muusikat, mille tausta moodustab budistlik maailmavaade, ja ka aafriklaste palu. Sellega kaasneb täiesti teistsugune suhtumine muusikasse kui see, millega inimesed on siin harjunud. Kui me kontserdil mängime järjettikku näiteks multimedialikke kollaažitehnikat kasutavat John Zorni ja nuubialast Hamza El-Dini, siis moodustub nendest täiesti erinevatest teostest, taotlustest ja suhtumistest midagi uut, mida on raske kirjeldada. Me üritame alati saavutada muusikaga isikliku kontakti, et tajuda täpsemalt selle loonud isikut ja tema maailmapilti. Oleme kohtunud peaaegu kõigi heliloojatega, kelle muusikat me esitame, mõnikord on nad viibinud teoste proovides, oleme nendega arutanud üksikasju, oleme lihtsalt suhelnud, söönud koos lõunat ja rääkinud maailma asjadest. Võin kinnitada, et sageli kaasneb nende kohtumistega ühe või teise muusikatüki olemuse parem tajumine.

Aja jooksul on meie muusika muidugi mõnevõrra muutunud, aga endiselt otsime esitamiseks teoseid, milles oleks midagi erilist. Ka aeg ise on muutunud. Paar kümmend aastat tagasi oluks üpris mõeldamatu, et kontsertidele oleks tulnud nii palju inimesi nagu praegu kuulama Terry Riley, John Zorni, Steve Reichi ja Henryk Gorécki muusikat või lugusid Aafrika heliloojatelt.

Rääkisite ennist muusika olulisusest ja tegite sealjuures vihje ka meelelahutusele, mida ei peeta põrmugi tõsiselt võetavaks nähtuseks. Teie enda suhtumine meelelahutusse?

Muusika võib minu meelest sisaldada väga eriilmelisi asju. Ma soovin, et meie kontserdilt lahkutaks tundega, et on kogetud muusikamaailma avarust. Võib-olla paneb see kuulajaid naerma, võib-olla nutma, võib-olla... sealsamas armatsema... Ma ei tea. Aga ma tahaksin, et iga kontsert kujutaks endast eluenergiast pulbitsevat sündmust, kirglikku elamust, piirangutest ahistamata kokkupuudet muusikaga.

sid, siis oli neil mitmeid eri tähendusega tagajärge: sündis trobikond hirmuäratavaid jumalusi. Surm ja Pettus, Luupainajad ning, mis kõige kurjakuulutavam, Kättemaksuhimu ehk Nemesis - (David Harrington naerab ja pomiseb: "Oo-jaa, täiesti õige...") - Teie tavatult eelarvamuste vaba muusikakäsitluse üle ja ümber on siianigi vihaseks vaieldud ja piike murtud. Kas kättemaksuhimuliste konservatiivide vastupanu on teilt palju energiat röövunud?



*Enne muusikat.
H. Rospu fotod*

Mängite juba aastaid ka ühe eesti helilooja teoseid. Arvo Pärdi puhul on samuti räägitud ja kirjutatud vaimsest kirglikkusest ning mõõtmatus maailmast, mis tõsi küll, vastupidiselt teie kirjeldatale avardub sissepoole. Kas huviga Pärdi vastu kaasneb teil ka mingi huvi Eesti vastu?

Oleme Pärdi muusikat mänginud kaheksa või üheksa aastat igal pool maailmas, aga esmakordselt avaneb meil võimalus seda teha ka tema sünnimaal. Minu arvates sisaldavad tema tööd mingit erilist kvaliteeti. Seetõttu olen tõepoolest tundnud huvi Eesti kui tema tausta vastu, olen soovunud rohkem teada saada nii siinse elulaadi kui ka muusikaelus toimuva kohta. Ajalehtedest olen ühteist lugenud siin toimunud sündmustest ning selle põhjal on mul kujunenud arvamus, et Eestis elavad vaprad inimesed.

Teie kvarteti nimi ahvatleb uurima mõningaid mütoloogilise hõnguga paralleele. Täpsemalt, kui meenutada Aja jumala Kronose brutaalset tegu-

Kohe, kui arvad, et oled lahendanud ühe probleemi, ilmnevad teised. Pean silmas inimesi, kes väidavad ikka veel, et keelpillikvartetid ei peaks olema midagi pistmist Aafrika muusika, tangode, rock 'n' roll'i ja džässiga... ning mõnusa ajaveetmisega. Nad sooviksid turvaliselt tarastada keelpillikvartettide muusika maailma, konserveerida see ja säilitada muinsusena. Minu arvates ei sobi see tänapäeva. Niikaua kui elan, üritan liikuda neile vastupidises suunas.

Alates Haydnist on keelpillikvarteti kõla - kaks viiulit, vioola ja tšello - inspireerinud paljusid heliloojaid. Mõnedki neist on kirjutanud oma parimad teosed just keelpillikvartetile. Mitte ainult XVII ja XIX sajandi austria ja saksa heliloojad, vaid ka tänapäevased meistrid, nagu Terry Riley, John Zorn, Steve Reich, Philip Glass, Sofia Gubaidulina ja Henryk Gorecki, kellega oleme tihedat koostööd teinud, on kirjutanud sellele koosseisule oma kõige intiimsemad, vahetumad ja mõjuvamad teosed.

Viis, kuidas me oma muusikat ette valmistame ja kokku paneme, n-õ käsitsi, muudabki selle eriliseks. Mind innustab see jätkuvalt.

Praegu ei kahtle keegi, et "Kronos"-kvartett on kuulus ja tuntud, aga kas te olete kunagi tundnud, et avaliku tähelepanu fookuses olemine segab mingil moel muusikale keskendumist, sellesse süvenemist nii, nagu teie seda tahaksite?

Õnnetuseks on ööpäevas ainult 24 tundi. Kui oleks mingigi võimalus päeva pikemaks venitada ja leida lisaenergiat tegelemaks kõige sellega, millega tahaksin tegelda, siis oleksin veelgi õnnelikum kui praegu. Ma ei jõua sammu pidada, mul ei jätku aega, et tutvuda muusikaga, mida mulle kõikjalt saadetakse. Ringreisidel on mul kaasas kassetid, plaadid ja noodid. Üritan neid kuulata ja läbi töötada, aga muusika maailm on nõnda ääretu, et üks inimene ei suuda seda hõlmata. See on ka ainus, mille üle ma kaeban.

Kuuldavasti on kvartett teinud ka mingisuguseid raadiosaateid. Palun väga lühidalt, mida need endast kujutasid?

Nüüd on sellest juba mitu aastat möödas. Tegime Ühendriikide *Public Radio's* raadiosaadete sarja nimega "Kronos Radio". Need olid tunnipikkused programmid, milles mängisime oma muusikat ja mida edastati peale Ameerika ka Kanadas, Austraalias ning mujalgi.

Teie jutus on juba mitu korda kõlanud otsesed viited sellele, et teile on muusika kui üks suur tervik. Millises suunas tahaksite näha seda tervikut arenemas lähitulevikus?

Ma ei arva, et kõige täiuslikum muusikateos on juba loodud. Kui see kunagi juhtub, siis ma loodan, et see kirjutatakse "Kronos"-kvartetile. Seejärel ma loodan, et me suudame selle perfektselt ette kanda. Pärast seda võiks muusikuameti rahuliku südamega maha panna ning tegelda millegi kergemaga.

Küsimajad:

TIIT KUSNETS ja IMMO MIHKELSON

ÕNNITLEME!

1. juuli
MERLE KARUSOO
lavastaja ja lavapedagoog - 50

1. juuli
ESTER PAJUSOO
näitleja - 60

1. juuli
EVI ROSS
pianist ja pedagoog - 60

1. juuli
REIN RAIDME
animatsioonikunstnik - 60

3. juuli
VIIU HÄRM
näitleja ja kirjanik - 50

5. juuli
KADI VANAVESKI
teatriteadlane ja kriitik - 50

9. juuli
LUDMILLA ISSAKOVA
laulja ja laulpedagoog, endine
"Estonia" solist - 70

10. juuli
JANIS GARANCIS
balletitantsija - 50

16. juuli
LIJA LÉETMAA
baleriin ja balletipedagoog - 70

19. juuli
HILJA VAREM
näitleja - 60

22. juuli
JOHN TUNGAL
koorijuht ja pedagoog - 70

23. juuli
ELS ROODE
kandlemängija ja pedagoog - 60



ÜLO MATTHEUS

ŠAMANISM JA KÄRBSESEENED ehk Mati Undi nähtav nähtamatu

Ajend: Frank Wedekindi monstrumtragöödia "Lulu" etendumine Eesti Draamateatris 13. veebruaril 1994. Lavastaja: Mati Unt. Mängivad: Andrus Vaarik, Guido Kangur, Maria Avdjuško, Ivo Uukivi, Tõnu Aav, Juhani Viiding, Sulev Teppart, Maria Klenskaja, Dan Põldroos, Kristel Leesmend, Elina Reinold, Mall Hansen. Muusika: Jerry Goldsmith (filmist "Basic Instinct").

Mati Undi hiljutine töö, saksa näitekirjaniku Frank Wedekindi monsturmtragöödia "Lulu" Eesti Draamateatris, võimaldab teha hetkehinnangute kõrval ka mitmeid põhjapanevamaid järeldusi. Et mõista, millest jutt, tuleb näidendi põhiliini paari sõnaga kokku võtta. Näidendi nimitegelane Lulu on põhjakihi pärinev naine, kes läbi kõrgekaarelise lennu, läbi kolme majanduslikult kindlustatud abielu maandub elu lõpul rentsliprostituudi närusesse argipäeva. Kõik ta kolm meest hukuvad nii- või teistsuguse vägivalda teel (kaks neist ka veriselt) ja Lulu enda unistuseks on saada tapetud seksuaalkurjategija käe läbi. Selle soovi viib kuulus pussitaja Jack the Ripper lõpuks (üliveriselt) ka täide. Niisiis on tegu näidendiga julmusest, inimlikust viletsusest, süüdimatust moraaltusest.

"Julmus" on märksõna, millega võib kokku võtta suure osa Teise maailmasõja järgsest teatrist, kuid selle teatrimõiste närvilõpmed ulatuvad siiski veidi kaugemale. Julmuse teatri ideoloogiks võib pidada Antonin Artaud' d, kes omakorda ammutas oma algse inspiratsiooni prantsuse näitekirjanikult Alfred Jarrylt, kelle näidendi "Kuningas Ubu" lavaletulekuga Pariisis 1896. aastal on muuhulgas piiritletud ka absurditeatri algust. Artaud' tööd saavad eksistentsiaalfilosoofia kõrval teoreetiliseks baasiks nii absurdi- kui julmuse ehk šokiteatritele - nagu märgib Peter Brook, ei saanud ükski tõsine teatritegija viiekümnendatel-kuuekümnendatel aastatel Artaud' st mööda vaadata. Artaud ise lõi küll Alfred-Jarry teatri, kuid ei jõudnud kunagi oma "julmuse-teatri" idee elluviimiseni, mille tema eest teostas 1964. aastal (s.o 16 aastat pärast Artaud' surma) Peter Brook, kes oma eksperimendi käigus kasutas muu hulgas ka "Kuningas Ubu" teksti. Et Mati Undi toetub ennekõike Artaud' - Brooki teatriteoreetilisele baasile ja et tema lemmikuteks on just absurdi- ja julmuse teatri mehed, sellele osutavad otseselt niisugused Mati Undi kasutatud autorid nagu Jean Genet, Harold Pinter või Peter Weiss, kuid ka need, kelle tekst nii või teisiti absurdi- ja julmuseideele kohaldub, olgu neiks autoreiks siis Yukio Mishima, Slavomir Mrožek, Tankred Dorst, Stanislaw Witkiewicz või isegi Anton Hansen Tammisaare. Mati Unt on lavastanud mõned tööd ka realistlik-psühholoogilise teatri laadis,

kuid need ei ole siiski domineerivad ega antud kontekstis kõneväärtd.

Ent mis on siis "julmuse teater"? Artaud' arvates, osutades publiku teatud kulumisastmele, vajanuks me "eeskätt sellist teatrit, mis meid üles ärataks, südant ja närve virgutaks". Teisal ütleb ta: "Kõik, mis tegutseb, on julmus. Just selle äärmise, viimase piirini viidud tegevuse idee peaks saama teatri uuestisünni aluseks." Ja edasi: "Kõike, mis on varjul armastuses, roimas, sõjas või hulluses, peab teater meile edasi andma." ("Teater ja julmus".)

Üks silmapaistev täht sel teel ja ühtviisi nii Brooki kui ka Mati Undi lavaloomingus oli kahtlemata Peter Weissi "Jean-Paul Marat' jälitamise ja tapmise..." lavastus, esimesel Kuninglikus Shakespeare'i Teatris, teisel Eesti Noorsooteatris. Sellele näidendile tuginedes annab Peter Brook šokiteatritele omapoolse tabava hinnangu: "Alates pealkirjast ("Jean-Paul Marat' jälitamine ja tapmine Charentoni varjupaiga näitetrupi ettekandes härra de Sade'i juhtimisel") on selles näidendis kõik kavandatud nii, et anda vaatajale löuahaak, toibutada teda seejärel jääkülma veega, sundida endaga toimunut arukalt hindama, anda talle siis jalahoop munadesse ja tuua ta uuesti teadvusele." ("Peter Weissi jalahoop".)

Šokiteatri eesmärk on niisiis vaataja argiritiivist välja kiskuda ja ta mõtlema panna. "Tootem, üsast tulev karje võib läbi murda eelarvamuse müürist igas inimeses: ulg jõuab kindlasti üdini," ütleb Peter Brook ja küsib (Artaud'le ning manifesteerivale julmusele osutades): "Aga kas see paljaks rebimine, kas see kontakt meie mahasurutuses on elustav, raviv? On see tõesti püha või tirib Artaud oma kires meid tagasi allmaailma, eemale püüdlustest, eemale valgusest [--]?"

Kuivõrd Frank Wedekindi algsest 1894. aastal valminud näidend vastab šokiteatri põhimõtetele, sõltub mõistagi (lavastaja) tõlgendusest. Igal juhul esitatakse meile surma ja vägivalda, kalgiks ja küüniliseks võõrandunud inimsuhteid, allmaailma ja antiolemise kõledust. Küsimus on ikkagi selles, miks seda esitatakse ja milline on tulemus ehk kuidas see vaatajat mõjutab. Olulisena tõstab Brook siin esile vastutuse küsimuse: "Kuna šokid ja üllatused löövad mõra vaataja refleksidesse, nii et ta on äkki avatum, erksam ja virgem, siis tekib võimalus ja vastutus üht-

viisi nii pealtvaataja kui ka esitaja jaoks. Seda hetke tuleb kasutada, aga kuidas, mille jaoks? Sellega me oleme tagasi jõudnud põhiküsimuse juurde - mida me siis ikka otsime?" ("Püha teater".)

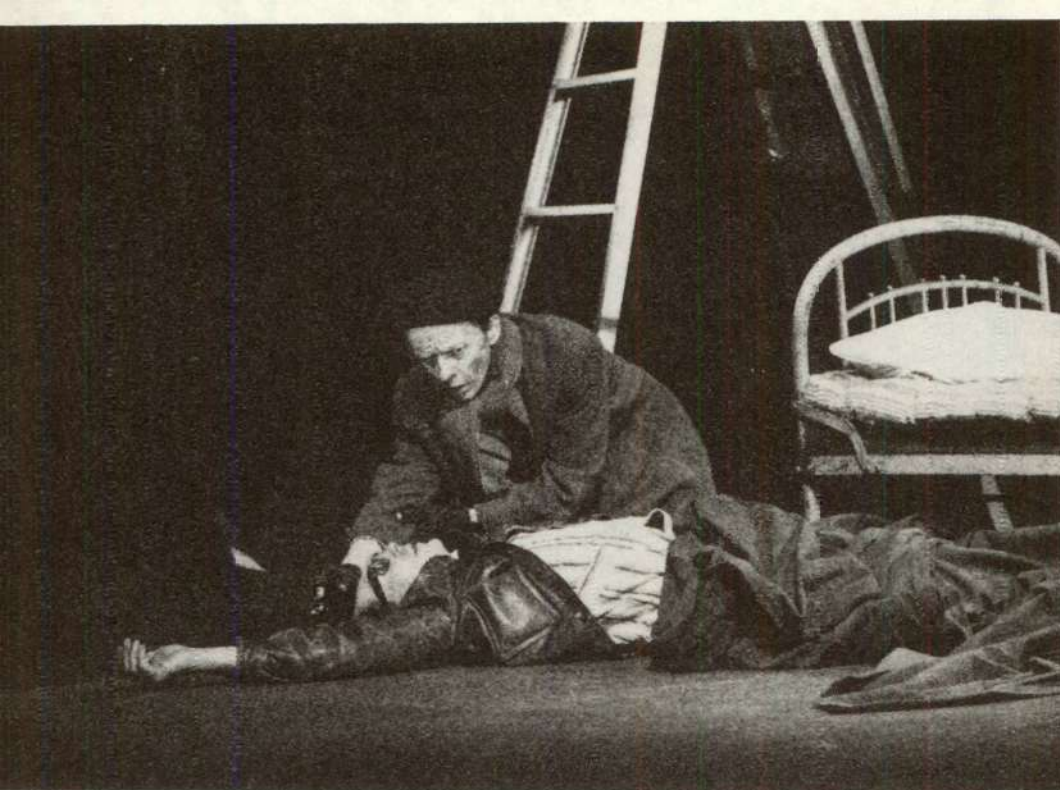
Samas essees jõuab Brook religiooni ja selles peegelduva nähtava ja nähtamatu vahetavate juurde: "Kõik religioonid väidavad, et nähtamatu on kogu aeg nähtav. Aga siin on oma "aga". Religioosne õpetus, kaasa arvatud *zen*, väidab, et seda nähtavat nähtamatut ei saa näha automaatselt, vaid ainult kindlatel tingimustel. Need tingimused võivad seostuda teatavate seisundite või arusaamadega. Igal juhul on see elutöö, et nähtamatu nähtavusest aru saada. Püha kunst on üks vahend selleks, ja nii me jõuame püha teatri definitsioonini. Püha teater ei piirdu sellega, et ta toob nähtamatu esile, vaid ta loob ka tingimused, mis teevad selle nähtamatu tajumise võimalikuks." ("Püha teater".)

Noppides eelnevast välja märksõna "elutöö", ei saa tähelepanuta jätta Brooki pöördumist oma elu hilisemal perioodil India

filosoofia, folkloori ja religiooni ühe põhiteose "Mahabharata" poole, millest on ammutanud oma energia kõik peamised India usundid. Võib koguni väita, et just sealt leiab vananev Brook tolle "nähtava nähtamatu" ja see on "Mahabharatas" peegelduv *dharm*a - õpetus asjade olemusest. Brook kirjutab: "Mahabharata" teeb maatasa kõik vanad, traditsioonilised lääne kontseptsioonid, mis rajanevad põhiolemusest hälbinud, mandunud kristlusel, kus hea ja kuri on omandanud kaunis algelised vormid. Ta toob tagasi midagi mõõtmatu, võimsat ja kiirgavat: idee lakkamatust vastuolust igas inimeses, igas inimrühmas, igas kõiksuse avalduses; vastuolust *dharm*a'ks nimetatud võimalikkuse ning selle võimalikkuse eituse vahel. "Mahabharatale" kui tervikule annab tegeliku tähenduse tõsiasi, et *dharm*a't ei saa määratleda. [—] Kui me siseneme "Mahabharata" draamasse, elame koos *dharm*a'ga. Ning kui teos on läbitud, tekib meil aimus sellest, mis on *dharm*a ja mis on tema vastand *adharm*a. Siin peitubki teatri vastutus: mida ei suuda edasi anda raamat, mida ei suuda päriselt ära seletada ükski filosoof, selle võib tuua

F. Wedekindi "Lulu" (lavastaja M. Unt), Draamateater, 1994. Lulu - Maria Avduško, Alwa Schöning - Ivo Uukkivi.





"Lulu". Schigolch - Juhan Viiding.

meie mõistmisse teater. Seletada seletamatut ongi üks tema ülesandeid." (*"Dharma"*.)

Muidugi võib seletada Brooki pöördumist Ida poole Artaud' mõjuga, kelle paljud teatriteoreetilised tööd tuginevad just Ida teatrile, ent kui Artaud jõudis lõpuks Mehhiiko indiaanlaste, šamanismi ja kärbseseenteni, muutudes parandamatuks narkomaaniks, kes vajab psühhiaatrilist ravi, siis Brooki kredo on hoopis teistsugune: elu ei tohi olla mitte lihtsalt vananemine, vaimne mandumine ja närune surm (olgu või vähihaigena nagu Artaud), vaid kirgastumine, elamine sissepoole, sisemine valgustumine. Ja see on kogemus, mille edasiandmist peab Brook vajalikuks ka kunstis.

Et Eesti mastaabis on Mati Undist saanud üks vaieldamatuid korüfeesid, siis ehk ei olegi tema kõrvutamine Brookiga nii kohatu või koguni julm, vaid pigem kõrvust tõstev. Samas võib minu kaudne soovitus pöörduda religioosse sisekaemuse poole tunduda mõnevõrra pealetükkiv, kuid teiselt poolt - kuhu siis nii väga minna ongi? Mati Unt on jõudnud sisuliselt julmuse- ja absurditeatri

eesmärgi teostamiselt selle teatrilaadi vahendite peegeldamiseni, see tähendab, et vahendid ise - vägivald, küünilisus, moraalitus - ongi muutunud eesmärgiks.

Wedekindi "Lulu" lavastus ei õpeta vaatajale midagi, ta ei raputa teda ka mõtlema: oma meisterlikkuses tungib see küll inimolemuse ja mõtlemise süvastruktuuridesse, ent nende kirgastamise asemel pigem lõhub ja muserdab neid. See on ämbritäis sihita õudust, kus moraalitus omandab lapseliku süüdimatuse mõõtmed. See on pigem saatlik kui puhastav kunstiteos, mis eelkõige manifesteerib just moraali absoluutset puudumist ehk teisisõnu lavastuse täielikku steriilsust kõlbluse suhtes. Pole hoopiski juhus, et Unt kasutab oma lavastuses just Jerry Goldsmithi muusikat filmist "Basic Instinct", millega "Lulu" on oma olemuselt igati võrreldav. Muusika süvendab veelgi õuduse ängisavat kohal- ja meeleolu. Samas on paljud

"Lulu". Maria Avdjuško nimiosalisena.
DeStudio fotod

episoodid vaieldamatud pärlid ja sunnivad vägisi tunnustusele. Ent need pärlid osutuvad võltsiks otsemaid, kui vähegi süveneda. Need on koguni mõnest radioaktiivsest aimest - salapära kiirgavad, ent ometi tapvalt

surmavad. Ja see küllap ongi Mati Undi loodud nähtav nähtamatus. Et seda laadi kunstiteosed pole maailmas kuigi haruldased, sageli on need koguni loorberitega pärjatud (näiteks "Oscari" pälvinud Jonathan Dem-



me'i "Ohvrilambad"), siis võib seda käsitleda ka kui ühte moodsat suundumust kunstis, kuid teisalt on selle suundumuse ni viinud just n-ö vahendite läbijooksmine, mille käigus kõik on ära proovitud, kus proovida on jäänud veel elu äärevaldkonnad. Äärmuslikem, mida ma selles vallas näinud, oli möödunud aastal Helsingi filmifestivali raames ka Tallinnas esitatud Jürg Buttgereiti filmid "Necromantic" I ja II, mis üritasid romantiseerida laibaarmastamist, pakkudes välja ohtrasti lagunenu kehhi ja limast liha. Tapmine, seks ja vägivald võtab kõhu alt rohkem õõnsaks isegi markeerituna. See on võimalus eelkõige lavastaja, kuid ka vaataja jaoks. Erinevalt patoloogilisest mõrvarist, kes teeb oma eluteatrit päriselt. Ent küllap ei erine mõrvari elamus palju lavastaja omast. Seetõttu võib öelda, et lavastaja kiring on niisama paheline kui tõelise veretöölise oma.

Kuid lõpetuseks tahan siiski tõdeda, et ka Brook on meie kaasaegne ja - miks mitte moodne? Siit järeldus: õppida võib (ikka veel!) ka Brookilt. Paljud tema positiivsed ideed ei ole veel hoopiski järgimist leidnud.

TSITEERITUD TEOSED:

Antonin Artaud. "Esseid ja kirju". "Loomingu Raamatukogu" nr 12/13, Tallinn, 1975. Tõlge: Ott Ojamaa.

Peter Brook. "Tühi ruum". "Loomingu Raamatukogu" nr 44/45, Tallinn, 1972. Tõlge: Malle Klaassen.

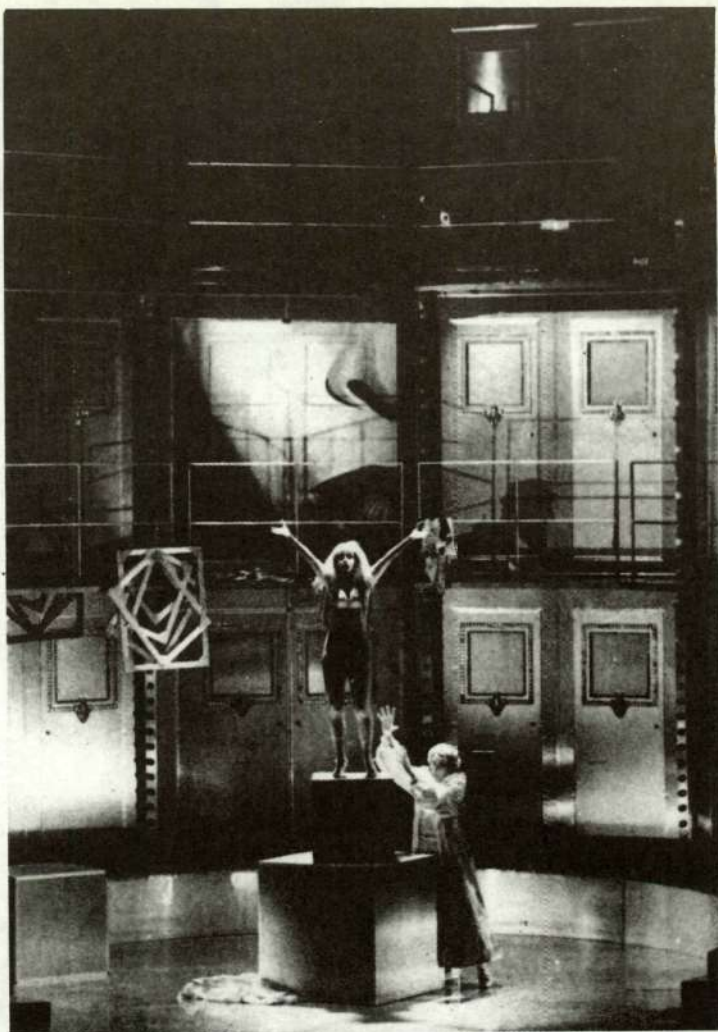
Peter Brook. "Nihkuv vaatepunkt". "Eesti Raamat", Tallinn, 1993. Tõlge: Meelike Palli.

ALBAN LAVASTAB, MATI LAVASTAB - "LULUD"



Alban Berg oma Viini korteri aknal; tema ees Arnold Schönbergi maalitud portree. Umbes 1920. aasta.

A. Bergi "Lulu"
 Münchenis, Baieri
 Riigiooperis (lavastaja
 ja lavakujundaja
 Jean-Pierre Ponellé),
 1985.



Alustan tolmusest tõest, et helilooja on oma ooperi esimene lavastaja. Täpsemini: ta lavastab draama muusikasse. Verdi on lavastanud oma "Macbethi" ja "Othello", Mozart oma "Pöörase päeva" (tõstes esikohale "Figaro pulma" nimetuse), Alban Berg (1885-1935) on lavastanud oma "Woyzecki" ("Wozzeckina") ja oma Lulu-tragöödia. Muide, pärast ooperi "Wozzeck" menu (esietendus 1925. aastal Berliinis) kirjutas Berg artikli "Ooperiprobleem" ("Das Opernproblem", 1928), milles temagi ei pääsenud lavastajarolli mainimast: "...sel hetkel, kui otsustasin ooperit kirjutada, ei hõljunud mu kujutelmas mitte midagi muud, ka kompositsioonitehniliselt mitte, kui anda teatrile, mis teatri oma. See tähendab kujundada muusikat nii, et muusika teeniks draamat igal hetkel teadlikult - ja veelgi enam: et kõik, mida too draama lava-

tõelusse kandmiseks vajab, on tuletatud üksnes muusikast enesest, nõudes sel viisil komponistilt ideaalse lavastaja kõikide oluliste ülesannete täitmist."

"Luluga" tegeldes kasutas Berg Frank Wedekindi mõlemat "Lulu"-näidendit - "Maavaimu" ja "Pandora laegast", samuti viie-vaatuselist "Lulud" ja näidendi tol ajal kirjastamata algvarianti. Bergi "Lulu" libreto sarnaneb Wedekindi-Undi koondteosega. Siiski, Berg on jätnud alles proloogi, kus tširkusedirektor laseb oma sissejuhatava kõne lõpul lavale tassida Lulu maona, teatri garderoobi stseeni ning Lulu naasmise vanglast.

Kui sajandi alguses löi laineid Wedekindi "Lulu", siis sajandi viimastel aastakümnetel on tähelepanu fookusesse tõusnud Bergi "Lulu". Ka Bergi "Lulu" tekitas segadust ja poleemikat, ent hoopiski pärast Bergi surma

ja teistel põhjustel: Berg töötas "Lulu" kallal veel elu lõpukuudel, kuid viimane vaatus jäi ositi instrumenteerimata ja mõnede (taastatavate) lütkadega. Helilooja lesk Helene Berg pöördus lõpetamispalvega lähiringkonna, Bergi õpetaja Schönbergi ja kunagise kaasõpilase Anton Weberni poole, mõlemad keeldusid viisakalt. Webern väitis, et käsikiri on loetamatu, Schönbergi pahandas Wedekindi

milise bergiaani vastuseisust hoolimata. Tähenduslik, et tervik-"Lulu" esietendus toimus Pariisis, mitte helilooja sünni-, kodu- ja surmalinnas Wienis. "Lulu" lavastas tollal juba rahvusvaheline täht Patrice Chéreau. Ooperit dirigeeris Pierre Boulez. Lulu rollis, mis nõuab lauljalt peaaegu et üliinimlikke (või üle-lauljalikke) võimeid, astus lavale Teresa Stratas.



A. Bergi "Lulu" esiklavastus Zürichi Linnateatris, 1937.

fraas juudi seast, mida Berg polnud libretos maha tõmmanud.

Ooper "Lulu" esietendus Zürichis 1937. aastal 2-vaatuselisena ja nii esitati seda 42 aastat. Ehkki vahepeal ilmus nooremast generatsioonist neid, kes oleksid tahtnud ja suutnud teost lõpule viia, aetas Helene teosele oma veto: tema eluajal viimast, s.o kolmandat vaatust ei puudutata. Poolikuid asju ette ei kanta, võõrad silmad käsikirju ei näe. Ekstsentriline vana daam valvas kiivalt Bergi pärandit ja hoidis Bergi-pilti laitmatuna, samas käsikirjade lehti meelevaldse sümpaatia ajal juhuslikele külalistele jagades. Helene Berg suri 1976. aastal. Alban Berg sündis samal aastal taas. Eskiisidest, kirjadest, märkmelehtedelt, raamatuservadelt avastatud tõlgendusvõimalused, salaprogrammid, arvutused jms maalisid Bergi isiksusest ja loomemeetodist peadpööritava sisevaate, mis mõistagi sattus vastuollu pühitsetud Bergi-tõlgendusega. Aga uurimata materjali on Bergide korteris veelgi, lohutas üks noorema põlve Bergi-spetsialist kaks aastat tagasi.

Bergi "Lulu" III vaatuse lõpetas austria helilooja Friedrich Cerha - mõnegi akadee-

Albani Lulu

Alban Bergi Lulud visandades alustatakse sageli *fin-de-siècle*'i naisest ja tema eelkäijatest ning kaasaegsetest: Juudit, Salomé, Hedda Gabler... Ja mõistagi Frank Wedekindi Lulu. Kuigi Wedekind toob lavale eelkõige oma aja uue naisetüübi, on mõlema Lulus ka samast: Lulu on ürg- ehk algnaine, ema ja armuke, pühak ja prostituut, väljaspool tava-moraali ja tavalooikat; ta on pigem ürgollus, mida ühest naisekujust teise kaldatakse. Lulu on loodusjõud nagu don Juan, ükskõik, kas demonlik või mitte. Muide, Berg ise võrdleski Lulud don Juaniga, ja ainult.

Wedekindi "Maavaimu" oli Berg lugenud juba gümnaasiumi päevil. "Pandora laegast" nägi ta 1905. aastal Wiener-esietendusel, mille oli korraldanud Karl Kraus ja kus Jackina esines Wedekind ise. Berg tajus lähedust Wedekindi maailmaga, nagu selgub 1907. aasta novembrist pärinevas kirjas: "...Ja nüüd kirjanduse juurde: Wedekind - kogu uus suund - meelelise alge rõhutamine moodsates teostes!! - [---] Selline joon iseloomustab kogu uut

kunsti. Ja ma usun, et see on hea. Oleme lõpuks jõudnud tõdemuseni, et meelelisus pole nõrkus, vaid meis peituv sisemine jõud - kogu olemise ja mõtlemise lähtepunkt. Jah, tõesti: kogu olemise ja mõtlemise! Seega tunnistamata ma ühtaegu veendunult ja kindlalt meelelisuse suurt tähtsust kõige vaimse jaoks. Alles meelelisuse mõistmise kaudu, alles põhjaliku vaate kaudu "inimkonna sügavikesse" (kas ei peaks neid pigem "inimkonna tippudeks" nimetama?) jõutakse inimpsüühika tegeliku mõistmiseni. [---] Ja seetõttu on sellised mehed nagu Strindberg ja Wedekind suured psühholoogid - inimeste tundjad sõna otseses mõttes. - Kas nad on ka suured kirjanikud, seda otsustab vist järeleilm: mina arvan, et on."

Meelelisus on kõige lähtepunkt, kirjutab 22-aastane Berg, kes neli aastat varem oli üritanud enesetappu, kes ehitas oma elu suurtest armastustest endale salamaailma. Berg pidas ennast parandamatuks romantikuks - nii elutunnetuse kui ka muusika väljenduslaadi poolest. (Mis ei takistanud tal finantsasju hoolikalt kavandamast ja teoseid paiguti matemaatilise täpsusega konstrueerimast.) Berg vajas pidevat armunud-olekut, haaramatu ideaali peibutatavat lähedust, et ideaalihalus helitöösse põimida.

Noorele Bergile oli jätnud sügava mulje sajandivahetusel moes olnud teooria vastandlikust nais- ja meesalgest, mida võis tähistada arvudena - vastavalt 23 ja 28. Need

arvud - Alban Berg ja Naine - võtsid enda kanda nii Bergi salaprogrammi kui ka ta teoste konstruktsiooni (23n ja 28n takti teoses või mingis piiritletavas lõigus jms). Berg oli kindel, et arv 23 on tema saatuse number, nii et ta oma töidki püüdis lõpetada 23. kuupäeval.

Lulu on meelelisuse koondkuju, Alban Bergi armastatud naiste portree. Lulus peitub Bergi ontliku vanematekodu teenijanna Marie, Albani jumaldatud ja raskustega kätte võidetud Helene Nahowski-Berg - kirjandus- ja muusikalebene müstikat harrastav kaunitar. Ooperi "Wozzeck" Marie. Prahlananna Hanna Fuchs-Robettin, kirjanik Franz Werfeli öde, kellest kujunes Bergi viimase elukümnendi paleus. Lulud õilistavad jooned ingellikust Manon Gropiusest, Walter Gropiuse ja Alma Mahleri varasurnud tütrest, kellesse Bergid suhtusid vanemliku armastusega.

Nende seast tähtsaimat rolli mängis ikkagi Hanna Fuchs, kelle initsiaalid HF nagu endagi nime helivastetega tähti lükib Berg teemadesse olulistes vormilõigetes ja kõrgpunktides. Ent lõppude lõpuks lahustub Hannagi ürg- ehk algnaiseks: ooperi "Lulu" viimased fraasid, mida surev krahvinna Gezchwitz laulab (surnud) Lulule "*Ich bin dir nah! Bleibe dir nah! In Ewigkeit!*" osutavad heli- ja arvusümbolite kaudu Bergi salaprogrammile ja Hanna Fuchs-Robettinile.

Catherine Malfitano - Lulu. München, 1985.



Albani lavastatud "Lulu"

1928. aastal asus Berg "Lulud" kirjutama, olles enne kõhelnud Wedekindi ja Hauptmanni ("Ja Pippa tantsib") vahel. Tundub, et Bergi Lulu ongi rohkem 1920-30-ndate aastate kui sajandivahetuse teos, sest eelistab veel veidi teesklevale meelelisusele, mondäänsele ükskõiksusele, kus ei puudu ka nõrga mehe kättemaksumäng, ehtsust ja teravust. Berg näib uurivat Lulud heatahtliku uudishimuga - mis loomake see siis õieti on.

Berg tõstab Luluga võrdväärsele kohale Lulu portree: Lulu teema on tuletatud nn "portree-akordidest". Sellega viitab Berg ka Lulu müütilisusele.

Bergi ooperis on teatritegelasest Alwast saanud komponist Alwa. Mitmed Bergi uurijad on sellest järeldanud, et Berg samastab ennast Alwaga. Meenutagem, et Wedekind tavatses mängida dr Schöni (algvariandis Schöning) ja Jack the Ripperit. Asetades võrdsmärgi Bergi ja Alwa vahele, lihtsustaksime Bergi teost teenimatult. Pigemini jaotab Berg Lulud ümbritsevad tegelased armastusvõimelisteks (dr Schön, Alwa, Geschwitz) ja armastusvõimetuteks (ülejäanud).

Wedekindlik "kättemaksumotiiv" vilksatab küll ka Bergi ooperi finaalis: Lulu kliendid Londoni katusekambris on dr Groll (Professor), Maalikunstnik (Neegeer) ja dr Schön (Jack the Ripper). Ent ilmselt on see tingitud ennekõike Bergi sümmeetriatolustest üldplaanis. Ooperi keskpunkt on orkestrivahemäng II vaatuses, mis tähistab pööret Lulu karjääris. Berg kirjutas selle tummfilmi-muusikaks, sest samal ajal pidi vahepealset sündmustikku (Lulu vangistamine, Geschwiti päästeaktsioon) demonstreeritama filmina. (Lavastajad on sellest enamasti loobunud.) Orkestri vahemängus sisaldub ka muusikaline pöördpunkt, millest muusika hargneb algul "tagurpidi", st "vähikäigus".

Berg kasutas Wedekindi teksti võimalikult täpselt. Wedekindi näidendite närvilised, katkestatud ja kiired repliigid, tegelaste üksteisest "möödarääkimine" ja üksteisele "pealerääkimine", paralleeltegevus jms leidsid Bergi näol tundliku tõlgendaja. Bergi tugeva lavastusterviku aluseks pole mitte ainult kaksteisthelisüsteemi kasutamine ja sümmeetriaprintsiip, vaid ka konkreetset muusikavormid (näiteks - sonaadivorm ja rondo). Ooperit luues töötas ta ühtaegu teksti paigutuse ja teose muusikalise struktuuri kallal.

Mati lavastatud "Lulu"

Albani lavastuse kustumatu austajana ootasin ka Mati lavastusest midagi ilmutuslikku: mida üks sajandivahetus ütleb teisele. Ütles, et oleme elutud ja nõrgad.

Undi tõlgendus on Bergi omast kuivem, askeetlikum ja tulemusena mõistuspärasem. Mind jälitas tundmus, et vaatan "Lulu" ahvatlevat skeletti.

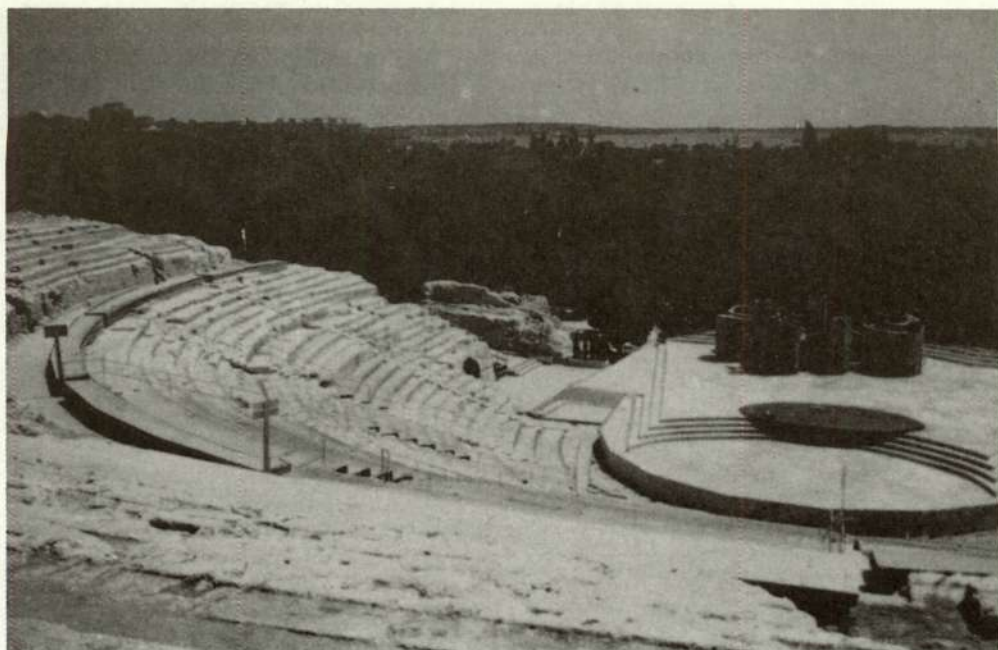
Ehkki esimestes vaatustes lõõmab laval punane tagakardin, on "Lulul" hall ilme.

Unt lavastab peenetundeliselt, mittemaanerlikult, mittevulgaarselt. Temaagi jaoks näib meeleline ühenduvat vaimsega. Tema Lulu on intuiitiivselt elav ja reageeriv loomake, ürgollus või algnaine, keda püütakse vormida, ent kes lõpuks oma algolekusse tagasi valgub - solvunult, haavatuna. Tema ümber keerleb ükskõikseid armastajaid, kellest suurimaks ja traagilisimaks tõuseb krahvinna Geschwitz (Maria Klenskaja).

Undi lavastuses võiks vahest leidagi ilmutuslikku, kui ta poleks nii lõtv. Üksikud tihedalt mõtestatud ja kontrapunktiliselt lavastatud stseenid (näiteks III vaatuses Lulu - Maria Avdjuško, Schöning - Andrus Vaarik, Atleet Rodrigo - Sulev Teppart) pingestavad etendust sedamaid.

Unt surus esimeste vaatuste tegevuse taas, nagu tal Draamateatris kombeks, eeslavale. Õnneks ei jätnud seekordne lavalahendus nii ristkülikukujulist muljet kui Undi töös "Vägeva vikatimehe võidukäik", ent Lulu tragöödia pisendas ta lehejutuks ikkagi. Lihtsameelne vaataja arvaks: Unt kardab, et ta ei valitse suurt lava. Kui "Lulu" finaalis avanes kogu lavaruum, näis ka Undi Lulu ühinevat ajatute Lulude ringiga.

Ma arvan, et Mati "Lulu" oleks võitnud, kui ta oleks lavastanud Albani "Lulu" - või leidnud ise sama vastupidava vormiterviku. Aga ta võib ju seda veel teha?



Sürakuusa teater. "Laval" Sophoklese "Antigone" "kulissid".
M. Valgemäe foto

ÜMBERRINGI ROHETASID MÄNNID JA LÕHNASID KÜP-
RESSID. VASEMALT PAISTIS VÄRVIDES LINN JA OTSE EES
MUSTENDAS MERI. KUI HÄMARDUS JA AEGAMÕODA
TÕUSIS HELENDAV TÄISKUU, TAJUSIN ÄKILISE
ÕNNE- JA VALUTUNDEGA, ET OLEME TÕE-
POOLEST SAMAS PAIGAS, KUS ASKELDAS
KORD EPICHARMOS OMA KOMÖÖDIA-
TEGA, KUS AISCHYLOS LAHENDAS
TRAGÖÖDIA LAVASTUSPROBLEEME
JA KUS PLATON MÕTLES SEGASEID
MÕTTEID TEATRIETENDUSTE
EETILISTEST VÄÄRTUSTEST.
TÄNU AGA TEMA ÕPILA-
SELE JA VASTUVÄITJALE
ARISTOTELESELE JÄI
VÕITJAKS SIISKI
DIONYSOS.

MARDI VALGEMÄE

DIONYSOSE RADADEL

KOMÖÖDIA SÜNNIMAAL

Arusaadavalt kõige enam vaidlusi tekitanud periood teatriloo hõlmab selle kunstivormi sünnilugu. Enamik teatmeteoseid, nagu meie ENE-gi, alustab konstatee-

ringuga, et nii tragöödia kui komöödia kasvab välja muistses Kreekas Dionysose auks korraldet pidustustest. Tragöödia osas ollakse enam-vähem ühel meelel ka Thespise suh-

tes, kes olevat kirjutanud 6. sajandil e. m. a esimese tragöödia. Ent tihti unustatakse, et θέομιζ esineb omadussõnana Homeroose "Odüsseias" (I, 328) tähendusega "inspireerit" (August Annisti tõlkes "innustund") ning võis traagik Thespise puhul märkida pärisnime asemel lihtsalt jumaliku vaimuga täidet laulikut. Ka nõustutakse üldiselt, et tragöödia sünnipaigaks oli Ateena, kuigi leidub siingi üksikuid teisitimõtlejaid. Komöödia päritolu ja leviku suhtes valitseb aga täielik tohuvabohu. Atikas asuva Ateena peamiseks võistlejaks osutub Dooria, eriti Megara linnriik Korintose maakitsusel. Juba Aristoteles pani kirja ("Poeetika", 1148 a), et megaralased nii Kreeka emamaal kui ka nende Sitsiilia koloonias nõuavad endale komöödia lavastuste esiõigust. Viimased väidavad, jätkab Aristoteles, et varaseim komöödiakirjanik oli sitsiillane Epicharmos. Epicharmosest kõneleb veel kümnekond antiikaja allikat. Mitmed neist peavad Epicharmost komöödia isaks ning paljud paigutavad ta 6. saj lõpul või 5. algul e. m. a Süra-kuusa linna Sitsiilias.

Huvitava kombel on sellel Vahemere saarel, vaatamata seal esinevale, meile nii võõrale eksootilisusele, mõningaid ühiseid jooni Eestiga. Mõlemad on suhteliselt väikesed maad ning jonnakalt iseseisvad (Sitsiilia kuulub küll Itaaliale, aga nagu veneetslaste ki ei pea sitsiillased end itaallasteks). Mõlemad on olnud ajaloo jooksul sõjatallermaaks paljudele suurvõimudele. Mõlemad on olnud sajanditepikkuses orjuses ning on jäänud kuni hilisema ajani agraarmaaks. Mõlemas keeles puudub tulevikuvorm. Mõlema silmapaistev arhitektuur on loodud mitte nende endi, vaid vallutajate poolt. Sitsiilia suurepärase teatriarhitektuur oligi peamiseks põhjuseks, miks sõitsime Marega 1986. aasta suvel Epicharmose jälgi otsima. Sitsiilias oli antiikajal vähemalt kakskümmend kolm teatrit. Neist on suuremal või vähemal määral säilinud kuusteist. Lendasime New Yorgist Rooma ja sealt edasi Sitsiilia pealinna Palermosse, üürisime auto ning valisime esimesks väljasõiduks üksildase, ent kauni Segesta.

SEGESTA

Enam kui kolm tuhat aastat tagasi rajat muistsest Segesta linnast, mida 8. saj e. m. a

Sitsiiliasse valgunud kreeklaste kutsusid Egestaks, on säilinud vaid kaks ehitist. Ühel tühjal mäekünkal asetseb ilmselt lõpetamata jäänud dooria stiilis tempel, teisel hellenistlik teater. Massiivsel, ent meeldivate proportsioonidega neljateistkümmne küljesambaga templil puudub nii siseruum kui katus. See pärast mühib seal alatasa tuul. Ümberringi ei ole näha ühteigi inimasulat. Vaatevälja moodustavad tumerohked männisalud, hõbedased õlipuuväljad, pruunid ja kollased põllulapid. Ligidal õitsevad valged ja roosakad lilled ning kaugemal sinavad mäed. Templi kollakaspruun kivi on kooskõlas maastiku värvidega. Ja ikka see salapäraselt sahisev tuul, mis meenutab lapsepõlve, mil mängisin Viljandi lossimägedes. Istudes sõnatult Segesta templi muldpõrandal, olime saavutanud looduse ja muistse tsivilisatsiooni sümbioosi melanhoalse iluhetke: meiega kõneles varemte igatsev vaikus. Ehk nagu laulis kord Juhan Liiv:

*"Sa mine, kuhu tahad,
sul ikka varemend ees,
nii metsas, mäel, väljal,
sa ikka nende sees!"*

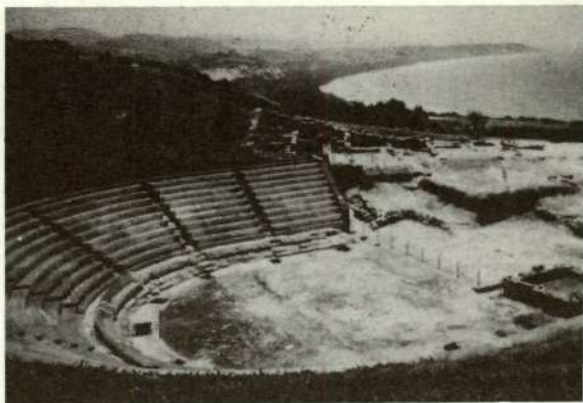
Segesta kahekümne kivisse raiut istme-reaga teatrit, mis pärineb 3. või 2. sajandist e. m. a, peetakse murranguliseks, sest proskeenioni (ehk lava) tiivad (paraskeenionid) ehitati pisut viltu, et seal toimuv mäng oleks kõigile nähtav. See eeldab olulist tegevusliku nihet koorilt näitlejaile. Selline teater, mille orkestra (ehk sõõrikujuline väljak, kus tantsis koor) oli kaotanud lavapoolse osa, ent säilitanud pealtvaatajateni ulatuva täiskumeruse, meenutab nagu mingi viljakusjumalanna või Willendorfi Venuse hiiglaslikku rinda, mis on valmis toitma vaatenõlval istuvat publikut. Rida meieaegseid teatrifassaade vihjab tahes või tahtmatult samale sümbboolikale. Meenutagem kas või omaaegset kahe kumerusega "Estoniat" või selliseid Lääne-Euroopa lavahooneid nagu Viini *Burgtheater* ja Stuttgardi *Staatstheater*. Mati Unt on kusa-gil kirjutanud resoneeriva lause, mis võiks väga hästi piltlikult väljendada kunstide, eriti teatri osatähtsust rahva hinge toitmisel: "Igaüks imeb oma ema rinda ja laulab tasa-kesi."

Segesta teatril, mida roomlased hiljem küll muutsid, on veel kaks iseärasust. Orkestra keskel asub maa-aluse trepikäigu ava,

millest vaime või viirastusi kehastavad näitlejad võisid äkitselt nähtavale tulla ning sama kiirelt kaduda. Ja skeneed kaunistasid Paani kujud. Mäes, millel asub teater, olevat igivanasti olnud selle kitsejalgse sarviku koobas. Aja jooksul tekkis sinna oletatavasti vastav kultus oma riitustega, ja kuna Paan, kelle nimi kandub edasi meie sõnas "paanika", esines kreeklastele teatrijumala Dionysose kaaslasena, ehitas Segesta teatri arhitekt vaatlenõlva läänetiivalt uksega käigu, mis viib otse Paani koopasse. Meie sealoleku ajal osutusid teatri varemed veelgi vaiksemaks kui Segesta tempel. Isegi tuulejumal ei sosistanud oma iidseid saladusi. Ei usu, et olime rammestunud keskpäevasesest Sitsiilia päikesest. Pigem tajusime selle põlise paiga pühadust ning valmistusime sisemiselt uuteks müsteeriumideks.

TAORMINA

Peale looduse rüpes ilutseva Segesta väärivad märkimist pitoreskne Taormina ning Epicharmosega seotud Sürakuusa. Vahepeal tuleb aga heita kiire pilk teistele Sitsiilia antiikajastu teatritele. Kõige lähedasemaks Segesta hellenistlikule teatriarhitektuurile peetakse 4. saj e. m. a pärit Tyndarise teatrit saare põhjarannikul. Kuigi roomlased laiendasid selle hiljem gladiaatorite võitlusareeniks, sarnanab sealne skene Segesta omaga. Samuti põhjarannikul asuvas suurepärase vaatega Soluntos (roomlaste Soluntumis) on välja kaevatud nii suur kui ka väike teater. Viimast võidi kasutada proovideks või muusikalisteks ettekanneteks ning kutsutakse tihti odeioniks. Mõlemad, eriti aga väike teater, on Soluntos laostunud olukorras. Võrdlemisi hästi on seevastu säilinud 3. saj e. m. a ehitatud Akrai teater roomlaste tehtud täiendustega praeguse Palazzolo Acreide lähedal. Arhitektuuriliselt pakub seal huvi skeneest lavale (proskeenionile) viivate uste täielik puudumine. Akrai teatri taga asub väike poolsõrikujuline valitsuse nõupidamise saal, nii nagu Agrigentoski (kreeklaste Akragas), ent neid ei tohi ära segada odeionitega. Lõunaranniku Heraclea Minoa teater, mitte kaugel külast nimega Kaos (Caos), kus asub Luigi Pirandello sünnikodu ja muuseum, pärineb 4. sajandist e. m. a. Seal säilinud kümme rida sauesest lubjakivist voolit istmeid on muutunud aja jooksul nii rabadaks, et muinsuskait-



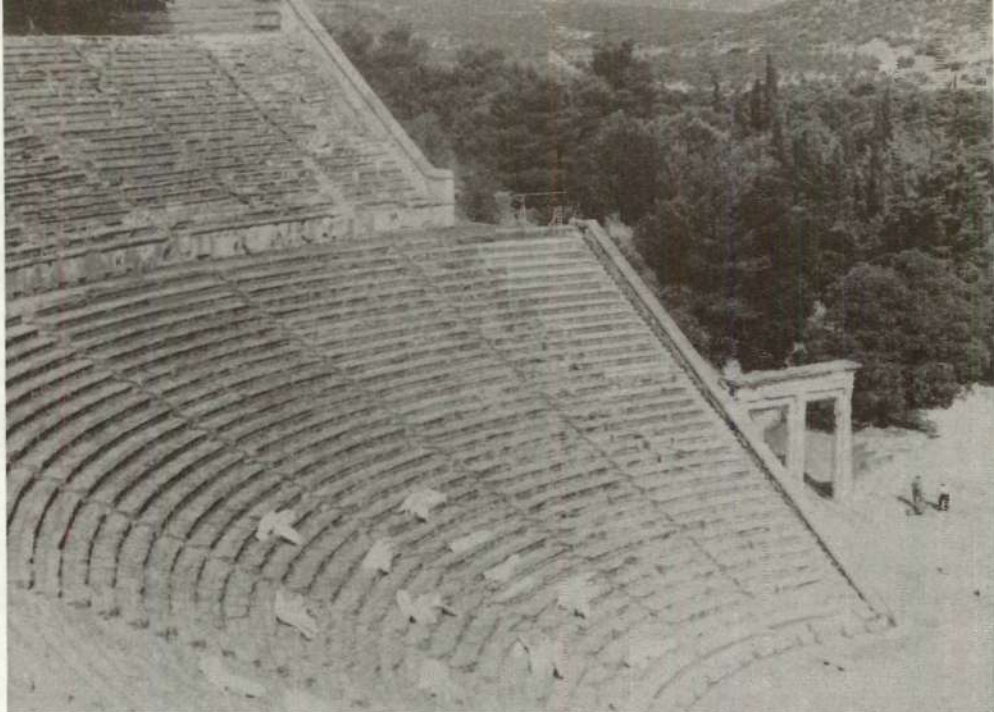
Heraclea Minoa teater.



*Taormina teatri roomlaste ehitet skenee.
M. Valgemäe fotod*

se on katnud need läbipaistva kollase plastmassiga, mis loob värviküllase kontrasti helesinise mereveega. Eemalt vaadates näib, nagu oleks lained heitnud mõne hiiglasliku odasabalise ürgvähi rannaliivale ning keernud ta selili.

Tulemäe Etna pursetest mitu korda kannatada saanud Catania sadamalinnas, kus on kaks muistset teatrit, saime meiega tunda vulkaanijumala tigidust, ent tajusime sealjuures, miks Segestas ei olnud turistide. Olime just jõudnud Cataniasse, kui läbi lahtise autoakna näpati Mare sülest rahakott. Peale valuuta läks kõige liha teed ka välispass. Politseijaoskonnas juhutati meid tagasi Palermosse USA konsulaati, aga enne täideti pikk ankeet üsnagi arhailisel viisil. Üks politseinik küsitles meid ja toksis kirjutusmasinal, teine seisis tema kõrval ja tõmbas kahe käega kirjutusmasina linti. Palermos sattusime kohe



vastuollu bürokraatiaga. Konsulaati, kust pidime saama uue passi, ei lastud ilma passi näitamata sisse. Hiljem seletas lahke ametnik, et kuna Ameerika ja Sitsiiliast kiviviske kaugusel oleva Liibüa vahel valitses viimase terroristliku tegevuse tõttu praktiliselt sõjaseisukord, oldi väga ettevaatlikud. Rahvusvahelised pinged olid ära hirmutanud ka enamiku turiste, mistõttu iga üksiku reisija kohta (nii meile öeldi) olevat hetkel Sitsiiliast mitukümmend näljast taskuvarast. Catania on säilinud ligistikku asuvad suur ja väike rooma teater. Mõlemast, eriti suurest on riisunud kõik marmor ja sambad, mis nüüd kaunistavad kohalikke kirikuid. Järele on jäänud vaid mustast laavast luukere, mille all võib aimata varasemat kreeka teatrit. Aastal 415 e. m. a õhutas seal Peloponnesose sõja kindral Alkibades Catania mehi liituma ateenlastega, et asuda Sürakuusa piiramisele. Teatavasti lõppes too rünnak ranga lüüasaamisega. Kui see kurb sõnum jõudis Ateenasse, kirjutab Athenaeus, oli linnarahvas parajasti teatris. Keegi aga ei lahkunud, kuigi langenuid oli pea igast perest.

Morgantina 4. saj e. m. a pärinev teater sisemaal üllatas mitmekordselt. Seal töötasid



Võrdluseks ka kreeka teater Kreekas - kuulus Epidauruse teater juunis 1985, kui seal viibis Eesti teatrirahva turismigrupp. Tõnu Mikiver Epidauruse teatri akustikat proovimas. 15. juuni 1985.

K. Orro fotod

ameerika arheoloogid ning andsid meile lahkelt seletusi. Vastandina tavadele, ei paigutatud toda teatrit täielikult mäenõlvakule, mistõttu oli vaja mulda kuhja ajada ja kaitsevalle ehitada. Hiljem aga varises üks vaatenõlva tiib. Tuli teha suuremaid parandusi. Ka orkestrat ja skeneed on mitu korda muudetud. Siis demonstreeriti meile teatri loomulikku stereofoonilist heliefekti. Akustika

vanades vabaõhuteatrites on üldiselt väga hea. Kogesime seda esmakordselt Kreekas, Epidaurose hiigelteatris. Mare sosin orkestrast kostis kõige kõrgema istmerea taha, samuti mündi kukkumine orkestra põrandale. Lõpuks juhiti meie tähelepanu ainulaadsele asjaolule. Morgantina teatri kaheteistkümnenda istmerea kividesse on raiutud umbes 20 cm kõrguste tähtedega pühendus teatrijumalale Dionysosele:

ΑΡΧΕΛΑΑΣ ΕΥΚΛΕΙΔΑ ΔΙΟΝΥΣΩΙ

Viimased kaks teatrit, enne kui jõuame Taorminasse ja Sürakuusasse, osutusid raskesti leitavateks ning halvasti säilinuks: kaguranniku Heloro (Eloros) ning saare loodeosas, maffia piirkonnas, lato mäel asuv Jetae (Laetia).

Goethe, kes unistas maast, kus öitsevad sidrunid ja hõõguvad kuldsed apelsinid, joovastus täielikult Taormina teatrist. "Pean tunnistama," väitis ta, "et ükski pealtvaataja üheski teises teatris ei ole kunagi näinud nüüsgust vaadet." Mis Goethe vaimustas, oli muidugi see, et roomlaste kolossaalse skene (*scaena fronsi*) varemete tagant paistis vaskkult Vahemeri ning paremalt lumise tipuga Etna. Kuna aga keemiatööstuse saastet õhk varjas meie eest tihti Etna kontuure (ja kui kõrvaldada paar valedetele kohtadele uuesti püsti aetud sammast), meenutas see massiivne aukudega telliskivisein mulle Viljandi järve kaldal seisvaid ordulossi varemeid, eriti konvendihoone läänetiiva välisseina Kaevumäel. Tegelikult peaksime noomima roomlasi, et nad katsid kinni kreeklaste poolt aastasadu varem hoolega valit vaate ning laiendasid veelgi hiljem orkestrat, tehes ruumi tsirkusemängudele. Siin peitubki kahe kultuuri põhiline vahe: kreeklased armastasid loodust ja sellega kaasnevat hingelist sügavust, roomlased seevastu pealiskaudset toredust ja hiilgust. Ka roomlaste varemeis odeion Taorminas võis olla uhke ning isegi puust katusega.

Kreeka ajaloolane Diodorus Sitsiiliast kirjutab orjade mässust 2. saj e. m. a Tauromenioni linnas. Jutt on siin kahtlemata Taorminast. Orjade kuningas Eunus, ütleb Diodorus, lavastas teatris miime, milles orjad näitasid, kuidas nad tõusid üles oma isandate vastu, "sõimates seda jultumust ning üle-määrast ülbust, mis põhjustas nende hävingu." Eesti orjade Jüriöö mässule järgne-

nud Viljandi ordulossis sündinud toomapäeva traagika on arvatavasti väljamõeldis, ent seegi tuli lavale Aino Kalda "Mare ja ta poja" näol. Üldsure arvates solvas aga näidend eestlaste rahvustunnet ning paljud emad panid trotsiks tütardele, kellest üks hiljem heitis minuga ühte, nimeks Mare.

SÜRAKUUSA

Samal ajal kui kreeklased hävitasid pärslaste laevastiku, löid sürakuusalased kartaa-golasi. Mõlemad lahingud peeti aastal 480 e. m. a, ja nii Ateenas kui Sürakuusas (mille praegune nimevorm on Siracusa) algas kultuuriline öitseng. Tuntud luuletajad, nagu Pindaros, Simonides ja Bakchylides, kogunesid Sürakuusasse, samuti filosoof ja poet Xenophanes ja Ateena traagik Aischylos ning hiljem käis seal kolm korda Platon. Sürakuusa omakorda tootis ja vedas välja uut sorti lavakunsti. Platonile näiteks meeldisid Sophroni miimid, mis võisid teda mõjutada dialoogide kirjutamisel, ja Sokratese vähemtuntud jünger Xenophon kirjeldab, kuidas pidusöögil, kuhu oli kutsut ka Sokrates, kaks noort sürakuusa rändnäitlejat kehastasid Dionysost ja Ariadnet. Siin on ilmselt jälle tegemist miimiga, sest näitlejad ei kannu maske ning Ariadnet mängib noor neiu (muidu olid ju laval ainult näokattega mehed). Sürakuusa miimid olid kuulsad aastasadu ning mõjutasid selliseid hilisemaid kirjanikke nagu Herondas ja Theokritos. Ent Platon tõi Sitsiiliast kaasa ka Epicharmose tööd, mida ta olevat hoidnud öösiti oma padja all.

Epicharmos, kelle komöödiast on säilinud ainult fragmendid, tegutses Sürakuusas ilmselt pikemat aega ning oletatavasti ka siis, kui seal viibis Aischylos, kes andis Sitsiilias "Pärslaste" kordusetenduse ning kirjutas ja lavastas "Etna naised" ja arvatavasti ka "Aheldatud Prometheuse", kuigi see võis toimuda Sürakuusast pisut eemal asuvas Gela linnas, kus Aischylos peatselt suri. Ent kus mängiti nende töid? Nagu Ateenas, võisid esimesed Sürakuusa teatrid olla vaid tühjad mäenõlvakud või heal juhul puust ehitised. Arvatakse, et alles aastal 460 e. m. a ehitati kiviteater sinna, kus praegu asub selle suur hellenistlik teisend. Sürakuusas on aga säilinud kolm antiikteatrit. Väike rooma teater I sajandist, mis osaliselt vee all ja hoopis teises linna otsas, ei ole arvestatav siinses konteks-

tis. Aga mitte kaugel suurest teatrist asub kolmeosaline, seitsmekümne kivisse raiut sirgjoonelise istmereaga teater, mille vanust ega otstarvet ei ole keegi osanud täpsemalt määrata. Siiski arvatakse, et see lineaarteater on iidne ja et enne suure teatri valmimist võidi mängida seal. (Ka Kreekas leidub vanu teatreid, mis ei ole sõõrikujulised.) Sürakuusa au ja uhkus on aga suur ehk nn kreeka teater, mida (nagu ikka) on mitu korda ümber ehitet. Selle lavaga on seotud veel üks muistne traditsioon. Nimelt vihjavad antiikaja allikad Epicharmose kaasaegsele nimega Phormis või Phormos, kes olevat riputanud skenee külge purpurpunaseid nahku ning seega loonud esimesed teatrikulissid.

Sürakuusa lavakunsti kõige märkimisväärsimaks väljaveoartikliks osutus ent müümi sugemetega Epicharmose komöödia. Säilinud fragmentide põhjal on püütud tõestada selle mõju Aristophanesele ja isegi Aischylosele, keda tunti kui vaimukat saatürdraamade autorit. Epicharmose püsivaks päranduseks tuleb aga pidada olme- ning karakterkomöödiat. Esimese näitena võib tuua tsitaadi tundmatu pealkirjaga näidendist, milles esineb järgmine kahekõne:

"A. Pärast ohvritalitust pidu, pärast pidu jooming.

B. Minu arust täitsa tore.

A. Pärast joomingut kuritarvitus, pärast kuritarvitust sigatsemine, pärast sigatsemist kohtuskäimine, pärast kohtuskäimist süüdimõistmine, pärast süüdimõistmist rauad, jalapakud ja trahv."

Epicharmose tegelastest on aegade jooksul kujunenud kindlad tüübid, nende hulka kuuluvad joodik ja parasiit, Heraklese paroodiate kaudu olevat tulnud - nii teoretiseerivad eriteadlased - hooplev sõjamees. Viimast kohtame hiljem näiteks Plautuse töödes, Shakespeare'i "Falstaffis" ja Stephen Sondheimi Broadway-muusikalis *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*. Eesti dramaturgia musternäiteks võib siin pidada Juhan Kunderi "Kroonu onu". Epicharmose lavalooming kadus võib-olla seepärast, et hilisemad koolmeistrid, kes kogusid kreeka tekstede õppematerjalidena, jätsid kahtlased näidendid, nagu juhtus arvatavasti ka Sappho lembeluulega, niisugustest antoloogiatest välja. Ent Theokritos väidab, et sürakuusala-

sed püstitasid (oletatavasti teatris, nagu oli kombeks Ateenas) Epicharmose kuju, mis oli pühendet Dionysosele.

Nagu Alkibiadese Sitsiilia-sõjaretke ateenlased, kes paigutati vangidena kivimurdudesse, mida meiegi külastasime, ja pääsesid vabadesse ainult siis, kui nad oskasid peast deklameerida Euripidest, ei saanud ka meie lahkuda Sürakuusast enne, kui olime maksnud lõivu Sophoklesele. Eks seda kõike korraldasid vastavad jumalused, et just meie sealoleku ajal etendati suure teatris "Antigonet". Lavastus oli realistlik ja suhteliselt traditsiooniline, ilma maskideta ja minimaalse koreograafiaga, rõhutades mitte Antigone, vaid hoopis Kreoni traagikat, ent see kõik ei olnudki nagu oluline. Katarsise valmistas pigem teadmine, et olime vaimselt ja ka ruumiliselt nii lähedal kui võimalik komöödia sünnile. Akropoli jalamil asuv vanim Ateena kiviteater on lagunenud. Seal ei anta etendusi. Sürakuusa auväärse teatris aga küll.

Umbes viiskümmend valgest auklikust kivist istmerida oli täis päevitunud, rõõmsas suverrietuses pealtvaatajaid, kes istusid patjadel, mis olid kodunt kaasa võetud või kohapeal üüritud. Jäätise- ja joogimüüjad kõndisid üles-alla ja pakkusid oma kaupa. Müüdi ka näidendi itaaliakeelseid tekste, mida osteti üllatavalt palju. Ümberringi rohetasid männid ja lõhnasid küpressid. Vasemalt paistis pastellvärvides linn ja otse ees mustendas meri. Kui hämardus ja aegamööda tõusis helendav täiskuu, tajusin äkilise õnne ja valutundega, et oleme tõepoolest samas paigas, kus askeldas kord Epicharmos oma komöödiatega, kus Aischylos lahendas tragöödia lavastusprobleeme ja kus Platon mõtles segaseid mõtteid teatrietenduste eetilistest väärtustest. Tänu aga tema õpilasele ja vastuväitjale Aristotelesele jäi võitjaks siiski Dionysos.

Veebruar, 1994

MIKS KA MITTE



"Sprott võtmas päikest", 1992. Režissöör Mati Kütt.

"SPROTT VÕTMAS PÄIKEST". Stsenarist, režissöör ja kunstnik Mati Kütt, operaator Urmas Jõemees, helilooja Toomas Trass, helirežissöör Ülo Saar, operaatori assistent Mikk Rand, monteerija Irja Müür, dekoratsioonid ja nukud valmistasid Külli Jaama, Laine Pitk, Valve Veerberk, Liivi Jõhvik, Kristel Kallasvee, Ilmar Ernits, Tiia Lõhmus ja Jan Kallion Tiina Linzbachi juhendamisel, animatsioon: Riina Kütt, Triin Sarapik ja Andres Mänd, toimetajad Riina Ruus ja Andres Valkonen, filmi direktor Kalev Tamm. Osades: Annika Tõnuri (naine, sprott) ja Uku Joller (mees). Tänatakse Rauno Remmet ja o/ü "Ekton" kalatõotlemistehhi. 649, 6 m (3 osa), 23 min, värviline. "Tallinnfilm", 1992.

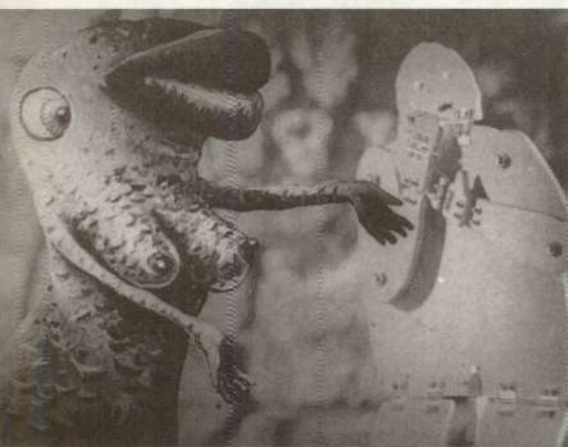
Häda riista pärast on mõningat osa inimsoost aeg-ajalt ikka kummitanud. Probleemi järjepidevusest annab tunnistust nii "1001 õõ" jutt õpetlasest, kes oma riista kui tarbetu londikese maha löikab, Kurt Vonneguti asjalik informatsioon oma tegelaste riista ümbermõõdu ja pikkuse kohta (sellega välistab kirjanik korrapealt hulga arusaamatusi) või

igihaljas anekdoot mehest, kellel palk ka on väike.

Millegipärast suhtutakse sellesse riistaprobleemi üldjuhul kerge irvega või olenevalt suhtujast mingi teise lustlikkusega. Ometigi võib asi olla täiesti traagiline - 1 toll pikkust ja 7 tolli ümbermõõtu või siis 7 tolli pikkust ja 1 toll ümbermõõtu ei tee elu just meelakkumiseks. On kuidas on - riistaprobleem toimib igal juhul irriteeriva igiliikurina.

Populaarne *perpetuum mobile* lustimise jaoks on ka soovide esitamine kellelegi kõikvõimsale täitjale. Siin on küll didaktiline moment tähtsapeale lustimise mahlakust tasandamas, à la "Vägev vähk ja ahne naine", "Kuldkalake" jne, kuid ometigi tahab igapäevane folkloor oma täit mõõtu kätte saada ja nii muudab kuldkalake Peipsi järve viinaks, siis Emajõe viinaks ja annab kena pudeli "Viru kanget" takkaotsa ka.

Nende kahe igiliikuri, riistaprobleemi ja soovide esitamise-täitmise najal käivitub animeeritud ooper



"Sprott võtmas päikest".

"SPROTT VÕTMA PÄIKEST",

mille helilooja on Toomas Trass ning stsenaarist, režissöör ja kunstnik Mati Kütt.

Kõlamaailm eksponeerib oma mänguruumi heligrupi *h cis d cis h ais gis* ümber peenetundelise tämbrikombinatsiooniga süntesaatorilt ja naturaalpillidelt. Selline heligrupp ei anna meie tavapärasele kuulamisharjumusele, mis eelistab teatud tugihelide või põhitoonide olemasolu, vajaliku tugipunkti; ühtki heli siit grupist ei saa pidada teisest olulisemaks. Ooperi edasine muusikaline areng on sümpaatselt järjekindel, heligrupist moodustuvad mitmesugused fraasid nii meloodilisel kui ka rütmilisel tasandil. Ometi jääb see kõlamaailm kummaliselt neutraalseks, ükski heli ei ole olulisem teisest, toimunu ei oma kindlasihilist mõju toimuva suhtes. Selline helilooja sõltumatuse või neutraalsuse taotlus tekitab õige pea ka kuulajas teatava "äraoleva" tunde.

Visuaalselt satume hämarusega koloreeritud kahemõõtmelisse maailma, kus pikkus ja laius on selgelt eksponeeritud, ümbermõõduga tekiks aga mõningaid raskusi. Õige varsti aga võime nautida ka ümbermõõdu mõõtmelisust. Kahemõõtmeline maskuliin Mees tirib meie vaatevälja Sproti (*alias* kuldkalakese) koos rustikaalselt võbeleva rinnaumbermõõduga. Ja lükatakse käima soovimise-täitmise igiliikur.

Kahemõõtmeline maskuliin jahmerdab veidi oma kahemõõtmelises hämar-vesises maailmas kahjuks täiesti triviaalseid kolmemõõtmelise maailma jahmerdamisi: magab, tuiab niisama ringi. Ning asub kohe ka igapidi tavalisi soove esitama - ametikoht (minister), auto, naine. Need soovid kõikvõimas Sprott loomulikult ka täidab. Naine osutub maskuliini viimaseks sooviks ja siitpeale veab ooperit edasi riistaprobleemi *perpetuum mobile*. See aga on nii vägev jõuvanker, et sunnib a) heliloojat neutraalselt kulgevast helimaailmast astuma korraks tavapärasemasse tonaalsesse kõlasfääri ja b) rikkuma stsenaaristi kolme soovivõimaluse klassikalist dogmat.

Ja vägev Sprott - ohhoo! - täidabki neljanda soovi ning annab maskuliinile võimsa riista. Tõsi küll, riista saab maskuliin selle hinnaga, et ei pääse enam (nagu ooperi tekstis öeldakse) ülemistes- se kihtidesse. Sellise loobumise hind jääb aga ooperi vaatajale-kuulajale selgusetuks, kuna nimetatud kihist talle lähemat teavet ei anta. See selleks. Maskuliin asub aga usinasti oma riista tarvitama ja nõhib Naisesse paraja augu, kust väike maskuliinikene välja vopsatab.

Vägev Sprott on oma lubaduse (ja veel rohkemgi) täitnud ning võib konservikarbis siirduda uutele horisontidele. Riistaprobleemi lahenedes siirdub ka helilooja tagasi neutraalsesse-äraolevasse kõlasfääri, kuhu jääb ka ooperit kuulanud-vaadanud arvustaja koos filmi lõpukaadrites plinkiva majakaga.

Kakskümmend kolm minutit ei ole ooperi jaoks pikk aeg, küll on seda aega parasjagu multifilmi jaoks. "Sprott võtmas päikest" mõjubki rohkem lühifilmina kui ooperina. Ja seda arvatavasti eelkõige sellepärast, et sündmuste (ideede ja kujundite kulgemise) põhiareen jääb visuaalsele tasandile. Muusika kompositsiooniline põhikontseptsioon ei võimalda tema kujundite kulgemise esmasust võrreldes pildis toimuvaga. Ka vokaalne liin, mis oli Annika Tõnuril ja Uku Jolleril neile omase suurepärase vokaaltehnika ja muusikaalsusega teostatud, jäi võib-olla liiga napiks. Ja vist ei olnud päris otstarbekas lasta ühel interpreedil esitada nii Naise kui Sproti partiid (õigem oleks vist öelda vokaalseid kommentaare). Helilisel tasandil tekkinud samastumise efekt (Naine = Sprott) ei leidnud resonantsi ei dramaturgias ega pildis.

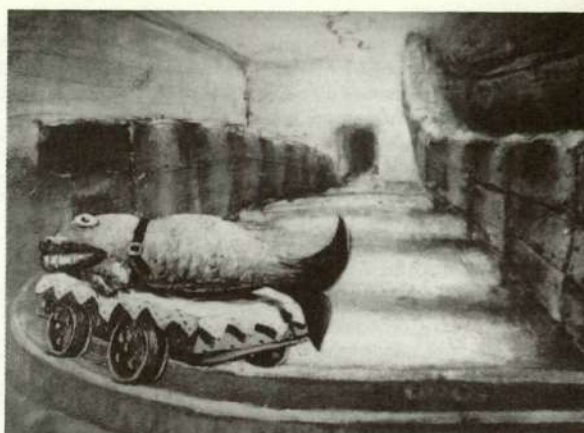
Eesti kinas ooperiliteratuuris on "Sprott võtmas päikest" kindlasti omapärane üritus (ehk tal küll analooge maailmas leida võib) ja oma mängu-reeglitest lähtudes heal tasemel tehtud.

Pildiliselt sisaldab film rohkesti huvitavaid leiude, seda eriti kahemõõtmeliste tegelaste olme- ja intiimsuhteid väljendavates kaadrites. Üpris vaikukas (mitte just originaalne) on ka vaatajatskitatud reaktsiooni vastassuunaline jätkamine visuaalsel tasandil. (Näiteks maskuliini suundumisel ülemistesse kihtidesse avaneb tema jalge all luuk, kuhu eeldaks hoopiski tema sissekukkumist. Liigset perverssusehõngulisust õhkus *coituse* muutumisest saagimiseks.)

Kokkuvõttes. Me kuuleme-näeme versiooni "Kuldkalakesest". Selles on transponeeritud hulk detaile ja lisandatud riistaprobleemi igiliikur. Ja põhiliselt vist kõik. Transponeerimise vajadus, põhjus või eesmärk jääb häguseks. Jääb kergelt lohku-tõmmatu tunne. Eks ta ole, nagu ütleb B. Bilgrim. Eks ta ole - igaühe oma asi, mis tunne talle jääb. Selles versioonis võtab Sprott päikest - ja miks ka mitte.

MULLE EI PAKU HUVI ÜHE TEHNIKA JUURDE KINNISTUMINE

Matl Kütt on eesti animafilms tuntud söaka eksperimenteerijana. Iga oma teose puhul kasutab ta uut tehnilist lahendust, tihsti äärmiselt keerulist ja töömahukat. Alljärgnev usutus püüab mõnevõrra selgust tuua, kuidas tema filmid on tehtud ja miks just sellist moodust tarvitati.



"Sprott võtmas päikest".
U. Jõeemehe fotod

Oled nüüd juba aasta töötanud oma viimase filmiga "Plekkmäe Liidi", kui kaugel on selle tegemine hetkel?

Must animatsioon on filmitud ja peaaegu kogu materjal värvitud. Oleme alustanud võtetega. Töö peaks valmima septembris-oktoobris.

Mida see film endast kujutab?

"Plekkmäe Liidi" räägib ühest perekonnast - isa, ema, tütar, koer - ja nende liikmete erinevast maailmanägemisest. Filmi stsenaariumi kirjutasin ise; kaudselt sai kõik aga tegelikult alguse aastaid tagasi, mil valmis käsikiri "Väike Mai" inspireeritud lapsepõlves loetud A. Dahlbergi samanimelisest jutust. (Kirjanduslik stsenaarium on ilmunud TMK-s, 1987 nr 8. *Toim*) Vahepeal ei saanud sellest olude sunnil filmi ja nüüd hiljem hakkasin teemat uuesti mõtestama, eemaldudes täielikult algmaterjalist.

Sinu filmid pakuvad suurt huvi juba teostuse pooldest, oled iga kord sootuks erineva tehnilise lahenduse leidnud. Millest seekord lähtusid?

Võiks öelda, et käesoleva juhul on tegemist klassikalise joonisfilmiga, sest mingit miksitud tehnikat ei kasutata. Tehniliselt on ta siiski tunduvalt keerukam, olen nimetanud seda "kaader kaadris" filmiks. Tegemist on kahe liiniga: üks jääb põhiliiniks ja selle ümber töötab teine liin, mille visuaalse lahenduse näiteks võiks tuua graafilise lehe, mis eksponeerimisel on ümbritsetud spartuuga. Kui lähtuda kontrastiprintsiibist, siis põhiliin on lahendatud maalitehnika ja raamliin meenutab stüliseeritud primitiivset kaljujoonist: mustvalge ja äärmiselt lihtsustatud, nii kogu visuaalne külg kui ka liikumine.

Ja filmis on vaataja silme ees kogu aeg kaks joonist?

Seda mitte. Aeg-ajalt toimivad kaadris koos kaks liini, mõnikord kaob aga üks pilt ära ja jääb vaid teine.

Kogu filmi idee toetub erinevatele elu vaatenurkadele. Teadlased väidavad, et koerad

näevad maailma mustvalgena. Ma ei mäleta omaenda elu koerana, kuid teadlaste väitest lähtudes võtsin raamliini mustvalge. Tüdruku ja koera nägemused kattuvad enam-vähem. Maalitud nägemus kuulub kaudselt perekonna-peale, isale, kuigi mitte otseselt - see on tema nägemus läbi minu. Mina kujutan endast seega kohati ka seda triviaalset poolt.

Saan aru, et sina kujutad endast eelkõige vanemate poolt, seega tütre ja koera maailmapilt vastandub sinu omale?

Kui aus olla, siis minu nägemus kattub just tüdruku ja koera omaga. Kuna aga igal nähtusel on kaks poolust, siis ei taha ma järgalt ühest kinni hoida.

Räägi nüüd lähemalt, mis probleemi sa selle filmiga lahendad ja millest on loos ikkagi juttu?

Mind nagu iga humaanselt mõtlevat inimest põletab vägivalda suurenemine. Kunstnik ei peaks pidevalt viibima väljaspool reaalselt maailma.

Kui lugu lühidalt kokku võtta, ega seal siis midagi erilist toimugi. Visualiseeritakse lõik triviaalsest elust, ühe perekonna loost. Vägivald ilmneb isa tegevuse kaudu, kes harrastab kärbeste tapmist ja suusahüppamist Plekkmäelt. Ent selle kaudu ilmneb muudki. Lähem vahest äärmuseni, kuid tahan lõhkuda stereotüüpi, et kärbeste või ükskõik millise putuka tapmine on loomulik tegevus.

Kes on sinu abilisid "Plekkmäe Lildi" tegemisel?

Loomingulise gruppi kuuluvad värvikunstnikuna Merike Peil, tüpaažikunstnikuna Riina Kütt ja heliloojana Rauno Remme. Animaatoreid oli filmi peal umbes kümme inimest.

Filmi tegemise muutis keerukaks asjaolu, et pealiin on rõhutatult maallises tehnikas, nimetan seda isegi maalinguks. Seega polnud tegu klassikalises joonisfilmis tuntud värvimistehnikaga, vaid maalivõtetega on püütud luua kolmemõõtmelisuse illusioon.

Loo üldpikkuseks tuleb kolmteist-nelisteist minutit.

Kasutad igas filmis erinevat tehnikat, tood mele animafilmi alati midagi uut juurde...

Mulle ei paku huvi, et peaksin jääma mingisse ühte tehnikasse kinni. Juba protsess ise meeldib mulle, kui leian uudse võimaluse, kuidas end väljendada.

Kas "Plekkmäe Lildi" on sinu seni kõige keerukam film?

Stiilseeringu aste on tõesti keerukas. Et läbi maalida kõiki vahefaase ja -kaadreid, see nõuab juba iseenesest palju raha. Võidakse muidugi küsida, et kas seda ikkagi on vaja.

Tihtilugu näen paljudes filmides vastuolu: foon maalitakse küll läbi, kuid selle peal käib mingisugune karikeritud isikute mäng, ja see ei ole tihti kooskõlas kogu loodud maailmaga. Ma püüan viia tegelased samasugusesse maailma, millises tehnikas on maalitud foonid. Võimalikult lähemale sinna sisse - see on eesmärk.

Tuleme nüüd sinu varasemate filmide juurde. Pärast seda, kui olid hulk aega töötanud ani-

maatori ja lavastuskunstnikuna, debüteerisid režissöörina kolmeminutilise lühifilmiga "Monument" kassetis "1 + 1 + 1", see oli aastal 1981. Mis tehnikas see oli?

"Monumendis" ei olnud kogu kontuur joonistatud käsitsi tüüsi, nagu enamasti tehakse, vaid kujutis oli sõõdetud paljundusmasinas ja joonised saadi läbi selle seejärel tselluloidile. Masinat oli terve suur ruum täis - ja pruuni värvitahma käisin toomas Lätist.

Järgmise filmi, üheksaminutilise "Labürindi", tegid kaheksa aastat hiljem ja kraapsid kogu kujutise otse filmilindile. Räägi sellest lähemalt.

Sisuliselt oli tegemist kuivnõeltehnikaga; nõelaga kraapsin kujutise 35-mm valgele positiivlindile ja seejärel hõõrusin värvi tekkinud vagudesse. Pärast koloreerisin joonistust viitpliatsitiga ning saadud kujutise filmisin uuesti üles, et saada negatiiv.

Palju sa kaadreid üldse pidid kraapima?

Ega ma neid lugenud ei ole, aga keskeltläbi kasutasin nelja kaadri rütmi. Seega umbes 6000-7000 kaadrit tuli küll kraapida.

Tegid selle töö üksinda ära, kaua kõik aega võttis?

Aasta tegin; aega anti tööks poolteist, kuid asja ettevalmistus võttis suure osa ajast ära.

Eelvilmane film "Sprott võtmas pälkest" tuli jälle täiesti teises laadis, mis moodi see oli tehitud?

"Sprott" oli miksitud, kombineeritud tehnikas, kasutati nii nuku- kui ka joonisanimatsiooni. Minu jaoks kujunes film üheks seni keerukamaks. Tegellate materjalina kasutasin vineeri. Dekoratsioonid olid osaliselt maalitud, kohati ega kolmemõõtmelised.

Kuidas sul üldse tuli mõte teha pahupildi pööratud kuldkalakese lugu operina ja veel saksa keeles?

Mul olid dialoogid ja repliigid valmis kirjutatud ning naine hakkas mulle laulma mõningaid repliike. Siis plahvataski, et miks mitte võtta operi vorm. Algselt pidi tulema pseudo-Wagner, hiljem, koostöös heliloojaga, kujunes välja tänapäeva muusika, ja see ongi parem.

Mis puutub saksa keelesse, siis käsitlen keelt kui konkreetset muusikat. Tegelikult ei olegi oluline, mis keeles lauldakse, pealegi on oper iseenesest juba üks sürrealistlik tegevus.

Mõned on arvanud, et lugu oleks võinud lühem olla; kuna aga tegu on ikkagi operiga, siis tahtsin kinni pidada teatavast reeglilikust, mida nõuab operi tegemine.

Millises järjekorras toimus filmi loomine, kas varem oli pilt või muusika?

Animatsiooni ja üldse filmimuusika kirjutamisel on helilooja raskes olukorras, ta peab väga lühikese aja jooksul kontsentreeruma, sest film saab alati paraku valmis viimasel hetkel. Käesoleval juhul oli tegemist ärapidamise protsessiga. Tavaliselt on olemas fonogramm, millele lauljad esitavad oma partituuri. "Sprotti" puhul pidid solistid oma dialoogi varem

sisse laulma ning selle kaudu animeerisin kõik suured plaanid, et suu liikumine oleks laulduga identne. Laulud olid seega enne animatsiooni tegemist valmis ja võib kujutada, kui raske oli hiljem orkestril muusika samas rütmis sisse mängida.

"Sproti" filmi tegemisel olin õnnelik olukorras, ma ei tea, kas see johtus tähtede soodsast seisust või muust - kõik kaasloojad olid väga koostööaldisid: lauljad Annika Tõnuri ja Uku Joller, helilooja Toomas Trass, dialoogi saksa keelde tõlkija Rauno Remme, joonisanimatsiooni kunstnik Riina Kütt, kolmemõõtmelise osa animeerijad Triin Sarapik ja Andres Mänd, operaator Urmas Jõemees. Kõik nad tegid briljantset tööd - mitte alati ei ole see filmi tegemisel nii.

Millest sa lähtud oma filmide puhul, kas on juba varem selge, kuidas teha või millest teha?

Teatud idee, millest lähtun, sõltub ka tehnilisest teostusest. Kuid lisaks tehnikale on mulle äärmiselt tähtsaks komponendiks materjal, milles väljendun. "Sproti" puhul oli üks tähtis tegur just mäng materjaliga: mõned tegelased olid vineerist, ning sel materjalil on omadus, et pikka aega vees olles kipuvad kihid lahti tulema. Iseenesest juba see asjaolu andis tõuke mänguks. Või näiteks "Plekkmäe Lidi" tegemisel on üheks materjaliks liivapaber, raamliini kõik foonid maalisin sellele. Liivapaber on väga huvitava faktuuriga, külglibisevalt valgustades tuleb see kõik esile ja annab foonile teatava reljeefuse. Loojale pakub naudingut juba protsess ise. "Sprotti" tehes filmisime ühe osa näiteks basseinis, kus animaator liigutas nukke vees olles.

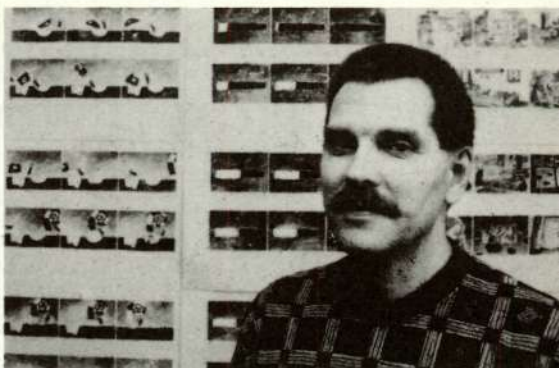
Aga need mullid, mis "Sprotsis" veest tõusevad, kas need olid joonistatud?

Ei, need olid eri suurusega spetsiaalselt valmistatud klaaspoolkerad. Kui põhiplaan oli filmitud, siis tuli filmilint kaameras tagasi kerida ning teises ekspositsioonis mullid animeerida. Kui tähelepanelikult "Sprotti" jälgida, siis on seal veealustes episoodides mudasadu. Et seda saada, pidime eelnevalt ülikiire rapiidkaameraga filmima akvaariumis osakeste aeglalt liikumist, film ilmutati ja sellest tehti kontramask. Seejärel kasutasime teist kaamerat, kuhu mahub paralleelselt kaks filmilinti. Rapiidkaamera abil võetud mudaceakete langemine toimis maskina ja teisele lindile filmisime tegevusstseeni. Montaaži käigus sisemisi rütme muuta ei olnud võimalik, sest siis oleksid aeglases ja ühtlases muda liikumises hüpped tekkinud.

Missuguses tehnikas tuleb sinu järgmine film pärast "Plekkmäe Lidi" lõpetamist?

Järgmise filmi tahaksin vahelduseks teha jälle kolmemõõtmeliseks. Piksillatsioon ja tegemist oleks animeeritud koreograafiaga lamades.

Küsitlenud SULEV TEINEMAA



Mati Kütt mais 1994.
H. Rospu foto

MATI KÜTT on sündinud 5. aprillil 1947 Tallinnas. 1965. aastal lõpetas Viljandi 1. keskkooli, õppinud soojusenergeetikat TPI-s. Aastast 1974 töötab "Tallinnfilmis". Olnud animaator Rein Raamatu, Priit Pärna, Avo Paistiku, Rein Tammiku, Ando Keskküla jt joonisfilmide tegemisel ning lavastuskunstnikuks A. Paistiku filmide "Klaabu, Nipi ja Tige kala", "Klaabu kosmoses", "Naksitrallid I", "Hüpe" ja Aarne Ahi "Magusa planeedi" juures. Vaata ka TMK 1993, nr 2 "Persona grata. Mati Kütt".

MATI KÜTI FILMOGRAAFIA

1981 "Monument" (Joonisfilmide kassetis "1 + 1 + 1"). (Stsenarist, režissöör ja kunstnik; teiste osade autorid olid Heiki Ernits ja Valter Uusberg.)
1988 "Animeeritud autoportree" (Üks osa samanimelisest rahvusvahelisest filmiprojektist, kuhu eesti animafilmitegijatest kuulusid veel Priit Pärn, Riho Unt ja Hardi Volmer). (Stsenarist, režissöör ja kunstnik.)
1989 "Labürint". (Stsenarist, režissöör, kunstnik ja teostaja.)
1992 "Sprott võtmas päikest". (Stsenarist, režissöör ja kunstnik.)
1994 "Plekkmäe Lidi". (Stsenarist, režissöör ja kunstnik.)

S. T.

VALTER OJAKÄÄR

EESTI LEVIMUUSIKA. EELLUGU

Käesolevaga alustab Valter Ojakäär artiklite sarja eesti levi-, ajaviite-, pop- (kuidas seda ka ei nimetataks) muusika mõõdanikust. Niimoodi saab lugeja nopete kaudu kätte magusamad palad tema põhjalikumast uurimusest, mille on tellinud Teatri- ja Muusikamuuseum. TMK poolt jääb üle avaldada vaid heameelt, et selline asi on ükskord teoks saanud ning kokkuvõttev, üldistav ja hinnanguline materjal paljude jaoks vähe tuntud ent tänasele muusikale alust rajavast ajajärgust jõuab nii huvilisteni kui ka nendeni, kes pole osanud veel huvi tunda.

Saatteks

Kahekümnenda sajandi lõpp on käeulatuses. Iga aastakümme on toonud kaasa midagi uut, samas on aja katkematus voolus mõndagi aastate koorma alla mattunud - mida kaugemas minevikus toimunud, seda enam. Ajalookirjutajate asi on hoolitseta, et mineviku pärandi kaalukam osa jäljetult ei kaoks. Eesti muusikaajalugu on kirjutanud Elmar Arro¹, Anton Kasemets², Karl Leichter³, Hillar Saha⁴, Leonhard Neuman⁵ ja Juhan Aavik⁶, kui nimetada vaid esmajoones meenuvaid. Jättes kõrvale muusikaajaloolised eriuurimused ja artiklid, väärivad tähelepanu ka kaks köidet "Eesti muusikat", mida koostas seitsmeteistliikmeline autorite kollektiiv eesotsas Artur Vahteriga⁷. Autorite hulgast hoolimata oli töö väga vaearikas. Seda näitab juba seitsme aasta pikkune vahe I ja II köite ilmumise vahel, samuti asjaolu, et III köide, mis pidi hõlmama nn nõukogude aega, on senini ilmumata. Küllap raskendas tööd asjaolu, et autorid pidid jälgima kindlaid eeskirju ja andma mõnelgi puhul hinnanguid, mis oleksid vastanud rohkem tollase ideoloogia põhimõtetele kui isiklikule arvamusele. Küll ei olnud ideoloogiline surve siis enam nii tugev kui viiekskümnendail aastail. Tollal oli näiteks kogumik "Kakskümmend aastat eesti muusikat" üks raskemaid põhjendusi selle koostaja Karl Leichter'i väljaheitmiseks Heliiloojate Liidust. Vaatamata kuuekümnendate aastate "sulale" ei pakkunud reglementeeritud muusikaajaloo kirjutamine autoritele erilist huvi. Oli ju kogetud varasematest ideoloogilistest võngetest tingitud ümberhindamisi, mistõttu mõndagi tööd tuli põhjalikult muuta, mõni jäi aga juba trükituna kajastama vahepeal vääraks kuulutatud seisukohti. Kõigest hoolimata võib tulevane eesti muusikaajaloo uurija ammutada fakte üsna paljudest väljaannetest, kuigi mitte kõige hilisema ajani.

Sootuks erinev on olukord eesti levimuusika ajaloo uurimises. Seda valdkonda käsitlevaid raamatuid või käsikirju saame loetleda ühe käe sõrmedel. Tõenäoliselt esimesena kirjutas Uno Loop (Uno Naissoo ettepanekul) Tallinna Muusikakooli lõpetades diplomitöö eesti levimuusikast⁸, mis käsitles ka nn kodanlikku aega. Autor mäletab, et selle teema valik ja lahendus tekitas asjaosaliste pedagoogide seas ebaulat ja isegi mõningat vastuseisu. Kümme aastat hiljem telliti minult "Eesti muusika" II köitese peatükk "Kerge muusika", kuid piiratud maht (10 lk) ei võimaldanud materjali laiemat käsitlemist. Üsna põhjalik eesti levimuusika panoraam kaheksakümnendate aastate alguse seisuga on Anne Ermi raamatus "Polkast rokini"⁹. Ajakiri

¹ E. A r r o. Geschichte der Estnischen Musik I. Tartu, 1933.

² A. K a s e m e t s. Eesti muusika arenemislugu. Tallinn, 1937.

³ K. L e i c h t e r (koostaja). Kakskümmend aastat eesti muusikat. Tallinn, 1938.

⁴ H. S a h a. Eesti muusikaajaloo lugemik. Tallinn, I - 1934, II - 1940.

⁵ L. N e u m a n. Veerud eesti muusika ajaloo. "Looming" 1924, nr 2-6.

⁶ J. A a v i k. Eesti muusika ajalugu. Stockholm, I-II - 1965, III-IV - 1969.

⁷ A. V a h t e r (koostaja). Eesti muusika. Tallinn, I - 1968, II - 1975.

⁸ U. L o o p. Eesti kerge muusika areng (käsikiri, 1958).

⁹ A. E r m. Polkast rokini. Tallinn, 1984, 2. - 1989.

"Kultuur ja Elu" on avaldanud Aadu Mutsu hoolikalt koostatud üksikasjalise ülevaate Tallinna tantsuorkestritest aastail 1919-1940.

Kõik mainitud autorid on oma töodes toetunud vestlustele endiste ja praeguste tegevmuusikutega. Eriti tuleb rõhutada Aadu Mutsu aastatepikkust tööd vanade muusikute mälestuste kogumisel. Niihästi ta ise kui ka paljud tollikased intervjueritavad on nüüdseks manalateele läinud ja lähemal aastail on juba raske leida muusikainimesi, kes olid tegevad sõjaeelses eesti levimuusikas. Ajakirjandus kajastas tollal seda muusikaliiki üsna napilt, mitte nagu tänapäeval, mil popmuusikale pühendatakse terveid lehekülgi. Niisiis tuleb kasutada veel elavaid tollikaid ja teha seda pidevalt, sest järgmiseks sajandiks on nelja- ja viiekümnead aastad muutunud sama kaugeks kui praegu kahe- ja kolmekümnead. Ajalugu ei lõpe ju kunagi.

Käesolevas töös pole mul kavatsust ega lootustki kirjutada ajalugu, mis avaks lugemisele jäägitult kogu eesti levimuusika arenguloo kuni tänase päevani. Olles sellest kuus aastakümnet vahetult kaasa elanud, esialgu raadio ja heliplaatide kaudu, enamasti aga tegevmuusikuna, tuginedes paljuski enda mälestustele, vanematelt kolleegidelt kuuldud ja aastatega kogutud isiklikule arhiivile. Jääb siiski loota, et kunagi kirjutatakse põhjapanev eesti muusika ajalugu, milles teiste alaliikide hulgas leiab oma koha ka levimuusika. Koos eespool mainitud töödega võiks käesolev anda materjali ja ideid edasipidistele uurijatele.

Jään tänuvõlglasteks paljudele, kes on saatnud mulle vanu noote ja heliplaate, fotosid, ajakirju, ajaleheväljalõikeid ja muud materjali. Nende hulgas on eesti esimese džässorkestri juhi Victor Compe lesk Tatjana Paalse, populaarse tantsuorkestri juht Kurt Strobel, tema kunagise võistleja John Pori tütar Aino Asszonyi, kauaaegsed kolleegid Erich Kitsemets ja Udo Kallas, aga ka Heldur ja Peeter Karmo, Eino Avarsoo, Maret Kask ja teised heatahtlikud muusikasõbrad. Suureks abiks on olnud Heino Pedusaare kogutud ja restaureeritud helivaramu Eesti Raadio arhiivis. Viljakas oli koostöö väliseestlase Reino Sepaga, kes avaldas trükiis "The Gramophone Company" Eesti helisalvestused aastast 1901-1939¹¹ ja tõi Eestisse helilooja Paul Tammeveski mälestused. Erilise teene eesti levimuusikauurijatele tegi soome muusikateadlane-sotsioloog, *Yleisradio* fonoteegi juhataja Pekka Gronow. Ötsides Londonis EMI (*Electrical & Musical Industries*) arhiivis teavet vanade soome heliplaatide kohta, kirjutas ta välja ka kõik seal leidud eesti plaadid koos vajalike andmetega, täites sellega olulise lünga meie teadmistes. Ühtlasi tegi ta Eesti Raadiole koopiad kõigist *Yleisradio* fonoteegis olevaist eesti helisalvestistest, mis olid hävinud Tallinna pommitamisel 1944. aasta märtsis. Jääb vaid loota, et materjali ja teavet eesti levimuusika minimealist laekub veel ka tulevaste uurijate jaoks.

Mis on levimuusika?

Tänapäevane levimuusika kujutab endast väga kirjut pilti. Jämedates joontes võib selles näha kümnet alajaotust, millel omakorda on üsna rohkesti hargnemisi kitsamateks alaliikideks.

Levimuusika algusaegadesse kuuluvad kõigepealt mitmesugused praktilist kasutust leidvad muusikavormid (tarbemuusika): marsid ja tantsumuusika. Muidugi on kõik levimuusika žanrid läbi teinud suuri muutusi. Ei saa ju võrrelda saja viiekümne aasta vanust Straussi valsisi tänapäevase diskohitiga, kuigi mõlemad kuuluvad tantsumuusika valdkonda. Ja mõlemad on piisavalt ka sarjatud. Meenutagem siinkohal vaid minevikku. 1797. aastal mõistis keegi Salomo Jakob Wolff hukka tollal leviva harrastuse, valsisi tantsimise, koostades avalduse "meie sugupõlve jõuetuse kõige tähtsamad põhjused, pidades silmas valsisi tantsimist, ja lõendus, et valsisi keerutamise meie sugupõlve ihu ja vaimu nõtruse pea-allikas on"¹². Nii tulist vastuseisu põhjustas asjaolu, et valss oli lõpetamas keskajast peale püsinud rahvalike ringtantsude ning õue- ja seltskondlike grupitantsude ajajärku, tuues selle asemele meeleliste, paljude arvates koguni erootiliste, kehalist kontakti lubavate paaritantsude valitsemisaja.

Üsna vana on ka teine levimuusika alaliik, ajaviitemuusika. See hõlmab salongi-, restorani- ja puhkpillimuusikat ning populaarset klassikalist muusikat. Salongimuusika sai nime ja olemuse 18. sajandil prantsuse suurkodanluse salongidest, kus selts-

¹⁰ A. M u t s u. Happy days are here again. "Kultuur ja Elu" 1991, nr 5-10.

¹¹ A. K e l l y and R. S e p p. The Baltic Discography of the Gramophone Company from 1901 to 1939. Part one. Estonia. Stockholm, "Eesti Filatelist" 1988, nr 32 lisa. Täiendused: "Odeon", "Bellacord-Electro", 1989; "Columbia", 1990; "Homocord", "Beka", "Parlophon", "Columbia", 1991)

¹² P. W i c k e, W. Z i e g e n r ü c k e r. Handbuch der populären Musik. Leipzig, 1987.

kondlikku vestlusse põimiti muusikalist meelelahutust. Mida jõukam majahärra, seda kuulsamad virtuoosid esinesid tema salongis. 19. sajandil levis nüisugune seltskonnaelu vorm teistesegi maadesse ja laiematesse jõukama kodanluse kihtidesse, minetades oma esialgse eksklusiivsuse. Palgatud kunstniku asemel esines siis tavaliselt majaproua või tütar, enamasti kergemate klaveriladega, vahel lauluga klaveri saatel. Seoses sellega tekkis eriline, eelistatavalt sentimentaalne või illustratiivne klaveriliteratuur, mille rahvusvaheliselt tuntuim tüüpnaide on poola pianisti Thekla Badarzewka-Baranowska pala aastast 1852 "Neitsi palve", originaalpealkirjaga "La Prière d'une Vierge". Eestis levis saksa väljaanne pealkirjaga "Gebet einer Jungfrau". Ajapikku sai kombeks, et ka keskklassi peretütred pidid peale näputöö oskama klaverit mängida, nii hästi-halvasti, kui see neil välja kukkus.

Uheksateistkümnenda sajandi lõpupoole hakati salongimuusikat üha enam mängima kohvikutes ja restoranides. Tagasihoidlikumad lokaalid piirdusid duo (viul-klaver) või trioga (viul-tšello-klaver), jõukamad peremehed palkasid väikese salongiorkestri. Viinis, Pariisis ja Berliinis olid need orkestrid juba pisut erineva suuruse ja koosseisuga, muusikaline substants polnud aga põhimõtteliselt erinev, kuigi publiku lokaalseid eelistusi peeti muidugi silmas. Repertuaar koosnes esialgu peamiselt klassikaliste palade ja ooperimuusika töötlustest, peagi tekkis ka spetsiaalne salongirepertuaar, mida trükiti tohutul hulgal. Salongiorkestrid esinesid veel hotellides ja nn promenaadikontsertidel, mida korraldati kuurortides puhkajate lõbustamiseks. Korraldati ka soovikontserte, mis näitab, et tegemist oli soositud muusikaliigiga. Kahekümnenda sajandi teise aastakümne alguses mängis ainuüksi Saksamaal ligi 20 000 muusikut salongiorkestrites. Tollal hakkas nende kollektiivide repertuaaris üha suuremat osa etendama tantsumuusika, kuni restoraniorkestrid muutusidki väikesteks tantuorkestriteks. Aga Eestiski pidid restoraniorkestrid igaõhtusest tööajast esimese tunni pühendama salongimuusikale. Kuni helifilmi ilmumiseni kasutasid suuremad kinod tummfilmide muusikaliseks illustreerimiseks salongiorkestrit. Nii mängis Tallinna kinos "Gloria" orkester Voldemar Taggo juhatusel. Salongimuusikat seati ka puhkpilliorkestriks ja sedagi repertuaari trükiti suurel hulgal.

Tänapäeva ajaviitemuusikas võib kõnelda ka baariumuusikat, mis väikestes baarides kõlab magnetofonilt ja mille valik sõltub (eriti meil) baarmeni maitsesest. Peenemates õõ- ja tantsubaarides mängivad aga - vastavalt asutuse rahakotile - sooloklahvpill, trio või pisut suurem ansambel. Eelistatakse meeleolukat, intiimse varjundiga muusikat, enamasti igihaljaid meloodiaid. Omal ajal oli siin eeskujuks George Shearingi kvintett oma erilise klaveri, kitarr ja vibrafoni pehme kõlaga.

Tähtsat osa etendavad levimuusikas laulud ja tantsud kergesisulise muusikateatri lavalt, mis 19. sajandil olid pärit peamiselt laulumängudest, farssidest ja muudest lihtsakoelistest teatritükkidest. Siis tuli operett, mis eriti rikkalikult toitis 20. sajandi alguse levimuusikat, ja muusikal, mis vallutas sajandi teise poole.

Kui operett ja muusikal on välja kujunenud selgete tunnusjoontega kerge muusikateatri žanriteks, siis nüisugused lavakunsti žanrid nagu varietee, revüü, kabaree, *music-hall*, estraad ja tsirkus on omavahel põimivate elementidega segavormid, mille juured ulatuvad jällegi üsna kaugele minevikku.

Varietee ja revüü eelkäija on prantsuse rahvalikesse naljamängudesse pigitud laulude põhjal iseseisvaks žanriks kujunenud laulumäng - vodevill (*vaudeville*). Nimetus tekkis arvatavasti sõnadest "*voix de ville*" (pr "linna hää"), kuna nende laulude päevakajalisus ja moraliseeriv sisu kajastas tõepoolest linna-(rahva) häält. Vodevill oli ka koomilise ooperi eelkäija. Kandunud Põhja-Ameerikasse, sai vodevill seal koos briti *music-hall*'iga sealse varietee kunsti ja muusikali taimelavaks. Pariisis tegutses "Théâtre de Vaudeville" aastail 1791-1925.

Varietee (pr *variété* - mitmekesisus) on lavakunsti vorm, mis koosneb üksikestega üsna lõdvalt seotud üksiknumbritest, pakkudes laulu, instrumentaalmuusikat, tantsu, sõnakunsti, akrobaatikat, žongleerimist, mustkunsti jne. Midagi sellelaadset olid nõukogude estraadikontserdid, kuid neis puudusid efektseid lavadekoratsioone, valguse mäng, luksuslikud kostüümid ja balletitrupp, millela varietee pole mõeldav.

Revüü (pr *revue* - ülevaade, paraad) on - erinevalt varieteest - üksikutest piltidest koosnev, kuid mingi läbiva sõnalis-muusikalise juhtmõttega seotud etendus, kusjuures raskuspunkt on just nimelt muusikal, mis ka tantsusaadetes on omaette väärtuseks. Revüüdest on pärit suur hulk saksa ja ameerika lõkklaule. Eriti esimesed kodunesid kergesti kahekümnendate aastate Eestis.

Esimene kabaree (pr *cabaret* - kõrts), "Chat Noir", avati Pariisis 1881. aastal. Kabareekunst oli algselt tihedasti seotud kirjandusliku algmega - prantsuse šansoon, mis leidis oma kodu kabarees, on traditsiooniliselt pannud suurt rõhku kõrgetasemelisele tekstile, väärsluulele. Weimari vabariigi aegsel Saksamaal sai kabaree oma

teravalt satiirilise ühiskonnakriitikaga poliitilise võitluse areeniks. Sõjaeelses Eestis pakkusid suuremad restoranid tantsumuusika vahel umbes tunnipikkuse kabaree-
etenduse, palgates esinema kohalikke ja välismaiseid jõude.

Music-hall (ingl muusikasaal) kujutab endast varieteed briti moodi. 1832. aastal avati Lancashire'i krahvkonna linnas Boltonis esimene inglise varieteeteater "Star Music Hall". Kuid juba ammu enne seda oli *music-hall*'is viljeldav ajaviide õitsenud niisugustes väikestes joogikohtades nagu *pub* (lüh *public house* - kõrts, õllebaar), kus märjake külaliste häälde tihti ühislauluks liitis, aastalaatadel, võõrastemajade söögi-
saalides (nn *song and supper rooms* - laulu- ja õhtueinetoad), vabaõhulavadel, mis olid teemajade suveaias, ja mujal. Neis lõbustusasutustes oli enamasti koomikat, mis avaldus grotesksetes söimu- ja kaklustseenides, veiderdamises, kahemõttelises või otseselt jämedakoelistes laulutekstides. *Music-hall*'i seinte vahel tõmmati see kõik teatud raamidesse, kuid rahvalik, vaba õhkkond valitses saalis edaspidigi, avaldu-
des selleski, et publik refrääne kaasa laulis. Nõukogude *music-hall* on sellega vaid nimepidi sugulane, kujutades endast rohkem varieteed või revüüd.

Levimuusika alla kuulub ka folkmuusika, emb-kumb ka autentse rahvamuusika tänapäevase esitusena või - enamasti - nüüdisautorite-esitajate originaalloomingu-
guna, levides viimastel aastakümnetel kitsamates ringides kui kuuekümnendate aastate kõrgperioodil, mida hoidsid ülal Pete Seeger, Bob Dylan ja Joan Baez.

Vahest suurima osa nüüdisaegsest levimuusikast võtab enda valdusse lööklaul (sks *Schlager* - tõmbenumber, minev kaup, ingl *hit*, *hit song* - löök, lööklaul). Termin šlaager tuli esialgu kasutusele mis tahes hästi mineva kauba tähistamiseks. 1880. aasta paiku hakati Viinis šlaagriks nimetama menukat laulu, tantsupala või opereti-
viisi. Esimesed lööklaulud tulidki viini laulude hulgast, olles seotud populaarse näitleja, laulja ja koomiku Alexander Girardi nimega. Nii on lööklaul lihtsalt populaarne laul, mis kogu oma arenguloo jooksul on muutunud käsikäes laia publiku maitsega, peegeldades oma kaasaja olustikku vähem küll tekstis, rohkem aga kaudselt, muusikalise väljenduse, stiili kaudu. Lööklaulu kõrval on hulk teisigi vanemaid ja uuemaid laululiike. Osa neist on piirdunud kitsama rahvusliku levialaga, nagu prantsuse šanson (pr *chanson* - laul) või saksa *gassenhauer* (tänavalaul). Laiema levikuga olid kupleed (pr *couplet* - salm), mis rändasid laulumängust ja vodevillist 19. sajandi kabareesse ja teistesse etendustesse, kuni kujunesid iseseisvaks žanriks ja üheks lööklaulude allikaks. Kupleed olid väga moes ka Eestis, taandudes alles kolme-
kümnendate aastatel saksa ja ameerika lööklaulu pealetungi ees. Uuemad nähtused levilaulus on aktuaalsed massilaulud ja poliitilised laulud, mis levisid koos töölislikumise tõusuga, osalt rahva stiihilise eneseväljenduse ajal, osalt aga läbi-
mõeldud riikliku propagandavahendina.

Filmimuusika eksisteeris tummfilmi ajal illustratiivse saatemuusikana, mida eka-
raani all asuvas ruumis mängis pianist, nn tapöör (sageli improviseerides), väike ansambel või orkester. Tapöörina oli leiba teeninud ka noor Dmitri Sostakovitš. Orkestrid kasutasid muuhulgas spetsiaalseid, tüüpiliste filmisituatsioonide jaoks trükitud noote nn kinoteegikataloogist, kus olid näiteks märksõnad "pögenemine", "tagaajamine", "torm", "hirm", "armutootus" jms. Sajandivahetusel hakkas *Wurlitzer*'i kompanii USA-s tootma kinooreleid, millel oli eriti palju registreid kõlaefektide saavutamiseks, samuti võis manuaalide ja pedaalide abil kasutada misseehitatud löök-
pille: gongi, väikest trummi ja vibrafoni. Helifilm tõi kaasa muusikafilmi ning operettide, muusikalide ja revüüde filmiversioonid. Filmimuusika paralleelvormiks on kujunenud televisioonimuusika.

Afroameerika muusika mõjul tekkis 20. sajandi levimuusika tähtsaim mõjutaja -
džäss kogu oma stiililises kirevuses. Pärast Teist maailmasõda hakkas džäss, aga ka laiemas mõttes levimuusikat üldse, mõjutama ladinaameerika tantsumuusika Kuu-
bast, Brasiiliast, Jamaikalt ja Trinidadist.

Alates viiekümndate aastate teisest poolest hakkas moodsa levimuusika ras-
kuspunkt nihkuma džässilt rockile, mis tänapäevaks on hõivanud laiu alasid löök-
laulult, tantsumuusikalt, filmi- ja televisioonimuusikalt ning mugandub ka levimuusika lavalistesse vormidesse.

Lõpuks võib veel märkida nn taustmuusikat artistlike (näiteks pantomiim) või sportlike (näiteks iluuisutamise) esinemiste saatteks, TV-reklaamiklippide illustreeri-
miseks, samuti nn funktsionaalset muusikat (*muzak*), mida toodab 1934. aastal USA-s loodud *Muzak Corporation* ja teised hilisemad ettevõtted. Need varustavad oma toodanguga kauplusi, büroo- ja tööruume, hotelle, koole, lennujaamu ja teisi avalikke paiku teatavale psüühilisele ja füsioloogilisele mõjule programmeeritud taustmuusikaga. Sellel muusikal pole kuulajaid sõna otseses mõttes, see mõjub märkamatu-
lult, alateadlikult, ja peab oma vaikse, ühetaolise voolamisega tekitama mingi-
suguse heaolutunde. Meil saavutatakse taustmuusika valesi valitud palade liiga valju mängimisega tavaliselt vastupidine tulemus: inimesed erutuvad ja vihas-

tuvad. Kahjuks on samasugune tagajärg levimuusika žanrilise rikkuse ja mitmekulguse unustamisel, levikanalite ülejutamisel ainult disko- ja rockmuusikaga.

Eesti levimuusika eelajaloost

Asudes vaatlema eesti levimuusikat enne 1940. aastat, tekib kohe küsimus: kust alustada? Võiksime panna stardipaku Eesti Vabariigi esimesse aastasse, kuid see oleks liiga lihtne lahendus. Midagi pidi ju varemgi olema, midagi ei teki tühjal kohal. Järelikult tuleb minna ajas tahapoole, aga kui kaugelt?

Võttes asja huumoriga, võiksime alustada näiteks 16. sajandi viimasest veerandist, mille sündmusi ja olustikku kirjeldab Tallinna Pühavaimu kiriku pastor Balthasar Russow oma "Liivimaa kroonikas". Tema, tähelepanekuid vahendab Karl Leichter artiklis "Torupill - eestlaste lemmikpill"¹³: "Kirjeldades suviseid kirmesid (kirikulaatu), mispuhuks kõik talupojad tegid õlut ja ka kiriku juurde toodi "mõni last õlut" müügiks, ütleb kroonik: "Ja kui talupojad oma naiste, tüdrukute ja sulastega laupäeval enne seda mõnegi penikoorma tagant suurtes hulkades pärale tulid, hakkasid nad kohe lakkuma ja prassima ja oma suurte torupillidega, mida õhtu ajal pea enam kui penikoorma maa peale kuulda oli, omale löbu tegema." Nii kestis see hommikuni. Purjuspäi mindi kirikusse, ja kui nad "just nii targalt kui ennegi kirikust välja tulid, läks uus purjutamine, laulmine ja lakkumine jälle lahti, nõnda et nende kisast ja naiste ja tüdrukute laulust ja ka hulga torupillide hüüust kuulmine ja nägemine kaduda tahtis". [---] Teatavatel päevadel käis kabelite juures patulunastuskirjade müümine. Russowi teatel tuli selleks jaanipäeva ajal Pirita kloostrijuurde kokku "suurtes hulkades rahvast, saksu ja mitte-saksu." [---] "Ja kui nad selle oma meelest jumalateenistuse nõnda olid pidanud, mis suur Epikuuri pidu seal siis lakkudes, prassides, lauldes, karates ja tantsides peale hakkas ja mis suur jörin suurtest torupillidest, mis kõigelt maalt sinna kokku olid tulnud..."

Pole vaja eriti elavat fantaasiat, et mõelda torupillide asemele tänapäevased elektri jõul võimendatud pillid, ja olemegi nelisada aastat hiljem Pirita kloostrijuurde peetaval rocküritusel või Pärnu vallikäärus, kus ümberkaudsete majade aknaruudud valjust muusikast klirisevad. Muutuvad ajad, muutuvad laulud ja pillid, aga inimeses säilib midagi ürgset, mida levimuusika metalsemad vormid nii kerged on valla päästma...

Nagu öeldud, võib eespool kirjeldatud võtta levimuusikana siiski vaid naljapärast, hoolimata mõningaist ühisjoontest tänapäevaste nähtustega. Ei sobi siia ka rahvalaulud, ükskõik kui tänapäevaseid assotsiatsioone mõnigi tekst võib esile kutsuda: "Ei ma karda karvapäida..." (Rakvere), "Mari oli maias maasikule, kutsus poisid kuusikusse, ahvatles nad haavikusse, tare taha tammikusse" (Ridala), "Kui see ei pole enne nutnud, nutab homme hommiku" (Jõhvi), "Ei mina laula rahata, suud ei kuluta kullata" (Järva-Jaani), "Kes mull' annaks piisa viina, teise piisa piiritusta?" (Koeru). Sääraseid näiteid leiame palju. Kui peame lihtsat vormi ja meelde jäävat meloodiat levimuusika esmasteks muusikalisteks tunnusteks, lisaks ka meelelahutuslikku iseloomu, siis on need mõneski rahvalaulus kahtlemata olemas. Puuduvad aga tänapäeva levimuusika olulised tunnused: levik nootide, heliplaatide, raadio, televisiooni, lõbustusasutuste, teatri- ja kontserdilava ning suurejooneliste massiürituste ja rahvusvaheliste kontserdireiside kaudu. Kõige eelmainituga liitub veel üks oluline komponent: levimuusika moes olevaist vormidest on saanud ülitulust äri. Kui rahvalaulik laulis, et ta "suud ei kuluta kullata", siis võis selle kulla ekvivalent olla toop õlut, mitte miljon dollarit. Tänapäeval pole mainitud summa veel midagi erakordset. Barbara Streisand, kes üle kahekümne kaheksa aasta otsustas jälle publiku ees laulda, nõudis, ja saigi üle esimese eest summa, mis võrdub 160 miljoni Eesti krooniga. "Viru" hotell müüdi teatavasti 145 miljoni krooni eest. Seega sobib siia suurepäraselt inglise kõnekäänd "sold for a song" - "müüdüd laulu (st võileiva) eest". Puudutades veel rahasid, mis liiguvad levimuusikas, meenutagem, et 1975. aasta seisuga oli maailmas kõige rohkem müüdüd plaati Irving Berliini lauluga "White Christmas" ("Valged jõulud") - 135 miljonit eksemplari. 1921. aastal osteti USA-s heliplaate 106 miljoni dollari eest, 1977. aastal oli tulu kasvanud üle 33 korra, ulatudes 3501 miljonini¹⁴. Praeguseks on levimuusikaga teenitavad summad teadagi taas suurenenud. (Mullu osteti Ühendriikides helisalvestusi 8,9 miljardi dollari eest. - Toim)

Niisiis vajab levimuusika oma olemasoluks mitte ainult loomingulisi jõude ja interpreete, vaid ka maksujõulist kuulajat. Seda kogesid juba kerge žanri esimesed

¹³ K. Leichter. Valik artikleid. Tallinn, 1982.

¹⁴ D. Harker. One for the money. London, 1980.

klassikud Joseph Lanner, Johann Strauss vanem ja noorem, Jacques Offenbach, Franz von Suppé, Emil Waldteufel jt. Kui Johann Strauss noorem sai pakkumise korraga kahelt ettevõtjalt, pani ta esinema kaks orkestrit ja kihutas voormehega ühest saalist teise, näidates end mõlemal pool. Lisasissetuleku allikaks sai talle, nagu ka Offenbachile ja Suppéle, operettide komponeerimine. Lanner, Waldteufel ja Straussisa olid aga tunnustatud valsikomponistid, kes orkestrijuhitudena ise oma loomingut populariseerisid.

Mõned autorid näevad nn kerge muusika algust juba Mozarti ja Schuberti juures, kuna nende loomingus leidub marse ja tantse (menuette, lendlereid, valsse jm). Küsimus on muidugi selles, kui palju nende marse marsiti ja tantse tantsiti. Küllap sama vähe, kui on tantsitud Chopini valsse ja masurkasid.

Püüdes leida levimuusika algust, meenutagem sedagi, et maailma muusikas on leidnud aset pidev killustumine. Enne Strausside dünastiat, enne Lannerit ja Suppéd Viinis ning enne Offenbachi ja Waldteufelit Pariisis oli põhimõtteliselt vaid kaks muusikaliiki: professionaalne kunstmuusika ja rahvalik oluslikumuusika koos rahvamuusikaga - esimene peaausjalikult linnades, teine rohkem maal. Mida enam arenes tööstus, seda enam koondus rahvast linnadesse ja hakkas arenema linnakultuur, mille üheks, esialgu veel väga rahvalikuks avaldusvormiks sai levimuusika. Ajal, mil maailma maad olid üksteisest veel suhteliselt isoleeritud, valitses eri maade levimuusikas kohalik omapära, tekkisid vaid ühele maale omased vormid: Austrias viini valss, viini laul ja šrammelmuusika¹⁵, Saksamaal nn liedertafel'i liikumisega¹⁶ seotud rahvalik koorilaul, hiljem laulumängudest välja kasvanud kuplelaul, Venemaal linnaromanss, Prantsusmaal šansoon, Itaalias napoli laul, Inglismaal *music-hall*'i muhedad viisid, Ameerika Ühendriikides räptaim ja džäss. Ka Eestis oli kolmekümnendate aastate levimuusika täiesti omanäoline, kui meenutada tollaseid Aleksander Arderi lauldud populaarseid polkasid, mis jätkasid uuema rahvalaulu traditsiooni. Nende juurde me veel jõuame. Tulles aga üle aastakümnete tänapäeva, näeme ühest küljest levimuusika alaliikide hoogsat paljunemist, teisest küljest aga rahvuslike erinevuste taandumist - vähemalt valitsevale kohale tõusnud rockmuusikas. Eesti rockansamblike hulgas on kodumaine nimi muutunud täielikuks anakronismiks. Mis siis muusikastki oodata - *nomen est omen*.

Jättes kõrvale eespool mainitud rahvuslikud erinevused, oli levimuusika käesoleva sajandi alguses üsnagi homogeenne. Kõikjal levinud žanr oli instrumentaalne ajaviitemuusika klaverile, väikestele ansamblikele, salongi- ja puhkpilliorkestritele: populaarsete ooperi- ja operetiviiside seaded, kergesisulised avamängud, karakterpalad, intermetsod, serenaadid ja muud väikevormis palad. Tähtis koht oli ka rakendusliku otstarbega muusikal - marssidel ja tantsupaladel. Igihalja valsi ja polka kõrvale tegid endale teed moodsad tantsud: *cakewalk*, *boston*, *tango*, *two-step* ja *one-step*. Käsikäes tantsumuusikaga hakkab ilmet võtma ka moodsad looklaid.

¹⁵ Viini rahvalik muusika, mis sai nimetuse vendade Johann ja Josef Schrammeli 1878. aastal asutatud triost.

¹⁶ 1809. aastal asutas C. F. Zelter Berliini Lauuakadeemia juurde esimese meeskooriühingu, *Liedertafel*'i, millest sai aluse kogu Saksamaad hõlmav kooriliikumine. Selle mõju kandus ka Eestisse.

KILDE KONTSERDIELUST



Olli Mustonen: "Pianist peab olema võlur, kes mängib illusiooniga, manades esile kõla, mida klaveril tegelikult ei olegi võimalik saavutada."

Vladimir Ashkenazy on Londoni *Royal Philharmonic Orchestra* ja *Deutsches Symphonie-Orchester*'i (DSO) peadirigent ning Clevelandi orkestri esimene külalisdirigent.

K. Suure fotod

Aprillikuu kontserdielu muutis Tallinna tõeliseks muusikametropoliiks. Igale nädalale jagus mitu suursündmust, tihedaimaks kujunes aga kuu keskpaik, kui kõigest mõne päeva jooksul konkureerisid Vladimir Ashkenazy ja Chick Corea, *Lied*'i päevad, prantsuse muusika päevad, Elar Kuiv Vivaldi "Aastaegadega" ja "Kronos"-kvartett...

Kuulsate külalismuusikute nimistu avas OLLI MUSTONEN. Kahekümne seitsme aastane soome esipianist annab ühe hooaja jooksul 60-70 kontserti maailma tähtsamatel kontserdilavadel, teeb koostööd parimate orkestrite, dirigentide ja interpreetidega ning salvestab mitme CD jagu muusikat aastas.

Olli Mustoneni sisseelamisvõime muusikasse on erakordne, isegi väikest lisapala mängides langeks ta otsekui transsi. Ta on kompromissitu otsijanaatuur, kelle nägemus teosest võib nii vaimustada (näiteks sügisel samas saalis kuulnud Bartóki Kolmandas klaverkontserdis) kui ka hämmastada, kuid ei jäta kunagi ükskõikseks. Balansseerides fragmentaarsuse ja terviklikkuse piirimail, sõandas pianist täiesti ebatraditsiooniliselt tõlgendada ka sellist klaverimuusika pärlit nagu Chopini *e*-moll klaverikontsert.

Maailma esipianistide vanema generatsiooni esindaja VLADIMIR ASCHKENAZY esines samuti juba teist korda vabas Eestis, seekord dirigendina Euroopa Liidu Noorteorkestri ees. Viimase paari-kümne aasta jooksul on hüljav Tšaikovski-nimelise konkursi võitja ja meie aja üks suuremaid klaverikunstnikke ka dirigendina maailma eliiti jõudnud, olles valitud kuulsate orkestrite peadirigendiks.



Kui kaks aastat tagasi toimunud klaveriõhtul haaras jäägitult kogu kava (Beethoveni ja Chopini viimased klaverisonaadid), siis seekordne sümfooniakontsert sõõbis mällu eelkõige Sibeliusi "Karjala süüdi" ja Rahmaninovi "Sümfooniliste tantsudega", lisapalaks mängitud "Slaavi tants" pani aga publiku lausa juubeldama.

Maailmas on viimasel ajal üha enam levimas tendents, et väga head interpreetid võtavad endale vastutuse ka dirigendina üles astuda (hiljuti ERSO eest aplombiga lahkunud organist Leo Krämer ei kuulu küll isegi Saksamaal tuntud muusikute hulka). Vähemalt instrumentaalkontsertide puhul selline esituspraktika end enamasti ka õigustab. Solistil on dirigendiga võrreldes teosest reeglina palju sügavam ja nüansirikkam ettekujutus, sest ta peab ju sellesse võrratult rohkem süvenema. Kui solist teost nii täiuslikult valdab, et energiat ja tähelepanu ka orkestri juhatamiseks üle jääb, on tulemus kindlasti parem kui dirigendiga ette kantu. Solisti ja orkestri kontakt on niimoodi palju vahetum ja tundlikum, mõlemad pooled peavad teineteist hoopis intensiivsemalt kuulama.

KALLE RANDALU seekordsed kontserdid (peale "Estonia" kontserdisaali veel ka Rakvere teatris ja Tartu Ülikooli aulas) koos Tallinna Kammerorkestriga olid meie esipianistile ühtlasi dirigendidebüüdiks kodumaal. Soleerida nelja s kontserdis ning samas ka orkestrit juhatada on päris kaelamurdev ülesanne. Ometi ei olnud Randalu sundimatult elegantses klaverivaldamises ka viimase teose ajal kuulda vähimatki väsimuse tunde märki. Mozarti kontserdid (Klaverikontsert A-duur KV 414 ja Kontsert-Rondo D-duur KV 382) kõlasid tuntud randaluliku kõla ja espiiga; Räätsa esiettekandel kõlanud trompeti- ja klaverikontsert op 92



Jaan Räätsa uus teos - Kontsert trompetile, klaverile ja orkestrile op 92 oli vaimukas ja mõjus väga värskest.



Kalle Randalu dirigendi rollis: koostöö Tallinna Kammerorkestriga laubus suurepäraselt.

H. Rospu fotod



Kauaaegne "Hortus Musicuse" esiviul, praegune Rovaniemi Linnaorkestri kontsertmeister Elar Kuiv.

K. Suure foto

ning Šostakoviči Esimene klaverikontsert üllatasid aga erilise sära ja vitaalsusega. Trompetisolist Jüri Leiten oli Kalle Randalule vääriline partner.

Tõeliselt ainulaadne oli kontsert 15. aprillil Mustpeade Majas, kui meie parimaid barokkviuldajaid ELAR KUIV ja Vanalinna Barokkorkester esitasid Vivaldi "Aastaaegu" - esimest korda kõlas see tuntum barokkmuusikateos originaalinstrumentidel eestlaste ettekandes.

Senised Vanalinna Barokkorkestri kavad on olnud head, Elar Kuiva käe all saavutas orkester aga täiesti uue kvaliteedi - orkestri varjundirohke kõla, tehniline üleolek ja siiras mängurõõm võinuksid kuuluda ka mõnele kuulsale Euroopa barokkorkestrile. Kõike seda süstis mängijaisse Elar Kuiv, kes oma kindla kontseptsiooni, fantastilise musitseerimisvabaduse ning fantaasiarikka tõlgendusega kujundas kogu õhtust erakordse atmosfääriga muusikasündmuse.



Sündis 4. veebruaril 1968 Pärnus. Õppis Pärnu 1. keskkoolis, tegutses Pärnu Laste Kunstikoolis ning Pärnu Kooliteatris, kus näitlejana sündis J. Viidingu-T. Rätsepa "Olevuste" lavastuses Aare Laanemetsa käe all. Pärast keskkooli lõppu ei kujutanud enam muud elukutset ettegi.

Lavakunstikateedri sisseastumiskatsamitel sai pärast edukat erialaeksamit ühiskonnasõpetuse "3" ning jäi ukse taha. Seejärel õppis pedas ühe semestri joonistamist, joonestamist ja tööõpetust ning käis samal ajal lavakas vakakuulajaks. Teisest semestrist sai kateeder ta siiski ametlikult võtta XIV lennu tudengiks. Pole nõus, et XIV lend oleks olnud kuidagi erilisel õnnetu või untsuläinud. "Paljud kukkusid välja, aga ma arvan, et teenitult. Tähelepanu läks mujale. Ühiskonnas toimisid suurend muutused - vahvlikupsetamine ja sini-must-valge - ja see tundus põnevam."

Tõkokaaks on hetkel Noorsooteater, ametiteks näitleja ja puusepp. Esimese jaoks vajalikud oskused omandas lavakoolis, puutööd on oma mäletamist mööda kogu aeg osanud.

Pirgu mõlusektoriga liitus pooljuhuslikult. Pärast lavaka I kursuse lõppu pakkus Karusoo võimalust suvel mööda maad ringi sõita, majast majja käia ja vanu lugusid üles kirjutada ning lindile võtta. Tegevus tundus tuttav, sest ta oli keskkooli ajal mootorrattaga hulga rännanud ja mahajäetud majadest vana kola kokku tarinud. Nii sattuski Pirgusse.

Pirgus valminud lavastuste enamik oli teravalt sotsiaalne ja ajaloolist mälu taastav, "ühesõnaga, kogu tõde eesti külast". Enesele olulisemaks peab "Aastapidu" ja "August Oja päevaraamatut".

Merle Karusoo peab sümpaatseks tahtejõudu ja tööviimet. Oskust kord pähe võetud ideed ka läbi viia. Tahet arvab eneselt olevat, aga jõudu jääb vahel napiks.

Ameerikas käis Pirgu trupiga 1989. aastal. Enne sõitu näis see plaan küll päris vahva, aga kohalolek mingit erilist vaimustust esile ei kutsunud. Kogu seal oldud aeg mõeldus nagu uimas või poolunes. Ei suutnud millegi üle üllatada või imestada. New Yorgis tundus kõik erakordselt ebameeldiv, must ja kole. Inimesi palju, peadjalad koos, lärm, kisa, stress.

Lisaks kõigele eksis öösel NY metroos ära ja jäi maa alla kinni - ronge enam ei tulnud, aga väljast-poolt olid ukseid juba suletud. "Kõik plaanid olid seal ka ülisegased. Kunagi ei võinud teada, kuhu-polee need rongid sõidavad."

AktjorAktjoroviitsiks pole ennast kunagi arvanud. Usub, et teatris on kõige keerulisem karakterit luua. Kui karakterit ei leia, siis mängid iseene pealt. Ja see on ikka igav küll. "Eestimaa on nii väike koht. Näitlejad on kõik teada, ja on ikka mage küll kogu aeg ühte ja sama asja vaadata. Näed sama inimest, samamoodi mängu samade intonatsioonidega, lihtsalt uued sõnad on suus." Rasketi maksi rolliks peab "Romeo ja Julia" Mercutio. Sai aru küll, et see on üks lärmaja ja laamendaja, aga kuidas teda teha?

Filmitöös hindab kiirust ja seda, et selle juurde ei pea kunagi tagasi pöörduma. Tuli nüüd hästi või halvasti, aga midagi enam muuta ei saa. Enese arvel on kolm Eesti filmi - Kaljo Kiisa "Suflöör", Jaan Kolbergi "Rummu Jüri" ja Hardi Volmeri "Tulivesi" - ning ühe soome noore režissööri lühimängufilm.

Paadunud seriaalivaatajana veedab õhtud "E-tänav", "Paradiise Beachi" või "Kutsuge McCalli" seltsis. Ootab seriaalidel loogastust ja kiirelt lahti rulluvat lugu. Näitlejana ei õpi sealt küll midagi.

Politiikaga ei tunne mingit sidet. Peaministri mäletab ajast, kui too oli lõbus muinsuskaitseja. Jooksis ringi ja ajas mingeid metsavendi taga. "Otsustan inimeste üle enamjaolt ikka näo järgi, mitte selle järgi, mis nad räägivad või mõtlevad. Enamikul neist, kes meid praegu juhivad, on äärmiselt "selged" näod. Kired ja harjumused ikka peegelduvad inimese näos."

Reklami lugemist peab keeruliseks ja huvitavaks tööks, mis nõuab pidevat kontsentratsiooni: sa pead lugema mingi labida või torujupi nimetuse nii sisendavalt, et see jääb inimesele pähe ringlema.

On veendunud, et enesemüümises pole midagi võõrastavat. "Viis-kuus aastat tagasi kõlas "näitleja" kuidagi uhkelt, see oli keegi, kes kunagi rahale ei mõtelnud. Nüüd on need tobedad ajad möödas. Raha on see, mis inimesi liigutab. Muidugi, kui sa müüd ennast mõttetult odavalt, siis on see naeruväärne, aga mitte midagi enam."

Perkonna moodustavad abikaasa Tiina, poeg Oskar (3) ja tütar Matilde (1,5). See on asi, millest kinni hoida. Kohustus muidugi ka. Aga kui seda kohustust ei oleks, siis oleks vist kole tühus.

Elu mees ei ole ja pole olnud ka. Nooruses pisut imetles mõnda elumeest, aga see läks ruttu mööda. Lõõtspillimuusika on vaid osa ühest sügavamast unistusest - soovist elada sajandi algul. Usub, et just siis oli kuidagi vägevam värk. Mehhaniseerimine, lennumasinad ja tehased. Elu läks järsku tänapäevaseks. Samas oli ka väga tagasihoidlik külaelu. Tehti ise laule, lauldi neid, mängiti ise pilli. Kõik oli naturaalne. Arvab, et suur osa inimestest ihkab sellesse aega tagasi.

"Neis sajandialguse lauludes on igapähe mingi põnev lugu sees. Tänapäeval tuleb kiiresti seedita ja nii võibki mingi ingliskeelse levilaulu ühe lausega kokku võtta, ei olegi rohkem informatsiooni. Vanades lauludes on nelikümneid salmi, igas salmis neli rida. Kui need peas on, siis on sul terve lugu ees, hea mitu juhtumit. Laulad maha ja oled väsinud."

Usub ainult iseendasse. Kristlusega on vaenukkusele lähenev suhe. "Ilmselt ma aiman, et minu ajal ja minu ühiskonnas on see kõik mõeldud rahade liigutamiseks. Need, kes on kavalamad, oskavad rumalamaid ja nende ainsat lootust enda hüvanguks ära kasutada." "Väikeste lõõtspillide ühingu" on käinud maauusklike pulmades. Tõdeb, et seegi ei vaimusta, aga ennemini on siiski nende poolt, kes mingi allika või puu poole koo-gavad.

Marko Matvere 17. mail 1994.

H. Rospu foto

Kadi Herkül

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JULY 1994

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED BY "PERIOODIKA".

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

THEATRE

HELI VIISIMAA answers (3)

Heli Viisimaa (b 1918), one of the most outstanding actresses of the Estonian theatre over 1941-1961, has after a voluntary, yet dramatic withdrawal from the theatre remained concealed from the public eye for more than 30 years. Heli Viisimaa was the third and last spouse of Ants Lauter (1894-1973), director and actor of grande classe, the grand old man of the Estonian theatre. The first interview with the actress after a prolonged period of silence deals with the windings and turnings of A. Lauter's and H. Viisimaa's lives concentrating in particular on the stalinist years (1949-1951).

L. TORMIS. Cultivator of the field of culture. Fragments from one life story (17)

We mark the centenary of the first leader of the Estonian theatre Ants Lauter. Lea Tormis, Estonia's most competent theatre historian, reflects upon A. Lauter as the leader of the "Estonia" Theatre for twenty odd years prior to World War II. A. Lauter as a distinguished actor and director. A. Lauter as President of the Union of Theatres, the most unimpeachable authority and symbol of the Estonian theatre guild.

E. SIIMER. Untraditional traditionality (49)

The article analyses the stage productions by Peeter Tammeaar, the man having an eight-year long experience of working with the Viljandi-based "Ugala" Theatre. His recent seasons' stagings have appealed to the audience mainly because of his skilful reliance on the individuality of each actor, his original and humane combination of the poetic and the comic, the high and the low in the stage lives of the characters. Examples drawn from the productions "A Long Way to Verona" (by the Finnish author P. Rintala) and "Dining Room" (by the American A. R. Gurney Jr).

L. VELLERAND. Actor and his role (76)

An investigation into the Raivo Trass interpreted George in the play by E. Albee "Who's Afraid of Virginia Woolf?" (directed by M. Kalmet, the Estonian Youth Theatre, 1993). The article offers an interesting insight into the social-psychological impulses of the George-Martha and George-Nick lines.

Ü. MATTHEUS. Shamanism and fly agarics of the unseen as seen by Mati Unt (95)

The author endeavours to place the theatre aesthetics of Mati Unt, the well-known Estonian director and writer, in the context of the world's theatre

culture starting with A. Jarry and A. Artaud and ending with P. Brook. The immediate cause for and example of that being Wedekind's "Lulu" at the Estonian Drama Theatre as directed by M. Unt.

K. PAPPEL. Alban directs, Mati directs - "Lulu" (100)

In association with the appearance of Wedekind's "Lulu" on the Estonian stage the author acquaints the reader also with A. Berg's opera "Lulu", its origins and the interpretations around the world. The author considers the Estonian Drama Theatre's production a devoid of strength and ill-defined attempt which fails even in an at least somewhat intriguing way to interpret its subject matter.

M. VALGEMÄE. In the country of origin of comedy (105)

The second article in the series "On the paths of Dionysos" describing the author's journey in search of the ancient monuments of the Greek type of theatre in Sicily.

Persona grata. MARKO MATVERE (125)

The article gives an opportunity to get acquainted with Marko Matvere, an actor of the Estonian Youth Theatre and singer of old village songs who himself has gathered the authentic songs from among people. He is also founder of the Small Harmonica Society.

MUSIC

A. HELI. Górecki's phenomén (32)

The last year's surprise in classical music was the unknown to many Pole Henryk Górecki whose third symphony turned in the commercial sense out to be the most successful classical music record. His music which by way of a comparison is classified under the same category as the works by Arvo Pärt and John Tavener has created conflicting responses, and naturally the question "why?" is posed. The author points to a number of possible explanations providing a few generalisations in reference also to the consumers of such kind of music.

Chronicle of the singer's career - Teo Maiste (44)

Teo Maiste (b 1932), an opera singer of the "Estonia" Theatre, one of Estonia's leading basses deals with the Siberia period in his life. Teo Maiste was deported together with his parents in 1941 to Siberia where he attended school and began as late at the age of 19 his music studies. Prior to returning to Estonia in 1958 he studied in the Novosibirsk Conservatoire where he made his debut as a singer.

A. HIRVESOO. Estonian music of non-Estonians (61)

The Estonian musicologist Avo Hirvesoo provides a brief survey of the 16th-19th century history of music. The article offers a somewhat more extensive overview of some outstanding musicians active here, i.e. Johann Valentin Meder, the Busbetzkys, Johann Friedrich La Trobe, August Heinrich von Weyrauch and Ella Schultz-Adajewski.

Life as an attempt to fit fire and water (69)

Vaike Uibopuu (b 1940), a chorus conductor and pedagogue has been one of the most prominent persons directing and influencing Tartu's cultural life. President of the Society of Female Choirs, a third-time chief conductor of the song festival this year discusses her work and formation years. The discussion is complemented by Ants Üleoja, a schoolmate of hers and chorus conductor with further comments on contacts with Vaike Uibopuu provided by the composer Veljo Tormis and chorus conductor Saari Tamn.

That immeasurable-immeasurable world of music. An interview with the leader of Kronos Quartet David Harrington (89)

This April Kronos Quartet whose activities have initiated considerable changes in attitudes towards classical music performed for the first time in Estonia. In his interview to TMK David Harrington speaks about his principles and ideals inspiring him to continuously reach farther expanses of the immeasurable world of music as the combination of tunes and rhythms of different people and cultures. He is animated by the idea that it is within his compass to open the eyes of many and make them see the depths of this expanse.

V. OJAKÄÄR. Estonian pop music (116)

Estonia's most acknowledged and experienced pop music critic Valter Ojakäär begins his series of articles devoted to the history of pop music. The introduction gives the definition of the scope of popular music. Probing deep into the roots of Estonian entertainment music he makes reference to ancient chronicles bearing hints to the music of peasant culture.

CINEMA

J. RUUS. Film in a well-to-do small country (35)
Afterthoughts of the 29th film festival in Solothurn, Switzerland. The film critic Jaan Ruus regards the

volume of the Swiss film production absolutely awesome in terms of the small size of the country. Like S. Kracauer, he is convinced that the produced by a people film reflects the prevailing mentality of the people more straightforwardly than other means of expression.

A. TANNER. Where are novel responses? (40)

A polemic involving Peter Tschopp, Chairman of the federal Commission of the Swiss Film. Alain Tanner gives reasons in support of independent cinema setting cinematographic art in against commercial standpoints. A translation from the Swiss magazine "Ciné-Bulletin" jan/febr, 1994.

A. SEMYONOV. What is called a homeland? (57)

The sociologist and well-known politician Aleksei Semyonov gives his opinion about Dorian Supin's film "Dreams of Homeland" ("Eesti Telefilm", 1994). The article brings out the problems encountered currently by the Russian-speaking population in Estonia.

V. HIETALA. Jacques Lacan's psychoanalysis and film theory II (82)

The second part of the article by the Finnish film theorist Veijo Hietala highlights the impact of Lacan's viewpoints on the development of film theory. V. Hietala is of the opinion that new psychoanalytic film theory has opened up novel viewpoints capable of producing a breakthrough in the explication of viewer-experience.

R. KANGRO. Why not? (111)

The composer Raimo Kangro criticizes Mati Kütt's animated opera entitled "The Smoked Sprat Baking in the Sun" ("Tallinnfilm", 1992). He suggests that the film is rich in interesting discoveries from the pictorial point of view, in particular in terms of the stills expressing everyday and intimate relationships of dual-dimension characters.

I'm not interested in being fixed to one technique only (118)

The interview with Mati Kütt makes a special effort to explain and analyze the techniques used in the production of his animated films. M. Kütt started his career in "Tallinnfilm" as an animator, director and artist in 1974. By this time, he has made the animated films "Monument", "Animated Self-Portrait", "Labyrinth" and 23-minute mixed animation technique exploiting animated opera "The Smoked Sprat Baking in the Sun".

TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

Toimetuse: EE0090 Tallinn, pk 3200. Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 01. 07. 1994. Formaati 70X100/16. Ofsetipaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Ting-trükipoognaid 10,3. Arvestuspooignaid 20,0. Tellimuse nr 2810. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.



"Apokriiva lugu" ("Juudit"). Ahrior - Ülle Kaljuste, Olovernes - Ines Aru.



Juudit - Katrin Saukas, Olovernes - Ines Aru.

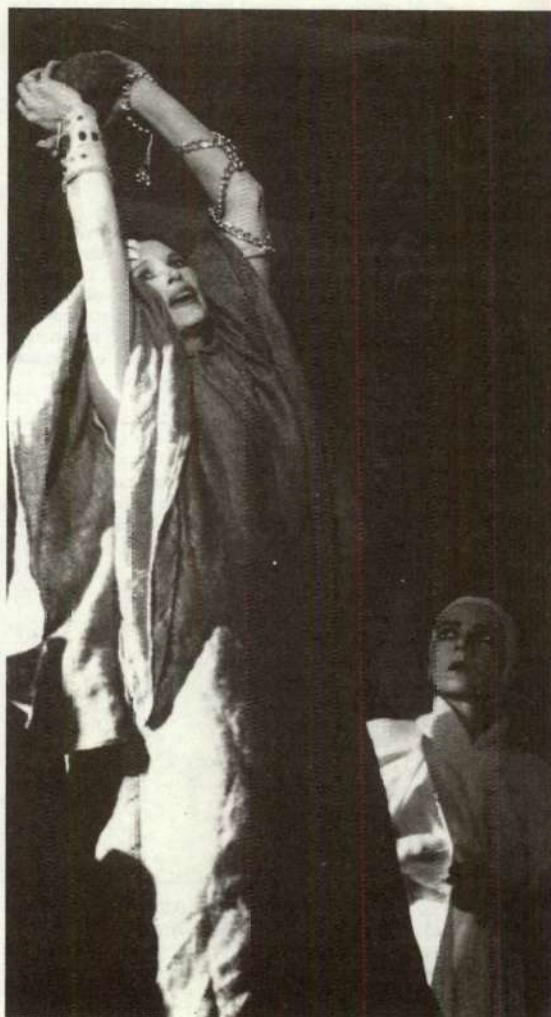
Leviit - Viire Valdma.



Juudit - Katrin Saukas, Ahrior - Ülle Kaljuste.

"APOKRIIVA LUGU" ("JUUDIT") TALLINNAS

Rahvusvahelise Piibli-projekti peaproovid Rahvusraamatukogus 29., 30., 31 mail olid kavandatud loo sissemängimiseks ja kodumaiselt publikult õnnistuse saamiseks. Esietendus 18. juulil Soomes naisteatritefestivalil "Raevukad roosid". Autor-lavastaja M. Karusoo, kunstnik I. Agur, helilooja V. Tormis, muusikajuht R. Roose.





Tavatute ettevõtmiste käivitaja, tavatu mõtteviisiga Merle Karusoo oma esimese juubeli lävepakul ja oma üksildases (?) võitluses Euroopa integreerumise vastu. Kas hüüdjä hää kõrbes või rahva tõelise südametunnistuse hää? See sõltub tema publiku resonantsist.



Stseen "Apokriiva loost".

Stseen "Apokriiva loost". Vasakult: ühe alistuda sooviva rahva esindajad (vasakul Kristel Leesmend, paremal Maret Mursa) ja Olovernes, Nebukadnetsari sulane (keskel Ines Aru) Euroopa Ühenduse lipu all. H. Rospu fotod





Rahvusvaheline Piibli-projekti raames valminud "Apokriiva lugu" ("Juudit"). Lavastaja M. Karusoo, kunstnik I. Agur. Juudit - Katrin Saukas, Olovernes - Ines Aru.

H. Rospu foto