

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

Heino Pars Linnar Priimägi Kristel Pappel
 Ingo Normet Avo Hirvesoo Mark Soosaar
 Ago Herkül Lauri Kärk Charles Chaplin
 Jaanus Rohumaa Ivan Orav Kadi Herkül

TMAK

12

/1995



Peategelane filmist "Kui mehed laulavad".

H. Rospu foto
 Nukujuht M. Bamberg

12 / 1995

DETSEMBER XIV AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

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

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1995



"Emavene", 1993. Režissöör Mark Soosaar. Steve Brown ja Marvin Oliver raiuvad välja paati punase seedri tüvest Seattle'is USA-s 1989. aastal.

M. Soosaare foto



Ingo Normeti lavastatud Shakespeare'i "Mööd möödu vastu" Lappeenranta Linnateatris, 1995 (kunstnik Kaarina Hieta).

Kenzi Tomas Rinno foto



Väsimatu rännumees Georges Méliès 1912. aastal poolusele reisimas. Filmi "Pooluse vallutamise" plakat.

SISUKORD

TEATER

Ingo Normet	LÄHTUDES DIDEROT'ST	16
Gerda Kordemets, Jaanus Kulli	MÕÖT MÕÖDU, SOOME EESTI VASTU (<i>Lähtudes I. Normeti lavastusest Soomes</i>)	21
Kadi Herkül	MARIE EST MALADE EHK AINULT KEEL TEEB INIMESE VABAKS JA AJALUGU ANNAB TALLE KUULUVUSE (<i>"Näitleja ja tema roll". Maria Klenskaja ja Kersti Kreismann "Leekrüüpes"</i>)	64
Ivan Orav	DRAAMATEATER PARADIISIS, PÕRGUS JA PUHASTUSTULES (<i>Peokõne täielik tekst</i>)	76
Margot Visnap	PERSONA GRATA. JAANUS ROHUMAA	93

MUUSIKA

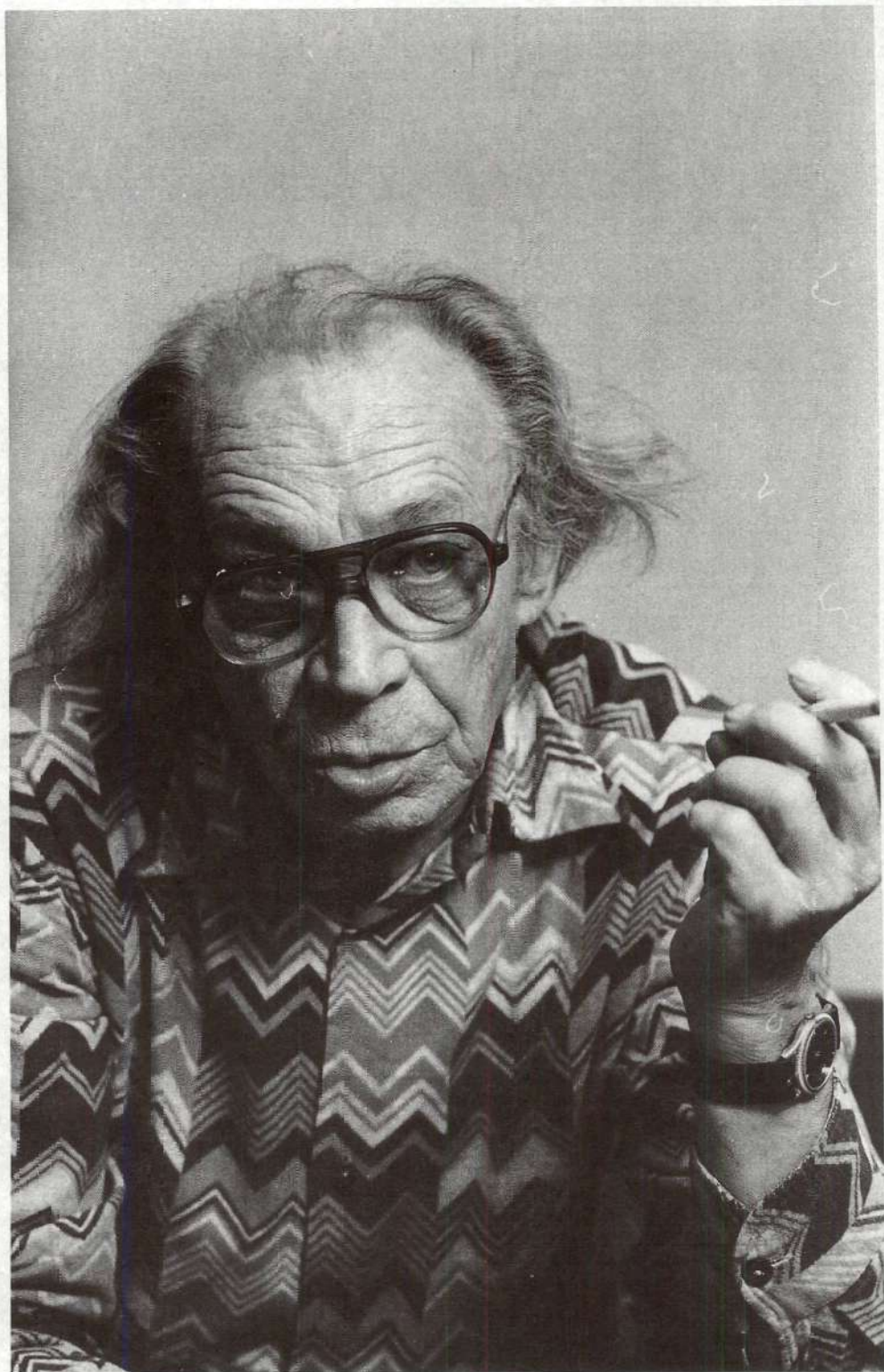
Kristel Pappel	UNELMATE SAATUS: 75 AASTAT SALZBURGI FESTIVALI I	35, 96
Ago Herkül	III HELSINGI RAHVUSVAHELINE BALLETIKONKURSS 11.—22. JUUNI 1995	46
Avo Hirvesoo	150 AASTAT SURMAST JOHANN FRIEDRICH BONNEVAL DE LA TROBE. PÖLVNEMISI. DAATUMEID. FAKTE	59
	KROONIKAT: "VOX EST FEST"	85

KINO

	VASTAB HEINO PARS	3
Linnar Priimägi	MIS MEIL "FARINELLIST" (<i>Režissöör Gérard Corbiau mängufilmist "Farinelli"</i>)	27
Aleksei Peterson	VISUAALNE ESSEE EMAVENEST (<i>Režissöör Mark Soosaare filmist "Emavene"</i>)	39
	KINO 100 KATHARINE HEPBURN JA CHARLES CHAPLIN. KÕIGI AEGADE PARIMAD FILMINÄITLJAD II	49
Lauri Kärk	AJALOO DRAMATURGIA II (<i>Lumière'id ja Méliès jätkuvalt</i>)	70

TMK LAUREAADID 1995 34

AASTA SISUKORD 1995 88



Heino Pars 16. oktoobril 1995. aastal oma kodus Mustamäel.

H. Rospu foto

VASTAB HEINO PARS

Novembris 1943 võeti sind Saksa sõjaväkke. Kui vana sa siis olid?

Sain just kaheksateist. Kevadel lõpetasime Viljandi keskkooli eelviimase klassi, tunnistused anti kätte, sügisel tuli mobilisatsioon, mis pani meid püssi alla. Nooremad, 17-aastased poisid, võeti juba varem ära, need läksid lennuväe abiteenistusse.

Kuhu teid viidi?

Algul toodi Tallinna, siit läks sõit edasi Poolasse, Debica *heide*-laagrisse, nagu seda nimetati.

Mis sulle lahkumisest meelde on jäänud?

Ema ahastus. Mõistma hakkasin seda alles hiljem, tagantjärele.

Millal te rindele jõudsite?

Meid pandi relva-SS koosseisu. Kolme kuu pärast, 1944. aasta veebruaris olime Narva all. Esimesel rivistusel küsis pataljoni ülem Riipalu, kes meist saksa keelt kõneleb, mina seda natuke purssisin ja nii sai minust tema isiklik käskjal.

Sind võeti staapi?

Jah, aga varsti loksusin jälle Tallinna poole tagasi. Jäin paratüüfusse, pandi Maarjamäe kliinikusse, kus olin mitu kuud ravil. Ode käis seal mind vaatamas ja kuna temal oli juba siis kindel plaan Rootsi minna, otsustasime, et põgeneme koos, niipea kui ma haiglast vabanen. Ode sõitis koju, emaga jumalaga jätma, ent mind kirjutati sellal ootamatult haiglast välja, määrati ravijärgsele puhkusele. Mul oli küll üks Tallinna aadress taskus, aga õiget kontakti ma seal ei leidnud, "ketikoerad" lonkisid kah igal pool ringi, mõtlesin, et käin väeosas ära, teen puhkusepaberid korda, siis tulen tagasi, kuid rindel võttis mind vastu tõeline põrgu. Puhkusest polnud jutugi, need olid tühistatud, Sinimägede lahingud seljataga. Kui me kolima hakkasime, ütles sidepidaja: "Sõda on läbi..." Järgnes üksainus taganemine, kuni Tartu lähisteneni välja. Seal langesin vangi.

Kuidas see juhtus?

Varahommikul sõitis pataljoni ülem minema, paar tundi hiljem tulid vene tankid. Erilist paugutamist ei olnud, aga mina sain järsku pihta, kukkusin maha. Esimene mees, kes kohale jõudis, küsis: "Uurõ jest?" Raputasin pead, see jooksis minema. Järgmine tegi sidepidaja minu kõrval kohe tühaks, minuga hakkas vigurdama — surus täägiga maha, lasi tõusta, surus uuesti maha, löbustas ennast, kuni staabi juurde jõudsid kaks soomustranspordööri, siis lasi jalga. Ma jooksin kõvasti verd, sain esmaabi, algul komberdasin ise edasi, järgmisel päeval vajusin kokku. Tohter, kes mind läbi vaatas, ütles otse välja — siin pole mingit lootust. Aga mind siiski opereeriti, see tõi kergendust, vähemalt esialgu.

Mis edasi sai?

Haavatud vangid veeti Pihkva alla kokku. Seal sattus mind hooldama sõjaväe-hospitali õde, kes osutus Venemaa eestlaseks. Ma ei mäleta enam tema nime ega midagi, mäletan ainult, et tal oli üks käsi natuke vigane. Tema mind päästis. See oli kõige raskem aeg. Soe augustikuu, sidet ei olnud, seda hoiti kokku. Haavatud mändanesisid ja ussitasid. Ta hakkas hospitalist sidet varastama, käis mind salaja sidumas. Rääkisin talle oma loo ära, aga tema lasi lahti jutu, et ma olen tsivilist, pole sõjaväes olnudki, juhuslikult haavata saanud, vangide hulka sattunud. Tema teadis, kuidas selle võimuga asju ajada, mul olid need koolitunnid veel läbi võtmata. Jäädi uskuma. Suhtumine muutus. Mind pandi haiglasse, räägiti uuest operatsioonist. Ootasin ikka lõikust, aga hospitalid vaheldusid, ühel heal päeval oli see läinud, teine tuli asemele ja kõik jäi sinnapaika.

Pihkvast viis välja üksainus tee?

Jah, meie jaoks küll. Vangi langesin augustis. Novembris, kui maa oli külmanud ja sadas lund, jõudsimme Borovitši, mis asus teisel pool Novgorodi, kuskil Valdai piirkonnas.

See oli vangilaager?

Ümbruskonnas oli mitu laagrit. Haavatud pandi linnalähedasse kloostrisse. Jäin sinna ligemale pooleks aastaks. Selle aja jooksul kanti meie palatist välja vähemalt paarsada meest. Kui surnu ära viidi, anti "Achtung!", pärast seda jagati mahajääjate

vahel tema leib — surija viimastel päevadel ei söönud. Miskipärast olin mina alati nende hulgas, kes ühe tüki endale said, mind ei jäetud kunagi vahele... Kaheksa kuud olin ühtejärke maas. Ja huvitav on, et mida armetumaks sa muutud, seda enam hakkad elust kinni hoidma.

Kui kaua sa laagris olid?

Poolteist aastat. Enne vabanemist hakkasin naelavabrikandiks. Tükk okastraati võeti maha, tagusime selle sirgeks ja löikasime naelapikkusteks juppideks, nendega löödi katusepilpaid kinni. Päeva norm oli katelokitäis naelu. Meisterlikkust nõudis toodangu ladumine kateloki sisse. Seda tuli teha nii, et kuhi oleks peal, konstruktsioon võimalikult õhuline ja kõik see üleandmisel koos püsiks.

Kunas te õega kohtusite?

Kolmkümmend aastat hiljem. Seitsmekümnendate algul tuli ta meile esmakordselt Rootsist külla.

Sa õppisid ülikoolis veterinaariat, töötasid Järva-Jaanis vetarstina. Mis sind stuudiosse tõi?

Pärast laagrist vabanemist läksin ülikooli, ent võttis aega, enne kui ma selgusele jõudsin, et olen täiesti vale eriala valinud. Jätkasin õppimist, kuid peamiseks muutus ülikooli näitering, see andis elule õige sisu ja värvid. Meil oli tugev punkt, isegi niisugused mehed nagu Karl Kalkun ja Aksel Orav esinesid siis veel ülikooli klubi sildi all. Tööd juhendas Udo Väljaots, temaga tekkis väga hea klapp. Kolmandal kursusel valiti mind näiteringi vanemaks, neljandal võeti maha. Hakati buršikombeid otsima, see oli tollal moes. Üks komsomoliaktivist pandi asemele.

Mis repertuaaris oli?

Esimene tükk, milles ma kaasa tegin, oli Molière'i "Ebahaige", mängisin Argani. Andsime "Vanemuises" mõned etendused. Grimm, kostüümid ja dekoratsioonid olid teatri poolt. Vastuvõtu üle ei saanud kurta. Saal tudengeid täis, omad poisid laval — muidugi! Järgmise lavastusega, Gow' ja d'Husseaud "Sügavate juurtega" käisime Tallinnas, esinesime Draamateatris. Mul oli senaator Langdoni osa, teatris mängis seda Hugo Laur. Ta tuli meid vaatama, istus saalis teises reas. Küll oli sant enesetunne! Kuid avalikud esinemised oli vajalikud, see pani meid tigidalt tööle...

Kas teatrisse ei tõmmanud?

Korra "Vanemuisest" niisugune ettepanek tuli, ma ei võtnud seda tõsiselt. Mulle tundus, et teatrisse on ikka siledama välimusega poisse vaja, kes sihukest konksu vaadata tahab. Aga Järva-Jaanis löi vana viga jälle välja. Kohe vetjaoskonna vastas

Perekonnapilt aastast 1938. Esireas paremalt: Heino Pars, tema ema Liisa, isa Jaak, õde Elfriede ja vend Arnold.



Heino Pars Reaalkooli õpilasena 1939. aastal.



avati rahvamaja, hakkasin seal käima, lavastama. Tegime ära Aksjonovi "Helepunase lillekese". Lavastuses oli kümme pilti, dekoratsioonide vahetamine võttis ilmatu aja, rahvas oli nii kannatlik, istus, ootas...

Mitu aastat sa Järva-Jaanis olid?

Kaks ja pool aastat pidasin vastu, siis otsustasin — ei, siit rebin ma ennast lahti, see pole minu amet! Lähen filmiinstituuti, õpin režissööriks. Käisin Tallinnas maad kuulamas, suhtumine oli soodne, saatsin paberid ära. Sain vastuse, et olen tinglikult eksameile lubatud. Sõitsin Moskvasse, kuid mandaatkomisjonist kaugemale mind ei lastud. Mul oli saksaegne keskkooli lõputunnistus, tuli välja, et see ei kehti. Neli aastat Tartu Ülikooli ei tähendanud neile ka mitte midagi. Öösel rongis mõtlesin, mis asja ma teen? Hommikul läksin otse Balti jaamast stuudiosse. See oli neljapäev. Järgmise nädala algul sõitsin filmigrupiga võtetele.

Kuidas see nii kähku läks?

Danilovitš oli puhkusel, sain Pessegovi jutule. Panin instituudi väljakutse lauale, seletasin, et tahan edasi õppida, mul oli praktikat vaja. Resoluutne mees, nagu ta oli, otsustas silmapilkselt: "Hästi, võtame, aga esmaspäeva hommikul peate kohal olema!" Ma polnud Tallinna sissegi kirjutatud. Kaks päeva jooksin ringi, lõpuks leidsin Järva-Jaani tuttavate kaudu ühe perekonna, kes andis mulle fikttiivse sissekirjutuse. Miilitsas tõin jälle oma "tingliku" väljakutse lagedale, venekeelne paber, Moskva allkirjad ja pitserid peal, mõjus... Olgu öeldud, et ülikooli astudes panin oma lühikese eluloo ausalt kirja, aga kui ma Järva-Jaani läksin, tegin ankeedi puhtaks ja nii tuln ma ka stuudiosse. Ükskord võttis kadunud Parvel mul nõobist kinni: "Kas sa oled Saksa sõjaväes olnud või mitte?" Vastasin: "Ei ole olnud!" No mis ma talle ütleva pidin? Kui minu ankeediandmed oleksid stuudios teatavaks saanud, poleks mind töölegi võetud, välisreisidest ja kõigest muust kõnelemata.

Millise filmiga sa välja sõitsid?

Alustati dokumentaalfilmi Kreuzwaldist. Režissöör oli Dolinski, operaator Parvel, mina sain tema abiks. Kui ammandavalt need tegijad Kreuzwaldi käsitleda suutsid, on iseasi, aga mingi ülevaate film andis. Eeposega seotud paikadest polnud tollal isegi kohalikul rahval õrna aimu. Mäletan, kuidas me otsisime Assamalla lahingu kohta, üks külaelanik juhatas: "Jah, sõitke aga edasi, seal praegugi veel tankirused maas..."

Mida kroonika sulle andis?

Elu käis ratastel, nägin väga palju. Sain esimesed teadmised optikast, et seda isegi kõige puhtama lipsuga pühkida ei tohi jne. Tegin endale selgeks operaatoritehnika, õppisin võtteplatsil neilt, kellelt midagi õppida oli. Algul polnud kohta, kuhu pead panna, hiljem õnnestus Maardusse korter hankida, pere tuli järele, siis läks veidi lihtsamaks. Aga palk oli nii väike, et minu rahast jätkus ainult bussipileti jaoks.

Kroonikas valmistati sellal klantspilte. Kuidas seda tehti?

Elutõe väänamine ekraanil oli tavaline asi, see ei pannud kedagi imestama. Peale selle olid igal ülemusel veel omad soovid ja tahtmised, neid tuli kah arvestada. Üks ministri asetäitja oli veendunud, et põllumajanduses sõltub kõik sõnnikust. Tema jaoks filmiti igasse põllumajanduspalasse paar kaadrit sõnnikust, siis oli kindel, et pala võeti vastu. Mäletan, kuidas "Voltas" pandi üles automaatliini, mis treis mootorivõlle. Käisime seda kuus-seitse korda filmimas, aga kunagi see automaatika ei töötanud, alati oli midagi rikkis. Ega pala sellepärast tegemata jäänud. Filmisime nuppe ja kõike muud juurdekuuluvat, kui see tehtud, kutsuti tööline, kes valmistoodangu kaamera ette viskas... Üks markantsmaid lugusid juhtus Pärnu-Jaagupis. Kui ma juba veidi kohanenud olin, pandi mind assistendiks Nikiforovi juurde, see oli üks Moskvast tulnud operaator. Ta pakkus välja ringvaatepala uuest teenusest kaubanduses — ostja annab telefoni teel tellimuse, kaup tuuakse koju kätte. Sõitsime Pärnu-Jaagupisse filmima, aga seal polnud keegi sihukesest teenusest kuulnudki. Nikiforov otsis külast ühe vanamehe, kes oli nõus ostjat mängima. Lepiti kokku, et ta tellib raadio. Kauplusest saime ainult pakkimiskasti, raadioaparate müügil ei olnud. Kaupluse juhataja tõi oma raadio, filmisime seda. Siis kleepisime stuudio furgoonile ETKVL-i tähed peale ja sõitsime vanamehe juurde koju. Filmigrupi administraator Bõkov esines kauba üleandjana. Ühe asja unustasime ära — kast oli tühi, oleksime pidanud vähemalt paar telliskivigi sisse panema! Vanamees võttis selle nagu udusule kätte vahele ja kondis minema. Ma olen püüdnud inimestega ikka hästi läbi saada, aga see lugu ajas küll vihale. Mul pandi suu kinni. Pala oli planeeritud meie ringvaatesse, üleliidulisse žurnaali, peale selle kirjutas Nikiforov artikli, tegi fotosid, need läksid ühele Moskva ajakirjale. Kõik rauad olid tules.

Seda, et Pärnu-Jaagupi rahvas võib häält tõsta, ei osanud ta kartagi, kuni ühel päeval tuli stuudiosse kollektiivne kiri. Ütlemissid hakkasid valjult pihta, aga lugu summutati muidugi ära. Nikiforov kadus ise mõne aja pärast stuudiost minema.

Mis mulje sulle stuudiost jäi?

Mina tulin filmistuudiosse kui kunstiasutusse, kuid üsna varsti selgus, et kultuurikiht selle maja fassaadi taga oli võrdlemisi õhuke. Filme tegid mujalt tulnud inimesed, kellel eesti keele ja kultuuriga midagi ühist ei olnud. Võib arvata, et häid režissööre ja operaatoreid perifeeriasse ei suunatud, siia tulid ikka need, kes mujal mingil põhjusel läbi ei lõonud. Mäletan, kuidas me tegime filmi "Jahid merel". Režissöör oli Jegorov, grupi direktor ja tema asetäitja niisamuti Moskva mehed. Raske öelda, mis anded Jegorovil olid, ent tema režiiaraamatu tagakaas oli täis joomaarveid. Juhtus sedagi, et näitlejad aeti varavalges välja, grimm tehti ära, kõik oli võtteks valmis, ainult Jegorovit polnud. Karm istus ükskord mitu tundi põõsa all, ootas, siis viimaks tuli härra Jegorov, haigutas: "Noh, mis me täna tegema hakkame?" Aga leidus ka erandeid, nagu operaator Kun, kelle juures ma töötasin "Esimese järgu kapteni" ajal. See mees oli väga tugev professionaal, teda andis lausa imetleda võtteplatsil.

Mis keeles töö toimus?

Vene keeles muidugi. Kiisk oli esimene noor lavastaja, kes tuli Jegorovi juurde režissööriks, töötas näitlejatega ja täitis ühtlasi tõlgi ülesandeid. Leida Laius ja Jüri Müür alustasid hulk aastaid hiljem. Rahvusliku kaadri tekkimine meie kinos oli pikk ja võrdlemisi valuline protsess.

Kui kaua sa operaatori assistendina töötasid?

Paar aastat kroonikas, seejärel viidi mind üle mängufilmi. Tegin kaasa seitsme mängufilmi võtted. Esimese iseseisva operaatoritöö tegin "Metsamuinasjutus", mis valmis 1960. aastal.

Kuidas sa nukufilmi sattusid?

See oli juhus. Mina ei sündinud, multikaamera kaenlas, ja lapsepõlves ma nukudega ei mänginud. Me tutvusime Tuganoviga multiosakonnas, kus valmistati pealkirju. Tuganov oli osakonna juhataja, kuid abilisi tal ei olnud ja kuna ta vahetevahel tegi kombineeritud võtteid mängufilmides, hakkasin mina teda osakonnas asendama. Seal ta oma plaanidest mulle rääkis, andis lugeda stsenaariumi ja kutsus kampa. Multivõtte oli mul selge, ega ma pikalt ei kahelnud, läksin. Koostöö Aimée Beekmani ja Rein Raamatuga kujunes äärmiselt huvitavaks. Kaader pandi paika maalikunsti reeglite kohaselt, suure hoolega seati üles valgus, soe valgus ja külm valgus, varju valgus, joonistav valgus, kõik detailselt läbi mõeldud. Nägin esmakordselt, mida võib filmis teha värvi ja valgusega. Kahju ainult, et Vene lint ei lasknud mõjule pääseda nüansirikkusel, mis valitses võtteplatsil. Rääkimata sellest, et paari aasta pärast hakkasid värvid tuhmuma ja varsti ei jäänud meie suurest tööst midagi järele, kõik oli ühtemoodi rebasepunane.

Nukufilm oli stuudiole tundmatu valdkond. Kas vastuseisu ei tekkinud?

Ei, mina seda küll ei tajunud. Tegelikult andis selle vekslid välja üks Moskva ülemus, vist ministri asetäitja, kes käis Tallinnas, nägi, et meil on multiosakond, ja küsis Danilovitšilt: "Miks te multifilmi ei tee?" Tuganov töötas parasjagu Leningradis, tegi kombineeritud võtteid filmile "Vanake Hottabõts". Multifilmile oli ta ammu mõelnud ja kui ta tagantjärele sellest jutuaamisest kuulis, otsustas ta oma kavatsuse teoks teha — kirjutas stsenaariumi valmis, tegi pildid juurde ja esitas projekti direktsoonile kinnitamiseks. Tähtede seis oli soodne, küllap see mõjutas ka ülemuste hoiakuid.

Miks just nukufilm? Kas te joonisfilmi ei tahtnud teha?

Stuudio oli väike ja nõrguke, nukufilm oli sellal jõukohasem ettevõtmine. Joonisfilm oleks vajanud suuremat kollektiivi, inimeste eelnevat väljaõpetamist, kulutused oleksid kasvanud. Ma arvan, et määravaks said majanduslikud kaalutlused.

Mis stsenaariumi kohta öelda?

Stsenaarium lasti ringi käia, iga mees hindas seda oma mätta otsast. Režissöör Juhkumile ei meeldinud trammivaguni episood — näitame lastele, kuidas filmi peategelane lõhub ühiskondlikku transporti. Mis eeskuju see annab? Käsikiri saadeti konsultatsiooniks haridusministeeriumi, seal tulid umbes samasugused seisukohad. Leiti, et lugu on ebapedagoogiline. Õnneks Danilovitš neid jutte liiga tõsiselt ei võtnud, kuid seadis tingimuseks, et Moskvast tuleb tuua animaator, kes kindlustaks professionaalse liikumise filmis. Seal oli üks kuulus animaator Levandovski, kes al-



Stseen "Sügavate juurte" lavastusest ilikooli näitekunstiringis 1940. aastate lõpul. Senaator Langdoni rollis Heino Pars, tema tütar — Fernanda Bochmann.



Vladimir Parvel ja Heino Pars "Tallinnfilmi" esimesel operaatorikraanal 1957. aastal. Tehakse filmi "Pöördel" (režissöör Aleksandr Mandrökin).

I. Külmeti foto



Operaator Semjon Školnikov, režissööri assistent Felicitas Olde ja operaatori assistendid Evald Vaher ning Heino Pars filmi "Jahid merel" (režissöör Mihhail Jegorov) võtetel 1955. aastal.



Režissöör Elbert Tuganov (paremal) ja operaator Heino Pars valmistuvad järgmiseks tööks — satiirilise filmi "Just nii!" lavastamiseks 1962. aastal.

gul lubas meid aidata, pärast ütles viimasel minutil ära. Meil ähvardas töö seima jääda. Juhuslikult oli koos meie inimestega Moskvas mängufilmigrupi direktor Must, kes filmitöö "spetsiifikat" üksjagu juba tundis ja andis head nõu: "Minge koju, hakake tööle. Oelge, et nukujuht tuleb hiljem järele. Kui Danilovitš materjali näeb, küll ta siis nõustub." Täpselt nii see läks. Tuganov hakkas ise nukku juhtima.

Kui suur oli "Peetrikese" grupp?

Film planeeriti üheosalisena, sellega me välja ei tulnud, hiljem anti teine osa juurde. Tegijaid oli seitse — režissöör Elbert Tuganov, kunstnik Rein Raamat, operaator Aimée Beekman, režissööri assistent Felicitas Olde, mina operaatori assistendina, Boris Körver, kes tegi muusika, ja filmigrupi direktor Karl Levoll. Tootmine koos dublaaziga kestis seitse kuud. Film läks ettevalmistusse 25. novembril 1957, tootmine lõpetati 21. juunil 1958. Kui arvestada meie kogenematust, tehti töö ära rekordilise kiirusega.

Kuidas liikumine õnnestus? Kas saite kohe pihta?

Kaugel sellest, me hakkasime jalgratast leiutama. Kõik oli meile uus, alates "näitlejast", kes tuli naelaga dekoratsioonipõrandale kinni lüüa, et teda liikuma panna, kuni igasuguste nippide ja konstruktsioonideni, mida me välja mõtlesime, et mõnda pealtnäha lihtsat episoodi kaadriviisilise võtte abil lahendada. Nägime kurja vaeva nuku kõndimisega, seda on üldse raske teha ja ega me päris ladusat sammu kätte ei saanudki, samal ajal kippusid esemed, mis pidid dekoratsioonis kindlalt paigal püsima, iseenesest "elustuma", kargasid kohalt ära ja võetud materjal läks prügikorvi. Algul tegi palju pahandust hajameelsus. Ikka jälle juhtus, et nuku kõrvale unustati mõni töövahend — konks või haamer, see jäi kaardrisse ja kõik hakkas uuesti otsast peale. Ükskord leidsime koos nukuga ekraanilt režissööri assistendi. Siis läks käibele lause: "Terve Olde jäi filmi sisse, mis see pisike konks või haamer enam loeb!" Ühest asjast ei saa ma praegu aru — miks alati, kui mõni aps juhtus, tuli kogu võetud materjal ümber filmida, justkui polnuks võimalik praaki välja löigata? Võib-olla siis oli kleepimine keelatud? Ei tea, ei oska öelda...

Te alustasite nullist. Oli see hea või halb?

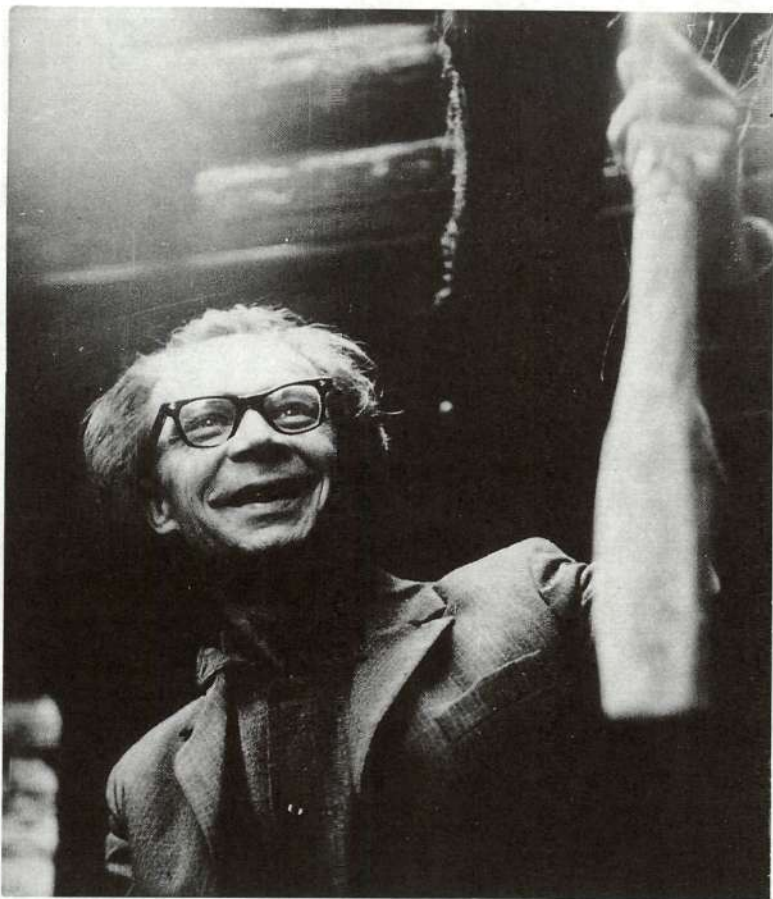
Ma arvan, et see oli väga hea. "Sojuzmultfilmil" oli välja kujunenud oma stiil ja stamplahendused, nende koolkond oli sellal juba võrdlemisi kivilinenud. Kui seal mõni tugev animaator meile külla oleks tulnud ja oma laadi peale surunud, oleks midagi sellest paratamatult ka meie loomingusse kandunud. Selles mõttes pandi nukufilmitöö algusest peale õigetele relssidele. Me õppisime ise, pärast õpetasime välja oma spetsialistid ja elu on näidanud, et midagi võimatut selles pole. Mõningate teiste liiduvabariikide stuudiod, kes pärast meid animafilmi tootmist alustasid ja venalikule abile lootma jäid, vaakusid hiljem lausa hinge "agarate" abiliste käes.

Kas esimeste filmide üleandmine Moskvas läks tõrgeteta?



On alanud Kõpsu reis seeneriiki. Režissöör Heino Pars koos operaator Ants Loomaniga võtteplatsil (1964).

Heureka! Need õnnelikud hetked...



Me alustasime lastefilmidega, ma ei tea, et mingeid arusaamatusi oleks tekkinud. Selle, mis professionaalsusest vajaka jäi, tegi ehk tasa meie filmide värskus, kaasaegsus, see miski, mis eesti nukufilmiloomingule algusest peale ainuomast ning iseloomulikkude oli. Tont hakati otsima hiljem, kui repertuaari tulid täiskasvanute filmid. Üleliiduline ekraan oli meile vajalik, see kindlustas regulaarse tootmise, Nukufilm oli kallis lõbu, meie oma vaatajaskond seda kinni maksta ei suutnud. Üleliidulisel ekraanil ostis film end igal juhul välja, isegi siis, kui koopiade arv oli väike. Alates neljandast filmist "Mina ja Murri" (1961) müüdi meie toodangut ka välismaale. "Soveksportfilm" andmetel olid sagedasemad ostjad Soome, Rootsi, Holland, Austria, Belgia, Prantsusmaa, Itaalia, Saksamaa, Poola, Ungari, Tšehhoslovakkia, Rumeenia, Bulgaaria, Mongoolia, samuti paljud Aafrika riigid. Kümmeaasta jooksul jõudis eesti nukufilm praktiliselt kõigisse maailmajagudesse. Arvamus, et meile "anti" Moskvast raha, pole päris õige. Eesti nukufilmid töid üleliiduliste ametkondadele üht-teist ka sisse, ehkki tegeliku töö tegijateni ei jõudnud sellest midagi. Isegi infot oli raske kätte saada.

Milline film sulle operaatoritöö seisukohalt kõige põnevamaks kujunes?

Varasematest kindlasti "Ott kosmoses". Kui me selle ära lõpetasime, siis oli küll niisugune tunne, et nüüd oleme suure asjaga maha saanud. Seal oli juba päris kõvasti nuputamist. Kõik need tähtedevahelised lennud, mida me tegime läbi mitmekordsete klaaside, raketi startimised, Marsi plahvatus jpt episoodid valmisid üsna keerukate kombineeritud võtete näol. Mitmes episoodis kasutasime elavat tuld. Loominguline palang oli nii suur, et punane kukk ähvardas lakke karata, ühe grupiliikme pintsak tuli ohvriks tuua. Kui ma ei eksi, siis "Ott" oli esimene film, milles Moskva ülemused parandusi nõudsid, tegime mõningaid kärpeid. Aga see oli ühtlasi esimene film, mis tõi eesti kinole rahvusvahelise auhinna. Siinkohal tuleb



Nukufilmigrupp oma 25. juubeli tähistamiseks 1982. aastal. Teises reas paremalt Heino Pars.

meenutada Valdo Panti, kes kirjutas stsenaariumi, filmi lavastas muidugi Elbert Tuganov ja kujundas Halja Klaar, kellele see oli teine töö nukufilmis.

Filmi "Ott kosmoses" puhul märgati isegi operaatoriloomingut, tavaliselt minnakse sellest väikides mööda. Kas võib öelda, et nukufilm valmibki kombineeritud võtete näol?

Kuidas kunagi, ent igal juhul on kombineeritud võtetel ruumilises animatsioonis väga suur osa. Käiku läheb kogu trikk-võtete arsenal. Uus ja huvitav sünnib nukufilmis tihti peale pingsate tehniliste otsingute tulemusena ja vastupidi — tehnika areng ärgitab loominguilist fantaasiat. Kas võiks keegi "Naela" vaadates ära tabada, et ekraanil pole mitte liikuv ese, vaid selle peegeldus, mis on tekkinud mitmekordse peegeldamise tulemusena, muidugi mitte harilike, vaid spetsiaalsete poolläbipaistvate peeglite abil? Isegi vari pole ehtne, ka see on peegeldatud. Naela liikumist tuli filmida horisontaalsel tasapinnal ja saadud kujutis hiljem vertikaalselt peegeldada foonile, kusjuures see pidi täpselt kokku langema eraldi filmitud varjuga. Pealtnäha nagu lihtne asi, aga tegelikult väga raske teha. Ainult nii oli võimalik "Naela" lavastada, tavalise nukufilmivõttega polnud seal midagi peale hakata. Selle taga on muidugi Arvo Nuudi meisterlikkus. Ma olen vahel mõelnud, et operaatoriks õppis ta minu juures, aga kuidas ta pärast minust ette läks, vat seda ma ei mõista!

Millist kaamerat te kasutasite?

Õiget multikaamerat meil ei olnud ega tulnudki. Mujal maailmas neid toodeti, meile oli see kättesaamatu luksus. Proovisime üht ja teist, suhteliselt kerge vaevaga

sai kaadriviisilise võtte jaoks kohandada vene "Rodinat", mille juurde me lõpuks ka jäime. Paraku oli sellel aparaadil niisugune huvitav omadus, et ta lasi valgust läbi. Kaamera puhul peaks üks põhilisi nõudeid olema valguspidavus, aga nii kaugele nad oma tootmisega ei jõudnud. Kui võtma hakkasime, tuli kaamerale must palakas peale visata.

Kuidas arenes nuku tehnoloogia?

Peetrike tegime "Sojuzmultfilmi" mallide järgi, karkassi saime sealt, nukke valmistati meie nukuteatri töökojas. "Sojuzmultfilmi" lahendus meid ei rahuldanud, sellest loobusime üsna varsti. Sarniiridega nukk oli töökindel, kuid detailirohke, raske ja väga suur, nõudis suurt dekoratsiooni. Asendasime metallkarkassi mitmekordse põletatud traadiga, käed-jalad katsime vulkaniseeritud toorkummiga, meie meistrid töötasid välja menetluse, mis andis visuaalselt väga puhta lahenduse. Nukupäid hakkasime voolima puust, papjeamaeš me jõus ekraanil liiga robustest. Nukk muutus väiksemaks, käepärasemaks, võimaldas huvitavamalt ning tinglikumat liikumist kui varem. Tekstiga filmide puhul, nagu "Putukate suvemängudes", kus tuli jälgida artikulatsiooni, kasutasime ka nuku lõuaosa valmistamisel toorkummit, see hõlbustas suufaaside filmimist. Nukk muutus pidevalt, nii nagu filmile vaja oli, iga täiendus rikastas tema väljendusvahendite arsenalit. Meie nukude tehnoloogia vastu tunti mujalgi suurt huvi, hiljem võtsid mitmed stuudiod selle kasutusele.

Kas teie "näitleja" peab filmivõtetel hästi vastu?

Eks ta kuigivõrd ikka kulu ja väsi, karkass muutub lõdvaks, kostüüm määrdub, seda tuleb kohendada ja korrastada. Vahel viskab ta ootamatuid vigureid. Filmis "Operaator Kõps üksikul saarel" oli episood, kus nukud said kõvasti vihma. Järgmisel hommikul, kui tööle läksime, oli Kõpsu pea lõhki. Kõigeks tuleb valmis olla. Tavaliselt tegime Kõpsu osa jaoks paar-kolm suurt nukku, peale selle mõned väiksemad üldplaanide filmimiseks. Looduspiltides kasutasime traditsioonilist nukku, kuid ruumilises animatsioonis võib elustuda ükskõik mis või kes. Mina tegin filmi savitükist, Kivi pani mängima paberilehe ja klaaskillud, Unt ja Volmer tõi ekraanile teleskoopnukud, Heidmets töötas inimsuuruste nukudega jne. Otsinguvõimalused on piiramatud, me oleme neid vähe kasutanud.

Nukufilm ja eksperiment. Kuidas sa sellesse suhtud?

Nukufilm on valdkond, mis kutsub eksperimenteerima, see annab impulsi loominguuliseks arenguks ja viib edasi animatsiooni kui kunstiliigi enesetunnemise protsessi, mis minu arvates sugugi ammendatud pole. Eksperimenti välistamine tähendab soodsa atmosfääri loomist enesekordamiseks ja seisakuks. Näiteid kaugelt otsida pole vaja, sellest annab tunnistust meie endi looming. Aga stuudios oli aeg, kus filmilooming taandati "tootmisühikute" täitmiseks, otsinguid ei toetatud, iga katse stereotüüpi lõhkuda kutsus direktiooni korrusel esile hirmu ning õudust, seda oli väga raske murda.

Randveres valmisid maailma esimesed stereoskoopilised animafilmid — Tuganovi "Suveniir" 1977. aastal ja sinu lavastatud "Kui mehed laulavad" 1979. aastal. Miks need filmid tehti?

See oli väga huvitav otsing nukufilmi ruumilise valdkonnas. Just ruumiline efekt oli peamine, mida me pildis taotlesime. Seda tuli arvestada nii stsenaariumi kirjutamisel kui ka looduspiltide komponeerimisel, milles ma üsna ohtralt kasutasin *zeitraffer*-võtteid. Idee šaržeerida meie tuntud kultuuritegelasi oli mul juba ammu tagavaraks, korra alustasime isegi Jüri Müüri ja Valdo Pandiga stsenaariumi kirjutamist, kahjuks tegi meie koostööle ootamatu lõpu Valdo Pandi tervisliku seisundi halvenemine. Stereofilmis püüdsin seda kavatsust realiseerida Gustav Ernesaksa ja tema meeskoori kaudu. Kuna tegemist oli koorilauluga, pakkus film muidugi suurepäraseid võimalusi stereoheli kasutamiseks. Paraku oli nende filmide vaatajakond väga piiratud, liidus oli ainult üheksa kino, kus oli võimalik demonstreerida stereofilme. Normaalkondukt ei tehtud ja meie vabariigi publikuni pole need filmid jõudnudki.

Millal te oma paviljoni saite? Ja kuidas üldse tekkis tootmisbaas?

Esimese filmi tegime Kaupmehe tänava paviljonis, "Põhja konnaga" rändasime nagu mustlased ühest kohast teise. Alustasime paviljoni õuel asuvas puutöökojas, sealt läksime Tondi maneeži. Ruum oli tolmu täis, hobused hirsusid kõrval, kui need sisse toodi, pidime me välja kolima, ega see lõbus ei olnud. Kolmanda filmi ajal, kui käiku läks "Metsamuinasjutt" (1960), leiti Randverest kultuurimajaks ehitatud hoone, mida Kirovi kolhoosi ei vajanud. Seal saime jalad maha panna. Hankisime tehnikat, sisustasime töökojad, lahenesid pakilised kaadriprobleemid. Võttepa-

viljon, aparatuur, valguspark, laoruumid, kõik oli üheskoos. Kujunes kompleksne tootmisbaas, mis kindlustas kogu töö, alates filmi ettevalmistamisest kuni montaaži-perioodini välja. Kahjuks oli kultuurimaja saal filmivõtete jaoks liiga madal, juba "Otiga" jäime jänni, raketti polnud kuhugi püsti panna, nii suurte nukkudega, mida hiljem Heidmets kasutas, poleks seal vist midagi teha saanud. Ja kui noored tööle hakkasid ning tootmismahd suurenes, jäi see pind meile väikeseks.

Millise hinnangu sa grupile annaksid?

Grupist sai arenemisvõimeline ja tugev kollektiiv. Ma ei usu, et inimesi nii väga otsiti. Nukufilm tõmbas, meile tuldi meelsasti tööle, aga väljalangevus oli samuti suur, jäid need, kes leidsid oma koha. Künnapuu tuli nukujuhiks, kuid osutus suurepäraseks voolijaks, tema hoolde jäi paljudeks aastateks nukupeade valmistamine. Ahi ja Sahkai alustasid valgustajatena, ent huvitusid animaatoriloomingust ja kujunesid sel alal võimekateks spetsialistideks, niisamuti nagu Bamberg. Grupis oli inimesi, kellest eriti palju ei räägitud ega kirjutatud, ehkki nende osavõtuta polnud nukufilmitöö mõeldavgi, nagu puu- ja metallitöö meistrid Tamre, Uleksin, Ernits, hea kunstitaja ja käsitööoskusega nukuvalmistajad Mellow, Veeberg jpt. Nukufilm kujunes õppebaasiks, kus käisid stažeerimas režissöörid, animaatorid ja tootmisjuhid teistest animatsudiostest. Tootmismahd suurenes viie osani aastas, kollektiivis töötas ligemale kolmkümmend inimest.

Nukufilm sündis lastefilmina. Sa oled meie režissööridest üks väheseid, kes lapsele alati truuks on jäänud. Miks?

Teatud mõõndusega võiks öelda, et animatsioon on kõige subjektiivsem filmikunstiliik. Põhimõtteliselt võib ruumilises animatsioonis materjaliseeruda igasugune fantaasia, piire pole. Mina nägin selles eelkõige võimalust lapse tunde- ja mõttemaailma rikastamiseks, muinasjutu loomiseks. Võib-olla on minus endas midagi lapsemeelset? Oma viimase filmi "Päkapikud piiluvad" (1990) tegin kõige väiksematele, mudilastele. Animatsioon on valdkond, millest paari-kolme aastane laps võiks saada oma esimesed kunstielamused, kahjuks tehakse neid filme väga vähe, selles eas lapsele ei jätku repertuaari, pole, mida näidata.

Aga loodusfilmide idee? Mis andis impulsid?

Ka see kavatsus oli algusest peale seotud lapsega. Umbhull marjakorjaja, nagu ma olen, hulkusin tihtipeale metsas, imetledes fantastilist värvide mängu ja vormide kordumatust, mis peitub tavaises metsaaluses looduses. Hakkasin mõtlema, kuidas seda mikromaailma lapseni tuua, ja leidsin, et kõige õigem oleks seda teha lapsele lähedase mänguasja — nuku kaudu. See oleks visuaalselt huvitav ja võimaldaks ühtlasi kasutada dialoogi, et pildi vaatamängulist külge täiendada mõningase teabege botaanika vallast. Mul oli nende filmidega veel teinegi eesmärk. Mulle tundus, et kui laps õpib nägema oma kinganina juures asuvat loodust, saan ma teda selle kaudu juhtida kodumaatundeni, kõnelda Eestimaast, mis neil aastail üha kõvema keelu alla pandi.

Kuidas tootmisjuhid sinu kavatsusse suhtusid?

Niipea, kui ma stsenaariumi esitasin, see oli "Operaator Kõps seeneriigis", algasid vastuväited. Öeldi, et kes siis niisugust asja nukufilmis teeb? Seda saab ju teha palju väiksemate kulutustega, dokumentalistikas, diktoritext peale ja kogu lugu. Mõned hindajad väitsid, et see pole üldse nukufilm, niisugust žanrit pole nukufilmis olemaski. Idee pandi kahtluse alla. Nähtavasti oli kavatsus niivõrd ootamatu, et keegi ei suutnud ette kujutada, mis ekraanile tuleb. Ja ega ma isegi seda päris täpselt veel ei teadnud. Enam-vähem lõplik lahendus selgus katsetuste tulemusena, koostöös kunstnikuga, pärast filmiproovide läbivaatamist. Viimaks õnnestus mul neid siiski veenda ja film anti tootmise, ükskõik kui ebamugav see ka polnud. Kaheksa kuu pärast tuli kokku kunstinõukogu. Ma suhtun oma töösse väga kriitiliselt, tagantjärele näen ekraanil ainult vigu, aga kunstinõukogu ehmatas mind päris ära — film võeti aplausiga vastu. Järgmised läksid juba lihtsamalt käiku, endal oli kogemusi rohkem ja ülemused ka enam nii palju ei värisenud, mõtlesid — las jändab!

Tootmiseks olid need vist üsna rasked filmid?

Jah, töömaht oli väga suur, kogemusi meil seda laadi filmidega polnud, hakkasime neid katse-eksimuse meetodil tegema. Loodus valmistas igal sammul üllatusi. Vahel mässasime, mässasime, ikka läks nassu, nii nagu juhtus seentega. Tahtsime teha *zeitraffer*-võtet, et näidata seene kasvamist, nukufilmi tinglikkusega sobis see hästi kokku. Automaatikad meil polnud, panime metsas telgi üles, organiseerisime ööpäevase valve, iga natukese aja tagant tuli kaamera sisse lülitada. Kasvas väga ilus seen, aga väike oksaraag tegi puhta töö, ajas seene lõhki. Katsu sa seda ette

näha! Läksime teise kohta, ootasime, seal ei tulnudki seent välja. Ebaõnnestumised olid paratamatud, üksjagu tööd läks aia taha, kuid tootmisplaan oli tootmisplaan, päevas tuli kindel metraaž ära anda, keegi ei küsinud, kui palju selleks aega ja vaeva kulus. Iga film tõi kaasa uusi probleeme, kogu aeg tuli nuputada, kuidas üht või teist asja teha. Filmi "Laulud kevadele" valmistamisel olime hädas lindude suurte plaanidega. Ööbikud meelitasime kaamera ette lindile võetud lauluga, ent kägu meid ligi ei lasknud, läks minema. Viimaks otsisime Kohtla-Järvelt ühe kaluri, kes oli osav imiteerija, see mees kutsus kohale viis kägu. Küll nad kukkusid, meeletult, kõik olid väga pahased võõra sissetungija peale! Üks kägu läks häälest ära, hakkas kähisema, aga meie oma pidas lõpuni vastu. Kavatsesime muidugi kõik linnud looduses filmida, kahjuks see meil ei õnnestunud. Suur osa võtetest tuli teha Valgevenes ühe inseneri juures, kes kasvas linde kodus puuris. "Putukate suvemängude" ajal tekkisid pisut teistsugused raskused. Meil oli väga hea konsultant, kes püüdis tegelaskonna metsast kinni, paraku tegid need kaamera ees, mis tahtsid, mingit kontakti sihukestega ei saa, kõige hullem oli, et panid jooksu. Püüdsime neid eetriga natuke rahustada, sellest jäid purju, hakkasid tuikumama. Igavene häda oli, enne kui tuli mõte panna nad mõneks ajaks külmkappi. See ajavahemik, mis neil hiljem elustamiseks kulus, oli meile piisav, et võte ära teha. Aga mismoodi sa, hing, putuka portree kätte saad? Iga väiksemgi liigutus viis kaadri fookusest välja. Vajasime väga tugevat suurendust, stuudios niisugust optikat ei olnud, otsisime seda Moskvast ja igalt poolt, midagi me kätte saime, ehkki päris rahuldavat resultaati see ekraanil ei andnud. Kehvale võtetechnikale olime tihtipeale sunnitud alla vanduma.

Kõpsu-seeriale järgnevatel filmides kasutasid sa väga palju aegvõtteid. Kuidas need tehti?

Siis oli meil juba automaatika, mille valmistas insener Annikve, ja Randveres sisustatud spetsiaalne ruum *zeitraffer*-võtete jaoks. Nukufilmi koristaja Hulda vabanes kohakaaslusest — öövalvetest kaamera kõrval. Aga siingi ütles viimase sõna loodus ise. Maasikas näiteks kinnises ruumis punaseks ei läinud, tema jaoks tuli luugid vahepeal lahti teha, päikesevalgust sisse lasta, siis täitis ta oma "rolli".

Prototüüp ja teda kujutav nukk. Maestro Gustav Ernesaks koos dirigendiga filmist "Kui mehed laulavad" 1979. aastal.



Kuidas grupp kaasa tuli?

Inimesed olid hingega asja juures. Tassida metsast puujuurikaid, kive ja kände, ega selles midagi meeldivat ei olnud, aga tehti kõik, mis vaja. Hea oli, et leidis selline mees nagu Stšukin, kunstnik, suur loodusehuviline ja keemik, kõik ühes isikus koos, ja muidugi operaatorid Looman ja Nuut, kellest said esimesed abilised ja mõtkaaslased nende filmide loomisel.

Miks teile eksperimentaalfilmi rahasid ja tähtaegu ei antud?

Õeldi "ei saa, ei ole võimalik". Meid oleks palju aidanud kas või tootmisperioodi katkestamine enne montaaži algust, aga sedagi õnnestus teha ainult üks kord, "Putukate suvemängude" ajal, kõik teised läksid tavalist rada mööda. Ma imestan, et me need filmid üldse tähtjaks valmis saime. Isegi pikad ekspeditsioonid tegime ära, "Veealuste" puhul Sõrve säärest kuni Kaug-Idani, Jaapani mere äärde, "Kiviriigi" ajal Uuralitesse, käisime kulla- ja malahhiidikaevandustes, karstikoobastes jne. Mida ma endale vahel ette heidan, on see, et loodusfilmid võinuksid kõlada veelgi soojemalt ning südamlikumalt. Tollal tauniti sentimentalismi, ma andsin vist sellele hoiakule järele, ei sõندانud oma taotlustes nagu päris lõpuni minna. Aga üldiselt, ega ma ei kahetse, et ma nad ära tegin.

Peab olema fanaatik, et niisugust tööd alustada. Kust sa selle loodusearmastuse võtsid?

Lapsepõlvest, isakodust... Meil oli väga suur õunaaed, täis vanu tugevaid puid. Kui need öide läksid, armastasin ma tundide viisi puu otsas istuda, öied olid nagu katus pea kohal, kõik sumises mesilastest... Teine koht, mis mind vastupandamatult tõmbas, oli tiik. Kevade hakul oli põnev läbi jää vaadata, kuidas tiigipõhjas tekkis elu, igasugused putukad ronisid lehtede vahelt välja. Ükskord jäin niikaua lesima, et jää sulas kõhu alt ära, kukkusin sisse. Tuppa minna ei julgenud, ronisin puuvirna otsa riideid kuivatama. Ema oli meil väga õrnatundeline, ma näiteks ei mäleta, et ta mulle võõraste juuresolekul kunagi halvasti oleks öelnud, andis ainult silmadega märku, aga, noh, seekord sain kõvasti võtta...

Jutusta pisut lähemalt oma perekonnast, vanematest. Kus sa sündisid?

Mustlas, Eesti kõige väiksemas linnas. Isa oli pärit suurest kantnikuperest, pandi varakult rätsepa juurde õpipoisiks, pärast jättis selle ameti nii maha, et ei teinud mulle püksegi jalga. Ta oli väga töökas ja kokkuhoidlik inimene, naisegi võttis alles siis, kui oli ligi nelikümmend. Ehitas Mustlasse väikese ärklikorruusega maja, hakkas aiandusega tegelema. Korjas laadaplatsilt mahavarisenud istikuid, kasvatas ja pookis, rajas puukooli, avas maakaupluse. Pani öla alla esimesele meiereile, mis Mustlasse tehti. Kolmekümnendate lõpul, kui avati suur ühismeierei, läks see hingusele, võlad jäid kaela.

Kus sa õppima hakkasid?

Mustlas oli algkool, pisike ja hästi omane. Lapsi oli nii vähe, et kaks klassi pandi ühte ruumi kokku. Sellest ajast on jäänud väga helged mälestused, eriti algkooli juhatajast Antsmaast. Kui tuli esimene küüditamine, viidi ta koos perekonnaga minema, nagu pärast selgus, lasti maha. Nende sündmuste mõjul tegin valmis oma esimesed ja viimased isamaaluuletused, sisu ma ei mäleta, aga neid oli ikka mitu tükki. Panin pudelisse, matsin koduaeda maha. Mõtlesin, kui meid viiakse, on midagi, mis jääb... Hiljem piirdusin vemmaltvärssidega juubelite puhul.

Teie peret ei puudutatud?

Meie kord tuli pärast sõda, 1949. aastal. Isa oli siis juba ammu surnud, vend parajasti komanderingus, mina ülikoolis. Ema, vaeseke, jäi neile ükski pihku. Küüditamise ööl istusin ülikooli klubis, seal oli teisigi minusuguseid. Hommikul helistasin koju, tuttav inimene võttis telefoni, palusin ema, ta vastas mulle nagu võhivõõrale: "Meil niisugust inimest ei ela..." Kõik oli selge, panin toru ära. Olin lindprii. Vend varjas end, kus juhtus, mina pidasin ülikoolis mõnda aega vastu. Kui Järva-Jaani kohta pakuti, läksin tööle. Ega mind lõpetada nagonii poleks lastud.

Milliseks ema saatus kujunes?

Ema tuli viiekümnendate keskpaigas tagasi. Ma olin kroonikagrupiga Tartus, filmisime üliõpilaste esimest laulupidu. Jooksin talle salaja raudteejaama vastu, ta ei tundnud mind ära, pidas vanemaks vennaks.

Aga kodu, mis sellest sai?

Oh, see läks kõigi nelja tuule poole, osa müüdi maha, osa tassiti niisama laiali. Kui ma Viljandi keskkoolis õppisin, ostsin köitekojast kaks raamatusarja. Isa tuli mind vaatama, mõtlesin, et saan raha raiskamise pärast tõelda, ta ütles: "Kuule, poiss, sul on raamaturiiulit vaja!" See riul on ainus, mis mulle kodust jäänud on...

Räägime natuke "Naelast". Kui kaua see mõte sul idanes?

Täpselt ei mäleta, aga eriti kaua ma sellega vaeva ei näinud. Ehitasin suvilat, leidsin ühe vana roostes naela, vaatasin, et väga väljendusriikas. "Putukate suvemängude" lõpul hakkasin vist kirjutama. Stsenariumist tegin mitu varianti, enne kui ise enam-vähem rahule jäin.

Kuidas asi edasi läks?

"Nael" põhjustas veel suurema nõutuse kui esimene Kõpsu-film. Käisin stsenariumiga ühe ülemuse juurest teise juurde, mitte keegi ei julgenud filmi käiku lasta. Otsustajad ei saanud aru, kuidas võib nael ekraanil üldse kedagi või midagi kehas-tada? Stsenariumis oli sotsiaalset teravust, sellised palad nagu vanade naelte võit-lus noorte vastu, loorberipärg, mis muutub poomisnööriks, klotsi taga esinev kõver kritiseerija jm võimaldasid pisut laiemat üldistust, nähtavasti polnud ka see ülemuste tervisele eriti kasulik. Soovitati konsulteerida Moskvas, kui "nemad" lubavad, läheb film käiku. Goskino peatoimetaja asetäitja ütles pärast stsenariumiga tutvumist, et inimesena saab ta minust kui režissöörist aru, ent peatoimetajana pole tal õigust sellele alla kirjutada. Lubas vastutuse enda peale võtta juhul, kui ma esitan läbivaatamiseks monteeritud pildimaterjali. Käisin Moskvas mitu korda, iga korraga muutus stsenarium aina hõredamaks. Kõik see toimus häireolukorras, filmi käiku-laskmine hilines, grupp istus ilma tööta, käskkirjad lendasid. Ainus, mida ma saavutasin, oli luba võtete ajal mõned palad juurde teha, kuid tummvariandi vastuvõt-misel Goskinos visati kõige tuumakamad süžeed pildist ikkagi välja. Selle taustal tundus muinasjutuna võimalus, mis Tšehhoslovakkias, Ungaris jm ammugi tavaks oli saanud, et animafilm lasti käiku ideekavandi alusel, liidus polnud seda õigust ühelgi stuudiol. Hiljem tegin esimesele "Naelale" järje, et ekraanil oleks kõik, mida ma algselt kavatsesin. Kaks uut pala võtsin juurde.

"Naela" kujundlikkus sõltus suurel määral animaatorite loomingust. Kes on hea animaator? Ja kuidas sa üldse animaatoritega töötasid?

Animaatorit võiks võrrelda näitlejaga, kes jääb kaadri taha, tema looming avaldub liikumises, selle mõtestatuses, väljendusrikkuses ja täpsuses. Hea animaator valdab meisterlikult aja jaotamise kunsti. Et liikumist faasideks jagada, peab animaator tunnetama sekundi murdosa — üht 24-ndikku sekundist, tal peab olema näitlejavõimeid, rütmitunnet, fantaasiat, huumorimeelt, loomingulist sädet. Ja ka teatud iseloomuomadusi. Igaühel ei jätku kannatust nuku jalga sentimeeterhaaval edasi nihutada, kuni samm on tehtud. Aga see on ainult üks samm filmis, mille liikumine on tervenisti animaatorite kätetöö! Muidugi, kui stsenarium on kehv, kui selles pole karakterit, on ka animaatoril raske midagi huvitavat ära teha. "Naela" animatsioon oli omamoodi pähele, sest väliselt muutumatu ese pidi kujutama erinevaid tegelasi ja nendevahelisi suhteid, kusjuures puudusid igasugused abivahendid, polnud võimalik kasutada ei miimikat ega žestikulatsiooni. Animaatoreil tekkis näiteks probleem, kuidas saab nael olla lövi? Nad unustasid ära, et ma võin pilti toetada heliga, aga peamine roll oli ikka liikumise plastikal, see pidi välja mängima nii lövi kui ka dresseerija käitumise ning reaktsioonid. Meil sai tavaks enne filmivõtteid kokku tulla ja pala detailselt läbi arutada, et ülesanne oleks selge, siis läksid nad paviljoni. Ahi, Krimm ja Sahkai suutsid filmi päris hästi sisse elada, resultaat oli kena.

Sa oled üle elanud raskeid aegu. Mis sind on aidanud iseendaks jääda?

Eesti talutares oli puhaskamber. See oli ruum, kuhu saabastega ei mindud, seal hoiti perekonnapiile, ristiti lapsi ja toimusid üldse pere kõige pidulikumad sündmused. Niisugune puhaskamber peaks olema iga inimese hinges, sellest piisab, et üle olla hädadest ja muredest, mida elu kaasa toob, ja vastu panna igasuguste "ismidele", mis inimest ahistavad. Headus kannab siinilmas kõige suuremaid intresse.

Ja lõpuks — sinu suhted mesilastega? Kuidas need edenevad?

Mesilastega olen ma peaaegu terve elu sina peal olnud, see on perekonna viga. Mõtlesin, et ma neid töökaid putukaid juba tunnen, aga võta näpust! Nad suudavad mind siiaamaani oma ettearvamatu käitumisega üllatada. Nemad tunnevad mind paremini. Pereheitmise ajal lendavad just nõnda kõrgele kaselatva, et vanamees ikka järele jaksaks ronida, kuigi, jah — tippronimist pole ma kunagi oma elukreedoks pidanud.

Küsitles SILVIA KIIK

LÄHTUDES DIDEROT'ST



Denis Diderot (1713—1748).

Miks äkki Diderot?

Üks vanimaid vaidlusi teatris ja teatri ümber käib selle üle, kas näitleja peab laval tundma, "läbi elama" või imiteerima, demonstreerima. Siiani on palju müstikat näitlejate tehtavates intervjuudes, kus juttu "sisseelamisest". Muidugi võib mõista nii näitlejate kui ka kirjutajate soovi rõhutada elukutse salapära, raskestitabatavust, hingeisust, kuid liiga palju müstikat võib tundlikumas lugejas-kuulajas protesti tekitada.

Samas epateerivad paljud näitlejad, vähemalt sõprade ja avalikkuse (kas ka enese?) ees sellega, et väidavad end tegevat vaid vigurit, ja seda nii osavalt, et keegi aru ei saa. Kust muidu lugematu hulk teatranekdoote, mida on käibel peaaegu sama palju kui anekdoote poliitikutest? Ka kõige kuulsamatest näitlejatest leidub teatrijaloo rohkesti näiteid, kuidas nad kõige emotsionaalsemal kohal partnerile salaja hoopis midagi kontekstikaugelt kõrva sosistavad ja siis edukalt oma traagilise steeni lõpetavad.

Prantsuse filosoof ja entsüklopeediakirjutaja Denis Diderot (1713—1784) on kirju-

tanud palju esteetikast, kunstist, sealhulgas teatrist. Kirjutas ka mitmeid draamasid, mis ei tema eluajal ega hiljem pole olnud nii edukad kui tema teoreetilised tööd. 1747. aastal ilmus Pierre Rémond de Sainte-Albine'i brošüür "Le Comédien", mis emotsionaalselt kõneles sellest, et näitleja peab lootma oma tunnete, tundelisusele. 1755. aastal avaldas John Hill Londonis raamatukese ingliskeelse tõlke "The Actor". 1769. aastal tõlkis näitleja ja dramaturg Antonio Fabio Sticotti töö tagasi prantsuse keelde, seda omalt poolt mitme täiendades. See ilmus nüüd pealkirja all "Garrick ou les acteurs Anglais" ("Garrick ehk inglise näitlejad. Teos draamakunstist, esitamiskunstist, näitlejate mängust, ajalooliste ja kriitiliste märkustega ning anekdootidega Londoni ja Pariisi erinevate teatrite kohta"). See raamat ajendas Diderot'd avaldama 1770. aastal mitmeid artikleid Sticotti tundelisuse teooria vastu ja oma suure teatrieeskju, inglise näitleja David Garricku (1717—1779) kaitseks. Artiklites toodud seisukohti arendas Diderot edasi pikemas esees "PARADOKS NÄITLEJAST" ("Le Paradoxe sur le comédien"), mis ilmus trükist alles 1830. aastal. Mitmed uurijad on kahelnud töö autorsuses ja teised, vastupidi, on veendunud, et see on Diderot' kirjutatud, vähemalt väljendab täielikult tema mõtteid. Täna on "Paradoks näitlejast" üks enimtõlgitud (kahjuks seni veel mitte eesti keelde), tsiteeritud ja kommenteeritud teatriteoreetilisi tekste. Ta on elavalt ja kontsentreeritult võtnud kokku XVIII sajandi ja sellele eelnevate aegade teatrivaidlused ja väljendanud juba ette ära XIX ning XX sajandi otsingute tuuma. Näiteks "vastuolu" Stanislavski ja Brechti seisukohtade vahel. Ette rutates peaks ütleva, et ka Diderot' ja Brechti kirjutistes on palju sugulaslikku ja tagapool peaks ka selguma, miks kasutasin sõna "vastuolu" ümber jutumärke.

Raamat on kirjutatud dialoogi vormis Esimese ja Teise vestleja vahel, kus Esimene esitab Diderot' põhimõtteid ja Teine oponeerib talle viisakalt, mitte eriti vaimukalt ega argessiivselt.

Oma eelnevates teatrialastes kirjutistes unistas Diderot — kinost! "Kui pealtvaataja saaks teatris olla nagu mingi kanga ees, kus maagiliselt vahelduksid erinevad pildid!" (traktaadis "Dramaatilisest poeesiast" 1758). Või siis unistas teatritest, kus dekoratsioonid vahelduksid iga kord, kui peab vahelduma tegevuskoht. Viimane unistus sai teoks juba

järgmisel sajandil. Ei maksa unustada, et Diderot' ajal olid teatrisaal ja lava veel küünaldega ühtlaselt valgustatud, nii et publik sai samavõrra naudingut enesenäitamisest kui laval toimuva jälgimisest. Alles 1817. aastal paigaldati Londonis *Drury Lane*'i teatris ja *Lyceumi*'i ooperis kivisõegaasialgustus, mis andis võimaluse valgust suunata, pimendada, näitlejal ka eeslavast sügavamal mängida. Kilomeetrid kummist gaasitorusid ja suur gaasi reguleerimise pult suurendasid mitmekordselt tuleohtlikkust, kuid publik polnud enam nõus uuest naudingust loobuma. 1880. aastate paiku tuli gaasi asemele elekter. Samuti projekteerisid insenerid moodunud sajandil juba lavatehnikat, mis võimaldas teostada Diderot' unistust kiiresti muutuvatest piltidest. On koguni väidetud, et teatri areng XIX sajandil oli mõjustatud enam insenerimõttest kui millestki muust. (Ilmselt sai valguse suunamise ja reguleerimise võimaluse tulles varsti vajalikuks ka lavastaja kui omaette elukute iseseisvumine!) Ent see on juba teine teema.

Nüüd siis lühireferaat raamatust

"Paradoks näitlejast"

Näitleja, kellele on looduse poolt antud hää, arutlemise ja tähelepanemise võime, täiustab neid ande — õppides suurtelt eeskujudelt, mõistes inimese hinge, elades ühiskonnas — oma tööga ning lavaliste kogemustega. Jälgendav näitleja võib saavutada rahuldava tulemuse, kuid tema mängus pole midagi kiita ega midagi laita. Loodus ei saa ilma kunsti abita luua suurt näitlejat, sest laval ei toimu midagi täpselt nii nagu elus: draamateosed on loodud kindlate printsiipide süsteemi järgides. Ühtegi rolli pole võimalik kahel näitlejal ühtemoodi esitada, sest sõnad on ka kõige täpsemal ja väljendusrikkamal autoril vaid mõtete, tunnete, idee ligikaudseteks märkideks. Samu sõnu tõlgendavad inglise ja prantsuse näitlejad täiesti erinevalt. Kui tahate, et teid mõistetak, siis ärge kunagi midagi selgitage! Suur näitleja on eelkõige külm ja rahulik jälgija. Tundelisus (inglise keeles "sensitivity", vene k. "чувствительность") puudub tal täiesti. Ta oskab kõike järele aimata, võrdse eduga mängida igasuguseid karaktereid ja rolle. Kui näitleja oleks tõeliselt tundlik, emotsionaalne, ei oleks tal võimalik rolli kaks korda järjest ühesuguse tundejõu ja eduga esitada. Olles esimesel etendusel kirglik, oleks ta kolmandaks end ammendanud ja külm kui marmor. Samas muutub tähelepanelikul ja arukal jälgendajal, kes hoolega kopeerib ennast või oma tähelepanekuid, mäng etenduste vältel üha kindlamaks, tugevamaks. Näitlejad, kes mängivad nn enese pealt, tunde pealt, on äärmiselt ebaühtlased. Koht, mis ühel päeval õnnestub, kukub järgmisel päeval läbi, ja vastupidi. Ent näitleja, kes mängib läbimõeldult, olles tundma

õppinud inimloomust, järgides ideaali, juhitud kujutusvõimest ja mälust, on ühtlaselt täiuslik kõigil etendustel. Tema kõne pole ei monotoonne, ei dissonantsirohke, tema kires on õiged tõusud, plahvatused, hääbumised. Samad intonatsioonid, samad poosid, samad liikumised, ja kui järgnev etendus eelnevast erinebki, siis vaid suurema täiuse suunas. Selline näitleja ei sõltu igapäevastest juhusetest. Ta on peegel, mis on alati valmis täpselt ja selgelt peegeldama nähtusi. Ta ammutab nagu poeet, looduse põhjatusest, selle asemel, et kiirelt ammendada oma isiklik varu. Näitleja peab aga erinema poeedist, maalikunstnikust, oratorist, muusikust selle poolest, et tema looming ei hakka ilmnema esimesest kirepalangust, vaid külma rahu hetkedel ja ses mõttes ootamatult. Keegi ei tea, millest tingituna siinlib looming.

Kunstnik jälgib loodust ja esimesi märke sindivast teosest. Juhituna ilust, toob ta oma teosesse uusi värve, mille ilmumine üllatab teda enastki. Sel kõigel on palju kestvam mõju kui esimese kire ajal loodul. Entusiastlikku palangut peab talitsema külmaverelisuus. Kes on endast väljas, ei saa meid oma võimusesse. Meid saab oma võimusesse see, kes end valitseb. Tundeinimene kaotab pea vähimagi ootamatuse puhul. Kui kuu-

Ingo Normet, EMA Kõrgema Lavakunstkooli juhataja 1. novembrist 1995.

J. Tensoni foto



leme lavalt ema halamist ja see meid liigutab, ei tähenda see veel, et näitleja seda tõeliselt läbi elab, tõeliselt meeleheitel on. Sest see deklamatsioon kuu- lub teatud süsteemi, helid on õige kõrgusega, kui nad oleksid tooni võrra madalamad või kõrgemad, näeksid nad võltsina. Kõik allub tervi- ku seaduspärasustele. Näitleja talent ei seisne sel- les, et tunnet läbi elada, vaid selles, et võimalikult täpselt edasi anda tunde väliseid ilminguid ja meid ära petta. Pärast etendust on näitleja vä- sinud — ta kulutas oma jõudu, kuid ei elanud midagi läbi, publik seevastu elas läbi, tegemata selleks vähimatki jõupingutust.

Tundeliste naturiidel on tavaliselt nõrk ku- jutlusvõime. Eluteatris on kirglikud naturiid lav- val, geeniused jälgivad neid saalist. Suur tunde- lisuus loob keskpäraseid näitlejaid, keskpärane tun- delisuus loob hulga halbu näitlejaid ja ainult tun- delisuse täieliku puudumise korral võivad are- neda suurepäraseid näitlejaid. Näitleja pisarad voolavad tema ajast.

Kui keegi jutustab seltskonnas millestki, mis teda erutab, kui ta hääl katkeb, pisarad voolavad, võib ta erutada, kaasa haarata oma kuulajad. Ent täpselt sama toon, samad vahendid lavale ülekant- tuna võivad mõjuda koomilisena. Shakespeare'i ja Racine'i pulul oleks see argine, impulsiivselt or- ganiseerimatu esinemine kohatu, nagu ka argiel- lu ületoodud värsskõne ja teised tragöödia vahen- did. Lavakujud on fantaasia, poeesia. Elus oleksid nad kohatud. Don Quijote naerdaks seltskonnas lihtsalt välja.

Et olla laval usutav, ei tule sugugi näidata kõike "nagu elus". Usutav oleks sel juhul vaid ar- gine. Mis on lavatõde? See on tegude, sõnade, näo, hääle, liikumise, žestide vastavus ideaalku- jule, mille on loonud poeet ja mis sageli võimen- dub näitleja töös. Ka suremine laval peab olema esteetiline, nagu vanasti gladiatoritel. Paljas tõelus ja viimistlemata liigutused on liiga väi- kesed. Elu kõrghetki tuleb suuta edasi anda kül- maverelisel. Ja kui näitlejal tekib loomulik või kunstlik närvierutus selliste hetkede esitamisel, siis on säärane erutus sama ohtlik kui loomupära- ne tundelisuus. Tä viib näitleja maneerlikkuse ja iihkekiilguseni. Suur näitleja on mitmekülgne, ta peab sageli endast lahti ütlema, aga niisugune enesesalgamine eeldab raudset natuuri. Töö võiks olla lihtsam ja võib-olla isegi edukam, kui ei peaks sel viisil enesest lahti ütlema. Kuna see on raske, piirduvad paljud näitlejad vaid kindla tüübi esi- tamisega, see aga nõuab trupi suurendamist või siis esitatakse näidendeid halvasti.

Lavastus on nagu hästi organiseeritud ühis- kond, kus igaüks ohverdab ühiste huvide nimel osa oma õigustest. Seda mõõtu ei taju entusiastid ja fanaatikud. Ühiskonnas mõistab seda vaid õig- lane inimene, teatris — küllma mõistusega näitle- ja. Nõrk partner võib alla kiskuda ka suurepärase

näitleja töö, sest too kohandab instinktiivselt oma mängu. Et hoida lavastuse tasakaalu, laskub suur näitleja sageli pigem nõrgema poole, selle asemel et tal õnnestuks nõrgemat enese tasemele tõsta. Proovide eesmärgiks on luua näitlejate erinevate annete vahel tasakaal, et tulemusena sünniks üks terviklik tegevus. Kui aga mõni näitleja upsakuse tõttu seesugusest tasakaalust keeldub, kannatab sellest tervik, väheneb etenduse jälgimisest saa- dav nauding ja ka andeka näitleja erida menu on palju väiksem.

Suureks näitlejaks ei saada eas, mil inimene on veel täis tuld, veri soontes keeb, hing süttib vähimastki sädemest. Keda loodus on valinud suureks näitlejaks, see saavutab täiuse oma kunst- tis alles siis, kui on tulnud kogemused, kirgede lõõm on jahtunud, kui inimene ennast valitseb. Parim vein on käärides hapu ja alles laagerdunud omandab ta õige maitse.

Üks suuremaid vastuolusid hea tulemuse saavutamise teel on see, et kipsus tuleb aastate- ga, kui ka roll iseenesest nõuab noort näitlejat. Kuid kogunud näitlejatele andestatakse palju, ta muutub koomiliseks alles juulul, kui tema anne ei suuda enam varjata lõhet rolli ja näitleja vanuse vahel.

Kui näitleja kujutab vaid oma iseloomu, män- gib ta väiksel ja tähtsusetult. Tä võib kiill olla tartüüf, ihmus, misantroop, kuid ta ei saavuta seda, mida on loonud poeet, luues Tartuffe'i, ih- sa Harpagoni, Misantroobi. Neisse on koonda- tud paljude inimeste iseloomulikud jooned, mitte üks konkreetne portree ja seetõttu ei tunne keegi neis solvunult ära ennast. Satiir on suuna- tud tartüüfile, komöödia — Tartuffe'ile. Satiir pal- jastab tavalist inimest, komöödia — pahet. Ideaaliks on kogemuste summa, mitte konkreet- selt üks või teine inimene.

Suur näitleja oskab mõista ja esitada kõige erinevamaid, vastakaid karaktereid. Juhtub, et näitleja mängib oma rolli paremini, kui autor on selle kirjutanud, siis on ta püüelnud kõrgema ideaalkuju poole kui autor, tal on olnud sügavam mõte. Kuid see ideaalkuju ei ole tema ise. Garrick on ütelnud, et isegi sügavalt läbi elodes, mängiks ta nõrgalt, kui ei suudaks oma vaimus tõusta ho- merosliku nägemuseni, millega piüidis end sa- mastada. Suure näitleja hing pole ei külm, ei kuum, tal polegi kindlat vormi, samas võib ta ommada mis tahes vormi, mitte ühtegi neist säi- litades. Tal ei ole kindlat oma akordi, ent ta võib võtta mis tahes akordi, kui see on vajalik tema osale.

Suur näitleja on veel harvaesinevam nähtus kui suur poeet. Tõeline talent seisneb selles, et hästi tunda kujutatava hinge väliseid ilminguid ja osata rääkida nende inimeste tunnetele, kes meid vaatavad ja kuulavad, petta neid hinge vä- liste ilmingute jäljendamisega, kusjuures see jäl-

jendamine peab publiku teadvuses kõike suurendama, muutuma nende hinnangute mõõduks, sest ei ole teist viisi hindamiseks seda, mis meis toimub. Ja on täiesti ükskõik, kas näitleja elab kujutatavaid tundeid läbi või ei ela, kui publik seda vaid ei tea. Kes neid tundeid kõige paremini mõistab ja oskab nende väliseid ilminguid kõige täiuslikumalt edasi anda, vastavuses kirjaniku kõige paremini loodud ideaaliga, on kõige suurepärasem näitleja. Laval peavad olema selged tegevused ja lihtne kõne.

Diderot tunnistab, et on ise tundeline inimene ja seetõttu mõistab oma nõrkust. Ta on liialt sõltuv oma diafragmast, et saada suureks poliitikuks, õiglaseks inimeseks, erapooletuks looduse jälgijaks. Kui tal õnnestub end unustada, luua tugeva kujutlusvõime abil nägemused, sundida end nendele kontsentreeruma nagu näidistele — ei ole ta enam tema ise, on võõra hinge võimuses. Ta kirjeldab oma näidendi "Perekonnaisa" lavaletoomist Napoli õukonnas, kus tehti pool aastat proove, kuni näitlejad olid harjutamisest lõplikult tüdinud. Pärast seda oli neil erakordne menu, etendused kestsid ligi pool aastat ja olid seejuures ihtlaselt stabiilsed, kuidas oleks võinud seda saavutada vaid tunnete mängimisega? Muidugi võib juhtuda, et täiuslik näitleja unustab end, annab end tunnete meelevalda, ja kui ta seejuures ei unusta tervikut, võib publik saada suurepärase hetke tunnistajaks. Ent ikkagi tuleb suurepärasele hetkele eelistada suurepäraselt tervikrolli. Kui võtta kolm näidist — loomulik inimene, poeedi poolt loodud inimene ja näitleja loodud inimene —, on esimene väiksem suure näitleja loodust ja poeedi poolt loodu väiksem suure näitleja loodust. Viimane tõuseb eelmiste õlgadele ja saab nagu suure mannekeeni hingeks. Teatrisse ei tulda mitte selleks, et näha pisaraid, vaid selleks, et kuulata juttu, mis pisarad välja kutsub. Kui seltskonnas iseloomustatakse kedagi sõnadega "suur näitleja", siis see ei tähenda, et ta oskab tunda, vaid, et ta oskab suurepäraselt teeselda, ent ei tunne midagi.

Lähtudes ka Brechtist

Diderot oli suur müütide lõhkuja. Ent püüdes ratsionaalselt kirjeldada näitleja tööd, ei saanud ta ka ise päriselt hakkama ilma "kuskilt tulevate impulssideta". Kuid ülemüstititseeerimine on kõikides kunstides varem või hiljem umbteele viinud. Väga huvitavad on Diderot' traktaadis lõigud, kus juttu lavastuse ja rolli terviklikkusest, ohvritest, mis terviku saavutamise nimel on vaja tuua. Kõneldes rolli ülesandest, ülesehitusest, rütmist ja vaheldusest, etenduse stabiilsusest, ennetas ta sadakond aastat hiljem tulnud uue elukutse esindajaid — lavastajaid. Koos oma suure eeskuju David Garricku ja prantsuse näitlejanna Hyppolite

Claironiga protesteeris Diderot klassikalise teatri laulva eluvõõruse vastu, kirjutas vajadusest jälgida inimesi ja nende väljendusvahendeid, ent soovitas siiski mitte jääda pidama "loomutruuduse" tasemele, vaid otsida tegelikkuse edasiandmiseks vahendeid, mis n ä i k s i d loomulikuna ja mõjuksid publikule lavalt. Muidugi on "loomulikkuse" mõiste ja väljendusviisid igal ajastul, igal põlvkonnalgi erinevad. Diderot' fantaasiates



Lavakunstkateedri 16. lennu juhendaja Ingo Normet koos abilise Meeli Söödiga oma õpilaste II kursuse erialaeksamil 1992. aasta kevadel.

K. Orro foto

on selgesti tunda klassikalise deklamatsiooniteatri mõju. Kino, mida ta oskas juba igatseda, ja eriti televisioon on kardinaalselt muutnud meieaegse ühiskonna käsitlust näitlejast ja näitlemisest.

Rahulolematuse "tundeliste", "läbielavate" näitlejatega toob kohe meelde Bertolt Brechti irvitamise lavalise "sisseelamise" üle, millest õlut rüüpadavat lavatöölised pidavat sageli palju nalja saama. Samuti meenub Brechti krestomaatiline "tänavastseen", kus pealtvaatajad kirjeldavad äsja toimunud liiklusõnnetust, seda ette mängides — ise ometi jutustajateks jäädes, pretendeerimatagi olla keegi teine.

Lihtsustatud käsitlusena on tänaseni käibel arusaam kahest paralleelselt kulgevast teatrikoolkonnast, millel polevat peaaegu üldse kokkupuutepunkte. Ühelt poolt käitumisi ja tundeid esitav, etendav näitleja (Diderot, Brecht) ja teiselt poolt läbielav, oma tegelaskujusse "sisseelav" näitleja (Stanislavski koos suure hulga eellaste ja järgijatega). Tegelikuses on kõik palju keerulisem — nagu ka looduses ei esine keemilisi elemente puhtal kujul, vaid ikka teiste ainetega koos. Brecht (kes, muuseumis kavatsenud 1937. aastal asutada Diderot' Ühingu teatriuurimuste

ja teatripraktika liitmiseks ning kutsuda kaasa töötama Erwin Piscatori, Jean Renoiri, Sergei Einsensteini) ütleb 1951. aastal oma "Kirjas näitlejale", et teda on valesti mõistatud. Tema õpetust on käsitletud kuival ja matemaatilisel, ent näitlejast ei saa rääkida külmalt ja hingetult. Loomulikult tuleb eelkõige mõista MIKS näitleja on laval, kuid igal juhul tahab publik laval näha lihast ja verest inimesi, mitte kõndivaid skeeme. Brecht neab selles kirjutises oma poleemilist kirjutamismaneeeri, ütlemisstiili, mille tõttu ilmselt ongi tulnud nii palju väärarvamusi.

Lähtudes Stanislavskist

Ka Stanislavski õpetust tee otsimise kohta näitleja alateadvusliku loomingu juurde jõudmiseks peab vaatama lahus tema enese konkreetsetest lavastustest. Õpetus on palju laiemalt kasutatav, kui vaid reaalsuse illusiooni loovas teatris. Ka kloun, kes parodeerib inimest, mäletab-tajub samal ajal, mis see nutmine on. Seda muidugi juhul, kui ta on hea kloun. Sest ta naerab samal ajal ka enese üle. Ei ole sugugi nii, et näitleja, kui ta leiab oma peidetud mälust suhte, emotsiooni, reaktsiooni, jääb tingimata nende tunnete orjaks. Ta mängib oma tunnetega, nagu keha ja häälegagi. Ja peab suutma neid vajaduse korral kiiresti vaheldada. Selleks peab ta valdama psühhotehnikat, kontsentratsiooni ja ka lõdvestumist, mida ühevõrra eeldatakse kõikides teatrikoolkondades. "Sisseelamine" ei saa olla eesmärgiks omaette, see on vahendiks veevama tulemuse saavutamisel ja seda aetakse sageli segi kontsentratsiooniga, mis on vajalik enesesse süüvimiseks ja publiku tähelepanu köitmiseks. Selleks, et mõista ja esitada viha, hirmu, armukadedust, rõõmu, peab näitleja mäletama enda vastavaid emotsioone, oskama neid õigel ajal üles leida. Väljendusvahendid on erinevad, emotsioonid ise — sarnased. Muidu me ei mõistaks neid. Kas näitleja suudab emotsioonide esitamisel ka muud teha — otse publikuga suhelda või partneriga nalja heita —, pole määrav. Näitleja mängib oma emotsionaalse mäluga, oma tunnetel nagu pillil ja loomulikult säilitab kontrolli nii enese kui ka oma tunnete üle. Diderot kõneles: mida vähem tundeline on näitleja, seda parem. Seda külmemalt, täpsemalt saab ta jälgida oma tunnete väliseid ilminguid teistel ja enestel. Ta vastandas emotsioonide orjuses oleva näitleja, kes suudab pakkuda paar-kolm vapustavat lõiku ja vajub siis ära, ratsionaalsele jälgijale, kes ei lase end tunnetest kaasa viia ja teeb oma töö seetõttu alati täpselt. Tegelikult on Diderot' eeldatud ühendamatu-ühildamatu — ühendatav-ühildatav. Näitleja peab olema tundlik, leidma kergesti tee OMA emotsioonide juurde, ja samas ka jälgija, ehitaja, arvestaja. Ta ei mängi ainult hääle ja kehaga, vaid ka oma emotsioonidega. Just

nimelt MÄNGIB nendega ega "ela pidevalt läbi", unustades kõik muu. Kui mõni näitleja vajab kontsenteerumisaega enne lavaletulekut, siis see ei tähenda, et ta oleks "kujus sees", vaid seda, et ta ei ole kindel oma kontsenteerumises, tahab vältida kõike, mis segab. Ja teine, kes lava kõrval anekdooti jutustab ning siis lavale sööstab traagilist stseeni mängima, võib olla niihästi pinnapealne "nägudetegija" kui ka suur näitleja, kes on kindel oma psühhotehnikas, kes teab, et saab vajaliku meeoleolu, emotsiooni silmapilk kätte.

"Absoluutest näitlejast"

Näitleja ju:

- 1) teab, et ta esineb;
- 2) arvestab esinemisruumiga, tajub publiku hoiakut;
- 3) jutustab oma vahenditega edasi autori loodud lugu, mängides tegelast autori antud olukorras;
- 4) mäletab misanstseene, rütmi, teksti, valgust, muusikat, partnerite lisatavaid tingimusi jne.

Peamine on see, et näitleja jutustab lugu, inimese lugu. Jutustab mängides, esitades. Kui vaja — siis meeoleolu, ehtsuse illusiooni luues. Kui ehtsuse illusiooni pole vaja, siis ka "võõritades". Vahe on väiksem, kui arvatakse, sest põhimehhanism on sama. Head näitlejad on ühevõrra võimelised tegema nii ühte kui ka teist. Jutustama tegelase emotsioonidest neid näidates, samas ka analoogilisi emotsioone mäletades ja neid kiiresti vahetada suutes. Kes jääb oma emotsiooni orjaks, ei suuda "üle minna", vahetada — see ei ole professionaal, on šarlatan, kes teeb vaid näitleja näo pähe. Moskva teatriloolane Julii Kagarlitski on oma raamatus "Sajandite teater" kasutanud uut terminit: "absoluutne näitleja". Ta kirjutab, et Garrickut ei saanud nimetada ei "läbielavaks näitlejaks" ega "etendavaks näitlejaks". Ta oli "absoluutne näitleja", mis ühendab endas mõlemad eelmised mõisted.

Miks on siiski vaja tuua mängu oma emotsioone, alateadvust? Sest külm jälgimine on steriilne, liiga puhas. Nagu tehislilled, tehispood, mida kaugemal vaadates on ehtsatest raske eristada. Kuid lähemal vaatlusel on vahe märgatav — tehistaimed on liiga korrapärased. Heliloojad jälgendavad tänapäeval sageli pille, tervet orkestrit süntesaatorite ja arvutitega. Kuid parimalt tulemusi saavutatakse juhul, kui mõni pillidest on siiski ka ehtne, elav. Kunstlikult järeleaimatud helil on liiga puhas kõla. Elav heli aga seepärast ongi elav, et sisaldab teatavat annust etteplaneerimatut müra. Kõige keerukam, kui mitte võimatu, on täiuslikult järeleaimata sooloviilut. Sest viiulikeelte helile lisandub kasti kõla, poogna sahin ja kriuksumine, raskesti programmeeritavad üleminekud ühelt noodilt teisele. Süntesaatorite loo-

jad, need suured jälgijad, on püüdnud ka seda müra programmeerida. Seni edutult. Soomes, Varkause linnas, nägin mehaanilise muusika muuseumis kunstviulit: ehtne viiul oli kinnitatud klambrite vahele, poognat ja keeli pigistavaid sõrmi asendasid mingid klambrikesed ja rattakesed. Viiul oli ehtne, järele tehti inimene, kes seda viiulit mängima peaks. Sellest kõigest on juba ammu kõnelnud Andersen oma muinasjutus "Ööbik"...

Teadlik kopeerimine, olgu nii täpne kui tahes, võib tundlikule vastuvõtjale küllap meisterlikkuse poolest huvigi pakkuda. Nagu hiina nikerdajate töö, kes käsitamatu osavusega 32 kuuli üksteise sisse muustriliseks nikerdavad. Tulemuseks jahmatav mänguasi — aga ei ela... Kui näitleja kuulab oma emotsioone, mälestusi, laseb toimida seesmistel jõududel, samal ajal enese ja oma tunnete üle kontrolli säilitades, on tulemus veenvam kui kõige täpsemal kopeerimisel, sest temas on enam ootamatusi, enam elu. Külmlälgimine, mida jutlustab Diderot, on steriilne. Ootatusi ja üllatusi on raske ratsionaalselt kavandada.

Diderot on ka ise mitmel pool pelgas ratsionaalsuses kahelnud, kas või iseenese emotsionaalsuse peale mõeldes. Ent mõttekäigu puhtuse nimel eksitavatest aimustest loobunud. Ja see, et teda nüüd, veel mitmesaja aasta pärast huvitav ja erutav lugeda on, tuleneb probleemi tõstatamise teravusest ja emotsionaalsusest. Me võime ju tänagi oma seisukohti esitada nii või teisiti, kuid ilmselt arutletakse niikaua, kui teatrit tehakse, ka tulevikus: küsimuse üle, kas näitleja peab mängimise ajal ka midagi "läbi elama"?

KASUTATUD KIRJANDUS

1. Deni Didro. Paradoks ob aktjore. Perekod, vstupidelnaja statja i primetšanija Konst. Deržavina. "Iskusstvo", Leningrad — Moskva, 1938.
2. Actors On Acting. Edited by Toby Cole and Helen Krich Chinoy. Crown Publishers, INC. New York, 1970.
3. Glynne Wickham, Teatterihistoria. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Nro. 24. Helsinki, 1995.
4. Bertolt Brecht. Teatr, 5/2. "Iskusstvo", Moskva, 1965.
5. J. I. Kagarlitski. Teatr na veka. Teatr epohhi Prosveštšeniija: Tentsentsii i tragedii. "Iskusstvo", Moskva, 1987.

MÕÖT MÕÖDU, SOOME EESTI VASTU



W. Shakespeare'i "Mõõt mõõdu vastu" Lappeenranta Linnateatris (lavastaja Ingo Normet, kunstnik Kaarina Hieta, muusika Olav Eha), 1995.

14. jaanuaril esietendus Karjala-Soomes Lappeenranta teatri Jukola saalis Ingo Normeti lavastuses William Shakespeare'i komöödia "Mõõt mõõdu vastu". Märtsis sõitsid seda kaema kaks Eesti kriitikut — Gerda Kordemets ja Jaanus Kulli.

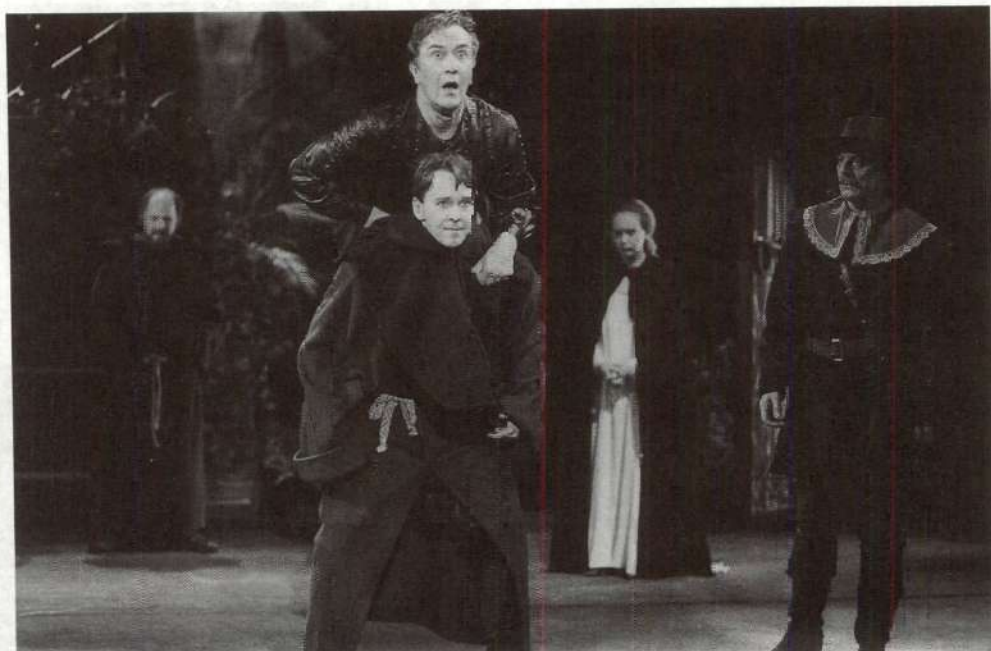
Lappeenranta oli kogemus omaette. Umbes viie kilomeetri kaugusel Venemaa piirist talveund tukkuv linn. Märts ja rinnuni hanged... Aimudus sellest, mida võiks endast kujutada tõeline Karjala talv.

Päev pärast Eduskunna valimisi. Maanteeäärsed hanged täis rahvaasemikeks pürgijate nummerdatud fotosid.

Kohalikus striptiisiklubis Eesti neid. Ja publiku hulgas Eesti noormehed. Teatris Eesti lavastaja.

Karjala kevadhangede raamistuses kogetu vormus teatridialogi üks Eestimaa suveõhtul.

Gerda Kordemets: Väariks uurimist, miks nii paljud Eesti lavastajad käivad sageli Soomes lavastamas. Mis meelitab — kas ainult raha ja reisimisvõimalus? Kui kutsutakse, miks siis mitte minna? Reeglina pole ju



"Mõõt mõodu vastu". Vincentio — Vesa Hämes, Lucio — Juha Turunen, Isabella — Eija Kyllönen, vanglaülem — Aare Heinonen.

tegemist esinduslike teatritruppidega. Ebaühtlase või koguni poolprofessionaalse trupi puhul tuleb tihti tegelda taseme tasandustööga, teha näitlejatööd n-ö A-st ja B-st alates.

Võib-olla erutab siiski ka teistlaadi töökogemus? Näiteks Ingo Normeti puhul tuleb arvesse seegi, et olemata hetkel ühegi Eesti teatri koosseisus, pole ta seotud ei õiguse ega kohustusega nendes midagi lavastada.

Jaanus Kulli: Küllap on raha ikka esmane põhjus 90 protsendil juhtudest — elu nõuab. Olen sellest Eino Baskiniga silmast silma rääkinud. Ta tunnistas, et Lahti teatri trupp, millega eelkõige tema on lavastusi välja toonud, on küll ebaühtlane, ent teda võib sealse teatri tehniline varustatus, ja meelitas ka raha. Siin peaks sama summa teenimiseks välja tooma viis lavastust.

Miks siiski piiri taha — eeskätt Soome — on meelitatud ühtesid ja samu lavastajaid? Ma mitte ainult ei kujuta ette, vaid tean, et pakkumisi on tehtud teistelegi, ent nood on loobunud. Ei kõla täna vist eriti usutavalt, kuid küllap on siis veel lavastajaid, kes esimesest ahvatlevast pakkumisest, tundmata põhjalikumalt truppi ja ka tükki, suudavad loobuda.

Ärgu aga öeldu olgu etteheiteks eelnimetatud lavastajatele. Iga uus lavastus uue trupiga on kogemus. Ka ebaõnnestumise korral.

Pealegi ei saa Baskini ja Normeti töid Soomes kuidagi ebaõnnestunuks pidada. Ja veel üks moment. Lavastajatööd võõral maal tõlgi vahendusel vist siiski eriti ei tee. Näiteks teatrifestivalil Torunis tunnistas Nekrošius avameelselt, et just võõrkeelte mitteoskamine pole teda lubanud väljaspool Leetu lavastada.

G. K.: Tean siiski ka vähemalt ühte Eesti lavastajat, kes on välismaal lavastamisest — ja hoopis kaugemal, kui Soome — keeldunud, kuna leidis, et temal pole sellele teatritrupile ja neil temale midagi pakkuda. Olen juurelnud, kas juhul, kui minnakse teadlikult nõrgema tasemega trupiga töötama, on tegemist oma tasemest allapoole laskumisega või hoopis vastupidi — see näitab lavastaja võimet toime tulla ükskõik millise trupiga, tema professionaalsust veelgi selgemalt?

J. K.: Teatav taseme langus võib tõepoolest olla, ehkki — ei ole aus seda siin hinnata, ma pole enamikku neist lavastustest näinud. Aga — ka Nekrošius ei saavutaks taidlejatega seda, mida ta suudab *omna* trupiga, mille ta on spetsiaalselt valinud ja kokku toonud.

Samas ei tohiks tundmatusse vette hüppamist alahinnata. Nekrošius näide oli muidugi erand, aga mitte trupi tundmise mõttes. Ehkki — teater on üleüldse vist liialt keeruline struktuur, et siin mõtiskledes üldistavaid



"Mõõt mõõdu vastu". Steen lavastusest.

oletusi pilduda. Kõik sõltub siiski konkreetse lavastaja tööst konkreetse trupiga. Teinekord sünnib ju suur kunst just senitundmatust lavastaja-trupi kooslusest.

G. K.: Ehk on Soomes lavastamine võrreldav riigiteatrist eemaldumisega ja nn projektide tegemisega? Teine keskkond, avastamata inimesed... Trupp, kes ka lavastajasse saab suhtuda ilma heade-halbade eelarvamusteta.

J. K.: Arvan, et siin on siiski vahe. Ingo Normetiga oli Lappeenrannas juttu: teater on seal eksisteerinud pikki aastaid, trupp on olnud ikka üks ja sama, uut verd pole tulnud. On näitlejaid, kes on saanud koolitust ja on neid, kes pole. Nad on viisteist aastat koos mänginud — kord halvema, kord parema lavastaja käe all. Tõenäoliselt Normetisuguse lavastajaga suhteliselt harva. Paratamatult on nende teatritegemistel provintsi hõng juures.

Projektis on lavastajal siiski vabamad käed. Ta võib kutsuda näitlejad kokku mitmest teatrist — võib-olla mitte kõige paremad ja andekamad, aga siiski just need, keda ta ühes või teises rollis näeb.

G. K.: Ma pole küll Lappeenranna teatrit varem näinud, aga tajusin, et vähemalt lavastaja Normet on sellele trupile värsket verd andnud, elustavalt mõjunud. Selle kinituseks on kas või mõned väga head näitle-

jatööd. Lavastaja on aidanud näitlejatel oma võimete piires maksimaalselt pingutada, nad rõõmuga tööle pannud. Ja Normeti meeldivat elevust nägime ise.

J. K.: Trupile oli see kahtlemata hea kogemus. Nagu juba eespool öeldud, iga uus kogemus, milline tulemus ka iganes ei oleks, tuleb kokkuvõttes kasuks.

G. K.: Arvan siiski, et see "hea" toimib mõlematpidi — mõjub ka lavastajale. Töötades kogu aeg samade näitlejatega, või isegi erinevates teatrites, aga siiski samas teatrikontekstis, tekib mugav kindlus, enda ja teiste üleusaldamine. Võõras keskkonnas, eriti kui kätte antakse "valmis materjal", kindlaskujunenud ansambel, peab olemasolevate võimaluste juures tulemuse saavutamiseks rohkem pingutama, tegema rohkem tööd. Viimasel ajal on ju Eestis täheldatud lavastajatöö suhtelist ähmastumist või koguni kadumist — näitlejad mängivad ise. Normetit on ilmselt intrigeerinud just võimalus proovida ennast, mitte toetuda absoluutse kindlusega trupile. "Mõõt mõõdu vastu" Lappeenrannas ei jäta kahtlustki: see on lavastaja lavastus. Nagu ka muuseas Normeti teatrikooli õpilastega tehtud "Põud ja vihm...".

Arvesse võttes olemasolevaid tingimusi, on "Mõõt mõõdu vastu" hea lavastus ja oleks üle keskmise ka Eesti kontekstis.

J. K.: Küllap mängisid siin muud tegurid siiski üle — kunstiline tulem ei saanud minu arvates sedavõrd kõrge, kui ta oleks Normeti puhul võinud olla enamikus Eesti teatrites.

G. K.: Shakespeare'i ühe komplitseerituma komöödia valik tekitas vastuolulisi mõtteid. Esiteks on Shakespeare loomulikult alati "kindla peale", komöödia veel eriti ja igas paigas. Teisalt on "Mõõt mõõdu vastu" nii mitmetahuline ja -kihiline näidend — küllap oli lavastaja ja pedagoog Normetil sellega ikka oma õpetlik iva ka kaasas. Professionaalsuse eksam trupile ja publikule. Klassika kaudu on ju alati õpetust jagatud, on ju klassikal oma kindel reeglistik ja hea klassikaga käib omakorda kaasas arvukalt varasemaid märkimisväärseid tõlgendusi.

J. K.: Nägime Soomes, et seal on käivitud Shakespeare'i buum. Kui Eesti viimase hooajaga seoses räägitakse palju romantilisest kangelasest ja romantilisest teatrist, siis seal väljendub sama mitmes väga erinevas üheaegselt mängitavas Shakespeare'is.

Mul pole küll võib-olla õigust võrrelda — käia paar korda Tampere teatريفestivalil, lugeda haruharva lehest ühe või teise Soome lavastuse kohta ning näha vahel Helsingis mõnd päris head lavastust ei anna siiski teatripilti koos kultuuri- ja sotsiaalpoliitilise taustaga. Aga mis mulle pähe torkas ja esimesel hetkel isegi jahmatas: võib-olla on soomlane tüdinenud ehtsoomelikust, ironilisest ja enda üle naervast teatrist, mille üheks näiteks on Rosa Liksoni fenomen, eriti tema näidend "Family Affairs", tüdinenud soome naljadest koos riigi majandusliku alakäiguga. See on ju paljude jaoks tragöödia ja on vana tõde, et tragöödia muutub lõpuks iseenesest komöödiaks. See võib olla üheks põhjuseks, miks Shakespeare Soomes järsku nii popp on. Otsitakse endale midagi ajastust, kus on paika pandud hoopis olulisemad eluväärtused ja neid teise kandi pealt vaadatud.

G. K.: Ma ei suuda kaugeltki üldistada Soome teatripilti, ent võrreldes pealinna Shakespeare'ega ja Lappeenranna Shakespeare'i tajusin sel kevadisel Soome reisiril, et sealgi on väikelinna repertuaar sunnitud erineva pealinnas mängitavast.

Q-Teatteri, Helsingis tegutsev kohalik *off-off*, võib tulla välja oma "Hamleti" versiooniga, mitte väga avangardse või jalustrabavaga, aga siiski o m a versiooniga. *Kansallises* mängitakse efektse välise vormiga Shakespeare'i-kauget, Broadway muusikali fenomenil töötavat "Tormi". Lappeenrannas

aga heas mõttes lustlik-naivistlik-traditsioonilist "Mõõt mõõdu vastu".

Meil kehtib ju sama. Kõrgkunstile (kui suhteline ja udune see mõiste ka poleks) pretendeerivaid või kulukaid "raha-teeb-raha" põhimõttel tehtud lavastusi saab endale sagedamini lubada pealinn. Väikelinn peab üha rangemalt arvestama hoopis kergekaalulisema publikuhuviga. Mis, nagu on mitu korda tõestatud, ei tähenda, et see ei võiks olla suur kunst. Ideaalis ju ongi — see on see atraktiivne teater, mis meelitab rahva saali mitme komponendiga: autori nimi (antud juhul Shakespeare), meelelahutus (mis antud juhul ei tähenda kergekaalulisust), ajalooline ja romantiline aine, uus või üllatamisvõimeline lavastajaisiksus, sellest lähtuvalt elavnenud trupp ja omakorda sellest tulenevalt ülalatuslikud näitlejatööd...

Paar viimast hooaega on toonud Eestis välja arvukalt näiteid niisugusest teatrist — "Williamile" "Vanemuises", "Gösta Berling" "Endlas", "Kolm päeva parun Münchhausenil elust" "Ugalas", "Don Quijote" Rakveres, "Romeo ja Julia" ning "Kolm musketäri" Linnameatris — tuleb välja, et peaaegu igas teatris! Jõuame leierdatud tõeni, et teater on ekshibitsioneeriv kunst — kui keegi ei vaata, pole sel mingit mõtet. Seega kehtib ka teistpidine reegel: mida rohkem vaadatakse, seda parem, ja mitte ainult majanduslikult.

"Mõõt mõõdu vastu" on just selles mõttes Lappeenranta sobiv, et sealse arvatavasti väga eritasemelise publiku iga esindaja leiab endale midagi: pealiskaudsele jagub tühja naerutamist ja kahemõttelisi nalju, romantilisele romantikat, sotsiaalsele seoseid tollase ja tänase vahel, mõtlevale kogu näidendis varjuv tõsine mitmeplaanilisus ja mitmetimõistetavus. "Igaühele midagi" olevat üks kitši põhitunnuseid. Nii Soomes kui ka Eestis on praegu ainuotsustaja publik ja selle taustal tahaks küsida: kust jookseb piir konjunktuurismi ja kunsti vahel? Kas kitš on ainult kitš või on taotluslik kitš juba kunst? Ja kui kunsti juures tabab silm kitši elemente, on see siis ikka veel kunst või juba jälle kitš? Ja kas aus kitš on üleüldse halb, nagu oleme harjunud mõtlema, või snob, nagu kipub ilmne viimase aja postmodernistlikes eputustes — õnneks rohkem kujutava kunsti poolel?

Lootsin, et Shakespeare'i puhul võib need küsimused välistada, *Kansallise* "Tormi" veenis ümber: kõik on ühtviisi kaubaks ja ainult kaubaks muudetak.

J. K.: Ei maksa alahinnata soomlase keskmist vaimu- ja kultuuritaset, ka mittepealinlase oma. Aga kui meenutada selts-



"Mõõt mõõdu vastu". Isabella — Eija Kyllönen, Lucio — Juha Turunen.
K enzi Tomas Rinno fotod

konda, kes tol õhtul meiega saalis istus — ega Camus või Sartre seal tõesti ei läheks. Lappeenranna teater, nagu iga teinegi peab sellega loomulikult arvestama, et teatrit tühjale saalile ei tee — meeldib see teatri kunstilisele juhtkonnale või ei.

G. K.: Selles mõttes ongi Normet läinud kõige õigemal teel. On atraktiivne klassikalavastus, komöödia, aga mitte tühine. Küllap läheks seal hästi (nagu muuseas igal pool) ka Nüganeni "Romeo ja Julia" ja "Kolm musketäri". Aga kuidas oleks "Punjabaga"? Või näiteks "Rocco..." või "Gösta Berlingiga"? Kust jookseb niisugusel juhul piir hea teatri ja hea teatri vahel?

J. K.: "Punjab" on sedavõrd hea lavastus, et läheks paljudes kohtades, isegi sellele vaatamata, et ühtaegu on selles lavastuses midagi ainult eestlasele igiomast ja mõistetavat. Ent samas on ju selle lavastuse keel nii rikas, mitmekihiline ja üldinimlik. "Romeo ja Julia" teatrikeel on ehk väheke lihtsam, veelgi laiemalt mõistetav — heas mõttes — ja millegipärast ma eeldan, et näiteks Lappeenrannas läheks see arvatavasti paremini kui "Punjab".

Aga, jah, ühele teatriõhtule, sellele ainsale Lappeenranna teatrikogemusele tuginedes, kipun kahjuks arvama, et sinna võib viia (eelkõige siis ülekantud tähenduses) nii

meie "Romeo ja Julia" kui ka "Punjab", ent sama mõõtu "Romeot ja Juliat", seda enam "Punjabat", Lappeenrannas ei sünni. Tunduvalt kammerlikumaks ja peenekoelisemaks teatriks pole sel trupil siiski võimekust.

G. K.: Kokkuvõttes mulle Normeti "Mõõt mõõdu vastu" Lappeenrannas meeldis. Lavastus oli kõitev ja jälgitav tervik, mida toetasid nii **Kaarina Hieta** kujundus kui ka teise Eestimaa mehe **Olav Ehala** muusikaline kujundus. Oli üks täiesti erakordne osatäitmine: **Eija Kyllöneni** Isabella, ja ka mõned päris huvitavad mehed (**Vesa Häme**se hertsog **Vincenzio**, **Matias Ikävalko** sutenöör **Pompeius** ja **Kari Saksaneni** episoodiline vang **Barnardine**). Minu arvates võiks küll paarile selle teatri näitlejale toetudes luua seal vabalt ka mingi väiksemamõõdulise, tõsise ja kammerliku lavastuse.

J. K.: Miks mitte. Siit mõte, et lihtsalt rahateenimise eesmärgil ei peaks küll ükski meie lavastaja Lappeenranna teatrisse minema. Seal on ju professionaalsed näitlejad täiesti olemas, kes janunevad uute lavastajate ja tööde järele. Ingo Normet on tõestanud, et tulemus ei ole üldse halb.

G. K.: Kui plusside-miinuste juurde tagasi tulla, siis miinuspoolele jääb kahjuks suur osa näitlejatöid, terviklikult hingavat ansambli ei tekkinud. Ehkki Normeti taotlus

seada luua oli nähtav. Eesti väikelinnateatrite puhul pole näitlejatööde kõikumine ühe lavastuse piires siiski nõnda äärmuslik. Vahest ainult mõne täiesti ebaõnnestunud lavastuse puhul on täheledatav näitlejate jagunemine nendeks, kes kunagi oma teatavast tasemest allapoole ei lange, ja teisteks, kes ilma lavastaja-näitejuhi tugeva juhatuseta ei suuda oma annet mobiliseerida. Muidugi on Eestil siiski suur eelis sellesama vaieldud "ühe kooli" näol. Lavakunstikateedri koolituseta jäävad teatrisse püsima siiski vaid üksikud. Ja kuna seesama kool üle aasta järjekordsed lõpetajad teatrisse lendu laseb, püsib konkurents ja toimub trupptide pidev uuening.

Iseasi, et teatritesse on viimasel ajal tulnud päris palju koolitamata näitlejaid. Esile on tõusnud mitu koolita üliandekat, kes kurdavad oma kogemustele toetudes, et kooli oleks ikkagi vaja. Kõik ei saa lavakasse sisse või ei suuda seal püsida või "ärkavad" alles siis, kui rong juba läinud. Ilmselt on aeg tõsiselt mõelda teise teatrikooli peale, et meie teatreid ei ootaks ebaühtlaste trupptide tulevik — Rakvere paraku sinnapoole tüürib.

Ja siit muidugi küsimus: kas suudab sellise kooli kujundada Humanitaarinstituut? Ei oska öelda, praegu tundub nende tegutsemine suletuna ja religioosimaisena — loodetavasti on see tunne vale. Või kujuneb selleks teiseks teatrikooliks siiski Viljandi kolledž?

J. K.: Lappeenrannas tegi Normet tõesti sealsete võimaluste juures parima, nii professionaalide kui ka isetegevuslaste hulgas. Aga tuleb arvestada, et ka teater on ikkagi trupitöö ja meeskonnamäng. On ju tore, et selline trupp eksisteerib, ja annaks jumal, et neid ei ohustaks Rakvere sündroom. See on praegu Eestis ainus teater, kus vähemalt poole truppi moodustavad isetegevuslased. Ma pole kunagi varem nii tugevasti kartnud, et see teater võiks hingusele minna.

Aga Lappeenrannas tundub olevat tervem ellusuhtumine, võib-olla pole nende minevikutaak nii raske — ei teagi, mis see just on, aga näis, et sealne publik koguneb üsna meelsasti ka niisugust teatrit lustima, kus üldine tase on isetegevuslik. Sealne teater vähemalt ei näita mingeid hääbumise märke. Muidugi, küllap on seal ka muud, puhtmajanduslikud põhjused taga.

Selle lavastuse õnnestumisel oli oluline osa suursugusel, võiks vist isegi öelda, et operetlikul lavakujundusel. Sellised uhked lavapildid on ajast aega publikut köitnud.

G. K.: Lavakujundus tekitas taas paralalle meie lavade "romantilise ajastuga". Rakvere "Don Quijote" ja Viljandi "München-

hausen" — väikelinna publik tahab teatris näha ilusat kujundust ja kostüüme.

J. K.: Need ongi need majanduslikud põhjused. Soomes on see võimalik ja ilmselt palju sagedamini kui meie väikelinna teatritel. Neil jätkub raha teha uhked kostüümid mitte ainult operetile, kuhu publik lähebki sageli ilusaid kostüüme vaatama ja ilusat muusikat kuulama, vaid ka draamalavastusele. Lavastaja ja kunstniku käed on vabamad, nad ei pea arvutama iga senti.

G. K.: Samas oli "Mööd möödu vastu" kujundus äärmiselt funktsionaalne, viimase detailini paigas. Tohutut mõju avaldasid suured väravad, vaheldumisi nii linnavärvad kui ka vanglauksed ning taustal kõrge torn-tapalava — geniaalne lavastuslik leid! Ma ei kujuta ette, kas meie tingimustes oleks üldse võimalik ehitada nii kõrge podium ja seal otsas veel mängida?

J. K.: Sellest oli ju Normetiga juttu. Ka Soomes olid suured probleemid, seal on ametiühing kõik reeglid täpselt paika pannud. Ka kõrguse, kuhu näitleja ronida tohib, ja kui kaitstud ta seejuures olena peab.

Kui kõrgele näitleja või lavastaja ronida tohib ja suudab ning kui kaitstud ta selle juures olema peab? Sellele mõtleme täna siin, Eestiski. Mis on tema vastustus ja pärisosa...

Et mõista, mis on kodus väärtuslikku, peab käima kaugemalt kaemas. Et teada saada, mida osatakse ennegi, peab mujalt õppima. Seni pole lavastajate ränne põhja poole jätnud veel auku ega märki meie teatriellu — vastupidi, see on avardanud tausta ja süsteemi, andnud võrdlusvõimalusi.

Samas oleks hea, kui ei käidaks ainult Soomes, iga paik ammendab end. Oleks taas huvitav, kui Eesti lavastajad liiguksid Eestist ka lõuna, lääne ja ida suunas. Ning teeksid siis oma parimatest parimad lavastused ikka siin, Maajamaja madalatel lavadel.



"Farinelli" pole mitte muusikaajalooline dokument, vaid nüüdisaegne tagasipilk, mis toob esile barokkooperikultuuri camp'likkuse. "Camp'i olemuseks on armastus ebaloomulikkuse vastu — kunstlike vigurite ja liialduste vastu" (Susan Sontag). Stéfano Dionisi nimiosalisena.

LINNAR PRIIMÄGI

MIS MEIL "FARINELLIST"

I

... ce qui nous charme dans le roman historique - c'est que ce qui est historique est absolument ce que nous voyons.

Aleksandr Puškin¹

Ilmselt on nõnda, et teadmised võivad ajaloolise kunsti puhul elamust süvendada või alles võimaldada. Näiteks Goethe "Noore Wertheri kannatused", mis pärast ilmumist 1774 vallandas Euroopas vaimustustormi ja

¹ "Ajaloolises romaanis veetleb meid, et ajalooline ongi see, mida me oma silmaga näeme." Aleksandr Puškin: O romanah Valtera Skotta. — Poln. sobr. sotš. v desjati tomah, VII: Kritika i publitsistika. Moskva, "Nauka", 1964, lk 529. (Vn k)

koguni enesetappude laine, pakub tänapäeva keskmisele lugejale kätte puutudes üksnes vaevalist kirjanduslikku naudingut. Taustteadmised autori elust omaaegses Wetzlaris, Charlotte Buffist, Kestnerist, noorest Jerusalemmist jms aga panevad Goethe teksti elama ja kõnelema, osutudes otsekui noodijoonestikuks ja võtmemärgistikuks, milles teos — muidu vaid neumade juhuslik küli — alles omandab adekvaatse kõla. Kultuuriloolised teadmised teenivad kunstielamust.

Teisalt võivad eelteadmised aga osutada hoopis elarvamusteks, mida juba Francis Bacon kutsus "kummitusteks", öeldes, et "nen-

de pettus tuleneb mõistuse väärast ja moonutatud eelhäälestusest, mis nakatab ja moonutab kõik intellekti tajud".² Teadmistesse kammitsetud mõistus on võimeline kunstiteost adekvaatselt vastu võtma niisama vähe nagu harimatugi.

Goethe annab ka siin õppetunni. Tema 1786.—1788. aasta Itaalia-reisi päevikuid lugedes hämmastab vahetu, ajaloolisest teadmistest täiesti vaba reaalsushuvi, lausa etnograafiliselt sekkumatu, otse fenomenoloogiliselt puhastatud täpsus, millega ta jälgib tegelikku elu enda ümber — ja seda epohhil, kus reisipäevikutes oli reegliski vaadata Itaalia tõelust läbi antiikkultuuri paksu prisma.³ Goethe otsis ning uuris Itaalias elusaid, mitte surnud asju. Ja just selles, et ta nägi seal kõike pigem omaenda (psühholoogilise) eluloo kui kellegi ammuse ajaloo taustal, seisneb tema reisikogemuse suurim tunnetuslik väärtus tänapäevani.

Keele- ja kirjandusteaduses eristatakse teemat (mille raames räägitakse) ja reemat (mis teema raames uut lisatakse). Seda mõisteaparaati filmi esteetika tarvis laenates võib öelda, et iga ajaloolise tagapõhjaga filmi puhul täheldub piisavalt haritud vaataja teadvuses ikka kultuuriloolise teema ja psühholoogilise reema konkurents, mille lahendus (ja niisiis filmist saadav üldmulje) sõltub vaataja häälestusest kas minevikule (vahendatud kogemusele) või olevikule (vahetule kogemusele).

Kuid loomulikult on vaataja eelhäälestuses oma sõna kaasa rääkida filmi autoritelgi.

KLEOPATRA: Hei, kuule, Mardian, kohimees.

MARDIAN: Mis meeldib te kõrgusele?

KLEOPATRA: Mitte sinu laul...

Shakespeare,

"Antonius ja Kleopatra" I, 5.

"Farinelli" nimega selal on tuntud ajalooline prototüüp, Carlo Broschi (1705—1782), kes pärast rändlauljakaarjääri veetis elu lõpul üle 20 aasta Felipe V ja Fernando VI õukonnas Madridis.

Paraku pole aga selle reaalse isiku eluloole tuginenud autoritandemi, Andrée ja Gérard Corbiau vahel oma teose ajaloolisusega kuigi põhjalikult läbi mõeldud. "Farinelli" žanriline kontseptsioon on segavalt ebajärjekindel: autorid on jätnud endale selgelt teadvustamata dokumentaalsuse määra ja mõtte oma filmis. Igatahes tuleb tunnistada, et eelreklaamis "Farinelli" ajaloolisust rõhutades toimitakse ettevaatamatult, sest kohe kerkivad ebamugavad küsimused, näiteks Händeli kuju tõepärasusest jms, mida film ju tegelikult ei vaja psühholoogiliselt mõjule pääsemaks. Psühholoogiliselt pole too "Händel" filmis ju mitte ajalooline portree, vaid üksnes märk (millena teda võinuks asendada ka näiteks "Bach" — ma liialdan selguse huvides meelega).

Niisama kohatuks võib pidada "hääle taasloomise" protseduuri esiletõstu (Gérard Corbiau: "... tuli taasluua ka Farinelli lumav, salapärane, liikuv ja jõuline hää, millist keegi pole varem kuulnud"⁴). Muidugi on tehniliselt huvitav, kuidas Jean-Claude Gabelle ning ICRAM sulatasid digitaalselt kokku sopran Ewa Mallas Godlewska ja kontratenor Derek Lee Ragini laulu (ja kahtlemata oleks huvitav näha ka selle seitsmekuulise töö jäädvustust dokumentaalfilmis "Nostalgie d'une voix perdue") — aga tulemusel pole ju ei ajalooliselt dokumentaalse kõla tagatist ega ka mitte mingit filmi psühholoogilist sisu kandvat väärtust.

Dokumentaalsuse rõhutamine ja täppisimitatiivsus rõhutamine on vastuolus niivõrd olulisele kui ka kunstilisele žanrilise eripäraga. Paistab, et autorid on tahtnud istuda korruga mitmele toolile — olla

² "Teaduste väärtusest ja rohkendusest", V rmt, 4. ptk.

³ 27. oktoobril 1786 märkis ta näiteks Ternis: "...nõnda kasutasin ma siiani ikka geoloogilist ja maastikulist pilku, et kujutusvõimet ja tundmusi alla suruda ning säilitada paikkonna vaba, selge vaatus. Sellele liitub aga siis mingil imelisel viisil elavana ajalugu..." Ja Palermo-lähedases orus pani ta 4. aprillil 1787 oma saatja, tüütult Hannibali kunagistest lahingutest pajatava Cristoph Heinrich Kniepi imestama, "et ma ei hoolinud klassikalises meenutusest niisuguses paigas". — Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*. Berlin, 1961. Henschelverlag, lk 140, 268.

⁴ Tsit. Gerda Kordemets: Farinelli — inimhääle Jumalal ligemal. "Pühapäevaleht" 16. IX 1995, lk 13.

ühtaegu ajaloolased ning imitaatorid —, mis, nagu selgub, pole küll võimatu, on aga osutunud ebamugavaks.

III

*"See, mida ta mängib, on ju kirg!
Ja ometi on ta alles laps?! Kui ta mind
suudleks, oleks see sama, nagu
suudleks mind mu väike vend — see
polekski suudlus. Kas on siis olemas
võõrandunud kirg, kirg iseeneses ja
ilma maise objektita..."*

Thomas Mann, "Imelaps"

Kastraadist rääkiva filmiga seoses ei pääse loomulikult mööda seksuaalproblemaatikast. "Farinellis" oli sisuliselt kandvaks tehtud "vennaliku seksi" kombinatsioon — ühe filmirepliigi järgi: "imeline Farinelli võrgutas ja Riccardo "seemendas"⁵ (kusjuures see "võrgutamine" läks õieti üsna kaugemale ja sügavale).

"Farinelli" nüüdisaegseks, psühholoogiliseks teemaks ei ole aga siiski mitte kastraat, vaid kastrereitus. Füsioloogiliselt on see nähtus ümberkaudsete asjatundjate arvamus mööda filmis kujutatud valesti (näärmete eemaldus enne puberteeti ei võimaldavat üldse erektsiooni).⁶ Kastreerituse psüühiline kompleks aga on antud usutavalt, ehkki taas mitte kõige paremini läbimõeldult.

Mis "Farinelli" põhiteema elulisse veenvusse puutub, siis tänapäeval, kus inimkonnal on aina ulatuslikumalt tegemist impotentsuse ja steriilsuse problemaatikaga, ei ole kastraadi soojätkamisvõimetuse traagika vähemalt meessoost vaatajatele enam ilmselt sugugi kaugelt ega käsitatatu.

Teisalt aga tähtsustab nüüdisaegne seksuaalideoloogia *orgasmi* hoopis olulisemal määral kui viljastamist ja sünnitamist ning sageli koguni vastandab neid, sallides ja propageerides üha ilmselt ka puhtalt lõbu-eesmärgilist seksi (oraalseksi, *safe sex*'i, sama-soolist seksi jms ilmselt soojätkamist mitte-

taotlevaid sugulise läbikäimise vorme⁷). Nõnda ei tarvitseta tänapäeval sugutis enam tingimata nähagi mitte "seemendamise", vaid üksnes sugulise rahulduse pakkumise organit — milles temaga võivad edukalt konkureerida muud kehaosad ja vahendid. Moodne ettekujutus täisväärtuslikust seksist (selle ettekujutuse avardamises seisneb muide pornograafia olulisemaid ühiskondlikke funktsioone) sarnaneb niisiis mitmeski mõttes sellega, mida meile anakronistlikult traagilisena serveerib "Farinelli"-film.

Igatahes on tolle linatseose psühholoogiliseks teljeks tehtud kastratsioonikompleksi tänapäeval kõike muud kui ühetähenduslik või pelgalt kohutav ("freudistlik", nagu seda on inkrimineeritud autoritele ja vaatajatelegi⁸).

IV

*... siis pidulik, bütsantsikirju,
üks paabulind toob sulle kirju...*

Ülemal tehtud etteheited, mis küünivad varjutama kultuurilooliselt teadlikuma ja pretensioonikama publiku filmivaatust, ei takista siiski tähele panemast "Farinelli" esteetilist ning ideoloogilist programmi.

"Farinelli" visuaalne kogumulje on külluslik. Ilusad inimesed, rikkalikud interjöörid (kullast ja purpurist kobrutav teatrisaal hõõgumas läbi lavale langevate õite lume), puhtad kompositsioonid (trepile ebaloomulikult kaunisse poosi vajuv inimkeha), klassikalised sümbolid (valgete hobuste väljajooks tallist). Tegelaste hoiakus ning ilmumis on teatraalsust (looriga mees), nende kõnes paa-tost, tundmustes äärmuslikkust (muusika kätte nõrkev helilooja), tegudes ekstsentrilisust (nakkusülgamine). Väga selgelt eitab fil-

⁷ ÜRO tänavuse Pekingi naiskonverentsi lõppdokument sätestab naiste inimõigusena vabaduse otsustada just niisuguste suguelu vormide kasuks. Vt "ÜRO naiskonverents lõppes kompromissiga" — "Postimees" 16. IX 1995, lk 1.

⁸ Vt Tõnu Õnnepalu: "Farinellist". "Eesti Ekspress" 29. IX 1995, lk B 6.

Freudi mehe-lähteline seksuaalteooria väidab, et peenise puudumist naissoo esindajail võetakse üldiselt kui midagi skandaalset ja loomuvastast. Meessoos esindajail kaasnevat sellega mõistmatust ja protest (*Kastratsioonikompleks*), naissoos esindajail aga alaväärsus ja kadedus (*Penisneid*). — Vt Sigmund Freud: *Psychoanalyse. Ausgewählte Schriften zur Kulturtheorie*. Leipzig, 1990. Philipp Reclam jun., lk 181—182.

⁵ Samas.

⁶ M. Hirschfeld, kellel oli omal ajal võimalik lähemalt uurida Bukaresti lipovaane ja Konstantinoopoli eunuhhe, nendib küll, et ka ebaküpses eas kastrereitud võivad säilitada märkimisväärse sugulise erutuvuse. Magnus Hirschfeld: *Naturgesetze der Liebe*. Leipzig, 1914. Max Spohr (Ferd. Spohr), lk 176, 179.



Ajaloolised tegelased kui psühholoogilised ja psühhoanalüütilised sümbolkujud: Farinelli (Stéfano Dionisi, Riccardo Broschi (Enrico Lo Verso) ja Händel (Jeroen Krabbe) — Oidipus oma poegadega.

mi üldine atmosfäär igapäevasust, argisust, riskides kohati oma eituses sattuda isegi kitsi piirimaile.

Esteetiliselt kergitabki Andrée ja Gérard Corbiau film' muu hulgas küsimuse kitsisse suhtumise nüüdisaegsetest vormidest, nüüdisaja kitsi-ideoloogiast.

Modernistlik kunstiõpetus on pärandanud meile hea maitse tunnusena pelguse ja põlguse kitsi suhtes. Postmodernistlik vaherkord kitsiga seevastu on leppimisaltim ja samavõrra ka keerulisem, ulatudes *camp'i* vähem või rohkem subtiilse iroonia kaudu otseesse kitsijulgusesse välja.⁹ Viimase taga on selgesti äratuntavalt postmodernismi *manneristliku* voolu¹⁰ dialoog kunstiajaloo modernismieelsete perioodidega. Vanad esteeti-

kad naasevad, et vastata meie praegusaja kunstis kerkinud uutele küsimustele.

"Farinelli"-film teadvustab meile, et kunstilooliselt ei olnud baroki esteetika süsteemis kitsi mõistel kohtagi, sest teistsugune oli *ilu* mõiste. Näiteks ei peljanud Euroopa barokiaeg tunnistada paabulindu imekavniks — kuna tänapäevane kitsikartus seostab "vaud" just upsaka kenitluse, tühise mukkimise ning ennasttäis uhkeldamisega. Meile on paabulind "natuke liiga ilusara" kitsiohtu, XVIII sajandile aga ilmutas see majesteetlik sueline Ilu Ennast.

"Farinelli" on filmina lahendatud n-õ paabulinnu esteetikas. Ja see on autorite taotlus, mida tuleb märgata. Aga ka hinnata, kuivõrd see sisendab tänapäeva vaatajale aegumatut sõnumit, et ilu keskel elamine nõuab meilt pigem julgust kui erilist vaeva. (Enese ümbritsemine inetuse või keskpäraga võtab täpselt sama palju jõudu, kuid vajab hoopis vähem julgust!) Film kuulutab kiresõakust ja suurte tundmuste lubatavust.

⁹ Vt Linnar Priimägi: Koosist Benjamini taustal. Või vastupidi. — "Postimees" 27. IV 1993. Linnar Priimägi: Südameladus. "Magneet" 1995, juuli, lk 20.

¹⁰ Vt Linnar Priimägi: "Modernistina" modernismist. "Eesti Päevaleht" 11. IX 1995, lk 6.

"Farinelli" on kutse elada argisusest suuremas, esmapilgul absurdseltki suuremas formaadis.

Peamiselt Händeli-nimelisse tegelaskujusse koondub filmi autorite äratundmine, et kokkupuude täiusliku iluga tapab tõelise kunstniku, halvates tema kujutusvõime, tema loovuse. Suurim ilu sarnaneb ju surmaga niisamuti nagu suurim tarkus ja suurim armastuski. Kuid tõeline kunstnik, kes teenib Ilu jäägitult, on niisuguseks surmaminekuks valmis.

V

Igal kunstiteosel on kaks ülesannet: teadvustav ja sisendav. "Farinelli" sisendav ülesanne — lisada meile julgust mitte karta ilu, mitte peljata argisest suuremaid sõnu ning ülevamaid tundeid, lõppeks mitte karta ilu eest surmagi minna — on tihedalt seotud tema teadvustava ülesandega. Film teadvustab nimelt *kunsti ja füüsilise võig(t)use seose*.

Valmisolek ilu nimel vigastada oma keha näib kuuluvat inimloomuse ürgseimasse kihistisse. Tarvitseb vaid viidata kõige algeliseimate loodusrahvaste kehakaunistusmoodus-

tele — tätoveerimisele, huulte, kõrvade ja kaelte venitamisele, lõhestamisele ja täkkimisele. Need elavad meie keskel edasi tänapäevani — taas moodi läinud tätoveerimisena, kõige levinumalt aga kõrvalestade augustamisena.

Tsivilisatsiooni tung inimihku, inimkultuuri kehastumisele on universaalne. *Ilu idee füüsisesse-laskumise*st annavad tunnistust niihästi moodsed *body building* tema antiikgümnaastilise eeskujuga kui ka Hiina tütarlaste jalalabade tagurpidikäänamine kaunitl tippiva kõnnaku nimel, niihästi direktooriumiaegne rasedusmood Prantsusmaal kui ka XVIII sajandi itaallaste ooperi- ja laulukultusest¹¹ sündinud kastraadindus.

Kunst on spetsialiseeritud ilu. Ning ilu spetsialiseerumisega konkreetse kunstis on alati kaasas käinud ka seda kunsti sooritava inimkeha füüsiline spetsialiseerumine. (Samas mõttes spetsialiseerib inimkeha ka iga konkreetne spordiala — on ju sport spetsialiseeritud kehakultuur!)

¹¹ Siinkohal ei saa meenutamata jätta, millise kirgliku armastusega pilab seda kultust Federico Fellini oma filmis "Ja laev läheb...".

Sümbol 1995 — VERI, pidulik ning ülev: "Kuninganna Margot", "Interjuu vampiiriga", "Farinelli" ... Alexandra (Elsa Zylberstein) ja Farinelli (Stéfano Dionisi).



Leidub haigusi ja vigastusi, mis teatavaid kunste soodustavad või alles võimaldavadki. Seda on korduvalt nenditud: meenu-tagem siin näiteks Lombrosot, kelle geniaalsusõpetuse kohaselt loovus teostub elujõu arvelt, või Thomas Manni, kes oma varastes novellides, näiteks "Tristanis", esindas sedasama seisukohta, või siis Grand Opéra omaaegset esitantsijannat Yvette Chauviréd, kes kuulutas baleriini tõeliseks õnnistuseks makshaiguse, mis keelab tal süüa rasvast¹²...

Mis puutub kunstilisse enesevigastamise, siis tuleb tehnilise tsivilisatsiooni areng inimesele siin vääramatult vastu. Mida kaugemale nimelt areneb tehniline tsivilisatsioon, seda vähem on inimesel vajadust oma keha kallale minna. Tulevikus ei pea kunsti kunstlikkus ilmselt enam üldse loodusega kokku puutama, loodust riivama ega moonutama. Ka kõige rafineeritud kunst võib sündida inimkeha vigastamata. Sellest annavad juba praegu märku näiteks pealekleebitavad ja mahapestavad tütoveeringu-vesipildid ning tunamullune uudismood — tütoveeringumustrilised üliliibuvad ihukarva trikkood.

Mis konkreetselt kastraadindusse puutub, siis selles vallas täiustub tsivilisatsiooni arenedes esiteks laulutehnika ise, päästes keha sandistamise vajadusest, ja teiseks täiustub tehniline jäljendamisaparatuur. Mida muud kinnitab meile "Farinelli"-filmigi juhtum: moodne digitaal tehnika võimaldab juba tekitada mis tahes hääletämbreid, ilma et tarvitseks kellegi keha kallale kippuda (vaevalt et Derek Lee Ragin soostunukski kunsti nimel mingit ihuliiget loovutama). Inimkeha elektrooniline imiteerimine areneb ja täiustub kohutava kiiruga. "Virtuaalne reaalsus" ehk eesti keeli "libategelikkus" humaniseerub ja kulturiseerub inimese säästmise nimel.

Kuid peale füüsilise spetsifikatsiooni toob vigas(t)us kaasa veel *vaimsegi* spetsifikatsiooni. Ja seda elektrooniliselt imiteerida pole iial võimalik. Vigasus annab nimelt inimesele distantsi "tervete ja normaalsete" maailmast, kõrvaltvaatajapilgu kui eelduse asjadest sügavamalt aru saada, varajasema elutarkuse võimaluse. "Farinelli"-filmis reali-

seerus see võimalus eriti selgelt imehästi mängitud halvatud poisi kujus, kelle sunnitud kõrvalejäämine aktiivsest eakohasest elust oli teisenenud tegelikkuse leebeks läbinägelikkuseks, paratamatu üksinduse nukraks tarkuseks. Temas sai nähtavaks vigasuse vaimne ilu, *füüsilise puuduse inimesestav jõud*, mida nii hästi näivad tundvat nood metsrahvad, kes noorte täiskasvanukssaamise — initsiatsiooni — seostavad inimkeha enam või vähem sümbolise vigastamisega.

Inimene pole füüsiliselt äramärgitud, individualiseeritud ju mitte üksnes puutumatu täiusega. Väljavalituse, erandlikkuse märk võib olla puudus. Mida muud kujutab endast Jumala leping Aabrahamiga? Või mida muud saaksime tähele panna Byroni kujunemisloost?

Nii nagu tütarlast ja naist lahutab teatav kehavigastus, lahutab kehavigastus ka noorukit ja meest, last ning inimest. Ja võib-olla ka tavalist inimest ning kunstnikku.

VI

Que mon livre t'enseigne à t'interessier plus à toi qu'à lui-même, — puis à tout le reste plus qu'à toi

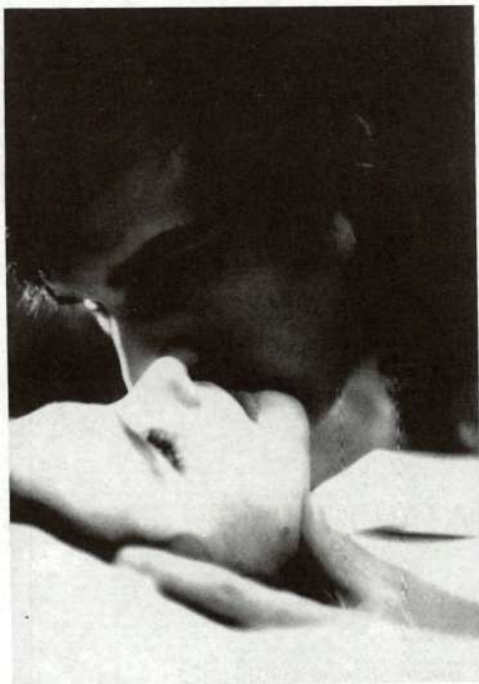
André Gide¹³

"Farinelli" andis meile ajendi puudutada teatavaid teemasid, mis muidu ehk jäänuksid pikkadeks aastateks oma sõnastusjärge ootama. Kohalikeski vastukajades võeti jutuks barokk, kastraadindus ja kastraatlus, androgüünsus ja kirg, XVIII sajandi muusika ja kujutavkunst. Nõnda on see film inspireerinud mõttevahetust ja täpsemaks teadmisteks teisenanud niihästi positiivsed kui ka negatiivsed elamused oma vastuvõtust. "Farinellita" olnuks meie sügis igatahes vaesem nii kultuuriloolise vestlusainese kui ka kirgede poolest.

Selle filmi eitajate kirg oli, tõsi, suurem või vähemalt avalikum kui jaatajate oma. Minu poolt sügavasti austatud Tõnu Õnnepalu näiteks kirjutas terve tulihingelise lehekülje täis sellest, mida ta "Farinellist" ei leidnud. See tuletas mulle taas meelde Goethet:

¹³ "Et mu raamat õpetaks sind huvituma rohkem sinust endast kui temast — ja seejärel kõigest ülejäänust rohkem kui sinust endast." — André Gide: Les nourritures terrestres suivies de Les nouvelles nourritures. Paris, 1967. "Gallimard", lk 15.

¹² Ivet Šovire: Ja — balerina. Moskva, 1977. "Iskusstvo", lk 11 — 12. (Vn k)



"FARINELLI". Režissöör Gérard Corbiau, stsenaaristid Andrée ja Gérard Corbiau, peaoperaator Wather Vanden Ende, teatridekoratsioonide kujunduse juhendaja Jurgen Materna, põhimaalija Ivano Todeschi, konstruktsioonid: Bertram Strauss, disainer Maria Cristina Reggio, kostüümid: Olga Berlutti ja Anne de Laugardiere, heli: Richard Schorr, heliefektid: Julien Naudin, muusikakonsultandid Marc David ja David Miller, muusika montaaž ja lauljate hääle kokkusulatus: Jean-Claude Gaberel, lauljad Derek Lee Ragin ja Ewa Mallas Godlewska, monteerija Joelle Hache, produtsendid Vera Belmont, Linda Gutenberg, Aldo Lado, Dominique Janne ja Stephane Thenoz. Osades: Stéfano Dionisi (Farinelli/Carlo Broschi), Enrico Lo Verso (Riccardo Broschi), Elsa Zylberstein (Alexandra), Caroline Cellier (Margaref Hunter), Marianne Basler (krahvinna Mauer), Jacques Boudet (Felipe V), Graham Valentine (Walesi prints), Pier Paolo Capponi (isa), Delphine Zentout (noor imetleja), Omero Antonutti (Porpora), Jeroen Krabbe (Händel) jt. Värviline, 35 mm, 110 min. Belgia-Prantsusmaa-Itaalia, 1994.

Moodsa seksi ideaal — mitte viljastus, vaid rahuldus.
Alexandra (Elsa Zylberstein) ja Farinelli (Stéfano Dionisi).

*Man spricht vergebens Viel, um zu versagen;
Der Andre hört von Allem nur das Nein.*¹⁴

Antagu mulle andeks mu ketserlus — mind huvitab siiski rohkem see, mida nähakse, kui see, mida ei nähta. Maailma tõeline müsteerium pole ju mitte nähtamatu, vaid nähtav. Aga ta ei avane — õnneks! — mitte kunagi puhtalt, vahetult ja täielikult. Teda tuleb osata näha. Märgata vaevumärgatavas. Selleks me olemegi kriitikud.

Selleks me olemegi, kriitikud.

¹⁴ "Äraütlemiseks on rohkete sõnade tegemine asjatu — teine kuuleb kogu jutust niikuinii üksnes "ei-d"". "Johann Wolfgang Goethe", "Iphigeneia Taurises", I, 3.



TMK LAUREAADID 1995

GERDA KORDEMETS

*"Püha perekonna kaks kontseptsiooni" ("Rocco ja tema vennad"), nr 1;
"Teleteatrin ütessäkümne neländäma aasta suvõl"
("Põud ja vihm..." "Teleteatris" ja teatri jäädvustamise probleeme), nr 3.*

JAANUS ROHUMAA

"Tundeline teekond suvisesse Euroopasse", nr 2 ja 3.

ANNELI REMME

"Cyrano uus profiil", nr 5.

JANIKA PÄLL

"Muusika tee kirjandusse. Vaateid James Joyce'i loomingule", nr 11.

LAURI KÄRK

*"Krzysztof Kiesłowski, tema maailm ja selle dramaturgia", nr 6.
"Mida oleks hea teada ajalooost?" (Eesti filmiloo lühikonspekt), nr 8/9.
"Ajaloo dramaturgia" I (Kinematograafia sünniloo juurde), nr 11.
"Ajaloo dramaturgia" II (Lumièrè'id ja Méliès jätkuvalt), nr 12.*

LINNAR PRIIMÄGI

"Mis meil "Farinellist"?" (Gérard Corbiau filmist "Farinelli"), nr 12.

Fotopreemia

PRIIT GREPP

Teatrifotod, nr 5 ja 6.

UNELMATE SAATUS: 75 AASTAT SALZBURGI FESTIVALI



Salzburgi klassika, Hugo von Hofmannsthal "Jedermann"
Gernot Friedeli värskendatud lavastuses.

"Salzburg on alati olnud kahepalgeline, kunagi pole kadunud kuristik idee ja selle teostamise vahel," väitis Salzburgi festivali kunstiline juht Gérard Mortier ühes suvises intervjus. Küllap tajus seda kuristikku juba Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), festivali ideoloog ja üks rajajatest. Esimese maailmasõja lõpufaasis, Austria-Ungari keisririigi kokkuvarisemise taustal pidi Salzburgi festivalist saama ...

... TRIUMFIKAAR
AUSTRIA JA SAKSA
KULTUURILE,
KROONIKS MOZART

Hofmannsthal tundis esmajoones muret sajavahetuse Austria rafineeritud vaimkultuuri säilitamise ja edasiarendamise pärast. Festivali kaasasutajaid Max Reinhardti (1873—1943) ja Richard Straussi (1864—1949) huvitas kõige rohkem praktiline külg: üht võimalus lavastada, teist võimalus dirigeerida ja oma oopereid lavale tuua. Nii Salzburgi ümbritsevad majesteetlikud mäed ja barokselt toretsev linnapiit kui ka Wolfgang Amadeus Mozarti sünnilinna aura lisasid külgetõmbejõudu. "Salzburg on Euroopa südame süda," kinnitas Hofmannsthal, või vähemalt pidi selleks kujunema.

Hofmannsthal festival ei püüdnud wagonerliku kunstide sünteesi poole: kava sisaldas näitemänge ja oopereid, kusjuures algul oli rõhk kindlasti sõnateatril. Esimene festival avati 22. augustil 1920. aastal Hofmannsthal müsteeriumimänguga "Jedermann", mille oli toomkiriku ees lavastanud Max Reinhardt. Hofmannsthal soovis festivali kavas näha tingimata ka Goethe "Fausti" ja Mozarti oopereid, samuti barokiaegset näitekirjandust ja austria klassikat. Esimese ooperina jõudis Salzburgi festivalile Mozarti "Don Giovanni" Richard Straussi dirigeerimisel. Ooperilavastused sündisid koostöös Viini Riigiooperiga, nii et Salzburg tähendas tollal Viini Filharmoonikute ja Riigiooperi lauljate suvehooaega. Goethe "Fausti", üht oma unelmat, Hofmannsthal ise Salzburgis enam ei näinudki: Reinhardti tõlgendus esietendus alles 1933. aastal, neli aastat pärast Hofmannsthal surma.

Hofmannsthalile tähendas juba Salzburg ise suurepärase teatrilava. "Ehitasime toomkiriku ette lihtsa poodiumi ja mängisime seal päevavalgel, ilma igasuguste rekvisiitideta (...). Päeva juhuslikkused, lendavad tuvid, aikeseeelne ilm kuulusid meie mängu juurde ja andsid sellele omapärase, alatasa muutuva võlu," meenutas Reinhardt "Jedermanni" lavastamist. Kolleegiumikirikus esitati 1922—1925 Hofmannsthalil loodud "Salzburgi suurt maailmateatrit", endises ratsakoolis (*Felsenreitschule's*) mängiti 1933—1937 Goethe "Fausti". 1926. aastal avas ukse festivalimaja (*Festspielhaus*), mida praegu nimetatakse Väikeseks majaks, sest ümberehitamise järel 1960. aastal ühendati ta äsja valminud Suure festivalimajaga.

Pärast Hofmannsthal surma kujundas Salzburgi festivali ilmet Max Reinhardt, kuni ta 1938. aastal emigreeris Ameerika Ühendriikidesse.

Salzburgi festivalil polnud selleks ajaks kordagi esitatud austerlaste Arnold Schönbergi ja Alban Bergi oopereid ning Frank Wedekindi näidendeid. Ilmselt ei sobinud nad

aristokraatliku esteedi Hofmannsthal unelmate triumfikaarde...

Võimalik, et kui Salzburgi festivali poleks asutatud Esimese maailmasõja järel, oleks seda tehtud pärast Teist maailmasõda ikkagi, taastamaks Austria ja Mozarti abil saksa (ja austria) kultuuri tähendust. Eriti tähtsaks pidas seda Herbert von Karajan, festivali kunstiline juht 1960—1989. Loosung "Kvaliteet ja Mozart" märkis Karajani perioodi üht külge, teist — rikka festivalipubliku vool Salzburgi. Salzburg oli taas teatrilava, aga mitte näitlejate jaoks (sõnateater pagendati festivali kavast), vaid festivali külalistele: hiilgav võimalus enese ja oma positsiooni demonstreerimiseks. Salzburg nautis konservatiivse ja hirmkalli festivali kuulsust.

Enne Karajani aastaid oli festivali püüdnud uuendada helilooja Gottfried von Einem. Einemi häbematus läks nii kaugele, et hoolimata liidumaa valitsuse ja Salzburgi mõjukate äriühingute vastuseisust võttis ta 1951. aastal kavva Bergi ooperi "Wozzeck". Einem üritas kutsuda Bertolt Brechti Salzburgi lavastama, läbirääkimistes mainiti Goethe "Fausti" ja Brechti enda "Kaukaasia kriidiringi". Ent "ühiskondlik surve" (täpsemini: öud Ida-Berliinis elava teatireformatori ees) tõmbas Einemi kavatsustele kriipsu peale. Brechti loomepärandis meenutab seda vahejuhtumit fragment "Salzburgi surmatants", mõeldud festivalil ettekandmiseks.

1992—1995:

KUNST KOMMERTSI ASEMELE?

1991. aastal valiti Salzburgi festivali kunstiliseks juhiks flaamlane Gérard Mortier — tollal 38-aastane õigusteaduste doktor ja edukas ooperiintendant, kelle juhitud Brüsseli ooperiteater oli tõusnud kümne aastaga Euroopa parimate sekka. Muusikateatri Napoleoniks nimetatud Mortier tegi kohe teatavaks oma tegevuse põhipunktid: draamateatri elluäratamine, noore publiku ligimeelitamine, varase ooperi ja hilise muusika viljelemine. Mõistagi tuli tasuda võlad Schönbergi ja Bergi, Stravinski ja Bartóki ees. Mortier' kutsel on Salzburgis töötanud edukad ulakad režiiüksused Peter Sellars, Patrice Chéreau, Luc Bondy, Herbert Wernicke, tulevikuloos Peter Mussbach, nimekas kunstnik Jörg Immendorff.

1992. aasta suvel, esimesel Mortier' kavandatud festivalil esitati Salzburgis Olivier Messiaeni "Püha Franciscus Assisist" Peter Sellarsi lavastuses ja Esa-Pekka Saloneni dirigeerimisel. Alles selle tõlgendusega leidis Messiaeni teos tõelise tunnustuse. Järgmisel aastal triumfeerisid Claudio Monteverdi ooperid: Salzburgi ülikooli (peapiiskopi endise residentsi) siseühel mängitud "Orpheus" (lavastas Herbert Wernicke, diri-

geeris René Jacobs) ning "Poppea kroonimine" (Jürgen Flimm, Nikolaus Harnoncourt) Väikeses majas.

1994. aasta festival tõi kaasa kolm poleemilist, kuid üldjoontes õnnestunud lavastust: Mozarti "Don Giovanni" Patrice Chéreau (dirigeeris Daniel Barenboim), Stravinski "Elupõletaja tähelennu" Peter Mussbachilt (Sylvain Cambreling) ja Mussorgski "Boriss Godunovi" Herbert Wernickelt (Claudio Abbado). Mortier rõõmustas: "Ooperiintendandina tegutsedes sai mulle selgeks, mis on minu töös kõige tähtsam: eeskätt laitmatu organisatsioon, et kunstnikud saaksid vabalt töötada, ning suutlikkus viia omavahel kokku eripalgelisi kunstisikusi."

Publiku koosseis oli muutunud veerandi võrra noorte kasuks. Festivali keskmise külastaja oli statistika andmeil siiski 40–60 aastane sakslane, kel oli jõukohane maksta hotelliöö eest 130 Saksa marka, rääkimata piletitest (1995. aasta ülempiir oli 900 Saksa marka). Sellest hoolimata kostab Salzburgi ärieringkondadest kaebeid: seltskondlik sära tuhmub, vastuvõtte korraldatakse endisest vähem, Mozarti oopereid peaks olema kavas rohkem, sest ainult need teevad tulusat reklaami... Üks leer ajakirjanikke heidab Mortier'le ette, et ta pole piisavalt radikaalne, teine leiab, et vastupidi, on liiga radikaalne. Kolmas leer, Viini press, hõõrub kahjurõõmsalt käsi. (Kui Mortier võttis vastu festivali juhi koha, saatis Viini Riigiooperi endine intendant Claus Helmut Drese talle sõbrali-

ku telegrammi: "Ärge lugege ühtki Viini ajalehte!") Konservatiivne publik on šokeeritud, et lisaks Viini Filharmoonikutele esineb festivalil ka Euroopa Kammerorkester, veelgi enam on šokeeritud filharmoonikud ise ning teatavad, et nad ei mõtlegi mängida festivalil, kus osaleb teisejärgulisi orkestreid. (1994. aastal esitas Euroopa Kammerorkester Nikolaus Harnoncourti juhatusel kõik Beethoveni sümfooniad, 1995. aastal mängis Mozarti "Figaro pulmas".) Sel suvel määras Mortier Viini Filharmoonikutele kümme orkestriproovi — uskumatult palju! — Lorin Maazeli ja "Roosikavaleriga". "Loomulikult tunnevad filharmoonikud teost, aga asi pole ju nootides, vaid interpretatsioonis!" põhjendas muusikateatri Napoleon.

Finantsraskused on teinud Mortier' ettevaatlikumaks, festival peab 70 protsendi ulatuses katma kulud ise, ent oma põhimõtetest taandumises teda süüdistada ei saa. "Kui ma peaksin kogu aeg kompromisse tegema, ei oleks ma enam siin, Salzburgis," väitis Mortier 1995. aasta augustis. Rahapuuduse tõttu takerdub Peter Steini "Fausti" projekt, mis vajaks kolm aastat ettevalmistusaega ja 30 miljonit Saksa marka.

Peter Stein asus Salzburgi festivali peanäitejuhiks 1991. aastal Mortier' kutsel. Praegu arvatavasti kuulsaim saksa lavastaja alustas oma Salzburgi-teed Shakespeare'i tsükliga *Felsenreitschule's*: 1992. aastal "Julius Caesar", 1994. aastal "Antonius ja Kleopatra". "Coriolanuse" lavastas 1993. aastal inglanna Deborah Warner. Steini suurimaks tee-

Richard Strauss'i "Roosikavaler", I vaatus. Marssaliproua — Cheryl Studer, Octavian — Ann Murray.



neks peavad kriitikud seda, et tänu temale mängivad Salzburgis taas parimad näitlejad Austriast ja Saksamaalt.

Festivali 75. aastapäeva puhul eelistas Mortier siiski ooperit. Kavas seisis kuus uuslavastust: Richard Straussi "Roosikavaler" (Wernicke ja Maazel), Mozarti "Figaro pulm" (Luc Bondy ja Harnoncourt), Verdi "Traviata" (Lluis Pasqual ja Riccardo Muti), Bergi "Lulu" (Peter Mussbach ja Michael Gielen), Schönbergi "Ootus" ja Bartóki "Hertsog Sinihabeme loss" (Robert Wilson ja Christoph von Dohnányi) Jessye Normaniga, peale selle Chéreau "Don Giovanni" eelmisest suvest. Kõige kiiremini müüdi ära "Lulu" piletid... Draamapoolt esindasid Hofmannsthal "Jedermann" (Gernot Friedel värskendas klassikalist Reinhardti lavastust), Shakespeare'i "Antonius ja Kleopatra", Pirandello "Hiiglased mäelt" (Luca Ronconi) ning ainsa uuslavastusena Tšehhovi "Kirsiaed", kuid seegi kujutas endast varasema Berliini-lavastuse redaktsiooni. Peter Stein loobus festivali peanäitejuhi kohast, jäädes edaspidi ainult lavastajaks.

MAHE TÜÜTU "KIRSIAED" JA PÄÄSTETUD "JEDERMANN"

Suur osa publikust pettus Steini "Kirsiaia" lavastuses. Niikaua, kuni ma ise polnud Steini tõlgendust näinud, kaitsesin seda põgusates tänav- ja kohvikuvestlustes põhimõtteliselt, pidades vestluskaaslast lihtsalt pealiskaudseks vaatajaks. Paraku tuli mul hiljem nendega nõustuda: pikad kandvuseta pausid, vestluse monotoonne venitamine tekitas võlts-tšehhovliku laisa meeleolu, milles puudus haarav, valus, jõuline allhoovus. Näitlejad mitte ei mänginud rolle, vaid mängisid, justkui silmitsedes end heakskiitvalt olematutest peeglistest. Kohutavalt kunstlik, tõe puudutusega Tšehhov! Esimese vaatuse algus oli küll särav ja paljutootav, iga uus tegelane tõi kaasa oma rütmi ja emotsionaalse värvingu. Kogu etendus valitses endiselt elusamad, mitmekülgsemad naiskujud: allasurutud sisejõuga Varja (Dörte Lyssewski), kes on väga- väga kiindunud Anjasse; lesbiline Charlotta (Elke Petri) ja ta vestlused koeraga; habras Anja (Dorothea Hartinger). Eksalteeritud, õrn, hüsteeriline Ranevskaja festivali draamatähe Jutta Lampe esituses keeldub elama reaalsuses, ta on illusioonide narkomaan.

Kahjuks lavastuse tempo aina aeglustub, just nagu oleks Steini režiiraamatus seisnud *immer langsamer und langsamer*. Piinlikult ebaprofessionaalsena mõjus etenduse lõpp, mõisa mahaunustatud Firsi (Branko Samarovski) mõttetult hakitud ja venitatud monoloog. Mulle meenusid eesti teatri parimad Tšehhovi tõlgendused ja meel läks veelgi kurvemaks.

Traditsiooniline festivalietendus, Hofmannsthal "Jedermann" ilmus publiku ette sedapuhku värskendatuna: Gernot Friedel oli Reinhardti vana lavastuse ümber töötanud, kahandades selle paatoslikkust ja püüdes veelgi enam rõhutada tänavateatri elemente. Saksa-austria hinnatumaid näitlejaid Gert Voss ei suutnud Peter Steini veenmisjõule vastu panna ja soostus mängima Jedermanni. Tuulutatud "Jedermann" osutus nii menukaks, et mul polnud mingit lootust isegi ülikooli akendest toomkiriku platsile piiluda.

SALZBURGI ÜLIKOOLOSALEB FESTIVALIL

Seitsmendat suve korraldas Salzburgi ülikool koos Rahvusvahelise Salzburgi Assotsiatsiooniga maineka sümposiooni, mille teemad on alati inspireeritud festivalist. Festivali sünnipäevasuvel keskenduti peo mõistele: "Pidu, teater, festival". Varasematel kokusaamistel on kõneldud antiiksetest müütidest XX sajandi muusikateatris, müsteeriumimängust ja rituaalist, Fausti ja Don Juani müütidest, koomilisest tegelasest laval, petetud rahvast — ajendiks "Boriss Godunov"...

Sümposiooni algatajad germaani filoloog professor Ulrich Müller ning keeleteadur professor Oswald Panagl sõandasid seitse aastat tagasi vaevu lootat, et nende ettevõtmine muutub nii suurejooneliseks ja populaarseks. Tänavu kuulas kaks töörühma kokku 70 ettekannet. Peoteema alla mahtusid Vana-Rooma paganlikud mängud ja varakristlaste pühad, Lääne-Aafrika hõimude peostseenid ja Salzburgi festivali kujunemislugu; Shakespeare, Wagner, Rilke, kultuuriturism ja -poliitika. Sümposioon andis usaldusväärse ülevaate saksakeelsete ülikoolide tasemest. Väga hästi oli esindatud Salzburg (lisaks Müllerile ja Panagile Siegrid Schmidt), München (Stephan Kohler), Siegen (Jürgen Kühnel jt) ja Dortmund (Christiane ja Guido Bimberg). Wienist oli saabunud Rahvusvahelise Schönbergi Ühingu esinaine Sigrid Wiesmann, Frankfurdist Reinhardti-spetsialist Leonhard M. Fiedler, Dresdenist kultuuripoliitik Matthias Michael Vogt ja lavastaja Joachim Herz, Bayreuthist aktiivne muusikateatri uurija Susanne Vill. Nagu tavaks, kohustus sümposionist osavõtjatega Gérard Mortier, kelle sõnatäpsus ja artistlikkus andis silmad ette mõnelegi professorile. Ka festivali president Helga Rabl-Stadler pidas ettekande. Sümposiooni materjalid ilmuvad Ursula Müller-Speiseri kirjastuses.

VISUAALNE ESSEE EMAVENEST



"Emavene". 1993. Režissöör Mark Soosaar. Viikingite laevmatuse paik Gotlandil 1992. aastal.



"Emavene". Ühepuukanuu on inkadel igapäevane sõiduriist Amazonasel, kus nad vedavad suurema osa oma elust. Iquitos, Peruu, aprill 1990.

"EMAVENE" ("Grandma of Boats"). Stsenarist, režissöör ja operaator **Mark Soosaar**. M. Soosaar avaldab tänu järgmistele isikutele:

Mall Peek, Tom Jay, Kaare Kolbre ja Wesley Boots (USA), **Ülo Soots ja Alar Kivilo** (Kanada), **Salvador Flores Paiton ja Jörg Gasche** (Peruu), **Eva Toulouze** (Prantsusmaa), **Kerstin Allroth** (Taani), **Bengt von zur Mühlen ja Vladimir Schilzow** (Saksamaa), **Elias ja Maria Schönberg ning Harald Keiland** (Rootsi), **Tibor Ivany ja Katalin Szöke** (Ungari) **Susan Inberg, Leena Karjalainen, Hilkka Koskinen, Ari Lyytikäinen, Jukka Müller, Christer Heimberg ja Marko Terävä** (Soome), **Platon Nimberov, Leena Novik ja Nadežda Lukina** (Venemaa), **Omar Volmer, Lembit Kuhl, Jaan Suurorg, Peeter Ernits, Tõnu Luur, Ivar Sinimets, Agne Sander, Helle Kalda ja Tõnis Värnik** (Eesti). Filmi-mispaid: Northwest Pacific, USA; Pimijõgi, Siber, Venemaa; Szatmarceket, Ungari; Rio Yubineto, Amazonas, Peruu; Eesti saared ning maismaa ja Gotland, Rootsi. Tootja: "Weiko Saawa Film" koostöös *Yleisradio* TV1 (Soome), *Danish Broadcasting Corp.*, Eesti TV, "Eesti Kultuurfilm", Eesti Kultuurifond, Pärnu *I.V.A. Society ja Chronos GmbH* (Berliin). Värviline, 16 mm, 63 min. © "Weiko Saawa Film", 1989—1993.

Et Mark Soosaare filmi "Emavene" paremini lahti mõtestada, esitan kõigepealt autori poolt kassetil kirja pandud annotatsiooni. Seda lühidalt ja mugandatult: "Eestis olid vanad paadid pühad. Kui nad muutusid kõlbmatuks, lasti neil aeglaselt surra. Mõnel saarel väljus paadi hing teise ilma jaanipäevates. Nõnda lahkusid ka viikingite kuningate hinged koos paatidega teise ilma... Tegemist on visuaalse esseega, mis jäädvustati indiaanlaste ja fennougristide juures nelja aasta jooksul. Kanuu viib meid Washingtoni osariiki, Lääne-Siberisse, Eestisse ja Ungarisse. Ühepuupaadid elasid uskumustes ja elavad meie teadmiste harmoonias edasi."

Järgnevalt vaatame lapidaarselt üle filmikaadrid, millest nad jutustavad. Film algab lojuva päikesekettaga ja sõudva mehega; edasi — paadi põlemine, viikingite matusepaik. Indiaanlased sõuavad oma esivanemate pühadesse paikadesse. Enamalt suures plaanis, suhteliselt pikalt peab filmitegija dialoogi surmale määratud indiaanlase David Forlaisiga. Tema mälestuseks filmgi pühendatakse. David jutustab, vastab küsimustele, et ta on teinud kuusteist pikka kanuud, et ta on korra juba surnud ja uuesti ellu tulnud töö jätkamiseks. Kommete kohaselt tuleks ta kanuuga puu otsa matta. Aga valitsus ei lubavat seda. Filmikaadrid esitavad secoya indiaanlasi, kes oma nägusid värvivad, et eemale hoida kurje vaime. Näeme kuuleme joogist, mis päevaraskusi leevendada aitab.

Pärast sellist, mõneti mõistujuttu alustatakse ühepuukanuu valmistamisega, täpsemalt, puu valiku ja raumisega. Kaamera viib meid kõigepealt Eestimaale. Kaks vana meest valivad haavapuu ja leiavad, et vana kuu sobib hästi paadi tegemiseks. Tekst selektab: eestlased uskusid, et haavapuu elab noore naise hing, ja lisab, et handid ja indiaanlased arvavad, et seedripuus elab samuti naise hing. Pilt läheb edasi Handimaale, kus mehed paadipuu raumiseks ettevalmistusi teevad, ja edasi indiaanlaste juurde. Eesti mehed tahavad puud langetada mootorsaega "Družba", mis aga käima ei lähe, ja mehed kiruvad "vene värki". Handid teevad selle töö kirvega, samuti indiaanlased. Kaamera jõuab ringiga eestlaste juurde, kes ka puu langetavad. Sama tehakse ka Indiaania Handimaal. Autori tahtel ei kiirustata kanuu tegemiseiga. Kaadrid demonstreerivad indiaanlaste toitu, millele järgneb veelgi põhjalikum pilt handi väliahjust ja leivapanekust sellesse. Huvitav on saada teavet indiaanlaste joogi kohta, mis vaime välja kutsub. Handi paadimeister aga tegeleb põhjalikumalt kanuuga, viimistleb seest ja väljastpoolt. Mitte halvemini töötleb oma paati J. Rahumaa — ta õonestab paati künakirvega ja hooveldab seda väljastpoolt.

Ootamatult peatub kaamera Handimaal puu otsas olevatel põdrakoljudel ja muusträhni peal. Tekst selgitab, et need annavad jõudu kanuu valmistamisel. Kõige olulisem on karupea koht magamispaiga kohal. Tantsu abil saab karu hinge palvetajasse tuua. Secoya indiaanlased usuvad, et kõige suurem võim kanuu tegemisel tuleb emajaagarist, kes jälgib nende töid-tegemisi ülevalt kõrgelt.

Nüüd võtab handi naine ahjust välja leiva. Kuna laps karjub, sätib ta lapse seljaraamile, kus viimane end mugavalt tunneb. Näeme meest paadi sisemust künakirvega õonestamas. Kaamera näitab secoya lapsi kala ja kilpkonni püüdmast. Nähtavasti filmimehe soovil esitavad lapsed kanuus religioosseid laule. Edasi peab Soosaar vajalikuks pikalt ja laialt demonstreerida kilpkonnade tapmist... Järgnevalt demonstreerib J. Rahumaa asjalikult ühepuulootsiku kaarte painutamist. Selleks soojendatakse paati kahelt poolt kahe lõkkega, aeg-ajalt pritsitakse vihaga vett paadi külgedele ja paadi sisse pannakse sõrmejamedused pulgad, harilikult pihlapuust, — nii, et paadi küljed välja levivad. Kaadrisse tuleb handi trummimeesšamaan, kes taob trummi põdrakarjas; selgitatakse, et tema keha läheb pärast surma allmaailma, aga hing teevasse. Šamaan ju-

tustab pikalt-laialt hinge metamorfoosidest, elu muutumisest ning soovitab siis, kui kanuu külgi veega tulel levitatakse, kohale kutsuda targa. Ilma tarkade meesteta võib kanuu kergesti lõhki minna. Veel pikema jutuga esineb Washingtoni kandi indiaanlane, kes pajatab nõrdimusega, et tänapäeval ei

Kuid inimhinge problemaatikat käsitletakse filmis edaspidigi, isegi põhjalikumalt, seekord handi keeles. Hing läheb taevasse, kus ta muutub väga väikeseks ja läheb siis teise inimesse. Nii et hing ringleb lõpmatult. Kaadris on rüüstatud, lahtikaevatud hauad. Kaks naist annavad selgitust oma isa lahti-



"Emavene". Handil võtab ainult 3—4 päeva aega, et lootsik õõnestada ja tulel kumeraks painutada. Lääne-Siber, mai, 1990.

peeta enam silmas traditsioone, et tegu on spirituaalse objektiga. Kanuu on talle kui liblikas, mis avab tiivad ja lendab üle vee. Jne.

Esitatakse kanuudega sõudevõistlused. Tegu on pikkade kanuudega, kuhu mahub vaat et kümme ja enam hingegei sõudma.

Selle järel näeme üpris lühidalt juba tuttavat J. Rahumaad, kes märgib, et "paat on tarbeese, ... paadil pole küll hinge..." Hüppega jõuame Ungarimaale, selle idaosas on kasutusel väga omapärane matmiskomme: risti asemel pannakse hauale püsti poolpaat. Szatmarseketi küla surnuaed pakub huvitavaid, sealjuures seletamatut vaatepilti. Ka filmi tekst tunnistab üheselt, et niisuguse omapärasuse lahendamine jääb tulevaste uurijate selgitamiseks. Ungarlasi käsitlev filmiosa lõpeb — pärast pikemat arutelu elust — sõnadega: "Elu on nagu tragöödia-komöödia ja ükskord langeb eesriie ette."

kaevatud haudade ees. N-ö handi teema jätkub, kuid mitte kanuu asjus. Näidatakse lapsi, kes viiakse kooli, keskusse, kus nad lähevad lahku vanematest. Kaamera peatub pikalt vene keele tunnis. Edasi näeme Peruu õpilasi ja õpetaja pajatab pikalt vabadusest.

Omapärased on pildid secoya indiaanlastest, kes värvivad endid, et kaitsta end pahade vaimude eest ja säilitada ammuseid traditsioone. Rituaalses tantsus eraldub naine, kes annab selgitusi oma isa, endise kapteni kohta. Ta maeti vanade kommete kohaselt väikesesse hoonesse, tema asjad põletati, et pärijatel poleks põhjust varanduse jagamisel tülitsesta.

Lõpus toob autor kaadrisse uuesti indiaanlase Davidi, kes on surmale lähedal. David selgitab, et kanuuga on seotud kodu, maja. Kanuu annab usku ja kui ta sureb, hoolitseb tema naine selle eest, et ta maetaks kanuusse ja kanuu toob ta maale tagasi.

Nii palju filmi sisust. Enne, kui püüame lahti mõtestada mõningaid probleeme, arusaamu ja arusaamatusi, peatume mõne sõnaga veel soomeugrilaste *venel*. Filmis on veesõiduki jaoks kasutusel kaks nimetust — kanuu ja paat. Laskumata nende ja järgmiste terminite etümoloogilistesse seikadesse,

eriti eesti ja hansi paadimeistrite poolt. Samas ei saa mainimata jätta, et ühest puust vene ja ruhe kasutati eelkõige siseveekogudel, väikestel järvedel ja jõgedel. Vene ei kanna rasket koormat, aga on samas kergesti tassitav ühest veekogust teise. Temaga oli hõlpus manööverdada, kuid ta pöördus ker-



“Emavene”. Kaader Mark Soosaare dokumentaalfilmist “Ühepuulootsik”, 1986.

märgin lühidalt, et ühepuupaat, saksa *Einbaum*, vene *odnoderevka*, läti *ložiki*, muinas-skandinaavia *båt* — kõiki neid, haavapuust õõnestatud veesõidukeid nimetasid eestlased *vene*; vepsa *vena*, mordva *venes*. Samasuguses tehnikas on valmistatud handide, komide jt, sealhulgas ka volgasoomlaste veesõiduk. Soomeugri vana sõna on *purri*, permlaste *pur*, handi-mansi *pot*. Haavapuust vene vanemaks vormiks on puust õõnestatud, kuid levitamata külgedega eesti *ruhe*, vepsa *roidus* jne. Eelajaloolisel ajal kasutati puu õõnestamiseks kuumi kive. Vene õõnestamisel kasutati künakirvest. Vene servade laiendamiseks tehti kaks pikka lõket, millel puu pehmendati, nii et servad laienesid. Selleks pandi venesse umbes sõrmejämedused pihlapulgad ja vene keha kasteti vihaga, et tiivad ei lõhkeks. Kõike seda on filmis, küll katkendlikult, kuid hästi demonstreeritud,

gesti kummuli. Filmi alguses esitatud paadid, mida põletati tules ja millega viikingid omal ajal merd seilasid, olid küll juba teist tüüpi konstruktsiooniga, ka ehitusviisilt. Paat oli pikem, oluline oli laius. See saadi nii, et puu lahati pooleks, vahele pandi laud või mitu, mis paadile avaruse andis, ka mahutavuse.

Ei ole kahtlust, et meie kirjeldatud vene oli kauges minevikus olnud kasutusel kõigil Euroopa rahvastel, kus oli järvi ja jõgesid. Kas on võimalik ühe mütsi alla panna maailma rahvaste paadi-kanuu tüübid, sealhulgas indiaanlaste veesõidukid, on üsna kahtlane. Indiaanlaste kanuu on põhimõtteliselt küll samane näiteks eestlaste venega, aga see ei pea tähendama, et nad minevikus suguluses olid. Maailmas on, ja on säilinud minevikust rohkesti töö- ja tarbeesemeid, mis oma otstarbalt ja kujult samased. Näiteks eestlas-



"Emavene". Ida-Ungaris kasutatakse sajandeid haudadel ristide asemel lootsikusarnaseid "peapuud", mis on nii leinava naise kui ka lootsiku sümbol. Szatmarcseteki küla Tisza jõe ääres, juuli 1990.

te kirves, mida kasutasime aastasadu ja ka praegu, on põhiliselt sarnane näiteks indiaanlaste vastava tööriistaga, mis ei pea tähendama, et see leiutati ühe kindla rahva poolt ja laenati teistele. See kehtib ka veesõidukite kohta. Tundub, et filmi tegijat ei olegi eriti huvitanud paadi-kanuu valmistamine, kuigi nagu öeldud, vaataja saab sellest etnograafilise ettekujutuse. Hoopiski tähelepanuväärsemad on videofilmis probleemid inimhinge (paadi) vahekorras maapealse ja taevase olemisega. Autor on filmi toonud väga keerulisi, videolindi abil raskesti lahtimõtestatavaid probleeme. Filmis on tõestatud ja tekstis esitatud mitmeid seiku, lootmata neid lahendada. Vaevalt on võimalik audiovisuaalselt edastada hinge surematust või vastupidist. Seetõttu on autor pildile appi võtnud ja palju ruumi andnud peasjalikult sõnale, tekstile. Samas osutab kaadrite nõrk omavaheline loogiline side, hüplemine ühelt teemalt teisele mitte ainult struktuuripuudustele, vaid ka filmi kui tervikeesmärgi läbimõttlematusel. Nimetage siinkohal mõnda, mis põhiteemale tuge ei anna. Näiteks tuleb ette väga vajalik maakaart näitamaks kohti, kus filmikaadrid võetud. Vajalik, kuid vaatamiseks aega ei anta. Paiguti tuleb ette lavastusi ja seda mitte varjatult. Ma ei ole lavastuste vastu, vastupidi, seda tuleb dokumentalistikas ikka ette, kui nad põhiteemale kasuks tulevad. Aga filmile ei tule kasuks indiaanlaste lastelaulud, eriti tülgestav on



"Emavene". Ühepuukanooid kasutatakse Peruu's Iquitose linna vesitännavatel liikluseks. Aprill 1990.

M. Soosaare fotod

kilpkonnade tapmine. Teemaväliseks jäävad filmilõigud, mis seotud handi lastega. Head on pildid toiduvalmistamisest ja leivaküpsetamisest väliahjus jne. Etnofilmi tegijana, dokumentalistina, vaatsin neid kaadreid suure huviga, kuid nagu öeldud, haakuvad nad vähe paadi-kanuu teemaga.

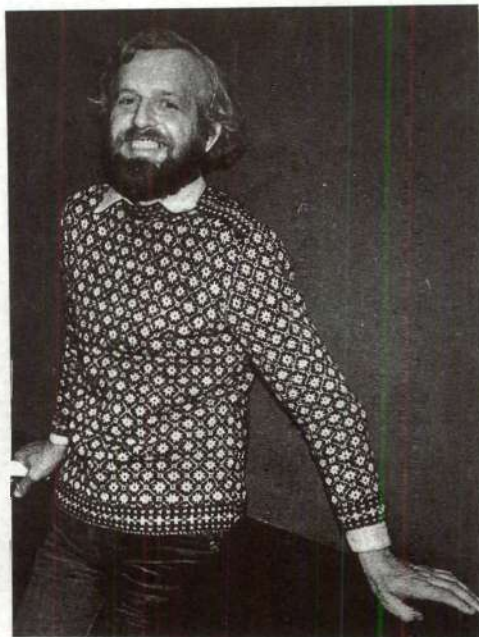
Mark Soosaar püüab filmis paadi-kanuu abil meid veenda ja uskuma panna hinge surematusse. Kuidas ta tänapäevaliselt kõlavat teemat lahendab? Ta leidis hea informaatori, kes tema kui autori mõtet ellu viib, kuigi tegemist oli lõpuni haige inimesega, David Frolaisiga, kes vastas filmiteksti telgmõttele,

et kanuu kannab inimese hinge taevasse, et hing rändleb ja lõpuks pöördub maale tagasi. Personifitseeritud pole mitte ainult paatkanuu, vaid ka kanuiks raiutav puu, esmajoones haab, milles elab noore naise hing. Soosaar leiab teisigi sisemiselt lõhestatud hingi, kes pajatavad inimese maapealsest ja taevasest olemisest, hinge liikumisest ja muutumisest. Nii või teisiti, kuid nagu öeldud, videolindi abil ei ole võimalik kinnistada inimese ja tema hinge muutumist ja tagasitulekut maale.

Eespool juba mainisin, et paaditegemisest saab küll ülevaate, aga filmi autor on ette võtnud liiga mitmetahulisi probleeme. Nii jääb vaataja küsitavalt mõtlema: mida ta filmis nägi, kas paadivalmistamist, handi šamaani trummi põristamist, indiaanlaste närvimiskunsti või handi naise leivaküpsetamist. On kahju, et tunnine videolint meid nendes probleemides lühidalt ainult informeerib, ei enam. Küsimärkide visuaalne ladumine ei tähenda veel, et esitatu teaduslikult vett peaks. Hea oleks, kui erinevatest probleemidest-teemadest oleks tehtud mitu eraldi, kas või lühivormis videofilm. Meie etnodokumentalistika oleks rohkem rikastunud.

Ja lõpuks visuaalantropoloogia filmidest seonduvalt käesoleva filmiga ja Pärnu visuaalse antropoloogia festivalidega. Teatavasti korraldatakse kord aastas festival, kus jagatakse tunnustusi ja preemiaid. Tegu on küllalt välja kujunenud kandepinnaga rahvusvahelise filmifestivaliga, mis loomulikult mõjutab looma vastavasisulisi filme. Minu teada on Mark Soosaar seal näidanud oma töid, kuid vist küll mitte esitanud konkursile. Arvatavasti peab ta mõndagi oma tööd antropoloogiliseks. Allakirjutanu arvates film "Emavene" küll visuaalantropoloogilist kudet vastu ei pea.

Etnofilmidega tegelejale peaks pakkuma huvi teadmine, missuguse nimetaja alla kuuluvad Pärnu festivalil demonstreeritavad filmid, kas festival on ikka oma sisult ja vormilt visuaalantropoloogiline. On kahtlusi, et festivali korraldajad vist ei hooli endale selgeks teha, missugune peab olema antropoloogiline film, missuguste meetoodilistele põhimõtetele ta vastama peab. Ajakirjanduses on antropoloogid nurisenud ja öelnud välja, et festivalidel esitatud filmid ei ole enamikus antropoloogilise sisuga. Lisan omalt poolt, et valdavas osas pole tegu etnofilmidega. Käesolevas seoses läheks pikale arutlemaks, kas etnofilm on sama mis antropoloogiafilm. Lausun siinkohal lühidalt, et tegu on sugulasastme järgi nagu venna ja



Mark Soosaar.
K. Suure foto

õega. On kahju, et esimestel Pärnu festivalidel minu mõttearendused etnofilmidest ei haakunud Mark Soosaare arvamustega ja tulemuseks oli minu eemalejätmine järgmistest festivalidest. Vaevalt oli seesugune "kõrvaldamine" kasuks visuaalantropoloogiale üldse ja etnofilmide tegijatele konkreetselt. Nii meil kui mujal.

Tõmbame jutuotsa kokku. Alustasime videofilm "Emavene" vaatlusega ja jõudsime Pärnu visuaalse antropoloogia festivalile. Ütlesin mitmeid kurje, võib-olla liialdatult kõvu sõnu retsenseeritava videolindi kohta. Osa nendest mõtetest võib vaidlustada, need ei tarvitse kokku langeda filmitegija mõtetega. Tunnistan kokkuvõttes: tegu on haruldase videofilmiga, kus on jäädvustatud väga originaalseid huvitavaid etnograafilisi seiku. Filmile jäädvustamist ja vaatamist väärivad need seigad, mille filmimine ei ole enam teist korda võimalik. Elu veereb nii kiire tempoga, et homme pole enam seesuguseid eluolustikulisi nähtusi jäädvustamiseks, isegi lavastada pole neid võimalik, sest asjatundjad kaovad, nende hinged hõljuvad maailmaruumis ning vaevalt tulevad nad tagasi, ka kanuudega, oma endistesse vintsutatud paikadesse. Seepärast väärrib Mark Soosaare ja tema abiliste filmitöö, ettevõtmine ja teostus head hinnangut.

MARK SOOSAAR on sündinud 12. jaanuaril 1946 Viljandis. Lõpetanud ÜRKI Moskvas filmioperaatorina 1970. aastal. 1970–1978 töötas ta Eesti Televisioonis kaameramehena, lavastas dokumentaalfilme: põhiteemadeks eesti kunst, loodus ja etnograafia. Samas tegi ta hulganisti igapäevase telesaadete filmiajaloo ja avaldas ajakirjanduses artikleid filmikunstist. 1978. aastal asus ta tööle "Tallinnfilmi" dokumentaalfilmide režissööri ja operaatorina. Aastatel 1984–1987 elas M. Soosaar Kihnu ja Manija saarel, õpetas kohalikus koolis ja tegi filme saareelanike elust. 1987–1989 oli ta valitud Eesti Kinoliidu esimeheks. Alates 1987. aastast korraldab M. Soosaar iga-aastasi Pärnu rahvusvahelisi visuaalse antropoloogia festivale. Selle raames peetakse ühtlasi konverentse rahvuskultuuride toetuseks. 1989. aasta märtsis õpetas ta California Ülikoolis Berkeleys ja juunis 1991 Montana Riikliku Ülikooli suvekursustel. M. Soosaare filmide retrospektiiv on toimunud Cinemathèque Française'is detsembris 1975, Pacific Film Archive'is septembris 1988 (USA, Berkeley), Smithsonian Institution Washington D.C-s ja New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumis juunis 1991. Tema kaheksat filmi säilitatakse New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi kolleksioonis. M. Soosaare filme on näidatud paljudel festivalidel: "Margaret Mead" (New York), Cinema du Reel ja Bilan Ethnographique (Pariis), Cinema Nordique (Rouen), La Rochelle, München, Berliin, Göttingen, Leipzig, Amsterdam, Nyon, Nuoro, San Francisco, Telluride, Moskva, Peking, Tampere, Riia. Alljärgnevalt on loetletud M. Soosaare olulisemad filmid.

MARK SOOSAARE FILMID

1971 "Kuldrannake". ("Eesti Telefilm", kestus 30 min, m/v, 35 mm), Eesti ajalugu läbi rahvamuusika.

1973 "Kihnu naine". ("Eesti Telefilm", kestus 50 min, värv, 35 mm), rahvakunst ja traditsioonid Kihnu naise elus.

1974 "Vaarao sõjavägi". ("Eesti Telefilm", kestus 35 min, värv, 35 mm), hülgepüügist Balti merel.

1977 "Maised ihad". ("Eesti Telefilm", kestus 90 min, värv, 35 mm), eesti graafiku ja maalikunstniku Eduard Viiralti elust.

1978 "Liblikapüüdja". ("Eesti Telefilm", kestus 40 min, värv, 35 mm), kunstnik Aino Bachi elust.

1978 "Pühapäevamaaljad". ("Tallinnfilm", kestus 20 min, värv, 35 mm), eesti naivistlike kunstnike antoloogia.

1980 "Jõulud Vigalas". Mängufilm. ("Tallinnfilm", kestus 90 min, värv, 35 mm), dokumentaaldraama Eesti esimesest iseseisvusvõitlusest 1905. aastal.

1981 "Jaan Oad". ("Tallinnfilm", kestus 20 min, värv, 16 mm ja 35 mm), kuulsa Kihnu maalikunstniku elust eksilil Torontos.

1981 "Mu kodu on Vilsandi". ("Tallinnfilm", kestus 20 min, värv, 35 mm), lugu Eesti esimese looduskaitseala rajamisest.

1981 "Härra Vene maailm". ("Tallinnfilm", kestus 30 min, m/v ja värv, 35 mm), lugu amatöörteadlastest härra Venest, kes avastas vea Albert Einsteini relatiivsusteoorias ja pandi seejärel hullumaja.

1983 "Aeg". ("Tallinnfilm", kestus 10 min, värv, 35 mm), eksperimentaalfilm Eestist ja aja kiirest liikumisest.

1983 "Viimane rahu". (Kestus 22 min, värv, 16 mm), Kanada ja Ida-Euroopa pärast Kolmandat maailmasõda.

1984 "Mängutoos Manilailul". ("Tallinnfilm", kestus 30 min, värv, 35 mm), dokumentaaldraama arstist, kes kolib Manilailule ning satub kokku tõsiste raskustega kohalike oludega harjumisel.

1985 "Lasnamäe". ("Tallinnfilm", kestus 10 min, värv, 35 mm), kriitika Lasnamäe elamuehitusprojekti kohta.

1985 "Kosklad". ("Tallinnfilm", kestus 20 min, värv, 35 mm), kosklate elust ja kokkupuutest inimestega Manija saarel.

1986 "Kihnu mees". ("Tallinnfilm", kestus 50 min, värv, 35 mm), sotsiaalne uurimus Kihnu kultuuri olukorrast.

1986 "Ühepuulootsik". ("Tallinnfilm", kestus 15 min, värv, 35 mm), Eesti viimases meistrimehes, kes oskab ühepuulootsikut teha.

1987 "Elu ilma...". ("Tallinnfilm", kestus 30 min, värv, 35 mm), teismelise poisi enesetapust.

1989 "Miss Saaremaa". ("Tallinnfilm", kestus 50 min, m/v ja värv, 35 mm), 1931. aasta Saaremaa iludusvõistluse võitja elust, mis on tihedalt seotud Eesti ja kogu Euroopa pöördeliste sündmustega.

1991 "Riigivanem". ("Tallinnfilm", kestus 120 min, värv, 35 mm), Eesti Vabariigi esimese presidendi Konstantin Pätsi elust.

1992 "Eesti esimene kodanik". (Soomes MTV, Eesti TV ja "Weiko Saawa Film", kestus 58 min, värv, 16 mm), Eesti poliitiliste liidrite Arnold Rüütli ja Lenart Meri portree.

1992 "Kihnu Kristjan". ("Weiko Saawa Film", kestus 29 min, värv, 16 mm), dokumentaalfilm 11-aastasest Kristjanist, noorest lauljast Kihnu saarelt.

1993 "Kolm šamaani". ("Weiko Saawa Film", kestus 45 min, video, Beta SP), kolm šamaani maailma eri paigust: Eestist, Lääne-Siberist ja Amazonase ülemjooksult.

1993 "Emavene". ("Weiko Saawa Film", kestus 63 min, värv, 16 mm), dokumentaalfilm eri kultuuride ellujäämisest, vaadelduna ühepuulootsikute kaudu.

1995 "Mission Impossible". (Kasrežissöör Peeter Tammisto, "Weiko Saawa Film", kestus 53 min, värv, 16 mm), Eesti diplomaadist Ernst Jaaksonist.

Sulev Teinemaa

ALEKSEI PETERSON on ajaloodoktor, Eesti NSV Riikliku Etnograafiamuuseumi kauaaegne direktor.

III HELSINGI RAHVUSVAHELINE BALLETIKONKURSS

11.— 22. juuni 1995



Stanislav Jermakov tõi Tallinna II preemia

Kolmandat korda toimus Soomemaa pealinna kulu ja kirjadega Helsingi balletikonkurss. Seekord Rahvusoooperi uhiuuel laval mängupinnaga 20×20 m, mis oma eeskujulike proportsioonide, imelise põranda ja suurepäraselt funktsioneeriva õhukonditsioneeriga oli selleks otsekuu loodud. Kui eeskujulikult korras võistluspaiigale lisada veel meie laiuskraadidel ebaharilikult kaunis

ilm, siis ei võinud midagi paremat üldse taha. Kõikide osavõtjate lootused olid suured, sest maailma konkursside karussellidel osaletakse vaid võidu nimel ja enamik oli ka täis võidutahet. Et esitajate tehniline tase oli kõrge, sai preemiade määramisel aluseks esituse isikupära ja hingestatus. Põhiväärtusena leidis tunnustust loomulik esituslaad.

Koos avatseremoonia, voo ru vahepäevadele mahutatud moderntantsu õhtu ja kooreograafiamatinee ning konkursi lõpetanud piduliku autasustamisõhtuga, millel esinesid 13 tänavust laureaati, toimus kokku kaks-teist täispikka balletiõhtut.

III Helsingi konkursil osales 101 võistlejat 43 riigist, žüriis oli 10 liiget 10 riigist. (Kümnes küll töös ei osalenud, nimelt Carla Fracci, itaalia balleti suur nimi, 1956. aastast tänaseni laval! — tantsis aga lõpugalal 10-minutise Schuberti "Ave Maria" Isadora Duncani stiilis.) Žürii tööd juhtis Jorma Uotinen Soomest. Jagada oli 13 tantsijapremiat, vahemikus 1000 USD kuni 10 000 USD ja 10 000 USD lavastajapremiateks.

Sellised on mõned arvilised näitajad 1995. aasta maailma balleti suurvõistluse kohta. Arvud ja mahud on suured, kuid suurena oli Rahvusoooperi uhiuues hoones toimunud IBC (*International Ballet Competition*) korraldajatel ka kavandatud. Esindatud olid Hiina, Jaapan, Vietnam maailma ühest servast; Argentina, Brasiilia, USA, Tšili, Kuuba — teisest servast; Austraalia, Lõuna-Aafrika lausa maailma äärest. Lähematest maadest Rootsi, Taani, Norra, Eesti, Leedu, Tšehhi, Austria, Saksa, Poola, sekka tugevad balletimaad Itaalia, Hispaania, Venemaa. III IBC Helsingis olnuks erialaliselt lausa ideaalilähedane, kui kohal oleksid olnud ka Inglismaa ja Prantsusmaa.

Juba juurdunud traditsioonidega Moskva, Varna, Osaka (Jaapan) ja Jacksoni (USA) balletikonkursside kõrval on Helsingi IBC endale tänaseks balletimaailmas üha suure-

mat populaarsust võitmas. Kord-korralt on kasvanud tema mainekus ja praegu on Helsingi foorum üks prestižikamaid professionaalide hulgas. Organiseerijail on õnnestunud luua loominguiline ja heas mõttes ka akadeemiline õhkkond. Eelregistreerimise filtriga on tagatud kõikide osavõtjate ühtlasele kõrge tase. Žüriile on jäetud üsna vabad käed I—II voorust edasipääsemise otsustamisel ja preemiate määramisel — kuni rahasummade ümberjagamiseni välja.

Lavastajate loominguilisel võistlusel, millest seekord võttis osa 50 inimest, määratakse balletikunsti tulevikusuundumused ja perspektiivid. Siin kinnistuvad esteetilised töekspidamised, formeeruvad uued tendentsid esituslaadis.

Üllatusena mõjus klassikalise koreograafia (põhiliselt Marius Petipa lavastatu interpretatsioonid) tõlgenduste ühtlus — olgu siis esitaja Hiinast, Austraaliast, Rootsist, Tšehhist, Eestist, Jaapanist või Leedust. Klassikalise tantsu iluideaal tundub olevat üleilmselt ühesugune. Ka võistluse (ja mitte ainult Helsingi oma) tingimuste kohaselt moodustab esitaja (osavõtja) põhirepertuaari klassikaline pärand — mille täiuslik valdamine ongi professionaalsuse kõrgeim mõõdupuu.

Helsingi konkurs tekita ka vastakaid tundeid. Kiibitsetele andis kõneainet muudatuste sisseviimine konkursi I vooru nõuetesse — iga osavõtja esitab kaks soolovariatsiooni 19. sajandi klassikalisest balletist. Asjatundjaid hirmutas kõikelubav vabadus, millega kohandati nn kohustuslikud variatsioonid oma võimekuse ja pahatihti ka vaieldava maitsega. Kindlasti võttis see variatsioonide voor ära konkursi vähesegi vaatemängulisuse — polnud sugugi erand ühe ja sama variatsiooni 4-, 5- ja 6-kordne järjestikune esitamine. Samalaadse hämmingu tekitas I vooru läbiviimine nn väikesel laval — *Alminsali's*. Konkursi populariseerimise seisukohalt tundus organiseerijate suure mõõdalaskmisena II vooru (moodne ehk kaasagne koreograafia) toimumine suurel laval — peaaegu tühjale saalile. Publiku huvipudust peaks kuidagi ennustada saama — kas või eelmüügi kaudu. Lavalolijatele on konkursi pingelises õhkkonnas tühi vaatesaal suureks emotsionaalseks lisakoormuseks.

Konkurs kuulutas uueks täheks **Barbora Kohoutkova** Prahast — temale läks *grand prix* ja 10 000 pluss 3000 USD. Üle mitme konkursi sai *grand prix* omanikuks baleriin — kummalisel kombel jääb maailma viimas-

te aastate balletikonkurssidel peaauid kas omanikuta või saab selle meestantsija! Kohe esimese vooru esinemiste järel oli selge, et B. Kohoutkova on favoriit ja peaauid peaks olema paika pandud. Nii head naitantsu pole varem näinudki. Ta on kõiki lootusi ületav, lausa võrreldamatu. Peen muusikaalsus, maitseus ja mõõdutunne. Orgaaniliselt valdab II vooru repertuaaris väljendusrikast žesti ja miimikat. Loob laval seninägematut eelkõige plastiliste, koreograafiliste vahenditega. Kolmandas voorus hiilgab teh-



Artur Lill (Tallinn)

niliselt, lisaks väga lähimõeldud ja õnnestunud repertuaarivalik, milles on ilmselt suurimad teened tema õpetajal **Ingrid Nemeckoval**, kellele kuulus võistluste õpetajapreemia, mis rahalises väeringus küll vaid sümbolne — ei kannatanud isegi dollarites äramärkimist, markades mõjus see veidi



Grand prix' võitja Barbora Kohoutkova Prahast (keskel) oma õpetaja Ingrid Nemeckova ja Ago Herküliga.

Kari Hakli fotod

kopsakamana!!! Kahjuks on (lausa halva traditsioonina) õpetaja äramärkimine konkursidel haruldus.

Naistantsijate I preemia läks **Egle Spokaitale** Vilniusest, kelles on palju võluvast naiselikkust, võltsimatut siirust. Peale selle lavalised eeldused — kasv, välimus, sarm, need on E. Spokaitel looduse poolt antuna täiuslikud. Lava oli täis tema loomulikku graatsiat, mis, jumal tänatud, polnud balletlikult stamplik, vaid isikupärane. Temast lausa hoovas tahtmist olla laval kordumatu. Teises voores esitatud G. Bizet' — R. Štšedriini "Carmeni" katkend Jurius Smoriginase koreograafiaga oli esituselt värske, tumestamata füüsilisest pingutusest. Ilmselt on kool talle andnud korraliku, tundub, et lausa maksimaalse väljaõppe — selles hrapras olevuses on nii jõudu kui ka täpsust. See on rafineeritus paremas mõttes, ainsagi vale noodi puudumine kogu konkursi vältel.

Meestantsijate I preemia võitjale **Andrei Ivanovile** Venemaalt aplodeeris saal pööraselt. Tema esitatu oli tehniliselt laitmatu, kuid isikupäratu. Kahjuks ei võimalda väga väike kasv tal end kunagi partnerina maksma panna.

Kõigi kolme voores vältel hoidis saali meeli evelil **Katja Björner** Stockholmist. Tema tuli rehabiliteerida õige madalale kukutatud Skandinaavia naisballeti maine.

Esimese voores kahe variatsiooniga demonstreeris ta peent stiilitunnet. Teine voores lisas koos joonte ilu ja puhtusega ning tehnilise täpsuse ja kargusega suure annuse elegeerilist tonaalsust. Kargust ehk vahest liigagi. Minu arvates jäi K. Björneril III voores elamuse sünniks midagi vajaka. Vahest segas ka millegi erilise ootus. Lõpetuseks pälvis ta igati teenitult II preemia. Teine preemia anti

ka **Nina Hyvärinenile** Helsingist, kelle edasisaamine I voores järgmisse oli juba ligi viisakusavaldus korraldajamaale, kõrge preemia aga lausa kurjast, niisamuti kui meeste III preemia määramine **Jonas Lundqvistile** Helsingist. Need kaks soomemaise eelistust olid küll asjatud.

Noormeestest võitis **Han Po** Hiinast — vallaatult sädelev, joovastavalt õnnelik, eluahn ja nii idamaiselt võluviiralt lihtsameelne tantsija. Samas oli temas tõelist elegantsust esituse tehnilise täpsuseni välja. Mis aga võib-olla peamine — valitud repertuaar vastas täielikult tantsija naturile, talle on looduse poolt tõesti palju antud.

Koreograafide võistlus tõi lavale ca 50 oopust, mille loomeajale kehtis nõue — lavastatud olgu pärast 1. jaanuari 1990. Siin oli konkurss ülimalt ebahütlane. Ainsana tõsisest teistest esile nii koreograafilise värskuse kui ka esituse filigraansusega Lõuna-Aafrika Vabariigi mustanahalise koreograafi ja tantsija **Ntsikelelo G. Cekwana** loodud ja tema enda ning valge kaasmaalase **Quinton Ribbonaariga** esitatud "Brother, brother". Harvanähtav meesduett pälvis kõigil neljal ettekandel saali vaimustuse. Minu vaatevinklist oli lavastaja võidupreemia jagamine kolme koreograafi (lisaks poolakas Krzysztof Pastor ja austraallane Daryl Brandwood) vahel küll kurjast.

Tore oli Helsingi **IBC'**1 kohata laval järjepanu isiksusi, kes on paljuks võimelised. Tore, et nad olid nii erinevad. Tore, et Tallinna Balletikooli lõpuklassi mõlemad noormehed **Stanislav Jermakov** ja **Artur Lill** finaali jõudsid ja **Stanislav Jermakov**, hiinlase järel ja ameeriklase ees, II preemia Tallinna tõi. Kordaläinud oli konkursi esinemine ka **Kati Ivastel** Estonia Teatrist. Ainult žürii täieliku mõõdalaskmise tagajärjel ei olnud teda III voores esinejate hulgas. See leidis kogu Soome pressis äramärkimist, et soome konarliku tasemega tantsijate eelistamine **Kati Ivastele** on lausa hämmastav.

Ärgu pahandagu need, kes täna leiavad nii vähe **S. Jermakovi** suure võidu kohta. Meie balleti olukord vajab ükskord tõsisest analüüsi, sest selle konkursi edu saabus meile tänu koolipoolsele väljaõppele ja külalis-koreograafide kutsumisele: II ja III voores repertuaari lavastasid **Robert Balogh** Prahast ja **Jurius Smoriginas** Vilniusest. Kõikidel eelnevatel rahvusvahelistel konkurssidel on kaasaegse koreograafia voores ballettmeister **Mai Murdmaa** repertuaar sulgenud meie esinejatele tee III voores.

KATHARINE HEPBURN JA CHARLES CHAPLIN KÕIGI AEGADE PARIMAD FILMINÄITLEJAD II

Inglise ajaleht "The Guardian" korraldas 35 riigi filmikriitikute hulgas rahvusvahelise ringküsituselise maailma kõigi aegade parima filminäitleja ja -näitlejatar väljaselgitamiseks. Vastas 65 kriitikut. Igaüks saatis oma kolm parimat meest ja kolm parimat naist — kõik võrdselt. Eestit oli meeldiv võimalus esindada allakirjutanul. Küsitluse esimene pool ilmus TMK novembrinumbris.

Jaan Ruus

CHARLES CHAPLIN. Fakte

Sündis 16. aprillil 1889 Londonis, suri 25. detsembril 1977.

Alustas professionaalse esinejana kaheksa-aastaselt lastetantsutrupis Eight Lancashire Lads. 1906 liitus eduka Fred Karno trupiga ja reisis sellega mööda Ameerikat 1910—1912. 1913 liitus Keystone'i filmistuudioga ja tegi oma esimese filmi "Elatist teenides" (Making a living). 1914 kirjutas ja lavastas filmi "Vihma käes" (Caught in the Rain). Tegi Keystone'i stuudio jaoks 35 filmi, 1915 läks Essanay studiosse, kus valmisiid filmid "Hulkur" (The Tramp) ja "Immigrant" (The Immigrant).

1919 rajas Chaplin koos Mary Pickfordi, Douglas Fairbanksi ja D. W. Griffithiga United Artists Corporation'i.

Abiellus oma esimese naise Mildred Harrisega 1918 (lahutas 1920). 35-aastaselt abiellus Lolita MacMurrayga, lahutas 1927. Neil oli kaks poega: Charles Chaplin jr. ja Sidney Chaplin. Abiellus uuesti 1933 Paulette Goddardiga (lahutas aastal 1942). Neljas abikaasa oli Oona O'Neill. Chaplin sai riitliseisuse (Sir) 1972.

Parim film — "Suurlinna tuled" (City Lights).
Parim osatäitmine — "Kullapalavik" (The Gold Rush).

Halvim film — "Krahvinna Hongkongist" (The Countess from Hong Kong).

Halvim osatäitmine "Kuningas New Yorgis" (A King in New York).



Charlie Chaplin. Viimaseid fotosid.

"Lähivõttes nähtuna on elu tragöödia, kaugplaanis ent komöödia."

Charles Chaplin

"Esimene rahvusvaheline filmi-üld. Tema väike-mehe isiksus, selle tundlikkus, sitkus ja leidlikkus andsid arhetüübi, mis siiaaani mõjutab näitlejaid ja tõmbab publikut." Jay Carr, "The Boston Globe"

"Tema Hulkur on filmikunsti suurim arhetüüp." Peter Rainer, "Los Angeles Times"

"Keegi teine pole suutnud ühendada naeru, poeesiat ja kurbust nii geniaalselt." Jerzy Plažewski, "Kino"

"Ajalooliselt kõrgub ta kinoajastu kohal nagu koloss, näitlemiskunstmis on ta loonud koomika diasooni, millel pole vastet." Ashley Ratnavibushana, "Cinesith", Sri Lanka

"Lõputu koomiline varjundirikkus igavikuliste inimitunnete ja kaasaja tragöödiate väljendamisel." Adina Darian, "Noulcinema", Bucharest

"Tal õnnestus saada üheks vähestest inimese tõelise universaalsuse sümbolitest ja jõuda nii noor-

te kui vanadeni." Sayyed Said, "Cairo Magazines"

"Tema loodud väike hulkurikuju on saanud humanismi võrdkujuks ning tema füüsiline väledus omaette kunstiks." Peggy Chiao, "China Times Express", Taiwan

"Unikaalne nähtus. Filminäitleja, kes korraldas oma keha iga rakuga etendusi. Tal oli õnn töötada terve elu vaid ühe režissööriga, kes laskis särada tema virtuoossusel." Dan Fainaru, Iisraeli televisioon

"Mitmekülgne mängus, hea pantomiimikunstnik, kes suutis panna nii nutma kui naerma, kogu ni mõlemat korraga." Ninos Feneck Mikelides, "Eleftherotypia", Kreeka

"Mõtles välja särava ja universaalse Charlie-Charlot' kuju. Hügel mõju kogu järgnevale kino-protsessile." Jaan Ruus, "Teater. Muusika. Kino", "Eesti Ekspress", Tallinn.

Unustatud omal maal, tunnetas Charlie Chaplini geniaalsust kogu maailm, väidab
DAVID ROBINSON.

TÄIUSLIK VAIKUS

Charlie Chaplini triumf selle sajandi suurima näitlejana maailma kriitikute hääletusel vaevalt kutsus esile šovinistlikke rõõmuhüüatusi tema kodumaa kriitikute vennaskonnas. On paljutähenduslik, et ükski briti kriitik ei hääletanud tema poolt. Viimased kolmkümmend aastat on Chaplin olnud inglise filmikriitikute *bête noire*. Selline põlastamine on kohalik nähtus, võrreldes väliskriitikute enamikuga, kes hindavad Chaplini sama kõrgelt, kui teda hinnati karjääri kõrgajal 60–70 aastat tagasi.

Oma kolleegidele, isegi Inglismaal, on ta ikkagi jäänud näitlejate näitlejaks. Suur ameerika tragöödianäitlejatar Minnie Maddern Fiske oli üks esimesi, kes tunnistas, et Chaplinis on midagi erilist võrreldes teiste näitlejatega massiliselt produtseeritud kümneminutilistes jandifilmides 1916. aastal. Chaplin oli siis kahekümne kuue aastane ja oli filminduses alles teist aastat, kui Fiske nimetas teda "erakordseks kunstnikuks ja koomikageeniuseks... kellel oli suur inspiratsioonijõud ja vankumatu tehnika nagu Réjane'il."

Kui Chaplin kuuskümmend aastat hiljem suri, ütles Laurence Olivier, et "tegu oli tõenäoliselt kõigi aegade suurima näitlejaga".

Mahategijad osutavad tema viie viimase filmi punnitatud aforistlikule dialoogile ja Chaplini enda afektiivsele esitusviisile, aga see pole oluline. Tema kunst seisnes miimikas ja selles ei leia tummfilmides temale võrdset. Oma esimesest ekraanile ilmumisest alates võis ta väljendada kõike ainuüksi näoilme ja liikumisega. Ta võis ilma sõnadeta jutustada lugusid — isegi valetada — ning tunnete muutusi võis ta esitada valguse õrnusel ja kiirusel. Vaid kõige tõntsimad võivad alahinnata tema legendaarset näitekunsti *tour de force*'i, mis säilitab oma mõjujõu ka korduval vaatamisel.



Charlie Chaplin hulkur Charliena.

Sagedamini meenutatakse viimaseid kaadreid filmist "Suurlinna tuled". Hulkur on tutvunud pimedas lilleneiuga ning ei taha purustada tema illusioone, et neiu peab teda rikkaks ja ilusaks. Ta üritab leida raha tüdruku raviks ning satub sellepärast vanglasse. Mõni aeg hiljem, vanglast vabanenud, kui ta on veel katkutum ja armutum, avastab ta, et tüdruk on saanud nägijaks ja et tal on oma lillekauplus. Tundes häbi ja soovides tüdrukule mitte pettumust valmistada, püüab ta minema joosta. Tüdruk jõuab talle järele ja pistab pihku mündi ja lille — alles siis tunneb neiu puudutuse järgi ära hulkuri. "Sina?" küsib neiu uskumatult. Pilgust, kuidas Chaplin tüdrukule otsa vaatab, on küllalt, et "panna südant tarduma ja see on näitekunsti parim näide ning filmikunsti kõrgthetk", nagu on öelnud ameerika filmikriitik James Agee.

Aastaid hiljem kirjeldab Chaplin, kuidas see sündis: "Ma vaatlesin teda ja huvitusin temast ja süvenesin iseendasse viisil, mis lõi imeilusa tunde... peaaegu vabandavalt seisin nagu iseenda kõrval, jälgides ja uurides tema reageerimist ja olles sellest veidi hämmingus. Ja see tuli välja. See on imeilus stseen, imeilus, seepärast et ta pole üle mängitud."

Need on intuiitvise kunstniku eneseväljendused: Chaplin ei teadnud rohkem kui keegi teine, milles oli tema kunsti saladus. Kui selles üldse on mõni saladus, on see tema elu esimeses kahekümne viies aastas. Chaplini ema läks hulluks ja ärajooksnud isa suri alkoholismi. Oma esimese kümne eluaasta jooksul sai ta tunda vaesust, nälga, puudust, hullumeelsust, Londoni halastamatuid tänavaid ja vaestekodude tõelist külmust. Nõrgem laps oleks alla vandunud ja surnud, kuid Chaplin korjas endasse kõik, mis ta oli kogenud sellest rängast ajast.

Kümneaastaselt läks ta tööle *music-hall*'i ning järgmised viisteist rügas ta hoolikalt, õppides rahvalikus teatris oskusi. Hiljem filmi jõudes ta mitte ainult ei teadnud inimloomusest rohkem kui enamik inimesi, vaid tema käes olid ka kunstivahendid, et seda kõike väljendada. Ta saabus filmi väga soodsal hetkel, kui tummfilm kujunes esimeseks suureks massimeelelahutuse meediumiks. Tänapäeval on raske hinnata, kui palju tähendas Chaplin teismelistest ja kahekümneaastastest koosnevale auditooriumile ja kui lai oli tema mõjusfäär. Ühe värvika pildi annab John Ervine, kirjeldades, kuidas mõjutasid Chaplini filmid Esimese maailmasõja rindesõdurite moraali: "Sel väikesel, kütkestaval, nukral, loivaval, närvilisel kujul, kes naeratusega tegi oma karistajad relvituks, tarvitses vaid nähtavale ilmuda, kui äraaetud sõdurid jalamaid unustasid, kus nad tegelikult on ning milline saatus neid ootab, ja neil oli meeles vaid naerda. See on tõeliselt suur saavutus."

Miks siis inglased temast eemale hoiavad? Kas sellepärast, et tänapäeva Inglismaad vallanud küünilisuse tõbi ei saa kõrvuti eksisteerida Chaplini avali sentimentaalsusega?

Chaplini lehel, Oona Chaplinil, oli selle kohta oma arvamus: "Inglismaal toimib perversne romantika. Kui Chaplin oleks surnud joobnult, laostunud ja õnnetuna, oleksid nad teda armastanud. Kuid nad ei suuda kunagi andestada, et ta lõpetas rikka ja õnnelikuna ja elas Šveitsis."

David Robinson on raamatu "Chaplin: tema elu ja kunst" autor, mis sai aluseks Richard Attenborough filmile "Chaplin".

REŽ ISSÖÖR JA NÄITLEJA RICHARD ATTENBOROUGH CHAPLINIST

Arvan, et Chaplin on suurepärase valik. Ta on kõige karismaatilisem figuur, keda filmiajalugu üldse tunneb. Ta tegi mängudest munapirukatega ja politsei tagaajamistest sajandi kunsti. Mitte ainult kui näitleja, vaid ka kui režissöör ja produtsent, kirjanik ja helilooja. Aastate jooksul tegi ta läbi tohutu muutuse. Ma nägin filme "Kullapalavik", "Suurlinna tuled", "Väikemees" noorukina ja nutsin ja naersin nagu kõik teised. Ja sellest ajast on minu imetus tema vastu kasvanud ja kasvanud. Pärast filme "Moodsad ajad" ja eriti "Suurt diktaatorit" sai temast ülemaailmse tähtsusega figuur; ta õppis ära, kuidas kasutada meelelahutuskunsti protestiks ühiskonnas valitseva kurjuse vastu.

Ta oli palju enam kui koomik. Ta oli kloun, aga selles on oluline vahe. Koomikud ajavad sind naerma, kuid paar minutit hiljem ei mäleta sa enam, mille üle sa naersid. Klounid panevad sind naerma ja samas nutma, sest nemad mõistavad ja tunnetavad inimese eksivust. Kui kohtasin teda esmakordselt — see oli millalgi 1934 või 1935 Picadilly tsirkuse Londoni paviljoni taasavamisel —, otsustasin ma saada näitlejaks. See, kes mind sel määral ära võluda suutis, pidi olema väga erakordne isiksus. Tema oli geenius. Kahjuks ollakse tema suhtes praegu teataval moel küünilised, inimesed leiavad, et ta pole enam naljakas. Eraelus olid tal omad veidrused ja nõrkused, kuid talle oli omane suur headus ja määratu julgus.

CHAPLINILE JÄRGNEVAD



Marlon Brando.

Robert De Niro.





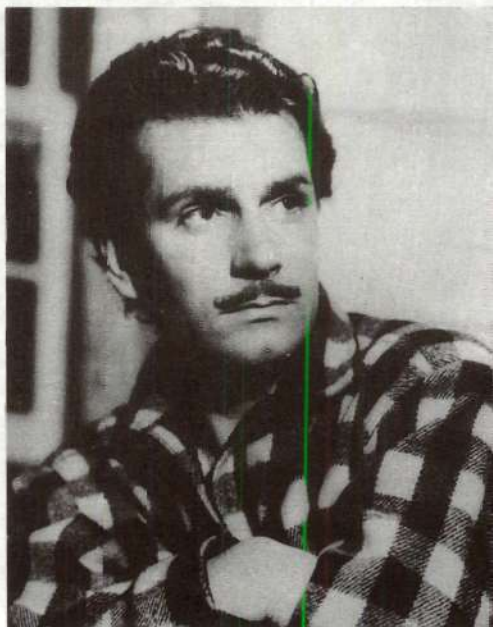
Gary Grant.



Humphrey Bogart.



Jean Gabin.



Laurence Olivier.



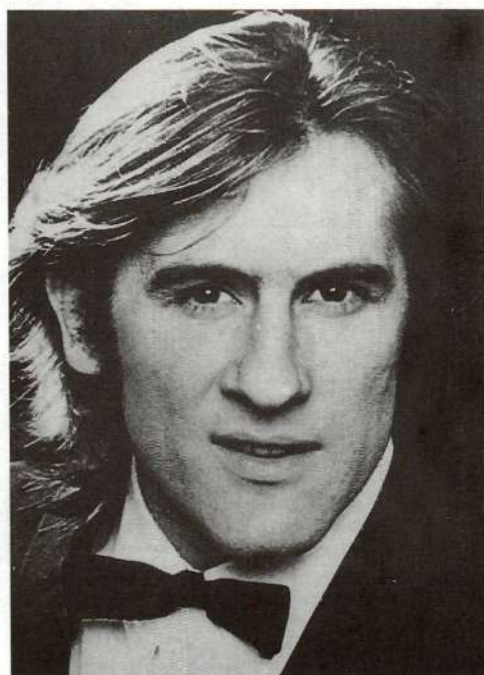
Spencer Tracy.



Daniel Day-Lewis.



Jack Nicholson.



Gérard Depardieu.



MARLON BRANDO

2

Elulugu

Sündis 3. aprillil 1924.

Beat-generatsiooni
mässuline iidol.

Keeldus filmi "Ristiisa"
(*The Godfather*) eest
"Oscari" vastu võtmaast

protestiks Ameerika
indiaanlaste
olukorra vastu.

Kriitikud on öelnud

Kujundas ümber filmiahtede näitlemislaadi ja avaldas ürgmõju igauhele, kes tuli tema järel poole sajandi jooksul. *Richard Shickel*, "Time"

"Esindas laisavõitu kassilikku seksuaalsust, mis lahvas kultuurilisel ja poliitilisel pinnal, kõigutades sõjaajaset habrast enesega rahu-olu." *Jay Carr*, "The Boston Globe"

Isendast

"Põlgast siamaani autoritaarsust ja konformismi, mis sunnib peale keskpärasust, kuid ma ei tunne enam vajadust ka aegadeks. Kui olin kahekümneandates, tahtsin kogu aeg olla parim, kuid praegu ma ei hooli enam sellest. Ma olen lõpetanud enda võrdlemise teistega. Ma ei muretse selle üle, kui keegi on andekam kui mina või kui inimesed mõtleavad minu kohta välja pahelisi lugusid."

Parimad

"Kuulsus on olnud minu elu hukatus ja ma loobuksin sellest rõõmuga."

Halvimad
Halvim film —
"Valm" (*Formula*).
Halvim osatäitmine —
"Tänapäeva apokalüpsis" (*Apocalypse Now*),
"Missouri laimed" (*The Missouri Breaks*).

Parim film —
"Ave piiril" (*On the Waterfront*).
Parim osatäitmine —
"Meheid" (*The Men*).



ROBERT DE NIRO

3

Sündis 17. augustil 1943.

"Oscari" nominent filmi
"Hirvekütt"

(*The Deer Hunter*, 1978)

eest. Jagas parima
näitleja auhinda

Veneetsia filmifestivalil
filmi "Tõepärsed"

pihitumused"
(*True Confessions*, 1981)
eest.

"Hülgavaim — sa vaevalt tajud tema kohalolekut."

Geoff Andrew, "Time Out"

"Olekut äärmiselt muutev, kuid oma identiteeti mitte kunagi kaotav." *Wolfraam Shuette*, "Frankfurter Rundschau"

"Heidutatav." *Phil Thomas*,

"Empire"

"Ilma nähta näitleja, kes suudab erinevates rollides olla täiesti erinev." *Drazen Illincic*, "Vecernij List",
Horvaatia

"Mu imago on pisut kulunud.

Ma ei soovi alati luua mõjuda."

Parim film —
"Komöödiakuningas"

(*King of Comedy*).

Parim osatäitmine

"Taksosjuht" (*Taxi Driver*).

Halvim film
"Hirmu neem"

(*Cape Fear*).

Halvim osatäitmine

"Missioon"
(*The Mission*).



HUMPHREY
BOGART

4

Sündis 23. jaanuaril
1899, suri 14. jaanuaril
1957. Olnud abielus
neli korda, abikaasad:
näitlejannad
Helen Mencken,
Mary Phillips,
Mayo Method ja
Lauren Bacall.

"Ka kõige küünilisematel
hetkedel ei varjanud ta oma
haavatavust." *Peter Van
Bueren*, "de Volkskrant",
Amsterdam
"Mutoloogiseeris autsaideri
rolli, kes sattus korruptsioo-
ni või segaste olukordade
sisse, millest püüdis eemale
jääda loomupärase korralik-
kuse tõttu, varjates seda viisa
küünilisusega. Esimene anti-
kangelane." *Virek Couto*,
"The Times of India"

"Ka ma kuultun Olivier'
näitlemiskooli? Lollus!
Ma olen näitleja.
Ma teen seda, mis tuleb loo-
mitikult."
"Ma olen mänginud viletsa-
tes filmides rohkem kui
ükski teine filminäitleja
ajaloos."
"Maailma häda peitub
selles, et igauks on kolm
dringi-ringi tagapool!"
"Ainuke asi, mis näitleja
publikule võlgneb, on hea
esinemine."

Parim film —
"Malta kull"
(*The Maltese Falcon*).
Parim osatäitmine —
"Üksildases paigas"
(*In a Lonely Place*).

Halvim film —
"Kokkupõrge"
(*Conflict*).
Halvim osatäitmine —
Iga enne
1940. aastat
valminud film.



CARY
GRANT

5

Sündis 18. jaanuaril
1904,
suri 29. novembril
1986.
Teravmeelne ja
armastusväärne
filmisiksus,
veidrustega
oma-linna-mees,
see tegi temast
lummiku.

"Ta on filminäitleja
koondkuju: lõppematu
kergus, stiil, mis varjab
endas sügavat sisu." *David
Ansen*, "Newsweek"
"Suur mitmekülgus
ja teadmine, kuidas
seostada arvukaid
väga komplitseeritud
registreid." *Angel Quintana*,
"El Pint", *Kataloomia*

"Igauks tahab olla
Cary Grant. Isegi mina ta-
han olla Cary Grant".
"Kui ma abielusin,
tahtsin olla üksik, ja kui ma
olen üksik, tahan olla
abielus."
"Vormisin ennast
Jack Buchanani,
Noel Cowardi ja
Rex Harrisoni järgi."
"Kes seeks ennast nüisuguse
imeliku mehega nagu
mina?"

Parim film —
"Kahtlus" (*Suspicion*).
Parim osatäitmine —
"Vaid üksik süda"
(*None But the Lonely Heart*).

Halvim film —
"Nooreduskuur"
(*Monkey Business*)
Halvim osatäitmine —
"Õo ja päev"
(*Night and Day*)

Tõlkinud MARIKA TOMBERG
The Guardian 10. 03. 1995

Geoff Andrew, *Time Out*, Suurbritannia; Matt Mueller, *Premiere* USA; Kenneth Turan, *Los Angeles Times*, USA; Richard Schickel, *Time*, USA; Desson Howe, *Washington Post*, USA; Derek Elley, *Variety* ja *The Australian*, Suurbritannia; Howard Feinstein, New York, vabakutseline, USA; Jay Carr, *The Boston Globe*, USA; Tadao Sato, Tokyo, vabakutseline, Jaapan; Peter Rainer, *Los Angeles Times*, USA; Jerzy Plażewski, *Kino*, Poola; Aruna Vasudev, *Cinemaya - Asian film Quarterly*; Peter van Bueren, *de Volkskrant*, Amsterdam, Holland; Yukichi Shinada, *Asahi*, Tokyo, Jaapan; Osman Kibar, *Morgenbladet*, Norra; Ashley Ratnavibushana, *Cinesith*, Sri Lanka; Claudia Nye, *El Clarin*, Argentina; Edith Bergin, *La Prensa*, Argentina; Hans Ehrmann, *La Nacion*, Santiago, Tšiili; Vivek Couto, *Frontline* ja *The Times of India*, India; Wolfram Schuette, *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt, Saksamaa; Jean Roy, *L'Humanité*, Prantsusmaa; Helena Ylänen, *Helsingin Sanomat*, Helsingi, Soome; Julie Burchill, *Sunday Times*, Suurbritannia; Adina Darian, *Noulcinema*, Rumeenia; Philip French, *The Observer*, Suurbritannia; Jose Carlos Avellar, *Cadernos De Cinema E Critica* ja *Cinema*, Brasiilia; João Garção Borges, Portugali raadio ja televisioon, Lisabon, Portugal; Barry Norman, TV filmikriitik, Suurbritannia; Sayyed Said, *Cairo Magazines*, Mustakbal El Arabi ja El Hayat, Egiptus; David Ansen, *Newsweek*, USA; Peggy Chiao, *China Times Express*, Taiwan; Leonardo Garcia Tsao, *El Nacional*, Mehhiko; Rob Lowing, *The Sun-Herald*, Austraalia; Ronnie

Pede, *Film En Televisie*, Belgia; Dan Fainaru, *European Film Reviews*; Iisraeli TV, Iisrael; Ninos Feneck Mikelides, *Eleftheriotypia*, Kreeka; Phil Thomas, *Empire*, Suurbritannia; J. J. Schetz Costa, *El Periódico*, Barcelona, Hispaania; Evan Williams, *The Australian*, Austraalia; Angel Quintana, *El Punt*, Catalonia; Hugo Davenport, *Daily Telegraph*, Suurbritannia; Philip Dodd, *Sight and Sound*, London, Suurbritannia; Alfio Bernabei, *L'Unita*, Itaalia; Dougal Macdonald, *The Canberra Times*, Austraalia; Dita Rietuma, *Diena*, Riia, Läti; Angel-Fernandez Santos, *El Pais*, Madrid, Hispaania; Scarlet Cheng, *Eastern Express*, Hongkong; Branka Somen, *Vjesnik Daily News*, Horvaatia; Jean Perret, Šveitsi Romaani Raadio, Genf; Richard Vine, *Eastern Express*, Hongkong; Kim-Ji Seok, *Roadshow*, Lõuna-Korea; Finnouala Halligan, *The South China Morning Post*, Hongkong; Alberto Farassino, *La Repubblica*, Rooma; Jonathan Romney, *The Guardian*, Suurbritannia; Jaan Ruus, *Eesti Ekspress*, *Teater. Muusika. Kino*, Tallinn, Eesti; Jonathan Rosenbaum, *Chicago Reader*, Illinois, USA; Ken Ichi Okubo, vabakutseline, Jaapan; Sorajak Kasesmsuvan, *Khao Sod Daily* ja *Chandra*, Tai; Stanley Peskin, *Weekly Mail*, Johannesburg, Lõuna-Aafrika; Adrian Monteath, *The Star*, Johannesburg, Lõuna-Aafrika; Derek Malcolm, *The Guardian*, London, Suurbritannia; Nigel Andrews, *Financial Times*, Suurbritannia; David Robinson, Chaplini biograaf, Suurbritannia.

JOHANN FRIEDRICH BONNEVAL DE LA TROBE. PÕLVNEMISI. DAATUMEID. FAKTE.

Tartu Raadi kalmistu vanemas osas jalutanule on kiüllap silma hakanud siin mail elanud aadlisuguvõsade ja muistsete kultuuritegelaste matmispaigad. Mõnda on karmid aastakümned üsna hoolimatult räsinud, mõni on siiski ka üsna talutavas seisukorras ja annab teavet kunagiste eestimaalaste igavikku jõudmisest.

Valatud malmristid koos kirjetega on mõnigi kord meie oludes osutunud kindlamateks hauatähisteks kui kivisambad.

Viimastelt on tihti kas täielikult või osaliselt kustunud nimed ja aastaarvud, malmrist on need säilitanud paremini.

Ülheks poolteise sajandi jooksul hästi säilinud viimseks puhkepaigaks on Johann Friedrich de La Trobe'i ja tema sugulaste hauaplats.

Kahjuks pole eesti kultuuriloos La Trobe'i pärandile piisavalt tähelepanu osutatud.

Kui välja arvata Jaan Krossi romaanis "Keisri hull" temast loodud negatiivse mainega ametnik, pole La Trobe'ist kuigivõrd kirjutatudki. Seda, et ta oli möödunud sajandi esimesel poolel Liivimaa üks väljapaistvamaid heliloojaid, nüüdsed põlvkonnad õieti ei teagi.

Tõsi! Viimase kümmekonna aasta sees on Eesti Raadio suutnud salvestada mõne tema väikevormi ja aeg-ajalt neid esitanud. Ka ansambli "Camerata Tallinn" kavas on olnud mõni La Trobe'i töö. Kuid tema ulatuslikumad teosed on tänini ette kandmata, kuigi nende käsikirjad ja omaaegsed triikised on säilinud, osalt meie raamatukogudes, osalt praegugi veel Hamburgis elavate järeltulijate perekonnaarhiivis. Eestisse on nüüd jõudnud osake selle maailmaränduriteks osutunud perekonna ajaloost, mille põhjal on koostatud järgnev elukroonika. Samuti õnnestus sealsest perekonnaarhiivist tiles leida Timoleon Neffi 1837. aastal maalitud topeltportree, mille siin esmakordselt publitseerime.



La Trobe'i haud Tartu Raadi kalmistul 1995. a (foto E. Saul).

Perekonnanimi La Trobe tuleb Lõuna-Prantsusmaa linnakese La Trouve'i nimetusest, kust J. F. de La Trobe'i esivanemad pärinesid ja kus samanimelisi leidus veel sellel sajandilgi. Teine perekonnanimi, Bonneval, viitab sama suguvõsa teise haru põlvnemisele Bonnevali krahvkonnast. Mõlemad suguvõsad kuulusid XVI sajandil Prantsusmaal alanud usureformatsiooni (kalvinistide liikumise) tuliste pooldajate (hugenottide) hulka, kes võitlesid traditsiooniliselt katoliku kiriku jäiga ülemvõimu vastu XVI—XVIII sajandil Prantsuse kuningakodades. See võitlus käis vahelduva eduga, 1572. aasta Pärtliöö lüüasaamisest (Pariisi veresaunast) kuni võiduni 1598. aastal Nantes'i ediktiga, mis lubas hugenottidele usuvabaduse; ja siis taas lõpliku kaotuseni 1685 Louis XIV valitsemise ajal, mil Nantes'i edikt tühistati ja hugenotid pagendusse sunniti

(Saksamaale, Inglismaale ja Hollandisse olevat lahkunud umbes 400 000 inimest). Hollandi prints Wilhelm, kellest sai hiljem Inglise valitseja William III, võttis meie La Trobe'i vanaisa Jean Henri Bonneval de La Trobe'i (hiljem John Henry) oma teenistusse. Koos Wilhelm-Williamiga sattus temagi Inglismaale ja Liivimaale, kus abiellus šotlannaga, kellega tal oli 17 last. Lastest jäi elama vaid üks, poeg Benjamin. Viimasel oli omakorda kolm poega, kes said oma aja kohta hea hariduse (teoloog, arhitekt, arst-helilooja). Teoloogist vend Christian Ignatius (1758—1836) tegutses vabakiriku alal ja töötas mõnda aega misjonärina Lõuna-Aafrikas. Arhitektist vend Benjamin-Henry siirdus 1795 Ameerikasse ja temast sai mõneks ajaks George Washingtoni lähem kaastöötaja ja ehitusasjade nõunik (suri 1820).

Vendadest noorim oligi Johann Friedrich, kes sattus hiljem Eestisse ja kellelt pärineb suur hulk oma aja kohta silmapaistvaid helitöid.

J. F. de La Trobe sündis Londonis (Chelseas) 30. V/10. VI 1769.

1782 lõpetas Yorkshire'is poisslaste kooli ja saadeti edasi õppima Saksamaale Gõrltzi hernhuutlikku kooli. Seal oli neil aastail muusikaõpetajaks Johann Gambold, kelle juhendamisel omandas harmoonia ja generaalbassi kursuse, algteadmised klaveri- ja orelimängus ning koorijuhtimises; tutvus keel- ja puhkpillidega. Hiljem alustas samas ka komponeerimise ja orkestreerimisega.

1787 lõpetas Gõrltzi hernhuutliku kooli ja astus Barby (Magdeburgi lähedal) hernhuutlikku seminarit, kus pöörati muusikale samuti suurt tähelepanu. Bachi ja Händeli loominguga kõrval tutvus siin ka Glucki ja Mozarti teostega, mis avaldasid talle suurt mõju. (Glucki surm 1787. a hoidis Saksamaal mõnda aega koguni tema loomingut tähelepanu keskmes, mida aga usulistest õppeasutustes peeti siiski kohatuks). Barby seminaris usuline rangus ja õpilaste seas leviv vabameelse tekitas rohkesti konflikte, mistõttu paljudel jäi see kool lõpetamata, nende hulgas ka La Trobe'il.

1790 astus Barby seminarist välja.

12/23. X 1790 immatrikuleeriti Jena ülikooli arstiteaduskonda. Siin külastas hoolega professor Karl Leonhard Reinholdi filosoofialoenguid, mis olid tolle aja kohta erakordselt revolutsioonilised ja väimustasid noorsugu. Neis käsitleti inimkonna ja religiooni suhteid läbi ajaloo, eriti aga Lääne-Euroopas teravalt päevakorda tõusnud majanduslike pürgimuste ja valitseva religiooni vahekordade klaarimisi. Siin kujunesid ja küpsesid ka noore Hegeli filosoofilised tõekspidamised, mis vallutasid peagi kogu XIX sajandi Euroopa.

1793. aasta algupoolel valmisid esimesed suured kompositsioonid: Johan Gamboldile pühendatud 12 klaverivariatsiooni ja 4-hääline *Leinakantaat* klaverisaatega tema Liivimaalt pärit poeedit ülikoolikaaslase (Pölchau) mälestuseks. Sõbrunes siin

ka teiste Liivimaalt pärit üliõpilastega — Stegmanni, Schleusneri, Pölchau (noorem vend!) ja Lehrbergiga. Esimesest sai hiljem homöopaatia rajaja Liivimaal, teisest Jena ülikooli eradotsent, kolmandast muusikadirektor Berliinis ja neljandast Peterburi Teaduste Akadeemia adjutant. Schleusneri kaudu oli ta sõprusidemeis ka Goethe ja Schilleriga (samal aastal valmisid ka tema esimesed Goethe ja Schilleri tekstide viisistused). Sama aasta suvel sõitis esimest korda Liivimaale (Lehrbergi kutsel Viljandi lähedasse von Sieversi Heimtali mõisa koduõpetajaks). Reisis Berliini kaudu, kus esmakordselt nägi Glucki "Alcestet". Heimtalis andis lisaks koduõpetaja ametile ka klaveri- ja maalimistunde, ehitas endale mõisa maadele jahimajakese, kus tegeles loominguga. 1794. aasta suve veetis Riia lähistel luuletaja ja maalikunstniku Karl Graßi juures.

1794/95. aasta talvel naasis Heimtalist Jenasse, et lõpetada ülikool. Kogu jaanuari veetis Berliinis, kus peatus Goethe parima muusikust sõbra, helilooja Karl Friedrich Zelteri (1758—1832) juures. Tutvus lähemalt näitlejatar Rahel Leviniga. Jenas kirjutas dissertatsiooni inglase John Browni ravisüsteemist ja talle anti meditsiinidoktori diplom (*Dissertatio inauguralis Medica Brunoniani Systematus Criticen, quam etc. pro Gradu Doctoris humisque in Medicina honoribus etc. capessendis a. d. 21. Nov. 1795 reduit. exam. obtul. J. F. Latrobe*).

Breitkopfi kirjastuses ilmus tema *Klaverisonaat* (obligaatviuliga).

1796 märtsis on tagasi Heimtalis v. Sieversi mõisas. Siitpeale jäi alaliselt Eestisse ja pühendus peamiselt heliloomingule. Organiseeris ka muusikaõhtuid, näit 15. XII 1798 ühe Mozarti kvarteti esituse Heimtalis. Heimtali jäi (arvatavasti?) kuni 1807. aastani.

1797 kirjutas *Itaalia aariad* keelpillide saatel ja Paul I kroonimise puhul *Peokantaadi*. Viimane kanti ette Riias.

1798 — *Neli 3- ja 4-häälsel fugetti* ning 12 *variatsiooni klaverile*, 3-hääline *Laul Vetevaimudest* (Goethe) klaveri saatel

1799 — *Neli inventsiooni klaverile*.

1800(umb) — Trükist ilmus *Kolm Diverdimenti viiulile, flöödile ja bassile*; kirjutas *Keelpillikvarteti Es-duur* ja *Ave Regina* 3 häälele klaveri (või orelil) saatel.

1801 — *Soolopala klavessiinile (g-moll)*; *Pala viiulile ja klaverile*; *Kuus duetti viiulile ja vioolale*.

1797—1803 valmib 28 *italia aariat* 3—8 erineva instrumendi saatega.

1798—1805 — *Seitse triod* viiulile, violale ja tsellole.

1804 — 7-hääline *Lacrimosa* meeshäälele ja orkestrile.

1805 — 5 *preljudi orelile*, *Duett* sopranile ja tenorile orkestriga *Si ti credo*.

1807—1820 ja 1823—1829 tegutses mitmel pool (Põltsamaal, Pilistveres...) organisti, mõisavalitseja,



Timoleon von Neff — Johann Friedrich de La Trobe ja tema tütar Sophie (õli, 1837).
Fotod A. Hirvesoo erakogust

rentniku, maksuametnikuna, aga ka kihelkonna-kohtunikuna (*Kirchspielrichter*'ina).

1809—1812 — Üheksa 3-häälsel itaalia laulu klaverisaatega.

1813 — 5-häälsel *Dignare Domine* orkestriga; 5-häälsel *Missä* segakoorile orkestriga.

1814 — 4-häälsel *Invocantem me exaudi* orkestriga.

1817 — Menuett orelile

2. VI 1819 abiellus Tallinnas paruness von Sophie Stackelbergiga, kellega oli kohtunud esmakord-

selt juba 1797. a suvel Riias. Samal aastal ilmus Tartus 3 laulu klaveri saatel.

1820 valmis *Kyrie eleison* (vene k.) 4- ja 5-häälesele koorile.

1824 — 4-hääline *Raluutu armastus* (Goethe) klaverisaatega.

1826 — Tartus ilmusid 12 saksa laulu.

1829 asus elama Tartusse ning rajas seal oma muusikaseltsi ja lauluseltsi (põhikirjad dateeritud 24. november 1829), mille raames esines keelpillikvartett (David-Kudelsky-Herdtmann-Romberg), kes varem oli mänginud vaid Raadi mõisas. Samas liitusid nendega mõneks ajaks ka helilooja J. B. Groß ja ülikooli muusikaliselt haritumad õppejõud. Esitati Haydni, Mozarti, Spohri, Beethoveni ja Mendelssohni kvartette. Musitseeriti ka teistes ansamblites ja esitati laule. La Trobe töötas ümber oma varase keelpillikvarteti jt ansambliteosed. Seltside eesmärgid olid veel märksa suuremad — kuni muusikalavastusteni välja, mis aga ei teostunud. Samal aastal kirjutas 6-häälese *Agnus Dei*.

1830 valmis 6-hääline *Stabat Mater*.

1831—1839 — 9 laulu meeskvartetile klaverisaatega.

1832 — Miiitavis ilmus kogumik 12 saksa laulu.

1833 — Seitse 3- ja 4-häälist vaimulikku ja ilmalikku laulu.

1834. aastal sattus Tartusse noor teoloogiaõpilane ja hea pianist Joseph Kohlreif Moskvast, kes La Trobe'i õhutusel esitas siin avalikel kontsertidel kogu Bachi "Hästitempereeritud klaveri" tsükli. La Trobe kirjutas oma *Joogilaulu* (Uhland) 4-häälesele koorile ja 4-häälese *Agnus Dei*.

1835 asutas suuremate teoste esitamiseks veel ka Lauuluakadeemia. Korraldas sellega oma teoste ettekandeid: *Stabat Mater*, *Agnus Dei*,... Samal aastal alustas tema Berliini sõber Pölchau läbirääkimisi nende trükkimiseks (mõlemad ilmusid 1847 Mendelssohni "kulu ja kirjadega"). La Trobe'i initsiatiivil ja Lauuluakadeemia osalusel kanti Tartu Jaani kirikus ette kaalukaid suurvorme (Händeli *Aleksanderfest*, *Messias*; Mozarti *Reekviem*; Grauni *Jeesuse surm* ja *Te Deum*; Haydni *Stabat Mater*; Mendelssohni *Pauulus*).

1836 eespool nimetatud keelpillikvartett lagunes ja selle liikmed sõitsid laiali.

1837 — Carl Timoleon von Neff maalís La Trobe'ist ja tema tütrest Sophie'st topeltportree. Tartus ilmus 10 saksa laulu.

19/31. XII 1845 suri La Trobe Tartus ja maeti 22. XII (3. I 1846) Tartu-Maarja Raadi (*Ratshof*'i) kalmistule.

1846 — Tartus ilmus 6 saksa laulu.

La Trobe'i heliloomingu nimistu sisaldab ühtekokku 183 teost!

NÄITLEJA

JA TEMA ROLL

MARIA KLENSKAJA LETTICE JA KERSTI KREISMANNI LOTTE SHAFFERI "LEEKRÜÜPES"

P. Shafferi "Leekrüübe" Eesti Draamateatris (lavastaja P. Pedajas), 1995. Lotte Schoen — Kersti Kreismann, Lettice Douffet — Maria Klenskaja.





MARIE EST MALADE ehk AINULT KEEL TEEB INIMESE VABAKS JA AJALUGU ANNAB TALLE KUULUVUSE

I

Lettice: Jätan teile lahkumiskingituseks ihte tõestisiindinud loo värvidest. Kui tahate, kontrollige raamatutest selle tööle vastavust. Kas teile on teada, kuidas käitus Šotimaa kuninganna oma luukkamisel?

Lotte: Loodan, et mitte teatraalselt.

Lettice: Kaugel sellest. Otse vastupidi. Vastavalt kombele pidid ohorid tapalaval pealisrõivad seljast võtma, et neid mitte verega määrida. Kuninganna Mary ilmus rahva ette, seljas siigavmuust kleit. Aga kui tema kammerneitsid selle tal seljast võtsid – mis te arvate, mis siis nähtavale tuli?

/.../ Siis nähti maani ürpi. Selle kõlvatuse karva rüüd, milles teda oli süüdistatud! Märterluse- ja vastuhaku värvi! Veripunast rüüd!

See pikk tsitaat Peter Shafferi "Leekrüüpe" I vaatuse finaalist pole siia kirja pandud pelgalt selleks, et kuidagi alustada kahe kummaliselt keerulise naise – Lettice Douffet' (Maria Klenskaja) ja Charlotte Schoeni (Kersti Kreismann) – portreerimist. Ehkki ositi ka selleks. See pole ka pelk tähelepanuavaldus tõlkija Krista Kaera imetusväärsele tööle näitemängu eesti keelde ümberpanekul. Selles Lettice'is jutustuses põimuvad tegelikult paljud hilisemad (ja ka varasemad) lood, mida too vahva naine, näitlejanna Alice Evans Douffet' tütar ja mantlipärija meile ja Lottele jutustab. Lood värvidest, lood ajaloost, lood keelest. Lood, mis arendavad, virgutavad ja valgustavad. Neid lugusid ja lookatkeid on "Leekrüüpes" kümneid. Ja tegelikult – võib-olla mingist veidrast vaimustusest, mille too näitemäng minus tekitas – väärriks igaüks neist esiletõstmist. Ja igaühel lähtudes võiks jutustada pisut erineva loo Lettice'ist ja Lottest.

Ent siiski too I vaatuse finaali: halli ilmetusse kostüümi kammitsetud, närviline, pea-
valu all kannatav Lotte ja mustas väljakutsu-
vas keebis, hiigelkubaraga Lettice, kes esitab

Lettice — Maria Klenskaja.

tapalavale minevat kuninganna Maryt. Rebib lahti oma musta hügelmantli ja paljastab just sellesama, vere ja kõlvatuse karva rüü: veripunase maani kleidi (mis, tõsi küll, hiljem osutub tema ema leedi Macbethi öösär-giks!). Valgus laval kustub.

Juba enne seda oleme näinud Lettice Douffet'd, täisverelist ja teatraalset naist. Naist, kes juhatab ekskursioone kõige süngemas Tudori stiilis ehitatud Fustiani majas, Inglismaa kõige igavamas majas, kus ei juhtunud neljasaja aasta jooksul mitte midagi. Naist, kelle pisut pöörane fantaasia on otse sunnitud voolama sinna, kuhu faktid on tühimiku jätnud. Naist, kes oma piiritus ajalooihaluses ihkas toda ajalugu nii huvitavana näha kui vähegi võimalik, kipub tööpoolest faktide kaldast fantaasia väärhoovustesse kalduma. Ja ometigi naist, kes pole mingi tavaline väljamõtteleja. Naist, kes uurib nii palju kui võimalik, kes tahab ja oskab olla täpne. Kes täiendab ja parandab üksnes lugusid, mis tõesti täiendamist ja parandamist vajavad.

Ja tema kõrval too näiliselt nii ilmetu Lotte Schoen. Hall kontorihäär, kelles Lettice'i veidrad väljamõeldised vaid pahameelt tekitavad, kes seisab õige ja tõese eest, ajaloo eest. Tema taotlused on õilsad. Omamoodi õilsad. Ja pole meie asi otsustada, kummal naisel antud olukorras õigem õigus on. Lavastus seda küsimust ei aseta. Need tõed on mõlemad olemas. Need tõed on mõlemad elujõulised ja ... vajalikud! Neis naistes on mõlemas vahvust, ehkki võiks ju näida, et teatraalne Lettice on vahvam, elurõõmsam, elujaatavam – oma piiritus oskuses avatud olla, oma piiritus aukartmatuses elu ees. Esimese vaatuse Lotte näib tema kõrval ahtama pilgu ja normilisema olemusega naisena. Juba tema pisike kogu tole Lettice'i võimsa statuuaarsuse kõrval, tema kriipiv tämber, tema pentsikud sebimised, närvlike liigutuste kammitsetus. Mis ometigi hetkiti puruneb, vähemasti osalt – kuidas too kitsas seelikus preili end unustades laua alla poeb, närvilises abituses Lettice'i peale karjuda üritab, vastase poolt väljakutsuvate viibutustega lauale heidetavaid kirjapakke põrandale kat-sub paisata... Ja Lotte täielik inimlik abitus tol otsustaval hetkel, mil ta küll rahulikult toonil suudab Lettice'ile kohtuotsuse teatavaks teha – te olete vallandatud –, ent edasi enam midagi ei oska peale hakata; hetkel, mil jõuline vastane hetkeks raugneb, seljaga oma timuka poole seistes ühtäkki sama abi-



Lotte — Kersti Kreismann.



Lotte — Kersti Kreismann.

tuks muutub ja pisaratega pooleks siiski sarkastiline suudab olla: "Vahetan töökohta? Ja kust ma teie arvates selle teise töökoha leian – minu eas?" Teatraalne Lettice on ühtäkki kahe jalaga maa peal. Ja nii maisena tundunud Lotte ei oska selle peale kuidagi olla. Siit aimub midagi, mis alles hilisemates vaastustes selgust juurde saab – too maa peal või mitte maa peal olek, too piir ajaloo ja väljamõeldiste vahel, too oskus kohaneda ja oskamatus olla.

Lõppakordi annab ometi Lettice. Tema loos kuninganna Maryst pole pateetikat ega võidurõõmu, pole irooniat ega ülbust. Tegelikult pole see lugu, nii nagu Lettice sel hetkel teda jutustab, tõesti põrmugi teatraalne. Jah, Lettice'i hõlmade lahtirebimise žest on võimas, uhke ja ... traagiline. See pole näitemäng. Seda lugu ei jutustata tähelepanu äratamiseks. See lugu räägib ise enese eest. Ta sobib siia. Ja annab pisutki virgutust väsinud vaimule.

Vististi just sellepärast jääb see lugu meelde. Nii vaatajale kui Lottele. Vististi just sellepärast tuleb sellest loost veel mitmelgi korral juttu. See lugu kuninganna Maryst on omal moel ka nende kahe naise lugu, Lettice'i ja Lotte lugu.

II

Lotte: Kui te ära olite läinud, kontrollisin ma seda lugu, mida te kuningannast rääkisite. See vastas sõna-sõnalt tõele.

Lettice: Kas te siis kahtlesite selles?

Lotte: Noh, oli ju teada, et teil oli kombeks ajalugu parandada.

Lettice: Ma ütlesin teile – ainult siis, kui selleks tekib vajadus. See lugu parandamist ei vaja. See on täiuslik. Kas te teate, kuidas see lõppes?

Lotte: Kiüllap vist kuninganna surmaga.

Lettice: Üldsegi mitte. See jätkus. Tema naeris viimasena. Tolleaegse kombe kohaselt tõstis timukas pärast maharaiumist pea üles, näitas seda rahvale ja ütles: "Nii hukkugu kõik kuninganna vaenlased!" Mary teadis seda – nagu ka rõivaste pultul. Ta oli pannud hukkamise ajaks pähe punakaspruuni paruka. Keegi ei olnud teda enam aastaid näinud ning seepärast ei teadnud enamik pealtvaatajaid, et need polnud tema endä juuksed. Kui timukas pead võtna kummardus, jäi talle pilku ainult käputäis ilusaid lokke! Pea oli endiselt maas – ja kõik nägid, mida ta oli oma pika vangipõlve ajal taluma pidanud. Lühikeseks lõigatud hallid juuksed... See on loo tõeline lõpp ning seda pole päris kindlasti vaja parandada.

Nii jõuab lõpule "Leekrüüpe" II vaatus, kus kõik on juba hoopis teisiti. Pole enam illusiooni lihtsast hallist hiirekesest Charlotte Schoenist ja talle vastanduvast värvikalt teatraalsest Lettice Douffet'st. On kaks naist, vahvat ja kaitsetut, lustlikku ja abitud. Nende vahel ja ümber on keel, ajalugu, ilu, värvid... Ent seegi tsitaat pole veel loo tegelik lõpp. Lõpp on maine ja naiselik: Lettice'i tumeda lökkis paruka alt paljastuvad lühikesed hallid juuksed. See on tõeline lõpp ja ta ei vaja parandamist. Sel sõnatul hetkel, enne kui Lotte suust kostab veider, naljakas, kriipiv ja lapselik imetlushüüatus "Oi, kui vahva!" on need kaks nii erinevat naist teineteisele lõpmata lähedal. Nii lähedale saavad nad näitemängu jooksul vist veel ainult korraks, ent selle hetkeni on terve hulk aega.

Esietenduse järel heideti "Leekrüüpe" II vaatusele ette venivust, liigset kõnelemist, tegevuslikku nõrkust. Ometi tundub just siin peituvat võti kogu näitemängu, kogu loo jaoks. Just tolles kestvas jutustamises, mille rütmi liigendavad alul Lettice'i tegutsemine Felina, Kurbuse Kuninganna ümber, kes tuleb Lotte hirmude peletamiseks jalatsikappi pagendusse saata. Siit samast pärineb ka üks ülitäpne tegevuslik lahendus, mil meelalt mööda korterit libisev Lettice ilmub köögist aukartustäratava lauanoaga, teeb tiiru ümber toa ning asub siis mõõdetud aeglusega kass Felinale viinerit tükeldama. Tol hetkel

on Lotte Schoen esimest korda tõeliselt hirmul. Ta püüab alul pilgu ja hiljem kogu kehaga jälgida Lettice'i iga liigutust, ta adub ohtu. Ja siin Lettice tõesti mängib, siin on ta jälle ja tõeliselt suure näitlejanna Alice Evans Douffet' tütar, siin aimub temast oma ema lipu väärikat edasikandjat. Selles naises on vahvust, vahvust olla *le barbare*, oma ema Shakespeare'i trupi liige. Aga ilma ohuta ei ole teatrit olemas, tõsi küll, nii lausub Lettice alles mõne aja pärast.

Seejärel ometigi jälle üks ootamatu pööre, tolle suursuguse ja väliselt tugeva naise teine purse, jälle hetkel, mil Lotte seda oodata ei oska: Lotte toodud soovituskirja lugedes. Ja jälle pea toosama stseen, mis liigendas I vaatust: tänutundest nutma purskav Lettice ja abitu Lotte, kes ei suuda tajuda ega taibata tolle kummalise naise hirmkiireid tundepööranguid, väljaelamise julgust, vabadust ja ausust.

Edasi tulevad lood. Lood, mis annavad "Leekrüüpele". mõtte ja tausta. Lood, mis valgustavad ja muudavad eredaks nii eelmise kui järgmise vaatuse. Lood, mis virgutavad kaasa tundma ja mõtlema. Lood linnadest ja nende hävingust, lood ilust, lood elust. Naljaked, targad ja banaalsed lood, kõik ühtviisi kummalised ja mõjuvad. Lood, mis räägivad naistest, neist kahest naisest, ent mis tähendavad hoopis midagi enam. Lood, mis ei vaja parandamist, sest neis toimuv on ehe ja meeldejääv. Lotte lugu oma sõbrast, silmapaistvalt ilusast keemikust, Blondist Pommist. Lettice'i lugu seebimaitse- liseist juustust luulelise nimetusega "Devoni unelm". Või jällegi Lotte abitu, veider ja nii tõeline ülestunnistus, et ta armastab koka- koolat...

III

Lettice: Whitehalli ees kostab sadade trummi- de pöörin, milles ei kõla kübekestki kahetsust! Pam-titi-pamm! ... Pam-titi-pamm!... Pam-titi-pamm! /.../ Ahvardavamalt! See peab ahvardava- malt kõlama... Pidage meeles, et see oli Inglismaa kõige kohutavam trummipöörin. See kuulutas kõi- ge lõppu. /.../ Igasuguse värvikuse lõppu. Värv- ajastu lõppu! Värvirikkad kirikud! Värvilised kujud! Värvikas keel! Need kõik on jäädavalt ka- dumas – iheainsa kirvehoobiga! Värvide asemele tuleb hallus! Kuulus inglise hall! Cromwelli riie- te hall! Proosa ja puritaanluse hallus!

Ei, kolmas vaatus pole hoopiski hall. Vä- liselt ja tegevuslikult on ta ehk värvikamgi kui eelnenud. Illusioonidest, mälestustest, mõttemängudest on saanud tõelus. Tapa- pakk ja giljotiin ei räägi enam üksnes kunin-

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

gas Charles I surmaminekust hirmkülmal jaanuarihommikul ega Marie-Antoinette'i pisarates raevust, nüüd räägivad nad Lottest ja Lettice'ist. Lottest, kelle peas on sügav kir- vahaav, Lettice'ist, keda süüdistatakse mõr- vakatses. Mäng ja elu on jälle segamini, valusalt segamini. Lettice'i teatrailsuses ai- mub toda I vaatuse töötute ridadesse ast- tunud naise lootusetust. Lottes on taas muin- suskaitsefondi ametniku jäisuse taha peide- tud abitust. Julmad mängud on ähvardavalt naiste tulevikule ette astunud. Olukorra väl- japääsmatust aduv Lettice taastab oma ad- vokaadile toda veidrat õhtut, 31. jaanuari, mil sajandeid tagasi hukati kuningas Charles ja mil sai kass Felina süü tõttu peahaava Lot- te Schoen.

Kolmas vaatus tiirleb kõige intensiivse- malt ja kiiremini, siin vahetuvad meeleolud

Lotte — Kersti Kreismann,
Lettice — Maria Klenskaja.



ja rollid. Lettice on ühtjärke passiivne, abitu, teatraalne, läbikukkunud ja õnnelik. Lotte on raevunud, abitu, alluv, juht, sõber. Finaalis kuhjuvad tegevus ja meeleolud otse meeletu kiirusega. Hirmaevunud ja alla andnud Lotte astub trepist üles ning peatub mademel üksnes tolle veidra allaandja monoloogi tõtu, mille Lettice kuuldavale toob. Astub tagasi, on vihane ja vahva. Ütleb vaid mõne lause... ja äkki ilmub tugitoolis unelev-abitult lamaskleva Lettice'i silmisse veider sära, toosama sära, millega ta eelmises vaatuses leekrüübet maitstes kehasust tolleks eluvennaks, vanaks patukotiks Falstaffiks... Esime-

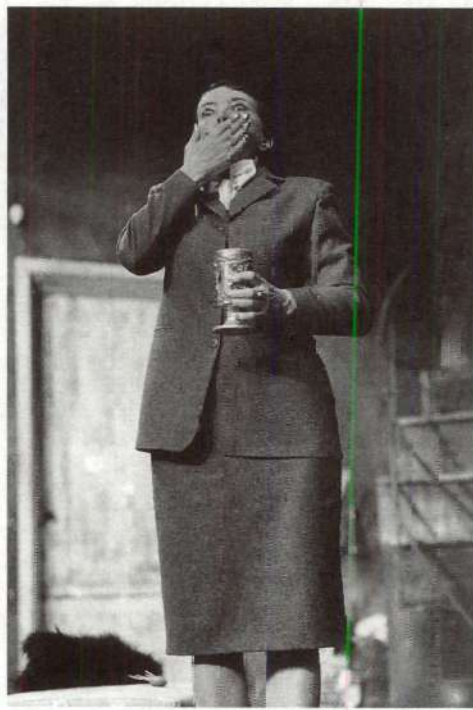
saja aasta jooksul mitte midagi huvitavat, on saanud ekskursioonid olevikku ja olevikus. Majadesse, mis on rajatud meie eluajal ja mille pelk olemasolu on esteetiline õudus, jube ja hirmuäratav, fantaasiavaesuses fantaasiaküllane lugu.

IV

"Leekrüübe" ei vaja parandamist. Selles kahe naise loos on kümneid lugusid ja paralleele. Need on lood põletatud ja hävitatud linnadest, põletatud ja hävitatud kuningatest, põletatud ja hävitatud inimestest. Aja-



Lettice — Maria Klenskaja.



Lotte — Kersti Kreismann.

sel hetkel ebakindlalt, siis üha kindlamalt faktide kalda ja fantaasia väärhoovuste vahel laveerides alustab Lettice oma kõige viimast monoloogi, monoloogi, mis kohe kindlasti parandamist ei vaja – imetlusväärselt traagilist lugu Computexi koledat hoonet liigendavast sekretäride tröösti trepist. Lugu sellest, kuidas võidelda koledusega. Sedakorda ilma vägivallata, ilma vajaduseta kirjutada eemaldamatu värviga kellegi laubale sõna "vandaal", ilma verise kätemaksu ja loperdades eemale veerevate äraraiutud käteta... Ekskursioonidest Inglismaa kõige igavamasse majja, Fustiani majja, kus ei toimunud nelja-

loost, milleta pole kuuluvust. Ajaloost, mis teeb inimese vabaks. Keelest, mis pole esteetiline probleem, vaid inimestevahelise suhtlemise küsimus. Võimalusest kuulata, mõista, tunda, näha. Tundlikust elamisest. Tundlikust suhtumisest.

"Leekrüüpes" võib näha ka näidendit Euroopast, Euroopa hävimisest, ühtlustumisest, unifitseerumisest ja sellesamaga kaasnevast marginaliseerumisest. Julgusest ja julgusetusest. Vahvusest. Nostalgiaist kadunud aegade järele.

Või näidendit aristokraatia-ihalusest. Väärtuste ja hinnangute ihalusest.

See on kummaline näitemäng ja veider teater: vastuoluline ja täpne. Nii sõnas kui tegevuses. Tema olemuses ja atmosfääris on midagi tšehhovlikku. Tšehhovlikku arusaama komöödiast, mis on sisimas traagiline. Tšehhovlikku sõnomaagiat. Ja samas üks asi, mis on Tšehhovile otse vastandlik. Kui Tšehhovil on monoloogid ja möödarääkimised, siis "Leekrüüpe" maagia peitub just selles oskuses ja võimes kuulata ja tähele panna. Teise sõnu hinnata ja märgata. Mõtet otsida ja tabada. Kaasa mõelda ja tunda.

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

moodi vassima? Vahest toosama kirglik iha seoste ja ajaloo ereduse järele?!

Minu teine lugu on hoopistükkis maišem. See on lugu kahest vanemast daamist, kes tõsimeeli meenutasid vanu selgeid aegu ja tõesid – vanasti raiuti vargal käsi maha, nii et igaveseks oli teada, kes on varas... Just nagu Lotte Schoeni sõnad! Veelgi kummali-



Lettice — Maria Klenskaja.



Lettice — Maria Klenskaja, Lotte — Kersti Kreismann.
T. Huigi fotod

V

Minu jaoks on nende "Leekrüüpe" lugudega õigupoolest seotud veel kaks lugu. Lugu, mis elavad väljaspool seda lavastust, ent mis on ometigi seotud nii lavastuse kui teatriga. Esimene neist on üks "Filosoofipäeva" lugu, mis alles "Leekrüüpe" taustal pike-malt mõtlema ahvatleb. Meenutage hetkeks Martini manipulatsiooni ajalooa, kui ta kindlameelselt teatab, et täna on 13. ja reede. Ehkki tegelikult on juba 20. kuupäev... Mis ahvatleb seda nutikat filosoofiteenrit nii-

semaks muudab selle loo üks väike täpsustus, nimelt vestlesid vanadaamid varastest samuti teatrisaalis, samuti Draamateatri väikeses saalis. Küll mitte "Leekrüüpe" vaheajal, vaid hoopis "Õde George'i tapmise" kontrollitenduse aegu. Ja tunnistust ei anna see arvatavasti muust, kui tõsiasjast, et "Leekrüüpe" tegelaste mured ja mõtted on õhus ka siin ja praegu; et Shafferi näitemäng pole üksnes osavalt teatraalne, vaid ka peenelt sotsiaalne ja ajakajaline.

KADI HERKÜL

AJALOO DRAMATURGIA II

Lumière'id ja Méliès jätkuvalt

Hukkuma peab iga vihm.

Lucretius

Jätkame tänavuse juubilari kinematograafia esimeste sammude vaatlust. Kirjutise esimeses osas käsitlesime ennekõike kinematograafia sünnini viinud otsingute paljusust. Nüüd huvitab meid senisest enam kunagiste minevikusammude võimalik mõju filmikunsti tänasele ja homsele päevale. See, mis omas ajas võis paista vaata et tühise või tagantjärele koomilisena, omandab ajas ning arengus kumuleerudes hoopis teisema tähenduse. Nii nagu ühes ulmeloo, kus ajamasina vahendusel siirdutakse ajas tagasi. Minevikuekskursiooni käigus kaldutakse ettenähtud teerajalt veidi kõrvale, astutakse kogemata ühele liblikale peale. Kui ekskur-

sandid ajarännakult oma aega naasevad, leiavad nad eest sootuks teistsuguse maailma. Viimane on mustvalge ning äratundmatult muutunud — ja seda kõike üksnes üheainsa liblika pärast.

LIIKUV PEREKONNAALBUM

28. detsembril 1895 Kaputsiinide bulvar 14, paari sammu kaugusel Pariisi Ooperiteatrist, *Grand Café* India salongis aset leidnud esimesel tasulisel kinoseansil nägid 33 valitud külalist kümnekonda lühifilmi: "Tööliste väljumine", "Rongi saabumine La Ciotat' jaama", "Kastetud kastja", "Imiku hommikueine", "Seina lõhkumine", "Kaardi-partii" jt. Need olid 17 m pikkused filmi-

Pariis, 28. detsember 1895. Kaputsiinide bulvar 14, kuhu Antoine Lumière on kutsunud majanaabri Georges Mélièsi õhtut vetma.



kesed (just nii palju mahutas toonane filmikassett) ja kestsid veidi alla minuti — 55 sekundit.

Kaputsiinide bulvaril korraldatu ei olnudki vendade Lumière'ide päris esimene ülesastumine. Nii tutvustasid nad oma leiutist varem näiteks sama aasta juunis fotoühingute kongressil. Esmalt filmisid nad fotomeeste saabumist Neuville-sur-Saône'i. Juba sama päeva õhtul oli aga kongressist osavõtjatel võimalik iseend kinoekraanilt imetleda. Lumière'ide osalemine sel kvorumil polnud juhuslik. Nende isal Antoine Lumière'il oli fotoplaatide ja -paberi vabrik Lyonis. Nii oli **Auguste** (1862—1954) ja ennekõike **Louis** (1864—1948) Lumière'i huvi fotograafia vastu, sealhulgas fotograafilise meetodi avardamisel ka liikumise jäädvustamise suunas, suisa perekondliku traditsiooni jätkamine.

Lumière'id nägid kinematograafias enne kõike fotograafia edasiarendust. Veste Paasi sõnul kujutasid kahe prantslase filmikesed otsekuu liikuvat perekonna fotoalbumit: Lumière'id filmivad tööliste väljumist nende perekonnale kuuluvast tehasest Lyonis; šoti peleriiniga naisterahvas "Rongi saabumises" on vendade ema, lisaks näeme seal Louis Lumière'i tütar; "Müüri lammutamist" juhendab Auguste Lumière; "Imiku hommikueines" on meie ees omakorda Auguste koos naise ja tütreaga Lumière'ide Lyoni aias; "Kaardipartiis" näeme vendade isa Antoine'i, "Kastetud kastjas" esineb aedniku osas aga Lumière'ide tegelik aednik Clerc. Erinevuseks teiste toonaste perekonnaalbumitega võrreldes oli üksnes see, et tegemist oli "liikuvat" albumiga. Aga täna, kui perekondlike sündmuste ja lähedaste videolindile talletamises pole enam midagi tavatut ega erandlikku?

Olgugi et "Müüri lammutamine" kujutab enesest esimest trikkvõtet (filmi demonstree-riti ka tagurpidi, kivihunnikust sai nagu imeväel jälle müür) ning "Kastetud kastja" puhul saab rääkida juba teatavast süžeesst ja lavastusliku dramaturgia elementidest, lisaks on tegu maailma esimese komöödiaga, — neist tõsiasi just hoolimata võtab filmiloolane Georges Sadoul vendade Lumière'ide filmistilistika kokku sõnadega "pühapäeva-fotograafi kunstimaistse".

MAJANAABRID ÕHTUT VEETMAS

Georges Méliès (1861—1938) oli saapavabrikandi poeg, kes alustas oma illusionistikarjääri aastal 1882 Pariisis Grévini vaha-

kujude muuseumis, seejärel tegutses aga tal- le enesele kuuluvast Robert Houdini teatris. Saatuse tahtel oli ka Méliès üks neist 33 väljalülitust, kes osalesid vendade Lumière'ide ajaloolisel seansil. Nimelt asus vendade Lumière'ide isa Antoine Lumière'i fotoateljee samas majas Méliès'i teatriga, ainult et korrus kõrgemal. Nii oligi Antoine kutsunud Méliès'i 1895. aasta 28. detsembri õhtuks *Grand Café* India salongi: "Te hämmastate kõiki oma trikkidega, seal näete aga midagi, mis peaks teidki hämmastama." Ning tõesti, Mélièsile uudne atraktsioon meeldis. Isegi sedavõrd, et ta tahtis seda Lumière'idelt 10 000 frangi eest ära osta. Viimased polnud siiski asjaga nõus — ja nii pidi Méliès leppima ühelt Londoni optikult 1000 frangi eest omandatud biograafia.

Juba 1896 valmib Mélièsil esimene film. 1897 ehitab ta Pariisi lähedale Montreuil'sse oma filmiateljee ning kuni 1913. aastani valmib seal umbes 400—500 filmi. Mõned olulisemad neist: "Tuhkatriinu" (1899), "Sinihabe" (1901), "Faust" (1902); Méliès, kes ise oma filmides mängis, esineb siin tähendusrikkalt Mefistofelese rollis), "Reis läbi võimatus" (1904), "Saatana 400 vingerpussi" (1906), "Pooluse vallutamine" (1912). Kõige

13. veebruaril 1895 välja antud patent nr. 245032 Auguste ja Louis Lumière'ile.

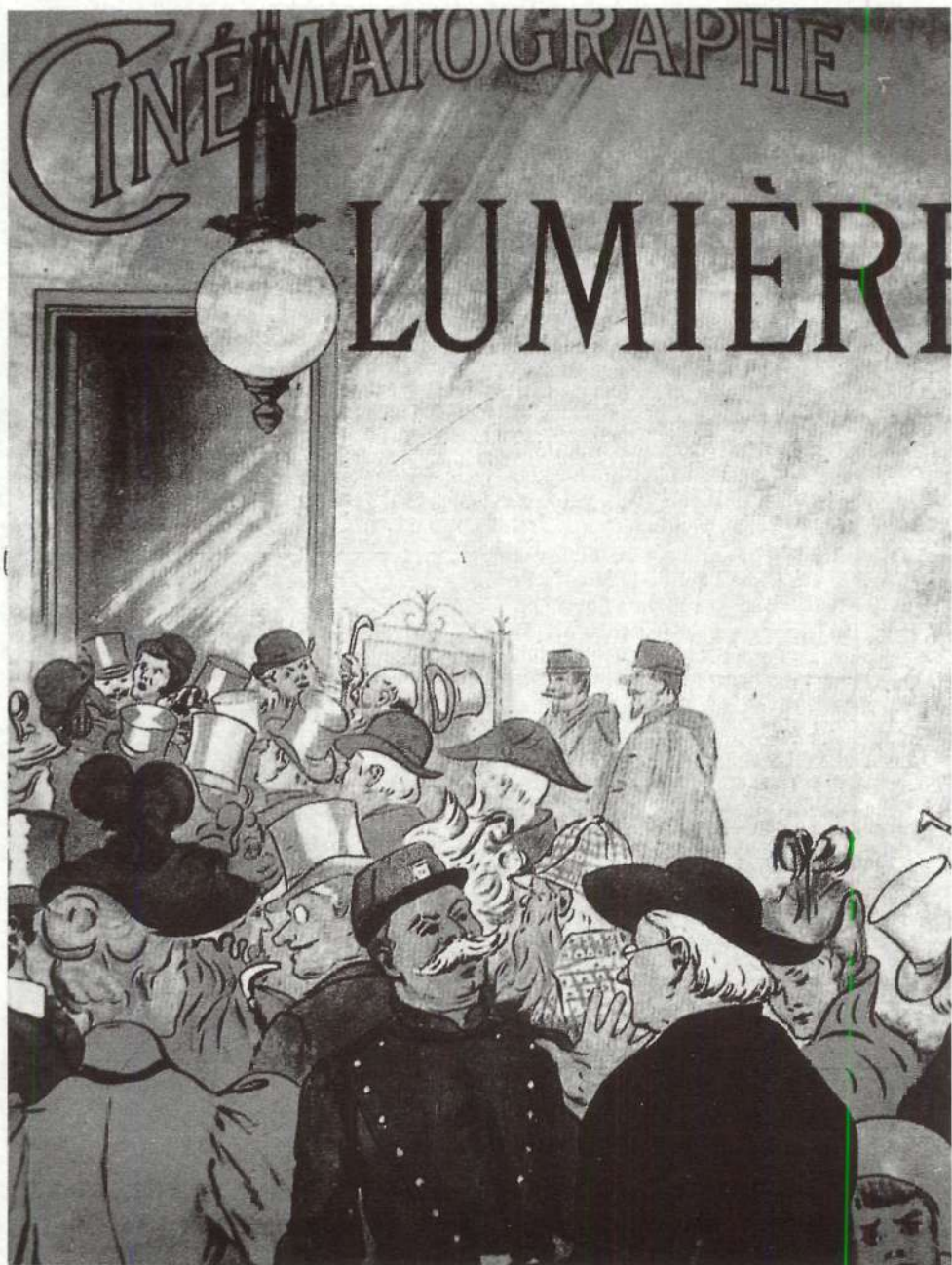


kuulsam on aga siiski 1902. aastal valminud "Reis Kuule" Jules Verne'i ja Herbert G. Wellsi motiividel. See koosnes 30 pildist või episoodist: astronoomide rahvusvaheline kongress, start, lend, Kuule jõudmine jne. Võrreldes esimeste filmipaladega oli "Reis Kuule" tervelt 16 minutit pikk, lisaks veel käsitsi värvitud ning rahva seas igati populaarne.

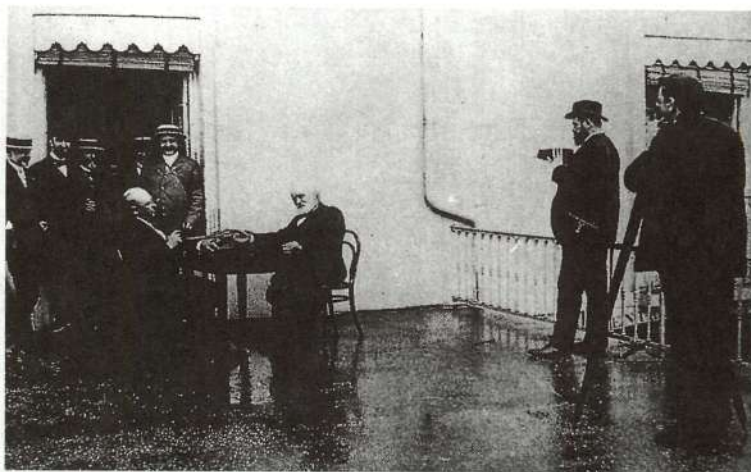
KELLELE
KUULUB LENDAV
VÕLUVAIP?

Nagu mitmed pealkirjadki viitavad, kaldusid Méliési filmid valdavalt ulme või fantastilis-muinasjutulise valda (ise ütleb ta nende kohta: *féerie*). Need olid imelised, üleloomulikud vaatamängud, täis kõikvõima-

1896. aastast pärinev vendade Lumière'ide kinematograafi plakat.



Louis Lumière
fotokongressi
filmimas, juuni,
1895.

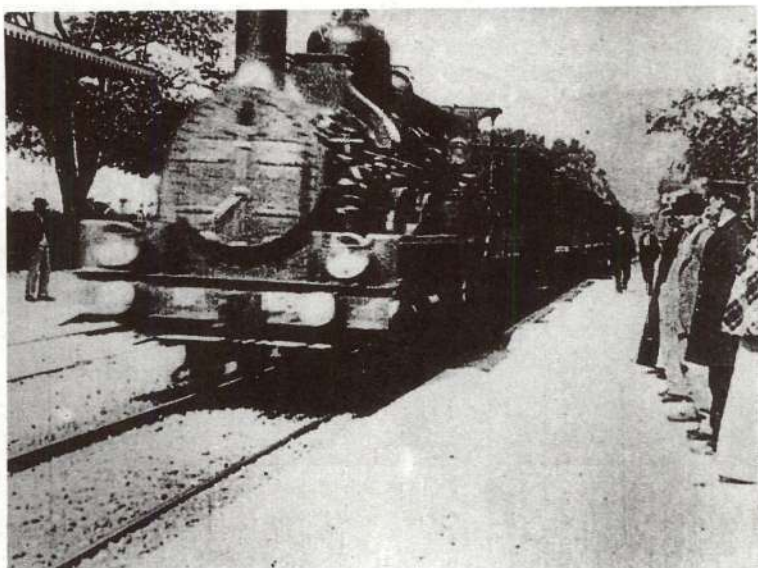


likke illusionistitrikke. Méliès tegi filme praktiliselt üksnes paviljonis ning oma lahendusstiililt meenutasid need teatrietendust. Tegelased käitusid nagu teatriski, ilmusid kulisside vahelt lavale ja kummardasid etteaste lõppedes publikule. Üles oli see frontaalnaisantseeniline tegevus võetud staatilises üldplaanis. Paviljon ja dekoratsioonide "papisus" — nagu rohkem kui pool sajandit hiljem Fellinigi puhul — olid äraarutatavad mitte üksnes tagantjärele tänasele vaatajale, ega nad algseltki ei pidanud mingi elureaalsusena mõjuma. Méliès värvis võtetel kasutatavad ehtsadki asjad järeletehtute sarnaseks, hägustades nii tõelise ja butafoorse piire. "Tulemuseks on mingi kummaline ebakindlus, mis aitab luua Mélièsi filmide kuulsat maagilist atmosfääri," on kirjutanud Georges Sadoul. Pärastine filmi käsitsi ülevärvimine, mitte lihtsalt mingite stseenide ühes kindlas toonis vireerimine, vaid kaadris kujutatud igale üksikobjektile värvilahenduse andmine, võimendas mélièsilikku atmosfääri veelgi.

Lähtudes teatriestetikast huvitab Mélièsi kinematograafia puhul ennekõike viimase kasutamine veelgi efektsemate mustkustitrikkide loomiseks. Tema nimega seotuvad sellised filmitrikkid nagu stoppkaaдер, mitmekordne ekspositsioon, ajaluu, pimenus, ülesulamine, kašee (osa kaadripinna kinnikatmine). Mõnegi trikini jõudmine võis toimuda täitsa juhuslikult ja kogemata. Nii oli ta kord filminud Pariisi Ooperiväljakul. Kummatigi hakkas just ühe ajal ta vähestest natuurivõtetest kaamera tõrkuma. Aparaat saadi lõpuks jälle töökorras, kuid erinevalt paviljonist oli elu vahepeal veidi edasi läinud. Kui enne oli objektiiv eest mööda vu-

ranud omnibuss, siis nüüd tegi seda hoopiski surnuvanker. Filmitud materjali pärast ekraanil vaadates tundus aga, nagu oleks buss ootamatult surnuvankriks moondu. See oli suurepärase mustkustitriki võimalus, mida Méliès ei jätanud mõistagi edaspidi juba teadlikultki ära kasutamata. Või näiteks selline oluline filmikeele element nagu suur plaan. Esimesi suurplaan kohtab tegelikult juba Mélièsi filmideski. Aga ta ei kasuta seda võtet edaspidistes filmi esteetilistes arusaamades, vaid lihtsalt trikina: lähivõttes filmitud inimpea mõjub üldplaanis jäädvustatud inimese kõrval samasse kaadrisse asetatuna (mitmekordne ekspositsioon) üleloomuliku ja fantastilisena.

Mélièsi vaatamängudel oli menu, ometi ei saanud nii igavesti kesta. Kuulus filmipioneer oli I ilmasõja järel, unustuse hõlma vajunud ning 1920-ndateks vaesunud, pidi enesele elatist teenima Montparnasse'i jaamahoone teisel korrusel maiustuste ja mänguasjade müümisega. Sealt avastab ta juhuslikult filmiajakirjanik Léon Druhot. Toimub Mélièsi austamisõhtu, demonstreeritakse jälle tema filme, Méliès hellitab isegi koostööplaan Marcel Carné ja Jacques Prévert'iga tegemaks filmi fantoomidest Pariisi metros. Kummatigi on Mélièsi aeg ümber, temajärgne film oli arenenud paljuski teistsuguses suunas. Georges Sadoul kirjutab: "Kasutades lava võimalusi, süstemaatilisel luues "ekraniseeritud teatrit", eemaldub Méliès Lumière'ide "mehaanilisest fotografiast". 1897. aastal teeb ta tohutu sammu edasi revolutsioneerides kinematograafiat. Ent seejärel, oma väljamõeldisest haaratuna, hukutab ta end soovimatusega natuurivõtteid teha, ta ei mõista niimoodi, et film võib



Vendade
Lumière'ide
legendaarne rong
ja kinematograafia
jõuavad Pariisi.

olla lendavaks vaibaks, mis kannab vaataja
kõikvõimalikesse kohtadesse."

ILLUSIOONI KAKS ASPEKTI

Méliès oli suur illusionist. Seda öeldes
peetakse silmas, et ta filmides näidati tege-
likkuses mitteeksisteerivat, illusoorset. Ent
tõtt-öelda olid vennad Lumière'idki suured
illusionistid. Nad ei näidanud küll midagi
ebatõelist, nende filmitud rong oli igati eht-
ne, isegi sedavõrd ehtsana mõjuv, et tekitas

selle kinoekraanilt esmanägijais kabuhirmu.
Samas oli seal ju üksnes valgus ja väri, ei
midagi rohkemat! Aastaid hiljem üritab
Jean-Luc Godard'i "Karabinjeeride" (1963)
tegelane vaadata sajandialguse süüdimatu-
sega ekraanivannis kümblevat naist. Mees
ronib poodiumile, püüab üle vanniaäre naist
kiigata, kuid ainus, mis talle kätte jääb, on
maharebenev ekraanilõuend. Illusioon on
kahepalgeline. Mitte üksnes tõelisena pais-
tev väljamõeldis, vaid ka tõelisenäiv tõeli-
sus on kinos üks suur illusioon. Ja on ju ka



Jehanne d'Alcy,
tegelikult nimega
Charlotte Faës
1897. aastal
Méliès filmis
"Kiimblus pärast
balli". 1925. aastal
abiellub Méliès
Charlotte Faësiga
ja viimasele kuu-
luvast maiustuste
ja mänuuasjade
kioskist Mont-
parnasse'i jaamas
avastatki filmi-
ajakirjanik Léon
Druhoi 1929.
aastal kõigi poolt
umustatud Méliès.

kinematograafia ise kõigest liikumise illusioon. Pole juhus, et omal ajal oli kinode nimena kõikvõimalike "Bio" kombinatsioonide kõrval laialt levinud ka "Illusioon".

Lumière'ide ja Méliési, nagu mitmete teistegi alustajate saatuseks oli tõusta koomeedina, pimestada oma säraga, et seda kiiremini tuhmuda ja unustuse hõlma vajuda. Aeg, mille kulgu neil õnnestus otsekui kiirendada, tõttas edasi juba omasoodu ning kinematograafia arenes tema loojate tahtest sõltumata. Kuid mitte seda ei pidanud ma silmas, valides seekord motoks Lucretiuse sõnad — *hukkuma peab iga vihm*. Tegelikult Lucretiuse mõte jätkub: vihm langeb maa-ema uska, sellest tärkab rohi ning valmivad viljad. Enam kui kahe aastatuhande taguses poeetilises traktaadis "Asjade loomusest" räägib Lucretius tegelikult sellest, et *otsa ei saa päriselt kiill iiales miski*, kuid seejuures *iikslugu liikumas on ise kõikide asjade algmed* (Uku Masingu tõlge). Kuidas saakski vihm jääda igavesti maa ja taeva vahele mittemahasadavasse seisundisse?!

Midaagi ei kao jäljetult, nii formeeruvad Lumière'ide taotlusest jäädvustada "loodust kogu tema järeletegematuses" (Georges Sadooul) ja Méliési fantastilistest ekraanietendustest edaspidi filmikunsti kaks põhihoo- vust. Ühelt poolt Lumière'idest lähtuv realistlik ja teiselt poolt Méliéisiga seonduv vormiloov suundumus, nagu on täheldanud filmiteoreetik Siegfried Kracauer. Need on vastandlikud, ent samas teineteist vajavad, teineteisest tuge leidvad esteetilised töökspidamised. Fantastiline on filmis võimalik üksnes tänu fotograafilise kujutise vaieldamatule realismile, ütleb André Bazin. Filmikunsti kahe pooluse (nagu näiteks näitemängus läbielamiskunsti ja etendamiskunsti), illusiooni kahe eri palge vastastikuses pingeväljas areneb tänapäevane filmiprotsess. Kord võib rohkem domineerida üks tendents, kord teine. Kord on Vestmann peal ja Piibeleht all, siis jälle vastupidi. Ja nii kohe algusest, kinematograafia sünnist saati. 1908. aastal annab enesest märku filmis tema kunstilisust rõhutav suundumus "Film d'Art", mis üritas filmi kaasata Comédie-Française lavakuulsusi ja kutsus filmimuusikat looma näiteks Saint-Saënsi. Juba paari aasta pärast selgitab aga lavastaja Louis Feuillade filmisarja üldpealkirjaga "Elu, nagu ta on" (*La Vie telle qu'elle est*, 1911—1913) taotlusi: "Need stseenid on tüki- ke elu. Neis puudub vähimigi fantaasia. Nad kujutavad inimesi ja asju sellistena, nagu nad on."

(Järgneb)

ÕNNITLEME!

1. detsember
TOIVO PEÄSKE
pianist — 50
3. detsember
KALJO KIISK
näitleja ja filmirežissöör — 70
4. detsember
SALME SOOME
*endine "Vanemuise" teatri
tantsija — 85*
5. detsember
MÄRT KRAAV
pedagoog ja muusikakriitik — 60
7. detsember
AINO STRUTZKIN
*kauaaegne Eesti Raadio
muusikatoimetaja — 70*
7. detsember
MARTIN LEVALD
tšellist — 85
10. detsember
AIGI RÜÜTEL (ŽIGURE)
balletitantsija ja pedagoog — 60
14. detsember
ALBERT OLESK
laulja — 70
14. detsember
ARVO VALTON
*kirjanik ja
mängufilmide stsenaarist — 60*
14. detsember
MUREL AAV
endine Pärnu teatri näitleja — 50
16. detsember
OLEV OJA
koori- ja orkestrijuh, pedagoog — 60
16. detsember
LAINE LEPIK
*kauaaegne "Vanemuise" teatri
administraator — 75*
21. detsember
MARI LILL
näitleja — 50
22. detsember
ERNA LOMP
*kauaaegne "Estonia" teatri
jumestaja — 90*

DRAAMATEATER PARADIISIS, PÕRGUS JA PUHASTUSTULES

IVAN ORAVA KÕNE EESTI DRAAMATEATRI JUUBELIAKTUSEL*

See, et just mulle usaldati see au Draamateatri juubelipeol kõnelda, oli minu jaoks esiotsa ikka suur üllatus. Mina pole ju näitleja ega lavastaja, ja ehkki ma olen siin saalis istunud lugematuid kordi, olen ma olnud ikka vaatajate hulgas. Aga tõsi ta on, et nähtud on palju ning igasugust — väga kenasid asju ja päris jubedaid.

Draamastudio teater — eesti rahva lemmiklaps

Draamateatri sünni juures 75 aastat tagasi mina ise kohal polnud, aga mulle on jutustatud, et see, kuidas Draamateater oma rohelise ninakese mullapõuest välja pistis, oli olnud nii meeliülendav vaatepilt, et kõik ämmaemandad nutsid. Minu isiklik tutvus

Draamateatriga — tollal oli tema nimi küll veel Draamastudio teater, algas kaks aastat hiljem, 1922. aastal. Paul Sepp oli lavastanud tüki nimega "Kilk kolde!" ja kuna mina tundsin ka sepatöö vastu huvi, siis mu õnnis isa võttis mu käekõrvale ja me sõitsimegi Tallinna. Olin siis 14-aastane poiss ja mõtlesin, et lähen sepa-Pauli juurde selliks. Nojah, tuli muidugi välja, et see Paul Sepp polnudki õige sepp, vaid hoopis lavastaja ja tema selliks ma ei saanud. Aga ma olin õige õhukeselt riides, saalis oli jahe ja nii see teatripistik mulle sisse pugus. Isal oli lambanahkne kassukas seljas ja vildid jalas, tema sisse pisik ei pääsenud, tema magas kogu etenduse nörinal, aga minu võttis, jah, see patsill päris tõbiseks. Mäletan, et näiteks Rudolf Engelbergi nägin ma veel mitu aastat unes, sonisin ja tahtsin teatrikooli astuda. No aga siis tulid jälle maatööd ja poliitika ja teater jäi ikka ainult kaugeks armastuseks. Seda peab ütleva, et eesti rahvas võttis Draamastudio teatri kohe omaks. Kõrtsis muust ei räägi-

* Ajakiri avaldab Ivan Orava täieliku teksti, mis juubeliõhtul kanti ette kärbitult.

Draamateater tähistas oma 75. sünnipäeva 15. oktoobril. Saali esiridades on võtnud istet pidurõivas näitetrupp. Õhtune eeskava võib alata.



tudki, kui uutest Draamastuudio etendustest, loeti lehtedest arvustusi ja kui mõni kriitik seal teatrit kiitis, siis tegi mõni jõukam mees heameelest tingimata kogu kõrtsile välja, aga kui kriitik lavastuse maha tegi, siis läksid mehed kohe marru, haarasid teibad ja tahtsid minna otsejuttis linna kriitikut maha lööma. Niimoodi, südamega, elati noorele teatrile kaasa. Mis seal kõrtsist rääkida, tihti jäadi otse heinamaal ehk rukkipoollul seisma, visati vikat kus seda ja teist ning hakati arutama, et kumb lavastus on ikkagi parem, kas "Libahunt" või "Gaas 2". Isegi kirikus arutati seda asja, sest meie hingekarjane oli ka väga suur teatrisõber ja küsis otse kantslist kõuehäälele, et kas te olete näinud seda või teist Põldroosi lavastust, ja kui siis keegi ei olnud näinud, siis ta jutustas kogudusele, mis seal oli juhtunud, joonistas enda taga rippuvale tahvlile lavakujunduse ning mängis mõned liigutatavad stseenikesed koguni ette. Ja taga, käärkambris, olid tal seina peal mitte apostlite, vaid hoopis Leo Kalmeti, Rudolf Engelbergi ja Hilda Gleseri pildid. Vat selline armastus oli rahva seas Draamastuudio vastu kohe algusest peale.

"Mikumärdi" toob maale nälja

No mis veel seda rääkida, kui see teater juhtus ringreisidele sõitma. Siis jäid põllud sööti. Maarahvas läks kohe kogu perega etendusi vaatama, sülelapsed ja surmahäiged inimesed kaasa arvatud, pudulojusedki võeti ühes, sest kellel oli siis aega käia neid kodus kasimas ja lüpsmas! Rahva huvi oli nii suur, et hakati andma etendusi lausa Lauluväljakul. Aga ega sinna ka kõik teatrisõbrad korraga ära ei mahtunud. Kõikse hullemaks läks asi siis, kui Ruut Tarmo lavastas Raudsepa "Mikumärdi". No siis polnud enam vaimustusel otsa ega äärt. Siis ma mõtlesin küll, et no nüüd tuleb meie maale nälj. Inimesed olid otsekui hullud. Kui teater oma "Mikumärdiga" mööda maad ringi rändas, siis järgnes talle oma viisi kilomeetri pikkune rongkäik neidsamuseid... kuidas tänapäeval öeldaksegi... fänne. No ma mõtlen austajaid. Muidu rahumeelsed inimesed läksid vägivaldsekski, näiteks Aleksander Mägi, kes seal lavastuses pops mängis, rööviti korduvalt ära, viidi kusagile kartulikeldrisse ja pakuti hunnikute viisi raha, kui ta ainult vahetpidamata oma teksti üles ütles. Laidoner ise pidi Mägit mitu korda vabastamas käima. Oösel ei lastud näitlejatel magada, huilati akna taga, nii et nad pidid õõ jooksul mitu korda üles tõusma, kostüümid selga tõmbama ja tüdinult paar vaatust vaimustunud publikule ette kandma. See oli ikka jube. Mina elasin sel ajal juba Tallinnas, aga Päts ise saatis mu seda asja reguleerima, kuna keegi enam heina ei teinud ega kala ei püüdnud, vaid kõik rabelesid "Mikumärdi" ümber. Tüdrukud, kes olid Ruut Tarmosse armunud, nälgisid, et ainult oma iidoliga



Ivan Orav (Andrus Vaariku reinkarnatsiooni tulemusena) on alustanud peokõnet.

H. Rospu fotod

sarnaneda, aga nad olid ju tulevased emad! Vargused sagesid, sest etenduse vaatamine maksis ju raha, aga kust seda võtta, kui tööd ei tee! Terved talud ja veskid lasti teatri kassast alla! Nii ma sõitsingi kohale. Arutasime asja Leo Kalmetiga ja seadsime sisse sellise korra, et üle kümne korra ei tohtinud keegi "Mikumärdit" vaadata. Kui mõni rohkem tahtis, saadeti ta ravile. Päris kroonikutele anti mõned ilma rahata etendused, lühendatud kujul, et inimesi harjutada ja et loobumine liiga ränk ei tuleks. No lõpuks saime rahva maha rahustatud. Kalmetiga olime sellest peale suured sõbrad ja ta kutsus mind Draamastuudio teatrisse administratorki. Sellest ajast olen ma rasketel aegadel püüdnud sellele armsale teatrile ikka toeks olla.

Ma nüüd räägin "Mikumärdist" ainult selliseid kolemaid asju, ent tegelikult oli ju teatrirahvas rõõmus, et nende töö rahva hulgas sellist poolehoidu leidis. Saadi ka aru, et kõikse enam meeldivad rahvale algupärandid. Neid siis hakatigi lavastama. Aga paljude neid algupäraseid näidendeid Eestis oli? Väga vähe. Kõik meie kirjamehed olid küll ka suured Draamastuudio teatri sõbrad ja tegid mis suutsid, aga lõpuks said ikka kõik algupärandid otsa. Tõsi, oli teada, et ühel inimesel oli veel üks lavastamata algupärandid kapi sahtlis, ma tolle inimese nime ei taha öelda, sest läbinisti halb ta polnud, Vabadussõjas oli ta kaks tibla kahjutuks teinud, aga, jah, see inimene ei tahtnud oma algupäran-

dit teatrile anda. Ajas aga sõrad vastu, küll Kalmet palus, ja mindki võeti kaasa veenma, ja proua Salme Reekki käis metsalooma palumas, aga isegi daamile ütles lurjus ära. Ei, tema ei anna! Viimaks võeti ühes Arno Suurorg, kes oli ju suur ja tugev mees. No kui see



Eino Baskinile on alati meeldinud kaunid daamid. Hetkel imetleb ta Maria Klenskajat, Ülle Kaljustet ja Kaie Mikkelsoni pidurüüs.

inimene Suurorgu nägi, sai ta muidugi aru, et pääsu pole. Aga alatus oli temas ikka nii suur, et ta läks teise tuppa, ütles, et lipsu kaela siduma, aga tegelikult sõi oma algupärase näidendi ära. Nii, et enam ei olnud Eestimaal mitte ainsatki algupärast näidendit. Vat selline lugu. Tuli hakata dramatiseerima.

Hiiulguse tipul

Kõiksepealt võttis Andres Särev kätte ja dramatiseeris Tammsaaret. 32. aastal tuli välja "Vargamäe". No palju ei puudunud, et oleks kordunud "Mikumärdi" lugu. Rahvast tuli korstnast ja maa alt ja... Paljud talupere-mehed käisid juba notari juures ja rääkisid, et nad tahavad oma pojad pärimisõigusest ilma jätta ning kogu vara Aado Hõimre Andresele pärandada, et vat see on õige töömees, teda nad usaldavad. Pojad olid hirmu täis, käisid aga lava taga Hõimret palumas, et ärgu see võtku nende isa talu vastu. Jäagu ikka Vargamäele. Pakkusid raha ja sealihha. Hõimre siis rahustas, et ärge kartke midagi, talu jääb teile.

Kaljolaga oli jälle niisugune lugu, et tema Pearu meeldis väga Jaan Tõnissonile. Tõnisson käis sageli Draamateatris, aga ei jõudnud kunagi kaugemale Draamakeldrist. Seal tema siis istus ja vinditas, aga kord eksis ära ja tuli saali, kus parajasti käis "Vargamäe". Tõnisson oli Kaljola Pearust lausa võlutud, ütles, et niisugune tore napsimees on tema südame järele ja tahtis Kaljolat joo-nelt Riigikogusse saata. Aga no Kaljola ei tahtnud, tema tahtis ikka näitleja olla, ta põgenes lausa metsa, oli seal redus ja Kalmet käis talle sinna salaja süüa viimas, kuni Tõnisson Kaljola ära unustas. Vat sellised ohud varitsesid teatrit tollal.

Oskar Lutsu dramatiseeris Särev kah. "Kevade" oli jälle üks niisugune lavastus, mida ma veel siamaani vahel unes näen. Inimesed ei lubanud näitlejatel etendust lõpetada-gi, plaksutasid saalis ja karjusid: "Veel, veel!" Polnud midagi teha, tuli veel mõned koolitunnid, mida Lutsul raamatus polnudki, lisaks mängida ja vahel ei aidanud sellestki, tuli lisaks mängida kohe mitu koo-liaastat! Laidoner käis igal "Kevade" etendu-sel, talle meeldis see koht, kus Mari Möldre Toots püssi laseb, selle koha peal tõusis Lai-doner alati erutusest püsti ja ei julgenud kogu stseeni kestel hingatagi. Ma hiljem kuulsin Mari Möldre käest, et Laidoner oli temalt palunud, et Möldre lubaks temal ka paaril etendusel Tootsi mängida ning püssist põmmutada, võtaks ta nii-öelda dublandiks, aga Möldre ei olnud nõus, ei raatsinud.

No selleks ajaks oli Draamateater saanud juba päris võimsaks teatriks. Mitte ainult ini-



Novembri sünnipäevalaps, eluaegne Draamateatri patrioot Salme Reek ja detsembrikuu juubilar Kaljo Kiisk rõõmustamas Draamateatri sünnipäeva ja kohtumise üle.

mesed ei mänginud siin, vaid isegi nukud. Isegi Miki-Hiir käis Ameerikast kohal. Ja rahvas armastas oma teatrit, sai kombeks, et vanemale pojale pärandati talu, aga noorem poeg saadetakse Draamateatrisse. Ilus oli vaadata, kuidas teatrikunst õitseb. Ainult üks paha asi oli kõige selle üleva kõrval —

nimelt Draamateatril polnud oma maja. See kena hoone, kus me praegu asume, kuulus tegelikult sakslastele. Oi, küll oli nendega pahandusi! Muidu oli meie riik ju iseseisev, aga see maja oli omal ajal, ma mõtlen Vabadussõja päevil, kahe silma vahele jäänud ja sakslased õilmitsesid siin edasi. Siin oli neil mingi Bierstube või midagi muud sellist. Kogu aeg kostis saksa meremeeste laule, paksud mehed käisid ringi, viieliitrised õllekannud käes, astusid vahel saali ja karjusid valju häälega: "Was ist das? Eins, zwei, drei!" No see häiris ju etenduste kulgu. Vähe sellest, aeg-ajalt ronis mõni frits isegi püünele, ma mäletan, see juhtus "Mauruse kooli" etendusel. Sakslane turnis lavale, võttis Eduard Türgil habemest kinni ja ütles: "Tannenbaum, Tannenbaum! Ich bin grün, du bist blau!" No selge oli, et kui tahetakse rahulikult teatrit edasi teha, siis tuleb sakslased majast välja suitsetada.

1939. aastal hakkasimegi sellega pihta. Leo Kalmet oli mu jälle appi kutsunud kui sepatöö asjatundja, panime tule paja alla ja hakkasime tossutama. Kõik teatri jõud olid kohal, toodi kodudest kummikuid ja muid kärssavaid asju, August Sunne veeretaskohale vaadi tõrva, noored teatrikooli õpilased Volli Panso ja Ilmar Tammur tõid kahe vahel surnud kassi, suits oli paks ja kibe. Sakslasi hakkas lausa parvede kaupa majast välja jooksma, kõik tirooli põlvpükstes ja õllekannud käes. Varsti oli maja tühi. Sakslased elasid mõnda aega teatri muruplatsil ja joodeldasid öösiti kurvalt, aga see enam kunsti sündimist ei seganud. Maja oli Draamateatri päralt.

Jah, aga kauaks... Oleks me siis teadnud, mis kaheksajalg ja homunkulusi maja 1940. aastal täis voorib! Oi jah. Koledad ajad seisid ees.

Kui elu käis tehasevile järgi

Seda, mis 1940. aastal Eestis juhtus, polegi ju tarvis seletada, kõik teavad isegi. Leo Kalmet jutustas mulle, kuidas ühel ilusal päeval tuli Voldemar Alev tööle, astus teatrisse, tahtis ust enda järel kinni panna, aga seal keegi surkas jala ukse vahele. Või mis jalg see oli, niisugune sõrg. Oi, küll siis sai teatri-rahvas jubedat elukat näha! Karvane, keel suust väljas... Suur kont oli tal ühes, seda imes... Tuli sisse ja ütles, et tema on määratud Draamateatri komissariks. Oli mingi Tuula kandi mees. Seda peab ütleva, et kui see sorts oleks oma tahtmist saanud, siis poleks tervest trupist ühte lavapoissi ka alles jäänud. Juba ta tahtis Linda Tubinat kuhugi ära vedada. Saadi siis ikka niipalju, et meelitati kurivaim Draamakeldrisse ja nii kaua teda seal joodeti ja sügati, kuni Kalmet helistada ja abi kutsuda jõudis. Põldroos tuli Töölisteatrist jooksujalu kohale ning ütles sellele Tuula mehele, et käsku on muudetud ja hoopis tema, Põldroos, on nüüd Draamateatri

komissar. Karvtuust urises küll ja lakkus oma konti, aga ära läks. Nii sai kõige suurem oht ületatud.

Aga ega seal ju suurt paremuse poole midagi ei läinud. Tiblud käisid teatrisse sisse ja välja, piletit ei ostnud ükski, siis mingid



Aarne Üksküla ja Maria Klenskaja siirdumas kindlal sammul teiste teatrite tervitusi kuulama.

madrused pandi veel Draamateatrisse korterisse, need möllasid mis jaksasid, tantsisid kükkantsu ja tulistasid vaheajal rahulikult jalutavaid külastajaid kahurist. Hirmus aeg oli. Nojah, siis viidi mind kinni kah ja... Sellest, mis Draamateatris juhtus sakslaste ajal, olen ma kuulnud ainult teiste käest. Eks ta natuke parem oli, kui tiblade aegu, aga eks saksa keeles sunniti näitlejaid mängima ja saalis istusid vaheldumisi fritsudega lakk-saabastes hundikoerad. Kah keeruline aeg. Aga sai ümber, ja selleks ajaks, kui mina vangilaagrast tagasi Eestisse jõudsin, käis siin jälle vana tants. Vana sõber Leo Kalmet tuli mulle külla ja kaebas, et Draamateatris hakatakse lavastama "Kremlis kelli". Mina ei osanud muud kui kaasa tunda, aga kui siis Kalmet seletas, et lisaks oma trupile saabub Eestisse mängima vana Joss ise, ja justkui see poleks veel küllalt võigas — Lenini laip tuuakse kah mausoleumist välja ning pannakse marionetina lavale, siis võttis tummaks.

Kuri koolnu möllab laval

Ehkki olin enne otsustanud, et tiblade teatrit mina vaatamas ei käi, siis seda nalja

ikkagi läksin kaema. Oi, oi, oi! Küll oli teater muutunud! Enne olid saalis ikka mõnusad pehmed tugitoolid, aga nüüd olid need ei tea kuhu maha parseldatud ja rahvas pidi istuma hõõveldamata puupinkidel, mille keskele oli löödud rauast viisnurk. No eks istu selle otsas! Valupisarad tulid näole. Kusagil keset etendust hakati viisnurka altpoolt kuumutama, see läks tuliseks, aga kes oiata julguses, selle NKVD-lased otse "Kawe" keldrisse lohistasid. Jube! Laval patseeris, jah, vana Joss ise ringi, suitsetas piipu, aga tubakal oli niisugune jälk lõhn, nagu põletatakse inimest. Ja Lenini muumia askeldas kah usinasti, teda juhiti ülevalt nõõridest. Mulle tulid meelde omaaegsed Draamateatri nukueten-dused, seal olid printsessid ja Miki-Hiired, aga nüüd kalpsas eesti rahvale nii kallil laval ringi Lenin! Esimest korda elus ma lausa nutsin teatris. See oli muide seal tiblade maal tavaline asi, et Leninit püüne peal nõõridest solgutati. Ma olen seda hiljemgi näinud, näiteks "Vanemuises", seal lavastati kah neid "Kremli kelli". Ainult Stalinit seal ei olnud, sest vana Joss oli vahepeal surnud ja maha maetud, teda ei saadud enam mulla alt kätte. Aga Lenin oli ju siamaani võtta. Ainult helista, ja nukujuhid toovad Moskvast kohale.

Pärast seda juhtus veel igasugu koledaid asju, "Estonia" draamatrupp kihutati ühel tormisel ööl, mil tuul nuttis ja ulgus, pool-

Hommikupoolikul oli Draamateatris avatud uste päev, teatripäev kõigile... Selle teatrasemalt poolt esindasid kostümeeritud lavakunstituden-gid, kutsudes rahvast tänavalt sisse ja mängides lastega. Pildil II kursuse üliõpilane Tiina Taurai-te ja Draamateatri noorimad külalstajad.



alasti oma majast välja. Nii nad ekslesid ra-hes ning kõues, Hugo Laur rääkis mulle hil-jem, kuidas nad juba lootuse olid kaotanud kusagil peavarju leida, kui viimaks Meta Luts nägi — ennäe! — eemal tulukest vilku-mas. Selle poole nad siis sammud seadsid ja jõudsid Draamateatrisse, kus neile lahkelt lahti tehti ja Liisu Lindau oli võtnud ahjust leiba, sooja leiba, mõtelge!

Draamateatrisse nad siis ka jäid, ehkki ega Draamateatergi polnud sel ajal kaugeltki see kindel kants, mis Pätsi aegu. Otse eten-duse ajal, kui saal pimedaks läks, küüditati inimesi Siberisse, mitte ainult saalist, vaid ka lavalt võeti, näiteks Mari Möldre ja Ruut Tar-mo, või minu hea sõber Leo Kalmet. Mina koos mõnede vastupanuliikujatega käisin siin õhtust õhtusse etendustel ja me lasime taskulampidega saali valgust, seda küüditajad kartsid ja jätsid inimesed rahule. Te küsi-te, miks siis rahvas üldse teatris käis, kui seal nii ohtlik oli? Aga inimesed armastasid oma lemmikuid. Ikka tuldi neid vaatama, kas või eluga riskides. Sest ega tollased näidendid ise polnud ju midagi väärt. Ise nägin, kuidas kord jälle üks vatijopes tibla Draamateatrisse sisse tormas, miski kartulikott kaenla all. Puhta pahna täis, mingid kortsus paberid, varesejalgu risti-rästi täis. Pidi kaasaegset nõukogude elu kujutav näidend olema! Ja kui ütled, et ei lavasta, võtab sihuke autor kohe maurusi välja! Pidi lavastama! Ülemnõu-kogude presiidiumi esimees Jakobson saatis oma näidendi teatrisse lausa miilitsaga, see seisis proovide ajal keset saali ja kui miski ei meeldinud, puhus vilet. Ants Lauteril kah-mas kord kraest kinni ja viskas teatrist välja, tegi veel uulitsal Lauterile 100 rubla trahvi kah, väitis, et Lauter olla punase tulega lava-le läinud. Kas sa kuule! Ei lastudki Lauterit enam teatrisse tagasi. Vat niisugused olid tol ajal loomeolud.

Kõievedu punaussidega

Natuke läks elu paremaks siis, kui peanäitejuhiks sai Ilmar Tammur. Tema ajal sai teatri õhu puhtamaks, nägin Tammurit kord Pirital ja ta rääkis, et oli teatri keldritest kandnud omaenese kätega välja neliteist ämbritäit tibilasid ja teisi punamadraseid ning kummimantlites nuhke. Ehkki välja-pool teatrit oli olukord endiselt kohutav. Kord hommikul Draamateatrist välja jaluta-des avastasin ma jubeusega tahvlikese, mis teatas, et tegemist on Viktor Kingissepa ni-melise Draamateatriga! Keegi oli pimeduse kätte all süütule teatril Kingissepa nime andnud. Tollal juhtus sageli nii, minu enda majale taheti anda Budjonnõi nime, et Bud-jonnõi-nimeline Orava maja. Ma muidugi ei lasknud. Aga teatrit polnud keegi kaitsmas. Püüdsime Franz Malmsteniga järgmisel ööl nilbet tahvlit maha võtta, aga kus kuulid hakkasid lendama ja tankid tulistama! Önn, et eluga pääsesime.

Siis visati langevarjudega Draamateatrisse terve hulk Moskvas mingisuguses GITIS-es väljakoolitatud noori inimesi, kes olid omal ajal Eestist nii-öelda pantvangideks võetud, näiteks minugi sugulane Aksel Orav. Moskvas õpetati nad vene keelt kõnelema, ronge õhkima ja muud paha tegema, Tammuril läks kaua aega, enne kui ta need koledad kombed neist välja utsitas. No näiteks Ita Ever — selline kena daam praegu, aga kui ta omal ajal Moskvast tuli, siis kröbistas aga sihvkasid, sõna eesti keelt ei mõistnud. Ma ise näitasin talle oma kodus Pätsi ja Laidoneri pilte ja kõnelesin eesti asjast, viisin õige ajalooa kurssi. Kõigist said tublid kodanikud, praegu näiteks Kaljo Kiisk on ju lausa Riigikogus. Kes oleks võinud seda arvata, kui ta langevarjuga Venemaa poolt tuli!

Näitlejad püüdsid kõigest hoolimata rahulikult edasi töötada. Oli ju ka toredaid etendusi, nagu näiteks "Maskeraad" või "Kevade" või "Antonius ja Kleopatra". Kui ikka Kaarel Karm lavale tuli, nii rahvas ka plaksumata hakkas, nii tore oli näha lavail inimest, kes ei kandnud politruki nahkkuube ega madruse särki. Või Aino Talvi Kleopatra, ehk jälle Ellen Liiger Niinana — tol ajal oli ju ikka nii, et naised käisid lavail lüpsjakitlites, sirp ühes, vasar teises käes, ja kui siis nüüd tuli järsku lavale niisugune tõeline daam, siis puhkesid inimesed saalis heldimusest ja rõõmust lausa nutma. Või võtame Linda Rummo — inimesed olid päev läbi tibladega rassinud, nende eest põgenenud ja metsas punkris redutanud — nii tore oli siis õhtul puhata ja näha laval vahelduseks ühte kena eesti inimest. Tiplad said sellest muidugi aru, püüdsid ilusat hetke mürgitada nagu oskasid, tõmbasid sageli Linda Rummo või Ants Eskola või kellegi teise jutule valjuhääldajatest vene hümni või "Idjot võina narodnaja" peale, nagu laulupeol Ernesaksa "Mu isamaale". Valvsus oli vägev. Ervin Abeli Kiirega tuli kohe kõrgemal pool pahandusi, kutsuti Tammur keset ööd välja ja nõuti, et miks on negatiivsel tegelasel punane pea? Las olla punane pea Saare Arnold! Aga rahvale tegi see Kiire pea rõõmu, sest nendes Jakobsoni näidendites olid punase peaga ikka just partorgid ja kangelased. See oli, jah, ninanips kommunistidele.

Uldse, hirm hakkas üle minema. Koerakoonlasi liikus muidugi veel ringi, aga nende vastu teati juba rohtu ja... Vooli Panso käis Moskvaski ära, uuris nii-öelda vaenlase tagalat ja otsustas panna käima teatrikooli, sest eestimeelseid lavajõude oli hädasti juurde tarvis. Muidugi, sinna kooli püüdis tükki igasugust Siberi rahvast; toodi punaste kleitidega karusid ja balalaikadega klounid karglesid Panso ümber nagu sääsed, kole lärm oli ja muudkui lauldi "Jablotskat", nii et eestimeelsed inimesed ei pääsenud alguses jaolegi. Seisis seal üks vaikne poiss ja sõrmit- ses rukkilille. Panso nägi kohe ära, et sellest

poisist võib asja saada, ja võttis kooli vastu. See poiss oli Mikk Mikiver. Üks teine poiss jälle ei julgenud nende karude pärast katsetele tulla, oli kodus teki all peidus, aga Panso terav silm leidis ta ka sealt üles, ma räägin Tõnu Avast. Aga karusid ja balalaikamehi ei võetudki kooli vastu.

Niiimoodi siis, jah, hakkas teatrielu jälle õigetesse rööbastesse minema. Kui Panso lavastas "Inimese ja jumala", selle pealkirjaga oli ka esiotsa pahandus, küsiti, miks jumal, pange parem "Inimene ja Hruštšov", aga Panso oli vastu, vat siis "Inimese ja jumalaga" tehti üle hulga aja jälle niisugune seadus, et ka tibra pidi etendusele pileti ostma, ei saanud ilma. Ega nad muidugi ei raatsinud ja ei tulnudki vaatama. No tanu sellele oli saalis nii hea olla, nagu vanal õndsajal. Ausõna, kui veel Ants Eskola Maurusena lavale tuli, siis oli niisugune tunne, et ka Päts on jälle meie hulgas. "Inimese ja jumala" etendustest ei jätnud ma mitte ühtegi vahele.

Selleks ajaks olid ka viisnurgad toolide küljest lahti kangutatud ning teatris võis jälle päris rõõmuga käia.

Väike saar jõledas punameres

Sellest ajast saadik tuleb Draamateatrit jälle õigustatult nimetada tillukeseks Eesti Vabariigiks keset mõtmatut ja jõledat tiblade impeeriumi. Ta oli nagu Eesti Vabariigi saatkond. Siia tulles oli südames alati soe tunne, sest siin hoiti au sees neid väärtusi, mida

Suures saalis kestis Mikk Mikiveri tundidepikkune suurepärase *talk-show*, filmikatkendite ja kolleeg Jaanus Orgulase abiga jutustas ta lugusid juba kadunud näitlejatest.

S. Tupitsa fotod



mujal leeklambiga kõrvetati. Näiteks tuli Draamateatris 64. aastal lavalaudadele "Kihnu Jõnn". No see oli ikka tolle aja kohta ennekuulmatu julgustükk. Kihnu Jõnni ma omal ajal tundsin hästi, aga ega punausside ajal tohtinud siis temast ega tema meresõitu-



Väikeses saalis esinesid laulvad näitlejad. Ivo Eensalu näib koos legendaarse muusikajuhi ja klaverisaatja Viive Ermesaksa ja näitleja Angeli-na Semjonovaga arutavat nende järgmist etteastet.



Draamateatri näitlejad pidid sel kaunil hommikupoolikul palju autogramme jagama. Elle Kull teeb seda parajasti II korruse fuajees, kus rippusid seinal maalid Draamateatri koriifeedest.

S. Tupitsa fotod



Õhtul oli Sakala kultuurikeskuses sünnipäeva-peol loomulikult ka kolleegide teistest teatritest. Esiplaanil Helene Vannari ja Ene Järvis Limma-teatrist ja Teatriliidu esimees Tõnu Tepandi. Kokku on saanud omaaegsed kursusekaaslased.

H. Rospu foto

dest kõnelda! Selle asemel soovitati rääkida admiral Fedjuninskist. Smuul Kihnu Jõnnist näidendi kirjutas, temale ei saanud midagi teha ka, teda kohtulikult karistada oli võimatu, sest ta oli ju see... no teate küll... muhulane. No mis sa teed muhulasega? Mitte midagi pole teha. Talvel ei saa teda üle mere kättegi ja... Ma käisin vaatamas seda Jõnni lugu, oli võimas küll, kui Karm lavale marsis, selline tunne võis olla prantslastel kui Napoleon Elba saarelt tagasi pöördus. Inimesed läksid väge täis. Kui vaheajal Draamateatri kemmergus keegi kummimantlis mees salamahti inimestele kõrva sosistas ning õhtuks koos enesega parteisse kutsus, anti lontrusele ühiselt kere peale. Inimesed läksid teatris võitlusvaimu täis. Ainult see oli kurb, et Tallinnas nii vähe teatreid oli. Sellepärast olin ma üliõnnelik, kui Panso ükspäev minu juurde tuli ja vaikselt ütles, et ära sa, Ivan, sellest kellelegi kõnele, aga tal olla aias veel üks teater kasvama läinud. Panso ise seda idukest salaja kastis ja rohis, kuni lõpuks leidis Laiale tänavale toredata peenra, no tegelikult suisa maja, kus väike teatrike segamatult võis võrseid ajada; nii oligi hoo-bilt Tallinnas üks teater, Noorsooteater, juures. No sellest tuli ainult rahvale rõõmu ja tiblapererele muret lisaks. Nüüd tuli kohe kahes kohas passimas ja nuuskimas käia, see oli juba hulka raskem.

Pealegi oli vahepeal va Brežnev võimule tõusnud, algas see stagnatsioon ja elu muutus õige uniseks, ei viitsinud enam politrukid nii hoolikalt teatrite järele valvata, tukkusid oma kabinettides. Teatril oli see muidugi vesi tema veskile. Hakati lavastama üha eestimeelsemaid tükke. Panso tõi lavale "Musta komöödia" — kas enne oleks see võimalik olnud? Varem pidi ju kõik punane olema — "Laul tulipunasest lillest" ja nii edasi. Aga nüüd järsku üks riba eesti lipu värvidest. Must on sinu mullapinda, mida higis haritud! Tihti juhtus, et inimesed tõusid etenduse ajal saalis püsti.

Tuli "Polkovniku lesk" — rahvale anti sellega selgelt mõista, et ka punapolkovnikud on surelikud. Tuli "Kolm öde" — see oli juba nii ilmne vihje kolmele lõvile Eesti riigi vapil, et ma kartsin alguses — nüüd saadetakse tankid saali! Läksin esietendusele, ja kui nad seal kolmekesi tulid — Meeli Sööt, Ita Ever ja Mari Lill, siis käis kahin läbi saali ja paar Siberi kannatustee läbiteinud vananimest hakkasid nutma ja panid validoolid keele alla. Aga tanke polnud kusagi! No siis ma sain aru, et tiblade võim on peaaegu murtud.

Moskvalased ei anna alla

Siiski, vahel löid va reod veel nüüdki takka üles. Kui tuli see lugu Haroldist ja Maude'ist, siis oli kära suur. Et miks niisugused kodanlikud nimed? Loobiti kaikaid kodaras-se nagu jõuti, Kibuspuud taheti keset eten-

dust sõjaväkke võtta. Kroonumehed ronisid lavale, ja muudkui munder selga! Kibuspuu sai õnneks lõikama, aga siis võtsid Velda Otsuse kinni. Ja saadetigi juba kuhugi allveelaevale aega teenima, enne kui jaole saadi, et mis te jamate, ega Velda Otsus pole mingi kutsealune! Ta on ju daam! Toodi tagasi. Et selliseid pahandusi ära hoida, lavastati vahel ka pealtnäha venemeelseid näidendeid, näiteks "Ivanov". Punased lugesid müürilehtede ja rõõmustasid, kujutasid ette teab missuguseid Ivanove ja Sidorove punalippude all ringi mürgeldamas ehk "Aurora" kahuritest rahuliku rahva pihta märki laskmas. Aga laval polnud tegelikult mingit Ivanovi, oli hoopis Ants Eskola. No tõsi, teda hüüti silmakirjaks Ivanov, aga tegelikult teadsid ju kõik, et see on Eskola. See oli niisugune kaval trikk. Väga palju mängiti pausidega. Oli niisugune tükk — "Uhe koosoleku protokoll". Pealtnäha täitsa imelikku juttu räägiti, aga tuli kuulata pause! Nende pausidega jutustati saalis istuvale rahvale terve Vabadussõja ajalugu üksipulgi ära. Sel ajal räägiti teatris ikka mõistu. Et iga kurivaim aru ei saaks.

Jah, Draamateater muutus aina kodusemaks. Ma ise viisin sinna palju Pätsi-aegset kilakola, teised inimesed ka, nii meeldiv oli seda laval näha. Juhan Viidingul oli Hamletina seljas suurtes Krulli tehastes valmistatud särk, Einari Koppel Richard III-dana kandis 1935. aastal Jänese kaubamajast ostetud ülikonda. Vana Ants Jõgi läks päris riski peale välja, kui ta Ferapondina lavale kõndis, oli tal alati taskus natuke kuulsat eesti peekonit. See kõik mängis kaasa. Meeste tualettruumist kujunes tõeline vastupanuliikumise keskus, seal suitsetati eestiaegseid sigarette ning vaadati tillukestest albumitest meie vabariigi esimeste juhtide fotosid. Mul mõlkus korduvalt meele, et peaks ikka need kanged mehed ka püünele tooma, nii nagu omal ajal Kihnu Jõnni. Lõpuks Panso vist lausa luges mu mõtteid ja lavastas Pätsist ja Tõnissonist näidendi. Muidugi, avalikult ei saanud pealkirjaks panna, et "Päts ja Tõnisson", tuli panna "Inimene ja inimene". See oli ka õige, sest nii Päts kui Tõnisson olid mõlemad inimesed. Ratassepp oli siis Päts ja Kaarel Karm Tõnisson. Rahvas oli pöörases vaimustuses, kui eesriie lahti läks ja killuke Eesti Vabariiki jälle meie ees lahti rullus. Pärast etendust ei lubatud lavakujundust maha võtta, inimesed ronisid lavale ja kõndisid seal kikkivarvul ringi, katsusid ühte ja teist, pikutasid natuke. See oli nagu minevikus jalutamine. Müstilisi asju juhtus, Mati Klooren nägi lava taga Kuperjanovit. Alguses arvas, et see on Eino Baskin, ütles, et tere, Baskin. Pärast sai muidugi aru, kellega tegu. Vat, ma räägin seda sellepärast, et te aru saaksite — Draamateatris valitses sel ajal täieline Eesti Vabariik.

Loomulikult ei meeldinud see Moskva rahvale mitte üks raas. Taheti kiusata, kai-

kaid kodaraisse loopida. Saadeti saali ässitajaid ning agitaatoreid, ise nägin kord oma silmaga, kuidas keset "Pöördtoolitundi" mingi ruuges kleidis naisterahvas püsti kargas ja karjus, et sel talvel mitte keegi sooja vett ei saa! Teatas, et on majavalitsusest ja üt-



GITIS-e eesti stuudio — Jaanus Orgulas ja Ita Ever — ning Panso kooli I lend — Meeli Sööt ja Mati Klooren — ongi nüüd juba see Draamateatri raudvara.



Draamateatrit Priit Pedajase isikus õnnitleb aupaklikult teater "Ugala" värsket peanäitejuhi Andres Lepiku isikus.



Draamateatri juhtkond (paremalt) — direktor Margus Allikmaa, lavastaja Katri Kaasik-Aaslav, kirjandusjuht Andres Laasik jt — on üles rivistunud, et võtta vastu külalisi, äsja on saabunud proua president Helle Meri (Helle Pihlak) ja kultuuriminister Jaak Allik (vasakul).

H. Rospu fotod

les ilkuval toonil laval esinevale Heino Mandrile, et kui too tahab saada mõnd head raamatut, näiteks Robinson Crusoe't, siis tasigi aga vanapaberit. Noh, ta püüdis oma labase tiblajutuga Mandrit rõopast välja lüüa. Vanapaber... Aga no Mandri ei teinud seda inimest märkamagi, ja meie teised saalis kah. Kuri majavalitsuse töötaja jõi veel natuke templivärvi, kuna muid ilgusi enam pähe ei tulnud, ja läks lõpuks pettunult ära.

1980. aastal kutsuti Mikk Mikiver ootamatult kõrgemale poole vaibale. Õeldi, et teatri mängukavva on võetud näidend Brežnevist, mis on iseenesest tubli, aga et niisugust asja tuleb siiski kõrgemal pool kooskõlastada. Ja küsiti, et kes siis Brežnevist mängima hakkab? Mikiver oli imestunud, küsis, et mis Brežnev? Ta ei tea mingit Brežnevit! Noh, öeldi, kas siis "Elav laip" polegi Brežnevist? Mikiver ütles, et ei ole. Vat selle peale vihastati! Et miks ei ole! Vägisi taheti Brežnevit sinna sisse toppida. Mikiver polnud nõus, Šapiro polnud ka nõus ja sellest ajast oli kogu aeg tunda, et mingi kuri nõu ripub õhus. Draamateatri ümber hiilisisid kahtlased inimesed, pildistasid nutvat ja naervat maski, püüdsid isegi majja tungida, aga valvelauast neid kaugemale ei lastud. Hiljem selgus, mis plaanid neil koonlastel olid.

Tiblarahvaga on aamen

Aga siis tuli järjest kaks hoopit, mida punased oodatagi ei osanud. Kõigepealt "Päikesepoisid". Teadja inimene sai kohe aru, kellest jutt — kes need päikesepoisid olid. Need olid ju tegelikult Wikmani poisid. Neid hüüti eesti ajal nii. Tiblad kartsid neid nagu tuld, sest nad olid nii ausad ja andsid leivale suud veel enne, kui selle maha pillasid. See-

pärast nad ka kõik Siberisse viidi, aga nad said ka seal hakkama, rookisid lume kokku, puistasid kõikjale liiva, et poleks libe astuda, ja andsid vanainimestele teed. No see selleks. Aga kui nüüd need Wikmani poisid, küll päikesepoiste nime all, Draamateatri lavale ilmusid, tuli punaparunitel hirm naha vahele. Püüti Järvetit ära osta, pakuti talle raha, et ärge öelge, et te päikesepoisid olete, öelge, et olete polgu pojad. Ja kohe selle otsa tuli teine hoop — "Pilvede värvid". Selle etenduse ajal rulliti tualettruumis ikka juba sinimustvalge päris lahti. Tiblad olid nagu peast segi, ei osanud enam kuskilt otsast peale hakata, püüdsid Rein Arenit sinna Balti jaama tunnelisse meelitada ja seal ära röövida, ja saatsid Ellen Liigerile kirja, kus nõudsid, et ta — Liiger mängis seal lavastuse pimedat tädi — et ta tuleks etenduse lõpus ja ütleks, et nõukogude võim andis talle uued silmad ja tegi nägijaks. Ei aidanud miski. Ja viimaks tegid nad oma jubedad mõtted teoks ja panid Draamateatri põlema.

Jah, sa mõtle ometi! Mis kurja kõik süütule teatrile tehtud!

No aga mis seegi tegelikult aitas? Draamateater töötas ka põledes edasi, hiljem kustutus ära kah ja see kuumus tuli neile süütajale endile tagasi, kui nad 88. aasta kuumal suvel üksteise järel ära sulasid. Mikiver lavastas sel puhul vastava pealkirjaga näidendi — "Minek". Ja kui kõik sulanud olid, tegi Viiding "Õnnelikud päevad". Olid tõesti õnnelikud.

No seda aega mäletate juba kõik, see oli nagu eile. Jah... On siin majas palju nähtud, head ikka hulka rohkem kui halba. Noh, küllap näen veel.

Jah, palju õnne! Palju õnne!

IVAN ORAV



"Kuidas meeldib siis see näitleja elu?" küsis maestro Kalju Komissarov peol oma endistelt õpilastelt Dan Põldroosilt ja Gert Raudsepalt.

H. Rospu foto



14. september, Kaarli kirik. Hetk Arvo Pärdi "Credo" ettekandelt. Kaastegevad Indrek Laul (klaver), Eesti Filharmoonia Kammerkoor, kammerkoor "Arsis", Eesti Raadio Koor ja festivaliorkester, juhatab Tõnu Kaljuste.

"VOX EST FEST"

TUBIN — 90, PÄRT — 60, TORMIS — 65. 13.—15. IX 1995, Tallinn

14. september, Arvo Pärt autorikontserdil Kaarli kirikus.





13. september, Eduard Tubina Reekviemi ettekanne Tallinna toomkirikus. Kaastegevad: Lelli Tammel (alt), Ines Maidre (orel), Jüri Leiten (trompet), Mait Metsamart, Rein Roos (löökpillid), EFK ja ERK meeslauljad. Juhatab Tõnu Kaljuste.

Eesti Kontserdi muusikafestivalile "Arvo Pärt — 60" (21. VIII—11. IX 1995) järgnes Tallinnas Tõnu Kaljuste ja Eesti Filharmoonia Kammerkoori initsiatiivil ja organiseerimisel festival "VOX EST FEST". Erinevalt eelnenust haarasid selle kolm kontserdiõhtut kolme juubilariloomingut.

13. sept kõlas Tallinna toomkirikus Eduard Tubina *à cappella* koorilooming, õhtu tipuks "Reekviem langenud sõduritele". Lisaks mainituile olid sellel kontserdil kaastegevad veel lastekoor "Ellerhein" ja EFK naislauljad.

14. sept toimus kontsert Arvo Pärdi loominguist Tallinna Kaarli kirikus. Õhtu kulminatsiooniks "Credo" ja "Litaania" (1994) ettekanne, esmakordselt kõlasid Eestis "Trisagion" (1992) ja "Memento mori" (1994). Esitajaiks peale mainitute veel "The Hilliard Ensemble" ("Summa", "Litaania") ja Ines Maidre (orel; "Pari intervall").

15. sept oli kontsert Veljo Tormise loominguist Estonia Kontserdisaalis. Õhtu kulminatsiooniks "Raua needmine"; esiettekandena kooriversioonis "Piiskop ja pagan". Kontserdi esimese poole täitsid EFK traditsioonilise kavana "Eesti kalendrilaulud" ja kolm eesti mängulaulu. Helilooja varasemast loominguist oli kavas veel laule sarjadest "Sügismaastikud" ja "Talvemustrid" ning muudki. Kontserdi initsiaatorite kõrval esinesid veel solistina Margarita Võites (sopran), lastekoor "Ellerhein", kammerkoor "Arsis" ja Tallinna Kammerorkester.



15. september, Veljo Tormise autorikontsert. Eesti Filharmoonia Kammerkoori juhatab Tõnu Kaljuste.



14. september, juubilarid president Meri vastuvõtul Eesti Rahvusraamatukogus. Vasakult: Lennart Meri, Arvo Pärt, Lea Tormis ja Veljo Tormis. Taga: Lepo Sumera, Ülle Kaljuste ja Tõnu Kaljuste.

H. Rospu fotod

AASTA SISUKORD 1995

KULTUURISÜNDMUSED

Kroonikat	1 lk 91
"Vox est fest"	12 lk 85
Teatri aastapreemiad 1994	6 lk 61
TMK laureaadiid 1995	12 lk 34

KUNSTILEHEKÜLG

HALLAS, K. Arhitekt Koolhaas ja koreograaf Kylián	7 lk 64, 96
HALLAS, K. Göteborgi ooperiteatri lugu, lohutavate ja lohutamatute paralleelidega	3 lk 108, 128
HALLAS, K. Frank Gehry — Ameerika arhitektuuri jazz-pianist	4 lk 60, 96
HALLAS, K. Zaha Hadidi Cardiff Bay ooperimaja, mis waleslased 2000. aastasse viib	10 lk 50, 96
LIIVRAND, H. Kostüümiraama "Estonias"	6 lk 41, 96

MAAILM JA MÕNDA

Euroteatrikool: uus ja vana (M. Veinmann, K. Koik, P. Raudsepp)	6 lk 43
RAUDSEP, G. Öpipoisina Prantsusmaale, patrioodina koju	3 lk 80
ROHUMAA, J. Tundeline teekond suvisesse Euroopasse I	2 lk 46, 96
ROHUMAA, J. Tundeline teekond suvisesse Euroopasse II	3 lk 77

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

HERKÜL, K. <i>Marie est malade</i> ehk Ainult keel teeb inimese vabaks ja ajalugu annab talle kuuluvuse (Maria Klenskaja ja Kersti Kreismann "Leekrüüpes")	12 lk 64
KARJA, S. Margarita — Burgundia kuninganna (Raine Loo "Vanemuise" lavastuses "Iwona, Burgundia printsess")	3 lk 66
SILLAR, I. Vestmann Vestmanni uulitsast (Aivar Tommingas "Vanemuise" "Pisuhännas")	5 lk 26
VELLERAND, L. Saša — Peeter Tammearu "Ugala" lavastuses "Antigone New Yorgis"	11 lk 48

PERSONA GRATA

Sillar, I. Dajan AHMETOV	3 lk 25
Teinemaa, S. Peeter BRAMBAT	4 lk 93
Siitan, S. Olari ELTS	2 lk 93
Kont, A., Siitan, S. Tiit KIKAS	8/9 lk 125
Herkül, K. Gerda KORDEMETS	6 lk 93
Jürna, E. Pirjo LEVANDI	5 lk 93
Teinemaa, S. Mare RAIDMA	11 lk 93
Visnap, M. Jaanus ROHUMAA	12 lk 93
Teinemaa, S. Mati SEPPING	1 lk 93
Oja, T. Jaan TÄTTE	7 lk 76, 93
Siitan, S. Toomas VANA	10 lk 91

VASTAB

Pappel, K. Joachim HERZ	2 lk 3
Neimar, R. Sergei JURSKI	4 lk 3
Põldmäe, M. Anu KAAL	5 lk 3
Reinla, A. Tõnis KASK	3 lk 3
Tuch, B. Andrei KONTŠALOVSKI	6 lk 3
Orro, K. Aare LAANEMETS	7 lk 3
Põldmäe, M. Endel LIPPUS	10 lk 3
Randalu, I. Ines MAIDRE	8/9 lk 3
Leo NORMET	1 lk 3
Kiik, S. Heino PARS	12 lk 3
Karja, S. Helend PEEP	11 lk 3

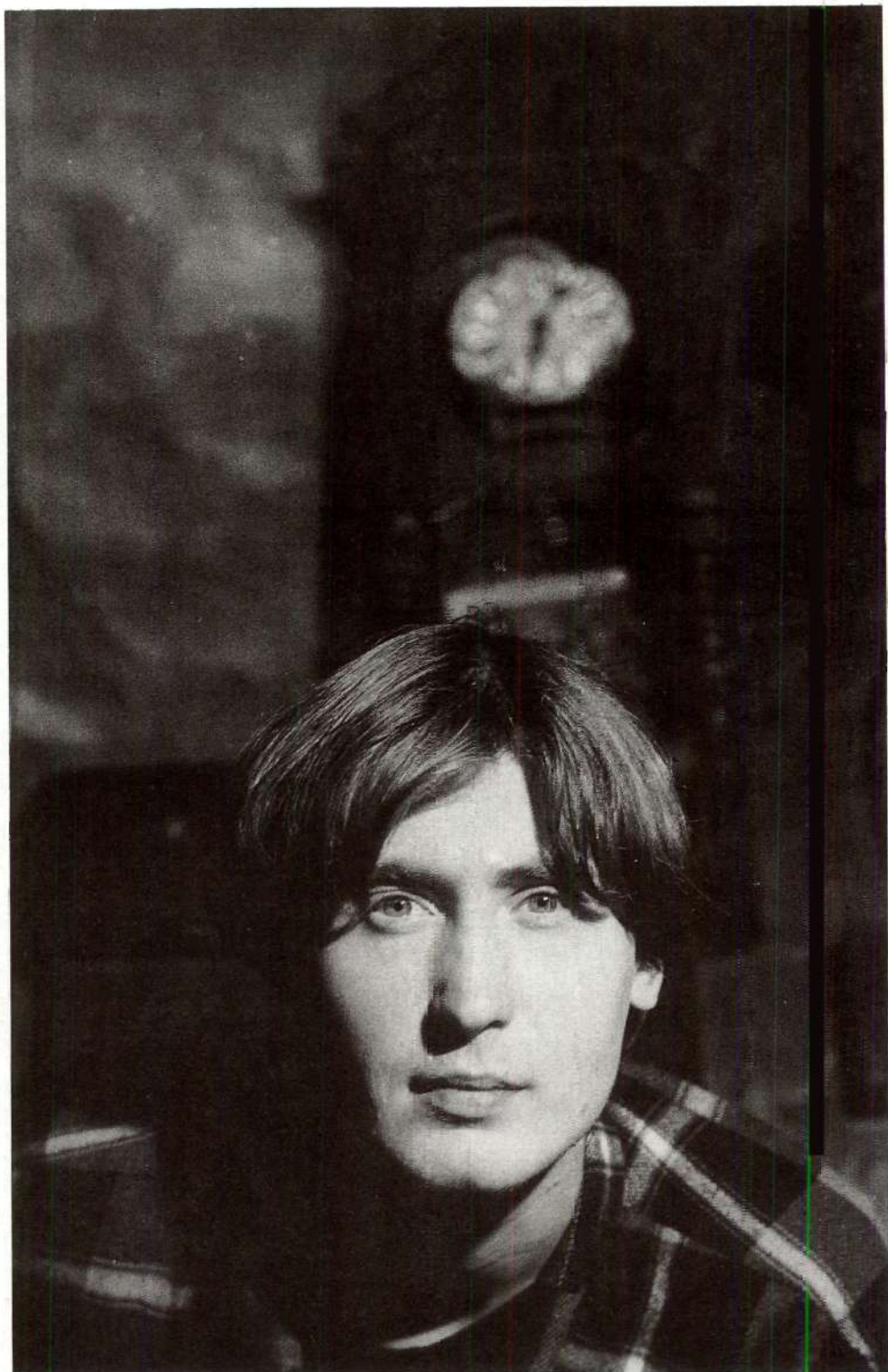
TEATER

HANSEN, A. 17. sajandi maskimäng Viljandi teatri laval	11 lk 43
HERKÜL, K. Kas kuningas on alasti? ("Filosoofipäev" Eesti Draamateatris)	3 lk 15
KASTERPALU, M. Kirjavahetust ümber "Filosoofipäeva"	3 lk 19
HERKÜL, K. Linn, mees ja teater (Kaarel Kilveti lavastustest Pärnu "Endlās")	7 lk 44
HERKÜL, K. Richard Eyre: "Ma ei näe teatril mõtet, kui ta on rumalam ja igavam kui elul!" (Mõtteavaldusi kohtumiselt Eesti, Läti ja Leedu teatriinimestega)	2 lk 56
HERKÜL, K. Uus uljas ilm ja keskaeg ("Aadama mäng")	8/9 lk 81
Jüri JÄRVET 18.VI—5. VII 1995	10 lk 79
KORDEMETS, G., KULLI J. Mõöt mõõdu, Soome Eesti vastu (Lähtudes I. Normeti lavastusest Jyväskylä)	12 lk 21
KORDEMETS, G. Püha perekonna kaks kontseptsiooni ("Rocco ja tema vennad" Tallinna Linnateatris)	1 lk 16
KORDEMETS, G. Teleteatrin ütessäkümne neländämä aasta suvõl ("Põud ja vihm..." Teleteatris ja teatri jäädvustamise probleeme)	3 lk 104
KRUUS, M. Pihtas, põhjas! ("Põhjas" EMA Kõrgema Lavakunstikooli diplomilavastusena)	10 lk 14
KRUUSPERE, P. Kross, Kivirähk, Karusoo ja teised — seekord Kõivuta (Eesti algupärane laval. Hooaeg 1994/95)	10 lk 68
KULLI, J. Arm ja võim Petra pisarate lahuses ("Petra von Kanti kibedad pisarad" Tallinna Linnateatris)	5 lk 83
KULLI, J. Ateena jumalikust kõrgusest Eesti jaaniõhe ("Pööriöö enenägu" Eesti Draamateatris)	8/9 lk 84
KULLI, J. Kes aias, kes aias, Eesti teater aias	2 lk 24

LAASIK, A. Milleks on vaja maju... (Poleemilist)	6 lk 22	VISNAP, M. Kohtumine tundmatuga (Tšehhi teatrifestivalist "Divadlo 1994")	4 lk 73
KUBO, M. Elu ja kultuur. Majadest nii ja teisiti	6 lk 23	VISNAP, M. Pargi ärkamine (Balletietendus Kadriorus)	11 lk 96
LILLEMETS, E. "Merlin, sõõr, on üks lind. Aga samas ta jälle ei ole lind" ("Merlin" Eesti Draamateatris 1994, unustamata "Graali" "Vanemuise" draamastuudios aastal 1989)	3 lk 21	VISNAP, M. Üks kõigi, kõik ühe eest ("Kolm musketäri")	8/9 lk 75
KOLLE, L. Autor, kes ei lahku ("Merlin ehk Tühi maa" Eesti Draamateatris)	3 lk 28	MUUSIKA	
MUTT, M. Väikeklassika paneb kukalt kratsima ("Kirves ja kuu" Eesti Draamateatris, "Noored hinged" ja "Kippari unerohi" — Lavakunstikateedri 17. lend)	4 lk 24	Angažeeritud või puhas muusika? (Helilooja Klaus Huber ja uue muusika päevad Zürichis)	3 lk 58
NEIMAR, R. Tšehhov. Elu ebatäiuslikkus mikroskoobi all	8/9 lk 39	BOULEZ, P. Schönberg on surnud	6 lk 36
Nekroosiuse teatrist ja eesti teatrist: Geeniuse ilmumine Tallinnale (K. Kaasik-Aaslav, M. Karusoo, K. Kreismann, lavakunstitudengid, E. Nüganen, P. Pedajas)	8/9 lk 21	JAANSON, M. Eessõna Boulezi esseele "Schönberg on surnud"	6 lk 35
NORMET, I. Lähtudes Diderot'st	12 lk 16	Eduard Tubina meenutusi Eduard Ojast (90 aastat sünnist)	1 lk 52
PURJE, P.-R. Sala-Hamlet Hannes Kalujärvi (Näitlejaportree)	1 lk 69	GARŠNEK, I. Kuues kaar (Festivalist Jazzkaar '95)	7 lk 56
ORAV, I. Draamateater paradiisil, põrgus ja puhastustules (Peokõne täielik tekst)	12 lk 76	HERKÜL, A. III Helsingi rahvusvaheline balletikonkurs 11.—22. juuni 1995	12 lk 46
TEATRIANKEET 1993/94 (Ü. Aaloe, J. Allik, M. Balbat, L. Epner, K. Herkül, M. Kapstas, S. Karja, T. Kaugema, G. Kordemets, P. Kruuspere, M. Kubo, J. Kulli, A. Laasik, R. Mikkell, R. Neimar, K. Pappel, P.-R. Purje, J. Rähesoo, E. Siimer, I. Sillar, K. Sisask, Ü. Tonts, L. Tormis, L. Vellerand, M. Visnap)	1 lk 43	HIRVESOO, A. Johann Friedrich Bonneval de La Trobe. Põlvnemisi. Daatumeid. Fakte (150 aastat surmast)	12 lk 59
TIKS, M. Marginaalne nähtus ühiskonna ääremaalil ehk kriitilise kriitika kriitika ("Äärmused" ja "Pepsie" "Endlas" ja kriitikas)	2 lk 17	HIRVESOO, A. Sõja-aastate muusikaelust ja raadiomuusikast	11 lk 87
TONTS, A. Kevad "Carmeniga" (Päevikumälestused "Carmeni" ringreisidelt)	4 lk 52	HUMAL, M. Mart Saare "Allik" ja meetrumitasandi struktuur (Muusikalisi struktuure I)	2 lk 34
TONTS, Ü. "...Aga anne on väga hajutatud" (Kulno Süvalepast)	8/9 lk 108	HUMAL, M. Mart Saare "Põhjaviim" ja ambivalentseid struktuure (Muusikalisi struktuure II)	4 lk 44
TORMIS, L. Voldemar Panso ääremärkusi eesti teatriloole	11 lk 64	JÄRG, T. Neljas B. Väljavõtteid kirjadest (Béla Bartóki 50. surma- aastapäevaks)	10 lk 53
VALGEMÄE, M. Diktaatoritega Tampere (Tampere teatrifestivalil) (Dionüüsose radadel)	11 lk 61	JÄRG, T. Eugen Kelder (28. X 1925— 24. IV 1979) (70 aastat sünnist)	11 lk 25
VALGEMÄE, M. "Olevused" Torontos	4 lk 66	KONT, A. Rahvamuusika on teistega võrdväärne muusikaliik (Intervjuud noorte rahvamuusikutega)	2 lk 41
VANAVESKI, K. Ühe ebaõnnestumise kiituseks ("Wikmani poisid" Teleteatris)	10 lk 80	KUUSK, P. Muusikamaailm 1994 I (Vaatlusi ja kommentaare)	3 lk 70
VASSILJEV, A. Menoni ori	3 lk 61	KUUSK, P. Muusikamaailm 1994 II (Muusika- ja kontserdielu sündmusi)	4 lk 85
VELLERAND, L. Sajandilõpu veidrad lahkumised (Kilde praegusest teatripildist)	5 lk 74, 96	Kurbus ajaloolise tõe pärast ehk mida Juku ei õpi... I	5 lk 55
Juhan VIIDING 1. VI 1948—21. II 1995	4 lk 67	Kurbus ajaloolise tõe pärast ehk mida Juku ei õpi... II	6 lk 18,40
VISNAP, M. Ahistatud, represseeritud jänkide maailm ja meie ("Oleanna" Eesti Draamateatris)	5 lk 88	LÜDIG, E. Mälestused I (P.P. Lüdigi abikaasa mälestusi M. Lüdigist, M. Lüdigi-Sinkelist ja P.P. Lüdigist)	6 lk 73
		LÜDIG, E. Mälestused II	8/9 lk 12
		MIKK, A. Georg Otsa viimane autogramm (75 aastat sünnist)	3 lk 47
		Muusikaajakirjast 60 aastat tagasi — huvitavaid paralleele <i>Quo vadis</i> , "Muusikaleht"?	7 lk 73
		Muutmised. Andres Mustonen Arvo Pärdist ja iseendast (Arvo Pärt — 60)	11 lk 33
		Nostalgiiline tagasivaade vanamuusika taassünnile Viljandis (Tõnu Sepa pilgu läbi)	7 lk 32
		OJAKÄÄR, V. Eesti levimuusika ajaloost II	2 lk 84

OJAKÄÄR, V. Eesti levimuusika ajaloo III	6 lk 81	KINO	
OJAKÄÄR, V. Eesti levimuusika ajaloo IV	10 lk 84	AARELAID, A. Ülesküntud hingemaa (Režissööride Renita ja Hannes Lintropi dokumentaalfilmist "Eestlase elu")	8/9 lk 95
ORIENT '95 — kontrastid ja kooskõlad (Intervjuu Peeter Vähiga)	7 lk 19	ALLPERE, A. Koodi-Jaani portree XXI sajandile (Režissöör Peep Puksi filmist "Jaan Tõnisson 1868—...")	2 lk 26
PAJUSAAR, R. Sild eesti pianismi tuleviku (Lauri Väinmaa "Tulevikusildadest")	8/9 lk 63	VON BAGH, P. Rashomon — saatana tempel (Režissöör Akira Kurosawa filmist "Rashomon")	10 lk 20
PAPPEL, K. Unelmate saatatus: 75 aastat Salzburgi festivali I	12 lk 35, 96	VON BAGH, P. Tokyo monogatari (Režissöör Yasujiro Ozu filmist "Tokyo lugu")	4 lk 17
PÄLL, J. Muusika tee kirjandusse. Vaateid James Joyce'i loomingule	11 lk 74	VON BAGH, P. Ugetsu monogatari — vihma ja kuupaiste lood (Režissöör Kenji Mizoguchi samanimelisest filmist)	1 lk 61
PÄRTLAS, M. Tagasipiik ERSO kontserdi-hooajale: sari "Väljapaistvaid soliste"	6 lk 10	BJÖRKMANN, S. Arnold Schwarzenegger — musklid petavad	10 lk 42
PÖLDMÄE, M. Kratt kui saatatus. "Krati" saatatus (E. Tubina balleti lavastusest läbi aegade)	7 lk 84	EELMAA, T. Külm konn vastu klaasi (Režissöör Rao Heidmetsa animafilmist "Elutuba")	10 lk 37
Rahvamuusika õpetamisest Soomes	8/9 lk 101	TEINEMAA, S. Nukufilmi saab edukalt ühendada mängufilmiga (Vestlus Rao Heidmetsaga)	10 lk 39
RANDALU, I. Aleksander Thomson. Mees, kes lähedasena liiga kaugele jäi (150 aastat sünnist)	3 lk 118	Federico Fellini Fellini "Teater. Muusika. Kinos" (Mihhail Lotman ja Lauri Kärk Fellini filmidest)	2 lk 79
RANDALU, I. Üheksanda järel tuleb kümnes (Tallinna orelifestivalidest)	11 lk 82	NOWELL-SMITH, G. Fellini ja rahvalik kultuur	1 lk 24
RANNAP, H. Aleksander Säbelmann-Kunileid (150 aastat sünnist, 120 aastat surmast)	10 lk 30	Olen alati teinud filme, mida olen tahtnud teha (Federico Fellinit intervjuueerib Anna Muzzarelli)	1 lk 31
REMME, A. Cyrano uus profiil ("Cyrano de Bergerac" Estonia Teatris)	5 lk 31	SCORSESE, M. Federico Fellini (Maestro mälestuseks)	2 lk 77
Rudolf Tobiase "Joonase lähetamine" <i>pro et contra</i> läbi aegade I (Tobias "Joonasest")	3 lk 94	WAGSTAFF, C. Federico Fellini (Annoteeritud filmograafia)	2 lk 67
Rudolf Tobiase "Joonase lähetamine" <i>pro et contra</i> läbi aegade II (Vastukajasisid aastail 1905—1939)	4 lk 33	FRANCKE, L. Klaver (Režissöör Jane Campioni samanimelisest mängufilmist)	5 lk 41
Rudolf Tobiase "Joonase lähetamine" <i>pro et contra</i> läbi aegade III	5 lk 57	GANGLOFF, T. P. Euroopa alternatiivsed filmiajakirju	10 lk 63
Rudolf Tobiase "Joonase lähetamine" <i>pro et contra</i> läbi aegade IV (Kontserdireisist Skandinaavias aug—sept 1995)	11 lk 29	HELLERMA, K. Jumalal ei ole plastilisi randmeid (Režissöör Jane Campioni "Klaverist")	5 lk 44
RUMESSEN, V. Eduard Tubina klaverilooming I (90 aastat sünnist)	6 lk 65	KALL, T. Ei, päris ajakahane romanss (Režissööride Hardi Volmeri ja Riho Undi nukufilmist "Hilinenud romanss")	6 lk 19
RUMESSEN, V. Eduard Tubina klaverilooming II	8/9 lk 87	KAGARLITSKAJA, A. Vene filmikunsti püsimajäämisest	2 lk 54
SARV, V. Mida kuulukse Läti muusikateadusest	4 lk 57	KILMI, J. "Hysteria!" hüsteeriline turism (Režissöör Pekka Karjalainen <i>road-movie</i> 'st "Hüsteeria")	7 lk 29
SARV, V. Ühe rahvalauliku kolm stiili (Setu lauliku Jekaterina Lummo laulust)	1 lk 35	KINO 100 Katharine Hepburn ja Charles Chaplin.	
SIITAN, S. <i>Cantores Vagantese</i> Väike muusikakolledž	7 lk 38	Kõigi aegade parimad filminäitlejad I	11 lk 14
Kuldar SINK 14. IX 1942—29. I 1995	4 lk 68	Katharine Hepburn ja Charles Chaplin.	
SOOBIK, H. Põhjasõja-eelsetest nooditrükistest Tallinnas ja Tartus	1 lk 75	Kõigi aegade parimad filminäitlejad II	12 lk 49
SULE, R. Cyrano don Puhh de Viin (Estoonlaste lauluteatri hooajast 1994/95)	8/9 lk 66		
UDIKAS, S. Jazzkaare võlvide all (Festivalist "Jazzkaar '94")	2 lk 61		
VAITMAA, M. Üks orkester ja kuus dirigenti (ERSO moodunud hooaja esimesest sarjast)	8/9 lk 51		
VALK-FALK, M. Klavessinismi arengutee Eestis (Intervjuu Marju Riisikampiga)	3 lk 32		
Veljo Tormis noorte muusikateadlaste pilgu läbi	5 lk 67		

KIVASTIK, M. Üliõpilaste filmid	7 lk 66	PÖLDMA, J. Kollaste viisnurkade maal	10 lk 65
IHO, A. Rahvusliku meediakoolituse vaevarikas algus	7 lk 71	QUART, B. Taaskülastamas kolme Kesk-Euroopa naisrežissööri (Režissööride Vera Chytilová, Márta Mészárosee ja Agnieszka Hollandi filmidest)	5 lk 49
KORDEMETTS, G. Ma olen sündinud režissööriks (Režissöör Jaan Kolbergi mängufilmist "Jüri Rumm")	5 lk 17	RUUS, J. Elukutse: prostituut (Režissööride Artur Talviku ja Rein Kotovi filmist "Õõliblika jõulud")	5 lk 72
KUBO, M. Filmipresidendid eluteatris (Režissöör Märt Müüri filmist "XXI sajandi presidendid")	2 lk 31	RUUS, J. 10. juuni. Maailma kino. Käärde vahel? Tsenzorid (Briti Filmiinstituudi kogumik kino 100. aastapäevaks)	7 lk 49
KULLI, J. Kuivanud lilled ja hüübinud veri (Režissöör Jüri Sillarti mängufilmist "Victoria")	4 lk 62	RUUS, J. Pimeda ruumi asjatundjad (Režissööride Priit Pärna ja Janno Pöldma joonisfilmist "1895")	8/9 lk 97
KÄRK, L. Ajaloo dramaturgia I (Kinematograafia sünnilo juurde)	11 lk 52	SZABÓ, I. Filmitööstus Kesk- ja Ida-Euroopas	1 lk 85
KÄRK, L. Ajaloo dramaturgia II (Lumière'id ja Méliès jätkuvalt)	12 lk 70	TEINEMAA, S. Noorukid tänavalt ja vanglast (Režissööride Renita ja Hannes Lintropi mängufilmist "Ma olen väsinud vihkamast")	3 lk 88
KÄRK, L. Krzysztof Kieslowski, tema maailm ja selle dramaturgia	6 lk 50	TEINEMAA, S. Vahest tulevad ideed kõrgematelt jõududelt (Vestlus Hannes Lintropiga)	3 lk 89
KÄRK, L. Mida oleks hea teada ajaloost? (Eesti filmiloo lühikonspekt)	8/9 lk 114	TEINEMAA, S. Ühe vana armastuse lugu (Vestlus režissöör Mati Pöldrega filmi "Mineviku heli" lõpetamise aegu)	7 lk 79
LINNAP, P. Aastaid hiljem (Carl Sarap Peeter Toominga ajaloolavastuses)	3 lk 39	TREIER, H. "Plekkmäe Liidi" päris-kunsti taotlustega (Režissöör Mati Küti joonisfilmist "Plekkmäe Liidi")	7 lk 26
LINTROP, R. Mis see on, miks seda tehakse ja milline on parim? (Žüriiliikmena Tampere lühifilmide festivalil)	6 lk 56	VILBRE, R. <i>Le felicitó por su trabajo de camera: esta perfecto</i> (Režissöör Theodor Lutsu mängufilmist "Noored kotkad")	6 lk 25
MALCOLM, D. Väga juhm Forrest (Režissöör Robert Zemeckise filmist "Forrest Gump")	6 lk 88	Üks päev eesti kinos I (K. Kiisk, R. ja H. Lintrop, J. Pöldma, P. Simm, A. Ruus, H. Volmer)	1 lk 86
PAAVLE, J. Inimene nimega Emil (Režissöör Peep Puksi tösielufilmist "Emil")	11 lk 41	Üks päev eesti kinos II (R. Felt, J. Škubel, E. Öunapuu)	2 lk 82
PAAVLE, J. Unine surm ja surma uni (Režissööride Valter Uusbergi "Talveuni" ja Heiki Ernitsa "Jaagup ja surm")	4 lk 82	Üks päev eesti kinos III (R. Baskin, A. Iho, E. Laansalu, J. Ruus)	3 lk 113
PELTZ, J. Poola kino piirjooni	3 lk 110	Üks päev eesti kinos IV (V. Kuik, R. Maran, E. Tuganov)	4 lk 69
PERELMUTER, P. Kõik, mis me teeme, on dokument (Kaks kohtumist Otar losselianiga)	8/9 lk 57		
PETERSON, A. Visuaalne essee emavenest (Režissöör Mark Soosaare filmist "Emavene")	12 lk 39		
PRIMÄGI, L. Mis meil "Farinellist" (Režissöör Gérard Corbiau mängufilmist "Farinelli")	12 lk 27		



*Linnateatri lavastaja näitleja Jaanus Rohumaa. Oktoober, 1995.
H. Rospu foto*

On niisugune pilt: sõidame ühe seltskonnaga aastaks-pooleks Polüneesiasse või Sumatrala. Meid ei ole palju, nii 10—12 inimest, võib-olla on see teatritrupp, aga teatritegumine pole eesmärk omaette. Lihtsalt elame seal, luusime ringi, teeme tööd või võtame mingi raamatut, leiame mõne müüdi, võib-olla etendame seda, sõidame paadiga merele, vedeleme rannas, kuulame rannakarvide häáli või avastame mingi huvitava kääritatud joogi. Vaat niisugune emotsionaalne nomaadlus. Mõtlesin välja, ju pean siis ka ära tegema. Kunagi.

Tahaksin reisida soojematele maadele ja jälle koju tagasi tulla, aga ma tean, teatritööga niisugust raha ei teeni. Nii tekibki eksistentsiaalse aheldatuse, sunnismaisuse tunne. Ent mul on vedanud: saan töötada teatris, kus võin kasutada tehispäikest, isegi mitu päikest lavale panna. Eestis on ju vähe valgust. Miks meie esivanemad üldse sial pidama jäid? Sellesse pimedasse aega, milles on palju süngust, raskemeelsust? Kus depressiooniga võitlemiseks nii palju energiat kulutatakse. On pisut veider kuulda mingeid poststrukturealist rääkimas destruktiivse kultuuri õitselepuhkemisest — nii suitsiidse rahva puhul nagu eestlased. Kelle iive on miinus 5,5. Kes tunneb puudust harmooniast ja tasakaalust. Mulle on puhas vorm või Konfutsiuse klaar mõtete märksa suurema väärtusega mingist keerulisest kujundist. Ka teatritegumine on visklemine harmoonia poole või siis protest disharmonia vastu.

Siiani, kaheksa viimast aastat, on kogu mu elu täitnud teater. Mis on ka mõistetav. Elu ei ole nii pikk, et saaks tegelda ebaolulisega. Arvan, et teater on mu jaoks mõõdapääsmatu ja vältimatu. Sellepärast pean teda teenima. Aga ma tean, et teater saab hakkama ka minuta. Ju ma prooviksin mingis teises vormis tegelda sama asjaga, kui ühel päeval teater mind äkki enam ei vajaks. Ptüi, ptüi, ptüi!

Ega päris teatritegemise mõnu pole veel tekkinud. "Improga" juba oli — totaalne vastutustundetus, me ei olnud kohustatud ju lavastust kindlaks kuupäevaks välja tooma. Proovimise mõnu — millise jõu see tegelikult annab! Läksin hommikuti teatrisse rõõmsa meeleaga, isegi Helen kiisis kodus: kuidas sa nii rahulik oled? Öhtuti jäin magama... nagu normaalne inimene. Konveierlik rutiin on üks vähesed asju, mille ees teatris hirmu tunnen. Improl peaks sellepärast sabast kinni hoidma, konveierit tuleb teadlikult lõhkuda. Kellele niisugust tormamist vaja on? Teeme jälle ühe lavastuse, loeme ette 85 lehekülge kirjandust! Kanneame jälle ette ühe ameerika näitemängu! Järeldusteta ordinaarne teater — milleks seda üldse vaja?

Malts teeb nisupõllule kahe aastaga ära. Malts kasvab vabalt, ilma hoolduseta. Maksumaksja raha selleks ei kulu. Aga aastasada haritud nisupõldu ühel päeval enam pole. Äkki pole enam midagi süüa. Põld on kadunud. Ma ei taha näha, kuidas kaob näitlejate jumalik päritolu. Kuis piiskhaaval väheneb inimeste sisemine kindlus. Kuis hakataksegi end tundma tavalise, halli tööorjana. Sest tasu, mida näitlejad oma töö eest saavad, on kaduvväike. Nagu võiks palgas inimeste väärtust mõõta! Ometi praegune ühiskond seda teeb: sul ei olegi mingit väärtust, sa ei teeni ju midagi! Ega muu jõudu ei annagi — publik saalis ja kolleegide toetus. Ja teatrikogukonna tähelepanu — just sellepärast suhtun preemiatesse hästi. Ka aunimetus-

tesse, mis sest, et need omal ajal ära lõrtsiti. Sugalased arvasid siiralt, et võin oma teatritegumise eest osta pruugitud auto või mõnda aega lahedamalt läbi saada. Kui selgus, et ei, kinkisid mulle selle pruugitud auto. Olin õnnelik ja solvunud.

Tean tegelikult, kus lattu asub, et ta on õige kõrgel. Küsimus pole selles, et teen 25 või 50 lavastust ära ja hakkan sellega latile lähemale jõudma. Oluline on ikka see, kes ma olen inimesena. Kui näen mõnda tipptasemel lavastust, siis tekib küll tunne: on ikka, mida homme teha, kuhu püüelda! Aga auahe ma pole. Ilmselt puudub selleks julgus. Tegelikult on mul väikese juudi vanamehe hing, ehkki loodus on mind moonandanud 192 cm pikkuseks eestlaseks — see, et ma silma paistan, on täiesti juhuslik. Väike juudi vanamees istub tegelikult nurgas ja jälgib teisi.

Venitan oma magistratuuri nagu kummipaala. Formaalselt võiksin varsti lõpetada (paar eksamit on jäänud) ja oma magistratöö ära kaitsta: "Tegevusliku analüüsi meetodi kasutamine tänapäeva näitleja ja lavastaja vahelises koostöös". Aga ma pole veel küps. Ma ei taha sidet kooliga, lavakunstikateedriga kaotada. Kool oli enamjaolt üks suur piin, karm töö, pingeline aeg, aga mul läheb süda soojaks, kui ma sellele tagasi mõtlen. Sellise intensiivsusega peakski elu elama. Olime oma 15. lennuga väga üks kursus, need inimesed on mulle praegugi väga lähedased. Muidugi keerati kogu varasem enesekindlus pea peale, tulid kompleksid. Loomulik ju. Esimesed tõehetked näitlejana olid "Väikeses Eyoalfis", paar kooli minutit ehk. "Eyoalf" oli aastane pinev rühmatöö, tohtu energiahulk andiski lavastusele seesmise helenduse. Esimene äratundmine lavastamise olemusest tuli töös Dostojevskiga, uks läks siis lahti. Hakkasin aru saama varjatud tähenduste vajalikkusest — kaheteistkümnendast maalikihist, mida pildil kunagi ei näe, aga mille olemasolu tajume.

Pärast keskkooli läksin ülikooli. Teatrikoolis polnud vastuvõttu. Molekulaarbioloogia. Igavese elu probleem on mind alati huvitanud. Tartu akadeemilise rahu tähendab mulle palju, oli õnn juba koolipoisina viibida selle linna vaimses elektriväljas: TRÜ raamatukogu, filmiklubi, tudengitest vanemad sõbrad, võimalus liikuda vaimuelliiti kuuluvate inimeste keskel, või talvine Tartu — sumpad läbi hangede Supilinna või Karlova linnaosa korterisse, kus ahjus hubiseb tuli, maki pealt tuleb rockmuusika, on hästi palju veini ja kõik räägivad.

Käisin mõned kuud ka Toominga stuudios, aga jätsin pooleli, olin viieteistkümnene ja keskkool oleks lõpetamata jäänud.

Teadsin küllalt varakult, et tahan teatrisse. Polnudki tähtis, kellena, oluline oli elada edasi selles reaalse maailma paralleelselt eksisteerivas muinasjutumaailmas, mida olin näinud teatris, filmides, millest väikse lapsena olin lugenud muinasjuturaamatutest.

Olin seitsmenda klassini enam-vähem korralik laps, ühiskondlikult aktiivne, aga vahepeal läksin pätkis, olen miilitsate eest ära jooksnud ja poistega soojussõlmes viina võtnud. Tore, et vanemad mulle seda võimaldasid.

Sündisin Tartus, tudengite perekonnas, 1969. aastal. Mõnus aeg oli. Ilmus "Led Zepplini" esimene plaat.

JR mõtteid reastanud MARGOT VISNAP

THEATRE. MUSIC. CINEMA. DECEMBER 1995

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITORS: SAALE SIITAN, TIINA ÕUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

I. Normet. Springing from Diderot (16)

Ingo Normet, professor of the Estonian Higher Theatre School, introduces Diderot's "Paradox sur le comédien" (1830), one of the classical works of the theory of theatre that has not yet been translated into Estonian. In his article Normet compares Diderot's views on acting with the views of Brecht and Stanislavski. He also touches on Kagarlitski's "Theatre of Centuries" (1987), the author of which says Garrick was not an actor "passing through" nor "performing", but "an absolute actor".

G. Kordemets, J. Kulli. Measure for Measure, Finland Opposed to Estonia (21)

A dialogue between two critics: why do some Estonian directors direct so often in Finland? Is money-making their main purpose? The companies they work with being not the representative ones seems to lessen their creative self-realization. What does the experience of working with an unknown group mean? Is it a trial of oneself? Or is it liberty? Or does working with a non-professional group mean one thus gets pedagogical experiences? The talk concentrates on Shakespeare's "Measure for Measure" directed by Ingo Normet in Lappeenranta. In a setting of the latest Shakespeare-boom in Finland.

K. Herkül. Marie est malade (64)

In the column "The Actor and His Role" the critic analyses the two roles in "Lettice and Lovage" (Shaffer) in the Estonian Drama Theatre. Shaffer's two old women are played by Maria Klenskaja (Lettice) and Kersti Kreismann (Charlotte) — the top actors of the theatre.

I. Orav. The Estonian Drama Theatre in Paradise, Hell and Purgatory (76)

In Oct 1995 the Estonian Drama Theatre celebrated its 75th birthday. A popular journalistic figure, the mythical and mystified blacksmith Ivan Orav (who remembers the pre-war Estonian Republic and claims to have been of the councillors of president Päts) was asked to make the festival oration. Ivan Orav can have the floor on any theme.

Originating from the true historical facts the actor confused everything comically in his distinguished interpretation making the audience burst out laughing. Yet Orav could speak only for an hour. Our journal publishes the whole text of this witty pseudohistorical oration adding photos of the fest and party guests.

Persona grata. JAANUS ROHUMAA (93)

Introduction of J. R. — a young actor of Tallinn Town Theatre (b. 1969) who in 1992 graduated from the Estonian Higher Theatre School and whose "Rocco and His Brothers"-production was named the best production of the season 1994/95.

MUSIC

K. Pappel. Dreams' Fate: 75 Years of Salzburg Festival, I (35, 96)

Kristel Pappel, one of the leading estonian musicologists, analyses this year's Salzburg festival and looks back to the most important events during the 75 years history of the festival. In the first part of the discussion she takes a look at "Cherry Orchard" by Tchekhov (staged by Peter Stein), "Jedermann" by Hofmannsthal (staged by Gernot Friedel) and "Der Rosenkavalier" by R. Strauss (conducted by Lorin Maazel and staged by Herbert Wernicke). Stein's "Cherry Orchard" turned out to be a disappointment especially while compared with the best interpretations of Tchekhov in Estonian theatres. Wernicke's "Der Rosenkavalier" with its unexpected point was carried by excellent singers Ann Murray, Heidi Grant Murphy and Cheryl Studer.

A. Herkül. III Helsinki International Ballet Competition 11.—22. June 1995 (46)

A teacher in Tallinn choreographic school gives an overview of a ballet competition in Finland that took place on a brand-new stage of National Opera. For the author it was a pleasant surprise that this year's *grand prix* was won by a young ballet-dancer Barborra Kohoutkova from Prague and the second prize was won by Stanislav Yermakov from Tallinn.

A. Hirvesoo. J. F. B. de La Trobe. Origins. Dates. Facts (59)

December 1995 is the 150th anniversary of the death of baltic-german music figure and composer La Trobe. For this case Avo Hirvesoo publishes a chronology of life and works of one of the most outstanding composers in Livonia during the first half of last century based on family archives.

CINEMA

Answers HEINO PARS (3)

Heino Pars is one of the founders of the Estonian puppet film who since 1962 has made 30 puppet films before that working as operator. In his works

he has connected fantasy with reality, living nature with puppets. In this proformed interview Pars talks about dramatic matters of his life, his contacts with theatre and the beginning of puppet-film making in "Tallinnfilm". In greater detail experiments in puppet-films and nature films, connecting nature with puppets are under talk.

L. Priimägi. What Good is "Farinelli" for Us (27)
Gérard Corbiau's "Farinelli" (1994), the Belgian-French-Italian music film has raised unusually animated discussion in our press. In his thorough explication Linnar Priimägi polemizes with the previous authors and gives his vision of the film finding that "Farinelli" considers to touch some themes that otherwise would have been waiting for their time for long. Like baroque, castration, androgynism and passion, music and art of the 18th century.

A. Peterson. Visual Essey of the Grandma of Boats. (39)

Mark Soosaar (b. 1946) is one of our most productive and masterly documentary makers whose 25 documentaries belong to the cream of the Estonian cine-

ma. In 1989-1993 he took shots in different parts of the world of his ethnographic documentary "Grandma of Boats". Doctor of history Aleksei Peterson analyses the film pointing out its main value — perpetuation of some stuff that soon would have been impossible to film.

**Katharine Hepburn & Charles Chaplin
The Best Film Actors of All Times II (49)**

The second part of the questionnaire of the world's film critics published in "The Guardian", March 10th 1995.

L. Kärk. History's Dramaturgy II. The Lumière's and Méliès — Two Lasting Trends. (70)

A survey of the first steps of cinema (celebrating this year its 100th birthday). Almost at the same time the Lumière brothers and Méliès started to make films. The Lumière brothers founding the realistic trend and Méliès concentrating on form — the two contrary aesthetic principals that still support each other. Only due to true realistic cinematographical figure fantastic is possible in film. The article contains many facts and biographic stuff.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM

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

HEA LUGEJA!

Toimetuses on veel odavalt saada selle ja möödunudki aastate üksikeksemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

NB!

Praaeksemplariid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas - Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik) tuba 102, tel 68 14 11.

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 30. 11. 1995. Formaat 70X100/16. Ofsetpaber nr. 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 13,9. Tellimuse nr 5218. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

Sümposiooni eestvedajad Ulrich Müller ja Oswald Panagl on innukad ooperisõbrad ning hiilgavad esseistid, kelle koostatud kavavihikud Viini Riigiooperile, Salzburgi *Landesoper*’ile, Salzburgi ja Bayreuthi festivalile on tugevasti mõjutanud saksakeelset “kavakirjandust”. Nende ooperihuvi kajastavad ka järgmiste suvede seminari- ja sümposioniteemad: 1996. aastal arutatakse Beethoveni ooperit “Fidelio”, 1997. aastal vaadeldakse Bergi “Wozzeckit” seoses muusika- ja teatri-suundumustega maailmasõdadevahelisel perioodil.

Salzburgis on kõik väga lähedal. Nii kuulub vähem kui kümme minutit selleks, et jõuda ülikoolist Suurde festivalimajja, möödudes ahvatlevatest tänavakohvikutest, kunstigaleriidest ja raamatupoodidest. Peapiiskopi endise residentsi ühes tiivas eksponeeritakse Pariisi moefirma “Hermès” siid-rätikuid (muidugi ka Mozarti- ja ooperiteemalisi), Rupertinumis saksa ekspressionistide maale. Salzburgi rõõmsalt naudisklev, luksust armastav õhkkond viib külalise juba enne festivalimajja jõudmist Richard Straussi ja Hugo von Hofmannsthal “Roosikavaleri” maailma.

“ROOSIKAVALERI” PEEGELMAASTIKUD

Lavastaja ja kunstnik Herbert Wernicke tõi “Roosikavaleri” (esietendus 1911) tegevuse Maria Theresia päevist XIX ja XX sajandi vahetusse, *fin de siècle*’i meeleoludesse, ja looritas Suure Kurbusega. Ooperi lõputseen toimub Wernicke tahtel sügisese pargis, tegelased rõivastatud leinalisse musta. Vaimukas hüüumärk “Roosikavaleri” koodas — laval vilksatav Väike neeger — pühib eesriiet kinni tõmmates demonstratiivselt pisaraid. Kurb lugu: noort Octavianit armastav marssaliproua loobub temast, andes teed noorele Sophiele, Octavian armastab mõlemat daami ning Sophie ainult Octavianit.

“Autorid on nimetanud “Roosikavaleri” küll komöödiaks, ent seda tuleks mõista “Inimliku komöödiana”,” mainis Wernicke ühes ajaleheintervjuus. Wernickega võib nõustuda, ent nutma ergutava finaali saavutas ta pigem vastupidise efekti. Liiasi mõjus marssaliproua Cheryl Studeri esituses lopsaka majaemandana, kelle armastuski näis emalik. Ann Murray Octavian ja Heidi Grant Murphy Sophie moodustasid seevastu peaaegu et unelmpaari, nende esimene kohtumine — Octavian ulatab Sophiele hõberoosi Sophie peigmehe, parun Ochsi saadikuna — oli muinasjutulisemaid hetki lavastuses. Metsosoprani Ann Murray Octavian oli etenduse peakangelane: vaimustavalt

peen muusikataju, paindlik, tiheda tämbriga hää, võluv lavatunnetus. Ann Murray mitte ainult ei tundnud end “püksterollis” vabalt ja loomulikult, vaid ka mängis veenvalt küpsevat noorukit, kes järsku teadvustab isendale seda, mida ta elult ootab ja et selle eest tuleb võib-olla võidelda. Eriti kui lähim eesmärk on nii kütkestav ja habras nagu Heidi Grant Murphy veidi klaasjalt kõlava häälega Sophie... Cheryl Studeri lüürlise marssaliproua juures imetles Salzburgi publik lauljanna hingamistehnikat ja ei teinud ta intonatsiooniväärtusi märkamagi.

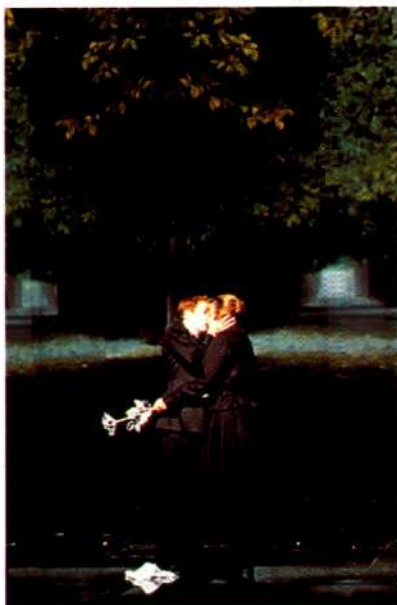
Wernicke võrtsitas oma “inimlikku komöödiat” pigem satiiri kui humoriga: laulja, kes lahutab marssaliproua meelt ta homimikutualeti ajal, käitub *à la* Pavarotti, intrigandid Valzacchi ja Annina sarnanevad KGB agentide või mafiosodega, parun Ochsi liiderlikkuse tunnustajaiks on restoranisaali nurkadesse, põranda alla, laudlina varju peidetud Austria politsei mundris tegelasi. Parun Ochsi kuhu tõlgitses lavastaja ülemäära brutaalsena, laulja Jan Hendrik Rooteringi kuiv, värvivaene interpretatsioon ainult rõhutas ühekülgselt lähenemist.

Wernicke lavastuse ja lavapildi põhikuju oli peegel: terve tagasein koosnes eenduvate peeglite reast, kus veiklesid marssaliproua paleekoridorid, minevik ja olevik... Ja illusiooneid. Ja aja paratamatu edasiränd, mis peegeldub peeglites. Peeglid imevad endasse kogu meie elu, vananevad koos meiega, peitavad meid, kui tahame iseennast petta. Wernicke “Roosikavaleri” jutustab illusioonide hääbumisest ja tekkimisest ning on täis nukurust, et me ei suuda aega kinri püüda. Peeglis vilksatavad meie mälestused, meie varjud, mälestused meist — ja siis pole enam neidki. Väike neeger võtab taskurätiku...

Richard Strauss
"Roosikavaler",
I vaatus. Marssali-
proua — Cheryl Studer,
Octavian — Ann Murray.



"Roosikavaler", II vaatus.
Salzburgi unelmad:
Sophie (Heidi Grant
Murphy) hõberoosiga.
(Tema kõrval Octavian —
Ann Murray ja
parun Ochs —
Jan Hendrik Rootering.)



"Kirsiaed", II vaatus. Igav konversatsioon Vene-
maa avarustes. Paremal keskel Ranevskaja —
Jutta Lampe.

"Roosikavaler", III vaatus. Komöödia lõpeb Her-
bert Wernicke tõlgenduses leinaliselt. (Octavian —
Ann Murray, Sophie — Heidi Grant Murphy).

Kultuuriloos

Kultuuriloos on uus, Kultuurkapitali ja Eesti Loto poolt organiseeritud loteriimäng, millest laekuvad tulud lähevad eesti kultuuri toetuseks. Loteriipiletitel on reprodutseeritud eesti maalikunsti tuntud teosed, mille teema kajastab kultuuri tähtsamaid valdkondi: kirjandust, muusikat, kujutavat kunsti, teatrit ja arhitektuuri.



A. LAIKMAA Marie Under. 1904. Pastell.



O. KALLIS Kalevipoeg laudu kandmas. 1914. Pastell.



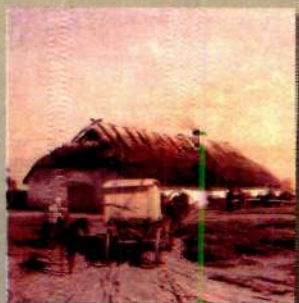
E. OIE Leud. 1924. Õli.



F. RANDEL Kontsert. 1924. Õli.



J. GREENBERG Pierrot. 1932. Õli.



O. HOFMAN Jürripäev. U. 1894-1899. Õli.

Sina võidad - Eesti kultuur edeneb!

Ilma veeta pole elu - kultuurita inimest. Mängi uut loteriimängu - tunned ennast rikkamana.



LOTERIIVÕIDUD:
 OPEL CORSA (140 300 kr) 4 võitu
 10 000 krooni 59 võitu
 100 krooni 10 000 võitu
 25 krooni 40 000 võitu
 15 krooni 290 000 võitu

