

Ines Mäldre Aili Aarelaid Merike Vaitmaa  
 Eimuntas Nekrošius Reet Neimar Jaan Ruus  
 Mihkel ja Peeter-Paul Lüdig Eduard Tubin  
 Otar Iosseliani Margot Visnap Lauri Väinmaa  
 Lauri Kärk Kulno Süvalep Raili Sule Tiit Kikas

**TMK**  
**8,9**

/1995



ERSO peadirigent Arvo Volmer juulis 1995.

H. Rospu foto

# 8,9/1995

AUG/SEPT

XIV AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Korrektor

Sõveig Kriggulson, tel 44 54 68

Infotöötleja

Üle Põlma, tel 44 47 87

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER; tel 66 61 62

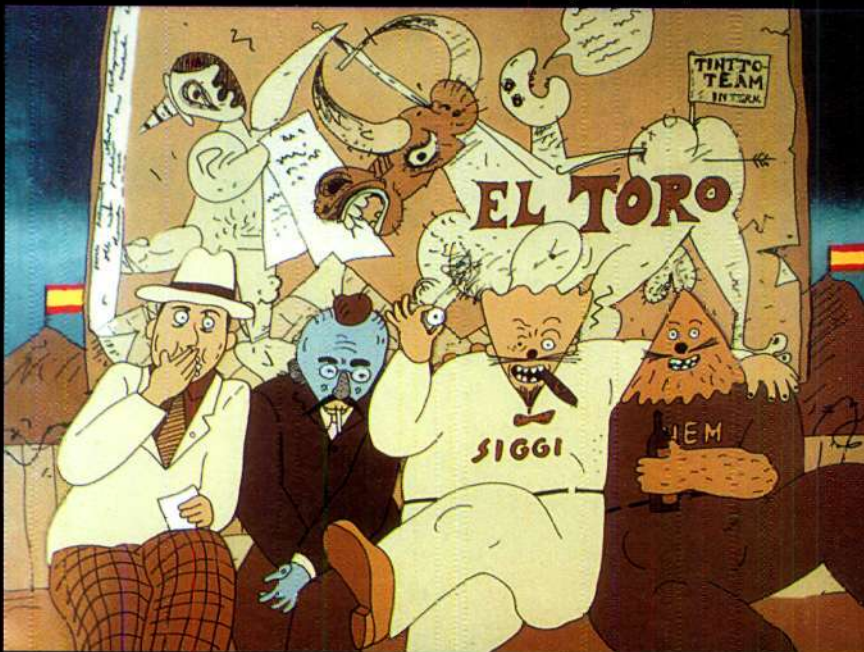
© "Teater. Muusika. Kino", 1995



Shakespeare'i "Pööriöö unenägu" Draama-  
teatri esituses Kadrioru jäähallis, 1995.  
Lysander - Ivo Uukkivi.

DeStudio foto

Priit Pärna ja Jarno Põldma joonisfilm: "1895"  
tegelased Hispaanias - nautimas härjavõitlust.  
"Eesti Joonisfilm", 1995.



SISUKORD

TEATER

*Nekošiuse teatrist ja eesti teatrist:*

GEENIUSE ILMUMINE TALLINNALE (Elmo Nüganen, Kersti Kreismann, Merle Karusoo, Katri Kaasik-Aaslav, lavakunstitudengid, Priit Pedajas)

21

Reet Neimar TŠEHHOV, ELU EBATÄIUSLIKKUS MIKROSKOOBI ALL 39

Margot Visnap ÜKS KÕIGI, KÕIK ÜHE EEST ("Kolm musketäri") 75

Kadi Herkül UUS ULJAS ILM JA KESKAEG ("Aadama mäng") 81

Jaanus Kulli ATEENA JUMALIKUST KÕRGUSEST EESTI JAANIÕHE ("Pööriöö unenägu") 84

Ülo Tonts "...AGA ANNE ON VÄGA HAJUTATUD" (Kulno Süvalepast) 108

MUUSIKA

VASTAB INES MAIDRE 3

Endla Lüdig MÄLESTUSED II 12

Merike Vaitmaa ÜKS ORKESTER JA KUUS DIRIGENTI (ERSO möödunud hooaja esimesest sarjast) 51

Riine Pajusaar SILD EESTI PIANISMI TULEVIKKU (Lauri Väinmaa "Tulevikusildadest") 63

Raili Sule CYRANO DON PUHH DE VIIN (Estoomlaste lauluteatri hooajast 1994/95) 66

Vardo Rumessen 90 AASTAT SÜNNIST EDUARD TUBINA KLA VERILOOMING II 87

RAHVAMUUSIKA ÕPETAMISEST SOOMES 101

PERSONA GRATA. TIIT KIKAS 125

KINO

Peeter Perelmuter KÕIK, MIS ME TEEME, ON DOKUMENT (Kaks kohtumist Otar losselianiga) 57

Aili Aarelaid ÜLESKÜNTUD HINGEMAA (Renita ja Hannes Lintropi dokumentaalfilmist "Eestlase elu") 95

Jaan Ruus PIMEDA RUUMI ASJATUND'AD (Priit Pärna ja Janno Põldma joonisfilmist "1895") 97

Lauri Kärk MIDA OLEKS HEA TEADA AJALOOST? (Eesti filmiloo lühikonspekt) 114



## "KATEDRAALI KAJA"

KATEDRAALI KAJA

*Ines Maidre astus organistina avalikkuse ette üheksa aastat tagasi, 1990. aastal välja antud "Eesti muusika leksikoni" teda veel ei arvatud, kuigi alustas tänu "Eesti Kontserdile" bravuurselt juba aasta pärast TRK lõpetamist (1985), tehes läbi hooaja iga kuu 1-2 kava ja ta nimi teadvustus. Kuid kirjutama hakati temast siiski hiljem, alles seoses täiendõppega Pariisis ja pärast seda. Need üllitised ilmusid loomulikult vaid siin-seal ajalehtedes, millest väljalõikeid enne äraviskamist teevad vaid vähesed. Nii pole Ines Maidrest seni riuilult midagi võtta - peale ühe erandi, artikli "Eesti Naises" (1992, nr 8/9) ja noort naishelikunstnikku seal Ineses nähaksegi. Siin asetaksime rõhu helikunstnikule.*

*Eelmine hooaeg andis selleks ka pretseenditu aluse, sest vähemalt orelimuusikas "Katedraali kaja" taolist tsüklit Eestis varem pole tehtud. Ei võrdleks seda lähiminevikust muuga kui Lauri Väinmaa samuti viimase hooaja kavadega avangardimuusikast "Tulevikusilla", ent Maidre haare ja maht olid suuremad. Kogumisti sedavõrd, et kaasata tuli Pariisi õpingukaaslasest abikaasa Jostein Aarvik Norrast. Alustuseks tutvumegi selle organistide tandemiga. Autoritekst on põhiliselt repliigid, mitte otsesed küsimused.*

### INES MAIDRE

Katedraali kaja... Umbes kolm aastakümnet tagasi jalutas üks tüdrukutirts vanaema näpus mööda koduse Pärnu vanalinna.

Läksime kirikust mööda. Uks oli lahti, orel mängis, oli vist laulatus. Mind ei olud kuigipalju kirikusse viidud, meie perekond ei ole tugevate religioossete traditsioonidega. Orelihelid tundusid aga nii ebatavalised, pill lummas. Kummaline igatsus jäi hinge.

Nii on meist paljudega juhtunud, küllap paljud on hiljemgi veel läbi niisuguse portaali astunud, mõnigi hetk kuulatanud ja taas edasi läinud. Ines läks ka, suhteliselt hiljagi, alles keskkoolis - klaveri juurde. Aga küllaltki tõsiselt, nimelt et muusikuks saada. Sestap järgneski Tallinna Muusikakeskkoolile professor Bruno Luki klass konservatooriumis.

Aga orelikaja?

Vahetevahel käisin Tallinna kirikutes pilli kuulamas. Ostsin tavaliselt ka kõik orelimuusika plaadid, ükspuha, mida esitati. See muusika andis seesmise tasakaalu, olles niivõrd harmooniline ja rahustav. Orel ei suru ennast peale, mõjub kõiksusse kandvalt.

Ei suru küll, ent ometi alustas Ines III kursuse klaveritüdengina paralleelselt õpinguid I kursusel ka professor Hugo Lepnurme juures.

Tegelikult mõtlesin orele juba esimesel kursusel. Klaveriosakonna koosolekule, kuhu kogunesid kõik noored pianistid, tuli Hugo Lepnurm ja küsis vaid talle omasel muheldal moel: kas on keegi, kes ka oreli vastu huvi tunneb? Mäletan, et lausa nihelesin oma kohal, tahtsin püsti hüpata ja öelda: "Mina tunnen."

Samas pidasin suureks õnneks, et olin pääsenud Luki klassi. Teda teati range ja nõudliku õppejõuna. Kartsin, et ei saa Luki juures hakkama. Seepärast ei julgenudki tõmmet oreli poole tunnistada, et ei jääks muljet, nagu ei oskaks ma oma klaveripeadagoogi piisavalt hinnata.

Otsus orelit õppida Bruno Lukile ei meeldinud, kuigi ta andis selleks nõusoleku. Ta leidis, et klaverimängu juures kõige olulisem moment - puudutusest tulenev kõlakvaliteet - on oreli puhul tähtsusetu. See ilmselt vähendaski ta silmis oreli väärtust.

Klaverieriala lõpetas Ines kiitusega 1982. aastal, avanes võimalus astuda Moskva konservatooriumi aspirantuuri, oreliga oli aga jõutud just poole peale. Jäi viimane, see teine pool, ja sellegi lõpetas ta 1985. aastal kiitusega. Nüüd oli liisk lõplikult langenud, kuigi leivatöö instrumendiks jäi klaveri (õpetajana, kontsertmeisterina).

1989. aasta septembri teisel poolel leiame Ines Maidre, kelle nimi siin just kõlama jõudis hakata, üpris ootamatult Pariisist, *Conservatoire d'Issy les Moulinaux*'st kuulsa Daniel Rothi, ühe hinnatuima romantilise muusika spetsialisti oreliklassist.

Piirid läksid lahti, õde elas Pariisis - uusi võimalusi lihtsalt tuli kasutada. Läksin Pariisi nii-öelda paljaste kätega. Juhus tuli appi. Daniel Rothi klassis oli üks vaba koht. Sõitsin Pariisi aastaks, aga selles kujunes kaks ja pool aastat elu ja õpinguid.

Esimene aasta oli lihtsam, õde aitas argimuresid lahendada, mina õel lapsi hoida. Siis kolis õde kogu perega Luxembourg'i, nüüd tuli kõik ise teha ja pealegi prantsuse keeles. Pidin muretsema korteri, avama pangaarve - olin saanud Prantsuse valitsuse stipendiumi.

Imelihtne ja harva teostatav lugu - ole sihikindel ja avita end ise, siis aitab ka saatus! Seal, Rothi juures, nad Josteinigaga kohtusidki.

Õpetaja valikul toimisin teadlikult - mul oli mõningat eelinformatsiooni. Daniel Roth on kogu maailmas aktiivselt kontserteeriv interpreet, Saint Sulpice'i kiriku peorganist (sealsel instrumendil kontserteeris Ineski hiljem - I. R.), tunnustatud pedagoog. Roth on äärmiselt põhjalik, range, ülimalt detailidesse süvenev, kontrollib alati, kas õpilane on kõigest aru saanud. Põhirõhk on seal muidugi prantsuse muusikal, eriti romantikutele (Franck, Widor, Dupré). Ta mängib tundides väga palju ette, ühtlasi avab teoste tagamaid ning ajaloolist tausta. Olen mõistnud, et romantikute puhul on küll noodis palju kirjas, kuid ometi on igal heliloojal omapära, nüansid, mida peab täpselt tundma ning arvestama (näiteks agoogika vallas).

Harjutada tuli väga palju, sest Roth nõuab teoste päheõppimist. Ta mängib, muide, ka ise kontsertidel peast.

Peatume Pariisi perioodil väheke pikemalt seepärast, et just nendel aastatel kujunesid suures osas Inese praegune orientatsioon ja arusaamad.

Kahtlemata algas Prantsusmaal minu elus uus ajajärk. Mängisin seal väga palju romantilist muusikat ja hakkasin mõistma, et see ei ole valdkond, kus kehtivad vaid ühed-samad interpretatsioonireeglid. Romantism sisaldab omakorda erinevaid suundi, erinevate koolkondade ja heliloojate puhul kehtivad erinevad esitustavad. Just Prantsusmaal õppisin eristama *rubato* liike. *Rubato* - see on mängimine ajaga. Just ajast ja muusika hingusest lähtuvalt kujuneb aga fraas. Francki ja Liszti ei saa ju mängida sama *rubato*'ga! Ühe puhul on tegemist delikaatse, teisel aga bravuurse ja väliselt efektse esituslaadiga.

Enda puhul välistan asjaarmastuslikkuse. Kui juba midagi teen, tunnen selle vastu nii suurt austust, et olen maksimaalselt enesekriitiline. Oluline pole kvantiteet. Ei pruugi mängida suuri keerulisi teoseid, kuid jälgida tuleb teostusi - säilima peab esteetiline külg.<sup>1</sup>

See on juba kreedo ja väljendub kõige otsesemalt ka kõneks tulevas sarjas. Üldiselt aga lähenemine romantikutele, eriti prantsuse romantikutele, ei tähenda eemaldumist barokist või eesti muusikast - viimases on iidoliteks ikka Tobias ja Süda.

Niisiis õppis Ines Maidre 1989-1991 Pariisis. Seal jõudis ta mitut puhku käia ära mujalgi, näiteks Lääne-Berliinis (novembris 1989, esitas muu hulgas Artur Kapi, Tobiasi ja Pärdi töid) ja Londonis (juunis 1991), kus seni vististi ainukese eestlasena mängis *Westminster Abbey* katedraali suurel uhkel pillil. Edasine elu on olnud heitlik - kui organistidest abielupaar kumbki eraldi veel leiaks ehk rakendust oma kodumaal, siis mõlemale ei leidu rahuldavat oreleitööd ei siin ega seal (Norras on asi veelgi komplitseeritum). Nõnda ongi viibitud mitmel pool ja tükati ka päris lahus. Sestap praegu tulevikust ei räägi.

## JUSTEIN AARVIK

Sündisin 1967. aastal Bergenis, oreli taha istusin esmakordselt 14-aastaselt, kusjuures ilma klaverimängu põhjata, mis ju organistile mõõdapääsmatu. Mina aga olin enne tuututanud ainult trompetit ja trombooni - vaskpillide kultus on Norras kõrge

<sup>1</sup> Tsitaadid sellesse lõiku on korjatud ajalehtedest "Päevaleht" (M. Parts, "Katedraali kaja otsimas", 16. XII 1994) ja "Sirp" (M. Kuus, "Ines Maidre" rubriigis "Mis on valmis, teoksil, kavas?", 22. XII 1989) ning ajakirjast "Eesti Naine" (I. Tael, "Eneseteostus Pariisis", 1992, nr 8-9).

ja mõne niisuguse järele haarab seal iga poiss. Elasin tollal väikeses külas, 30 kilomeetrit Bergenist, sealt oli raske suure muusika poole küünitada.

Tõsised muusikaõpingud algasid niisiis 1981. aastal ja kohe prominentse mehe juures, kes oli kunagi olnud kuulsate Straube ja Vierne'i enda õpilasi. Tema nimi on Sigmund Skage, kes pidas siis vaikset kantoriametit Bergeni äärelinna Fana kirikus. Norras hea orelimänguga suurt kuulsust ei püüa, nii oli temagi tuntum tegelikult hoopis koorijuhina.

Meil alustas 1960. aastate pianistide uue laine esimesi suurusi Arbo Valdma klaverimänguga süstemaatiliselt mõni aasta Josteinist hiljemgi, ometi jõudis ta kiiresti tulemusteni. Tõsi, teatavat tehnilist pitsitust tunnistas ta viivituse pärast seniidiski olles. Manuaaltehnika on ikkagi kõigi klahvpillide alus. Ent nagu näitab Arbo lugu, veelgi tähtsam on vaimsus, see sunnib tehnikagagi järele jõudma.

Nagu viitasin, oli Skage tugevapäoline organist ja viie aasta pärast võeti mind Oslo Muusikaakadeemiasse vastu. Oppisin seal kuni 1988. aastani, aga edasiminek polnud suurem asi. Rahulolematus viis mind esialgu aastaks Saksamaale Frankfurdi Muusikaakadeemiasse tuntud Edgar Krappi käe alla, seejärel 1989. aastal Pariisi Niedemeyeri konservatooriumi, kus tolsamal Inese õpetajal Daniel Rothil on samuti oreliklass. Tema õpilastena siis kohtusimegi. Minul läks Inesest aasta kauem, kuid 1992. aastal olin kodumaal tagasi. Seal tuli jätkata veel Bergeni konservatooriumis kirikumuusikaga. Lihtsalt leiva pärast. Olingi Salhusis kirikuorganist, kuid pill on seal lagunenu, mingeid projekte ette võtta sellega ei saanud. Nõnda sattusingi mulle suvest vabakutselise seisuga, praegu lähen lepingulisena tagasi Bergenisse - kantori, sest kontserte ei oota seal minult keegi...

Nõnda tuli siis Jostein eelmisel hooajal "Katedraali kajasse". Esmakordselt viibis ta Eestis 1993. aasta suvel, sõitis kaasa ETV muusikasaadete grupiga mööda maad (Kihelkonna, Viljandi, Suure-Jaani, Põltsamaa, Rakvere), assisteeris Inest videosaates "Peeter Südale orelit otsimas". See oli ka esimene sügavaim kokkupuude eesti orelimuusikaga.

Ei tunne veel kogu teie varamut - eks seninegi on toimunud vaid läbi Inese, kuid ega ta ole ka kõike meie mõne ühise aasta jooksul mänginud. Aga ainuüksi Tobiase

*H. Rospu fotod*



ja Süda põhjal leian, et nende tööd sobivad norra omadest rohkem kontsertmuusikaks - Norras kuuluvad need enam liturgia juurde. Tobiasel ja Südal polegi vähetähtsat, millest loobuda. Näib, et kvantiteet on norrakatel küll suurem, kuid teil kvaliteet parem. Meie orelimuusika on traditsioonilisem, ümaram, eesti oma originaalsem, karaktersem. Meie omaaegsed suurvaimud peaksid nüüd vastust andma, miks nad orelisse paremaid ideid ei viinud. Teil polnud küll Griegi, aga oma vaim astus peagi esile, Norras pole Griegi vaim veel orelimuusikasse jõudnud. Või kui, siis alles hakkab jõudma.

Jaanipäevaks sõitis Jostein niisiis tagasi kodumaale. Siia jäid abikaasa ja pisitütär, mis-ki ilus osa koostetust. Tagasi saab tulla piskuks ajaks ehk alles veebruaris - seniks tuleb leppida KAJAGA. Tulevik on lahtine, paraku mõlemale.

## "KATEDRAALI KAJA" Sissejuhatusesks

Mullu novembri viimasel õhtul Ines ja Jostein alustasid, tänavu 17. mail lõpetasid oma sarja, kokku 7 ühe nimetaja alla kogutud läbikomponeeritud kava. Ütleme kohe, et publiku huvi oli närb. Miks? Asi ei seisne esitajates, sest niisugust organisti maailmas polegi, kelle peale kokku joostaks. Asi ei seisne ka kavades, kuigi oma läbimõelduses ja auraga polnud needki argised. Põhjusi leidub oletamisi siiski mitmeid ja need on, eranditega muidugi, üldised.

Ei saa öelda, et "kellad muusikateenistusele" ei kutsunud - üritusi valgustati normaalselt ja nad leidsid mõneti ka vastukaja, midagi atraktiivset aga ei sobinukski antud puhul ette võtta. Tsiiklil oli vaid seesmine laetus, erinedes niiviisi heas mõttes kampanialikest festivalidest (välisesinejad jm). Ning aeg - see tavaline hooaeg, mitte turismihooaeg. Niisugune on lihtsalt meie publik. Ega ta seepärast üheselt kehv ole, kuid nõustus Ineski, et orelimuusika - kõigist "kuninga" tiitlitest hoolimata - on tegelikult elitaarsemaid muusikas.

Olen jälginud orelikontsertide küllastajaid aastakümnete jooksul ning julgen väita, et valdavalt kuuluvad nende hulka noorepoolsed, kuni kolmekümnesed inimesed (jult käib ikka omadest, mitte ameerika pensionäridest). Käivad kas korra või paar või ka paar hooaega ja siis kaovad. Jäljetult. Minu äratundmist pidi pole nad muusikainimesed, sestap ei orienteeru nad tavaliselt ümber ka teistele žanritele, näiteks sümfoonilistele (mis ei tähenda, et neil plaadikodud puuduksid - lihtsalt vajadus kontserdi kui säärase vastu hääbub). Ja mis eriti tähenduslik - kõige harvemini liigub orelisaalides kutselisi muusikuid endid. Kes, nagu Bruno Luki näitest paistab, põhimõtteliselt, enamjaolt aga seepärast, et orelimuusika on tõepoolest elitaarne: et kõlast endast rohkem kuulda, peab ainekst sügavuti valdama-tundma, selleni jõuab aga üksnes ise asjaga tegeldes, mida tahta oleks muidugi absurd. Nii väruikas ja võimas, kui see instrument ka ei ole, jääb ta väliselt palju vähem avatuks ja ka, sama instrumenti juures, vähem individuaalseks kui näiteks viiul, kus on kohe selge, kes meister, kes sell. Nõnda jääbki see "kuningas" oma (tõeliste) hingede poolest üheks vaesemaks, nõnda on asjalood aga ka igal pool, eriti vanades orelimaades, kus pilli kõla kuulub liturgia orgaanilise osana igapäeva olu juurde.

Veel elitaarsusest, teise kandi pealt. Kas see ongi nii paha? Tegime Inesega läbi ühe vana aritmeetilise sofismi: kas 1 on palju? Ines: Abstraktselt võttes? Ei ole. Mina: Aga 100? Ines: No ütleme, et palju. Mina: Aga 50? Sedasi kahelt poolt piiritledes jõudsime selleni, et 74 oli vähe, aga 75 palju. Tegime siis lahutustehte 75-74=1 ja leidsimegi, et 1 on ikka palju küll.

Nali naljaks, aga asja moraal seisab tõesti selles, et ega saalid peagi puupüstised olema - ka üks inimene, kel janu, väärrib kunsti. Sellest on Läänes aru saadud, paljudes kirikutes, Notre-Dame'ist alates ja mõne kiilakabeliga lõpetades, on teatud kellaaegadel uksed valla, organist mängib ja ikka leidub mõni, kes end pingile kuulama sätib. "Katedraali kaja" ei läinud päriselt sugugi kaduma, see ei osutunud vaid sündmuseks avalikkuse silmis. Kuid et Eesti Raadio kõik õhtud salvestas ja millalgi eetrisse annab, jõuab kaja "Kajast" korä kuhugi Haanjamaale või saartele just nende "üntede" koju, kes sealt Nigulistesse ei saa, ja neid võib olla juba sadu.

Nõnda usun ka praeguse TMK lugejast, sestap need leheküljed siin. Veel on siin kaude tegu Inese autoportreega, sest kes asjust, mis tema ümber ja sees, kõneleb, portreecriki en-nast.



"Katedraali kaja" idee ei saanud sündida üleöö, selline haare pidi akumuleeruma mõnda aega.

Eelkatse tegime "Kellade" kontserdiga<sup>2</sup>, mis polnud ainult helisev nähtus, vaid millel oli avaram tagamaa. Andsime juba seal kavalehega niisugust infot muusikale lisaks, millele suvaline kuulaja sai isiklikest kogemustest midagi juurde mõelda või kujutleda. See kava oli nüüdsest tsüklist muidugi atraktiivsem. Et kõita praeguses elus, kus pakkumine suur, publiku tähelepanu, peab serveerimiskunsti parendama. Mis puutub "Katedraali kajasse" nii teemadelt kui mahult, siis eks elu jooksul ole ikka repertuaari ka kogunenud. Vanasti tuli kasutada üksnes seda kitsavõitu noodimaterjali, mis oli. Nüüdseks on siginenud palju võrdlevat materjali, tekkinud on juba endal tahtmine seda sorteerida.

Valdkondi, millest midagi teha, on siginenud palju, ühte kavasse poleks need kuidagi mahtunud. Siit siis sari. Mõte haaras, tuli tahtmine midagi juurdegi ütelda. Nõnda tegin kirjatöödki kavalehtedele, sest kuidagi kahju oleks, kui nii palju on paldel endil ja nende kõrvutamisega öelda ja see kuulajale kaduma läheks. "Eesti Kontsert" võttis pakkumise vastu ja see oli juba sellepärast tore, et just sari kui sääranane organiseerib ennast, samuti kuulajat. Valisin nii asju, mida tundsin ammu, kui ka neid, mida tuli õppida otse selleks puhuks. Kuid ka vana lugu omandab ju uue tahu uues kontekstis. See on nagu kukuks kivi teise asendisse - nähtavale tulevad uus muster, uued seosed ja niisugune seisund on väga kõitev.

Üldiselt on nii, et ühest teosest kasvab välja terve kava. See tähendab, et kui olen leidnud selle keskse (mitte asendi mõttes järjestuses), mida kindlasti mängida tahan, sobitan sellele kõrvale kõik muu, mis on nagu omamoodi komponeerimine.

Nagu ikebana - kes seda mõistab, mõistab tegijat. Aga lillekunst ei seisne vist ka mitte üksnes kimbus, see peab kuhugi täpselt, õigesti ja kaunisti sobima.

Jaa, "Katedraali kaja" polnud ka paljalt muusika, vaid muusika just koos ruumiga, sõna-sõnalt. Orelil puhul on see alati äärmiselt tähtis, need ehitati ja ehitatakse alati kindlasse ruumi, kindlate mõõtmetega konkreetseesse akustikasse. See on kunstiteos tervikuna.

Akustika - see on kaja.

Kaja on see, mida orelil puhul kõige rohkem oodatakse. Kaja annab fluidumi. Inglismaal, Prantsusmaal - kõikjal, kus olen käinud tõelistes katedraalides - kohtab seda vanade ehitusmeistrite imetabast tarkust ja oskust. Ka Nigulistest on see fluidum olemas, kuigi sealne kaja ei ole selge, on kuidagi märg, muudab madalaid registreid, võimendades need paksuks ja laiaks. On nagu pettepiilt, aga ikkagi kaja, millest "Estonia" ja "Vanemuine" ilma.

Reeglina on orel kirikus täiuslik - tänu meistritele. Ometi pole ta puhtmuusikaliselt just seal mitte kõigile õnnistuseks olnud.

Orelil ajalooliseks õnnetuseks on sageli olnud, jah, see, et talle jäeti pahatihti ainult teenistuslik funktsioon, suruti kitsastele liistudele. Teada ju on, kuidas kirikusid Bachi ahistasid, isegi Tobiazele on Kullamaal mängimist keelatud. Võitlust sõna ja heli vahel on andekate, improviseerivate organistide puhul sageli ette tulnud. Kõige tagajärjekama misjonitöö kirikuisades seas ses osas tegi Prantsusmaal ära suur Messiaen.

Nüüd veel "Katedraali kajast" ühe valusa külje pealt. Kuivõrd sind ahistas publiku napus?

Sa ei küsinud seda minult, eks? Sa jutustasid hoopis loo vene noormehest, kes siis, kui veel idaturistid Niguliste täitsid, sisse ei pääsenud ja kes kuulas terve kontserdi eeskojas läbi tammise ukse ära. Temale mängiksin, kui ta ka üksi saalis viibiks.

Läkigi nüüd "Katedraali kaja" mängima - mängult, meenuslikult. Vene tudengiks lugeja, kes ise end ukse taha jättis. Sina jutustad, mina kuulan. Siisiis - Niguliste...

## I - "LUIGELAULUD ORELILE"

30. novembril 1994, Niguliste. Ines Maidre esitas Francki "Kolm koraali", Jostein Aarvik Brahmsi tsükli "11 koraalielelmängu" op. 122.

<sup>2</sup> "Kellad orelis", Niguliste, 3. apr 1994.

Nagu Brahms siin keskel asetses, nii tegelikult temast lähtusimegi. See on väga delikaatne, intiimne muusika ja tekitas peamurdmist - muidugi teemast lähtudes, kes seda kõrval ei varjutaks? Stiililiselt sobis hästi võtta Francki "Kolm koraali". Kuid mitte ainult stiililiselt, vaid ka need on, nagu Brahmsilgi, kirjutatud helilooja viimase eluaastal, vahetki ainult seitse aastat. Varjutamise all mõten ma sisulist, mitte vormilist külge, vormilt on Francki koraalid ikkagi arendatud fantaasiad, Brahmsi omad aga miniatuurid. Kuid pihtimused, mõlemad oopused on kantud teadmisesest, et surm saabub.

Brahms, kes vaid noorena oli oreli poole pöördunud, tegi seda vana ja haige mehe uuesti. Clara Schumanni surmast muserdatud, pani ta sellesse muusikasse oma isikliku kaotusvalu. Ühtlasi ilmneb siin Brahmsi subjektiivne, mittedogmaatiline hoiak usu küsimuste suhtes, mille kohta ta korduvalt oli viidanud "omaenese usu" olemasolule. Sümbolne on, et kahel korral kasutas helilooja koraali "O Welt, ich muss dich lassen", mis Heinrich Isaaci seades on tuntud ka Innsbrucki lauluna. Sel koraalil oli eriline tähtsus Brahmsi ja Clara Schumanni sõprussuhtes ja ta omandas uue, sügavama mõtte - teadmise armastuse kestmajäävast ajatusest, vaatamata surma paratamatusele. Selle koraali topehtkajas hajuvate viisiridadega jättis Brahms 1896. aasta juunis hüvasti elu ja kunstiga.

Kolm kõnealust Francki koraali valmisid päris viimastel elukuudel, pärast liiklusõnnetust elujõu hääbumist tajudes. Siin pole enam aastakümneid valitsenud bravuuri, efektsust, on hoopis poosita leppimine, et kõik on möödas. Jääb õilis toon. Arvan küll, et selgitussõnad ja pealkiri "Luigelaulud oreli" seda kava väärtustasid - tagamaid peab teadma. Näiteks Francki viimane koraal, seda mängitakse eksitava tokaataliku faktuuri tõttu vurinal, kuid Roth selgitas mulle tagamaid - nagu mina nüüd sullegi - ja ma ei saa seda enam trafaretselt mängida.

Meid endid puudutas see kontsert väga sügavalt juba sellega, et kaks inimest olid pöördunud viimaste mõtetega nimelt oreli poole (eriti Brahmsi puhul). Ju see pill polegi siis nii väga maine...

## II - OLIVIER MESSIAEN- "ISSANDA SÜND"

21. detsembril 1994, Niuguliste, esitas Jostein Aarvik.

Üheksaosaline meditatsioonitsükkel valmis Messiaenil 1935. aastal ja seda pidas helilooja ise üheks olulisemaks tähiseks oma loominguteel. Jättes kõrvale kogu kompositsioonitehnilise rabavuse, toaksin siin välja teose teoloogilise temaatika helilooja enese sõnade kohaselt: meie ettemääratus; Jumal, kes elab ja kannatab meie keskel; Sõna, Kristuse ja kristlaste kolmiksünd; jõulumüsteeriumi tegelaste - inglite, karjuste, tarkade - esitlemine; kõiki osasid läbiv austusavaldus Maria emadusele.

Meil on seda tsükli minu teada esimesena Rolf Uusväli mänginud juba 1960. aastatel ja ka Norras on seda tehtud juba ammu. Norras aga on kombeks esitada muusikat sageli koos luulega, samasugune komme on samuti Prantsusmaal, sealt see päritki. Igatahes umbes poolteist aastakümnet tagasi kirjutas Eyving Skeie nimeline norralane just "Jeesuse sünni" teemale, selle kõigile osadele, spetsiaalsed poeetilised visioonid ja esmakordselt kanti siis need koos Messiaeniga ette advendil 1984 Oslo toomkirikus. See luule avas minulegi teose uued tagamaad, enne mul mingit niioelda visuaalset pilti ei olnud, aga nüüd on need nii sugestiivsed, et ei saa neist enam lahti. Nimelt mõjusad, kuigi kohati on kujundid otse brutaaalsed (näit IV osa "Sõna").

See oli peamiseks tõukejõuks Josteinile - ta soovis tingimata seda sünteesina meie sarjas näha, esitada. Tartus tegigi koos Tõnu Aavaga, Nigulistest tuli akustika pärast loobuda - sinna sõna kohe mitte ei lähe. Ent tööme need luuletused ikkagi kava vahel ära. Nii või teisiti polnud see lihtsalt muusikaline luugu, samaväärselt tõusis kõrvale teoloogiline tasand.

## III - "CANTUS NORDICUS"

18. jaanuar 1995, Niguliste. Esinejateks Ines Maidre ja Urmas Vulp (viul). Kavas Sibeliuse "Intrada", Roland Forsbergi (1939) viieosaline "Orelijoig", Ole Bulli (1810-1880) "Visioon mägedest" ("Mägikarjamaa külastus"), Arro "Kolm eesti rahvaviisi", Mägi "Canto dolorioso ed inventionione" ning "Kadents ja teema" (soome rahvalaul) viiulile ja klaverile, Oskar Lindbergi (1887-1995) "Romanss", Eduard Tubina "Pastoraal" ja Egil Hovlandi (1924) "Canto del mare" (Tokaata).



*H. Rospu foto*

Ivaks, mille ümber kõik muu kasvasime, oli siin rootslase Forsbergi "Orelijoig", milles on põimunud ürgrahvalik kristlikuga. Need on vabad ballaaditaolised palad. Igal inimesel on oma joig - väljendatud luules, rütmikõnes, pantomiimis. Koos elatud eluga muutub ka tema joig. Lausa provotseeriv on selle sarnasus eesti regivärsiga: lühike motiiv ja ulatus, sagedane pentatoonika. See sarnasus on niivõrd ilmne, et ärgitas eesti muusikast midagi vihjelist kõrvale leidma, kuigi väliselt oleme küll eemaldunud. Siit siis ennekõike Ester Mägi palad, kus leidub seda ürgsust.

"Cantus Nordicus" on põhjamaisuse kontsentratsioon muusikas, kõrvale sai paigutatud väheke rahvusromantilist (Sibelius). Grieg ise ei kirjutanud orelile, aga mõjutas paratamatult kaasmaalasi, kes seda tegid (Svendsen jt). Looduslähedane on aga kõik oma karguses ja ürgsuses. See kava on ühtekokku tööpoolest põhjamine laul. Saami joiud, kuigi XX sajandi rüüt, on kõige iidsem muusika, see on täiesti äratuntav. Omaette väärtus on avarus, mis sünnib viiuli ja orel'i kooskõlast. Arvo Leiburiga Ole Bulli teha oli ammune mõte (orkestripartiid annab alati oreliga mängida), seekord tema osaleda ei saanud, mängis Vulp ja see esitus oli nüüd Eestis esmakordne. Minu jaoks on selles muusikas palju nõiduslikku - nagu virmalistes - ja kõige paremini on seda "pärispõhja", saami joige, iseloomustanud rootsi folklorist Peterson-Berger, kirjutades: "Need viisid on kui lilled mägiansambliis, mis kasvavad maadliigi, kokkusurutult ja märkamatu, kuid ometi peidavad oma kellukestes ja karikates unelmaolisi ilu; ning kogu elu rõõm ja valu on segunenud mahlaks nende soontes ja maalinud neid väikse elusaatuse selgete, kergete värvidega." Ja kui siis kõige selle kohal taevased väed oma tuledega vehklevad!

#### IV - HÜMNIMUUSIKAT SAJANDITE LÖIKES

15. veebruar 1995, Niguliste. Ines Maidre, kaastegevad gregooriuse lauluga Toivo Tulev, Toomas Siitan ja Marius Peterson. Kavas Jacob Praetorius (1586-1651), Girolamo Cavazzoni (u 1510-1560), Jehan Titelouze (1563-1633), Samuel Scheidt (1587-1654), Nicolas de Grigny (1672-1703), Jehan Alain (1911-1940), Charles Tournemire (1870-1939), Marcel Dupré (1886-1971), Jear Jacques Grunenwald (1911-1982) ja Louis Vierne (1870-1937).

Orel toodi kirikusse ülistuspillina jumalale. Hümnid on üldse vanimad nähtused muusikas, orelimuusikas eriti. Selgeks jäljeks on siin gregooriuse viisid, kasutatud erinevatel aegadel muidugi erinevalt. Hümnid saab vaadelda ka kui ülistust millelelgi - Päikesele jne. Plaanis oligi mängida neid mitmel tasandil (I - barokk-klassikud; II - XIX-XX saj mehed), et näidata, mis neist viisidest meie peeglis on saanud. Läks õnneks värvata laulma Toivo Tulev jt. Sain ise proovida autentset esitusviisi, anti-poodsus muusikas vaheldus lauluga, st et orelit ei kasutatud järjest. Ettekanne üleminekutega värss-värsilt andis tsükli teostusele erilise jätkuvuse, pinge ei jaotunud, ei maandunud. Väga aitasid Siitan ja Tulev. Ja nad olid tulemuse üle ka väga rõõmsad, tahavad tulevikus seda kontserdi I poolt veel teha.

II pooltes, alates Alainist, oli tegu juba töötlustega, sellega, mida nimetaksin peegliks. Näiteks *magnificat*'ide kõrvmuusika erinevates pooltes, vastavalt siis Scheidti ja Dupré puhul. Omamoodi kulminatsiooniks loen Vierne'i ülistuslaulu kontserdi lõpupalana, seda "Hümni Päikesele" võib pidada ülistuseks ükskõik millele, mis vaid suur, püha ja inimest ülendav.

## V - "KATEDRAALI AKNAD"

15. märts 1995, Niguliste. Mängisid Ines Maidre ja Jostein Aarvik. Kavas Liszti "Evocation à la Chapelle Sixtine" ("Miserere d'Allergi et "Ave verum corpus" de Mozart"), Sigfrid Karg-Elerti (1877-1933) "Katedraali aknad" *op. 10*, Louis Vierne'i "Katedraalid" ning "Veesülitajad ja kimäärid" *op. 55*, Henri Mulet' (1878-1967) "Roosaken" ja Odile Pierre'i "Neli palverännakut püha Neitsi juurde" *op. 2* (orelile 4 käel). Liszti ja Karg-Elerti mängis Ines, prantslasi Jostein.

Keskmes asus siin Karg-Elert, aga sellele sai palju toredat muusikat ümber panna, eelkõige Prantsusmaalt (Vierne). Kahju vaid, et Mulet'lt ei saanud mängida tema tervet tsükli "Bütsantsi eskiisid", kust "Roosaken" võetud. See süit on inspireeritud Pariisi *Sacre-Coeuri* kiriku basiilikast. Saksa muusikast sobis kõrvale hästi Liszti evokatsioon. Muusikaliselt on see küll natuke vesine, ent täitis otstarbe - kes Sixtuse kabelis käinud, leiavad seda muusikaski selle "vesisusele" vaatamata. Kõige põnevamaks pean sellest kavast Pierre'i, kellega olen ka ise kohtunud. Kummati tuntakse teda hoopis rohkem pedagoogina. Selle noodi sai Jostein otse autori käest, see on kõrvuti oreli traditsioonilise käsitlusega täis pikitud äärmiselt huvitavaid tavatuid mänguvõtteid, kus on üheaegselt käigus kõik manuaalid ja pedaal nagu omaette korrused. Näiteks kasutab ta pedaalil nagu timpanit (glastritena!), kolmekordset kaja manuaalilt manuaalile, kihilisust jpm. Jah, heliloojana pole Pierre tuntud, kuid ideed on tal väga põnevad, igatahes värsked muusika. Riia toomkirikus, kus selle muusika terrassilisus ka väga mõjuvalt esile tuli, pälvis see suure aplausi.

Karg-Elertit mängisid esmakordselt. Seda meest võiks pidada harmooniumi hinge tundjaks, ta kirjutas orelele kummalisi registratsioone (harmooniumil jaguneb manuaal teatavasti keskjoonel tämbriliselt kaheks), sagedaste muutustega, mis on organistil kaunikesti tülikas mängida. Ent huvitava nägemise ja fantaasiaga helilooja, pectud juugendstiili esindajaks, kuigi sisu on tal küll romantiline. Tsüklisse sobis see oma kaleidoskoopilise registratsiooniga oivaliselt - nagu vitraažmosaiigi killud. Tehniliselt muidugi äärmiselt keerukas, värvidelt impressionist (mitte harmoonia-telt), "sõnavaralt" lähedane celmislele kavale. Selle mehega tahan veel tegelda.

## VI- XX SAJ PASSIOONIMUUSIKAT KOORILE JA ORELILE

12. aprill 1995, Niguliste. Jostein Aarvik ning kammerkoor ja solistid Olari Eltsi juhatusel. Kavas Messiaeni "Jeesus võtab vastu oma kannatuse" tsüklist "Issanda sünd" ja "Taevalik söömaag", Dupré "Ristikäik" (2., 3., 4., 7. ja 8. peatus) ja "Ristilöömine" Kannatusaja sümfoonia *op. 23*, Tournemire'i kaks koraalipoemi tsüklist "Kristuse seitse viimast sõna", Max Regeri (1873-1918) kaks vaimulikku laulu *op. 105*, (esitas sopran Meeli Tammu) ning koraalikaanta "Oh Jeesus sinu valu".

Siin võttis väljanuputamine vaeva ja aega. Tahtsin väga koori tsüklisse kaasata, kuid suurt koori polnud võimalik võtta ja seeläbi minetus mitu head ideed, Poulenc näiteks. Elts pakkus soovitud Regerit - hea ikkagi; selle mehe suurvormid on raskepärased, väikevormides tal ballast õnneks puudub. Kokku said prantsuse ja saksa XX saj erinevad stiilid. Tournemire kütkestab sellega, et suutis noodistada suurepäraselt improvisatsioonilist stiili, seda pole sugugi lihtne teha. Tema orelikäsitlus on aga

imeline, pole sugugi tunda oreli raskust, registratsiooniga hõljub ta taevalikes kõrgetes sfäärides, seal on palju valgust ja ikka püüdleb ta selle poole.

## VII - "KATEDRAALI KAJA"

17. mai 1995, Niguliste. Ines ja Jostein mängisid *in memoriam* Peeter Süda (Prelüüd ja fuuga *g-moll* - Ines), Julius Reubket (1834-1858, Psalm nr 94, Sonaat orelile - Jostein) ning Jehan Alain'i (I ja II Fantaasia - Jostein; Dooria koraal ja kolm tantsu: "Rõõmud", "Leinad" ja "Võitlused" - Ines).

See oli biograafiline kava - kõigi kolme elu kujunes lühikeseks. Siit traagiline alaatoon, sest igasugune varajane surm on loomuvastane, eriti kui see juhtub sõjas. Idee sünnitas Reubke Sonaat, mina pakkusin juurde Süda, Josteiniga ühiselt pöördusime Alain'i poole, sest Pariisis jõudsime tema puhul tagamaades kõige ligemale. Meie jaoks olidki tema tantsud kontserdi kvintessentsiks. Tema surma asjaolud on minu meelest nii dramaatilised, et neid lihtsalt ei tohi teda mängides enda teada jätta; kuulaja ju häälestub siis ka hoopis teisiti, see muusika ei kõla talle enam kui muusika "üldse", vaid kaasa heliseb olulisena ka *story*. Nimelt hukkus Alain juba II maailmasõja alguses, aga mitte rindemehena lahingus, vaid mootorrattal juhuslikult kuulist. Selles loos on nii palju kummalist. Kõigepealt see, et üldimetletud noore andena ei suudetud teda broneerida, siis see, et ta viimase tantsu lõi juba rindel viibides ja otsekui oma saatust ette aimates - see äng on kõik muusikas olemas - ja et ta kiirustas nooti tagalasse saatma, et see sinna üldse jõudis jne. Ja siis ikka see rumal kuri kuul...

Mida tehtust üldiselt arvan? Mõned kontserdid olid oma sisult seal, kus vaja - jõulud, kannatusnädal. Muud sättisime selle järgi, kuidas jõudsime ära õppida - ega väljamõtlemine ise ei tähenda veel muusika valdamist. Väga-väga tahaks samamoodi, hästi mõtestatult jätkata. Aga mitte kõik siin ilmas pole enda teha. See ei tähenda, et me senise elu eest tänulikud ei mõista olla; on juba, millele tagasi mõelda, kuid seista ei taha. Kas on seda ülemäärne soovida?

*"Katedraali kaja" on minevikuks saanud. Minu tundmine on, et vara ja ülekohtune oleks sellest nõnda lihtsalt eemalduda; sooviksin kõige võimaliku uue sees nimelt sellesamaga veel kord just katedraalis kohtuda, soovin selle tsükli KAJA füüsiliselt tajuda. Ja siiski-siiski ei tahaks ma siis olla vaid see "üks". Heaga on nii, et see kasvab jagades suuremaks.*

Vestlesid INES MAIDRE ja IVALO RANDALU

## MÄLESTUSED II

Hiljem, kui olukord Venemaal päris kibe-daks läks, kolisid Lüdigid Eestisse. See oli 1917. aastal. Lühemat aega elati Rakveres, kus isa oli 1. Eesti polgu kapellmeister, 1918 kolis kogu pere Tallinna. Poisid pandi esialgu *Ritter- und Domschule'sse*. See oli saksa kool ja sobis neile hästi, sest Peterburis käisid nad ka saksa koolis. Ühel päeval tuli isa koju ja teatas: "Poisid, nüüd lähete eesti kooli, lõpp saksa koolil!" Ja nii pandi poisid Tallinna Poeglaste Gümnaasiumi. Kuna nende eesti keele oskus oli puudulik, oli seal algul üsna raske, eriti matemaatikas, millest lihtsalt ei saanud aru. Seevastu aitasid nad kaasõpilasi sageli saksa keele kirjandite kirjutamisel.

Juba Peterburis elades oli olnud juttu Tallinna muusikakooli asutamise vajadusest. Nüüd läks see täiel määral lahti, kuna peale Lüdigite opteerus Peterburist Eestisse veel mitmeid häid muusikuid. Puudu oli aga muusikariistadest ja veel paljust muust, kõige rohkem aga ruumidest. Peeter Paul mäletas, et isa sai veel mitu reisi Peterburi teha, enne kui piir päriselt suleti, ta tõi sealst Lüdigite mööblit, klaveri ja teisi pille.

Esialgu oli muusikakool üle terve linna laiali, küll "Estonia" teatri ruumides, küll Lenderi gümnaasiumis. Koosolekuid peeti Lüdigite köögis Pikal tänaval. Peeter Paul tuletas seda meelde Geislingenis, kui ta sealset teatrit juhatades meie köögis Weingarteni tänaval koosolekuid pidas.

Peterburis õppinud eestlased töid Eestisse kaasa hea annuse muusikakultuuri. Aga üks Eesti olnud siis veel väga noor kultuurmaa ja tohutult raske oli kultuurivankrit mäest üles vedada, see kippus ikka libisema - kas kolleegide kadeduse, arusaamatuste või majanduslike raskuste tõttu. Lüdigil puudusid ka administratiivsed kogemused. Tema teenetest eesti muusikaharidusele kindla baasi loomisel kirjutab oma mälestustes August Topman: "Ei saa vaikides mööda minna sellest entusiasmist, millega Mihkel Lüdigi hakkas propageerima kõrgema muusikaõppeasutise loomist. Ei olnud kerge veenda majandus- või tehnikainimesi muusikaõppeasutuse, liiati kõrgema muusikaõp-

peasutuse vajaduses Eestis."<sup>1</sup> Leiti, et see on korruga üks väga pikk samm mittemillestki konservatoorium teha. Seda suulis läbi viia oma ülesandest vaimustatud Mihkel Lüdigi, kellest sai esimene Tallinna Kõrgema Muusikakooli direktor. Kool alustas tegevust 29. septembril 1919. Kuna ruumidest oli suur puudus, siis hakati nõu pidama, kuidas saaks püstitada muusikakoolile oma maja. Suuremad abimehed muusikakooli ehitamisel olid insener Georg Hellat ja Samuel Lindpere, kes kahjuks tegelikult osutusid kehvadeks abilisteks.

Samal ajal tekkis ka Tartu muusikakool ja isegi kaks. Üks oli Nieländeri ja teine Aaviku kool<sup>2</sup>. Hiljem nad ühinesid. Tartu muusikakoolil oli tarvis klavereid. Minu kodus oli Kiidjärve mõisa parun von Maydelli klaver. Isa oli mõisate ülevõtmise komisjonis ja kuna parun teda kui ausat meest usaldas, siis andis ta isale volituse oma vallasvara likvideerimiseks. Nii sattus meie majja paruni mööblit, minule ennenägemata toredaid mänguasju ja "Bechsteini" tiibklaver. Isa oli õppinud kihelkonnakoolis väheke klaveri- ja orelimängu ning juhatas vahel ka kohalikku laulukoori, õpetas mullegi klaveril paar valssi. Klaver oli suureks abiks kohaliku laulukoori proovidel ja kui linnasaksad tulid esinema, tassiti see voodilinadega seltsimajja. Ühel päeval tulid aga transpordimehed, kes teatasid, et parun Maydell müünud klaveri Tartu muusikakoolile. Nii lõppes minu klaveriõppimine. Hiljem said sellel klaveril õpetust Olav Roots, Vilhelm Tilting ja teised, kes seda ehk rohkem olid ära teeninud kui mina. Mind aga trööstiti: kui lähen linna kooli, saan tädi juures klaverit õppida - minu tädipoeg käis muusikakoolis. Minu tädipojad olid mõlemad head lauljad, laulsid "Vanemuise" kooris ning üks neist oli "Vanemuise" seltsi juhatases. Seetõttu töid nad ikka suviti mele maale esinema "Vanemuise" näitlejaid ja orkestrante. Nii käisid meil Vastse-Kuustes esinemas noor Eduard Tubin, Linda Tubin, Ludvig Juht, Fritz Halap ja teised. Mäletan Ludvig Juhti oma suure pilliga. Õeldi, et see mees läheb Ameerikasse. Mulle, lapsele, ei olnud päris

selge, kus see Ameerika peaks asuma - öeldi, et teisel pool maakera.

1922/23. aasta talvisel vaheajal andsid Lüdigid mõned kontserdid Pariisis, ühe neist kuulsas Pleyeli saalis. Arvustused olid mõlema kohta hiilgavad ja nad jäid Pariisi kauemaks, kui esialgu plaanitud oli. Tallinna tagasi saabudes selgus, et muusikakooli ehi-



Mathilde Lüdigi-Sinkel enne Teist maailmasõda.  
Parikase foto

tamise asjad olid hoopis sassi läinud, ning Lüdigi loobus seal töötamast.

Samal ajal oli Lüdigi ka Tallinna Kaarli kiriku organist, tema algatusel ehitati sinna Saksa firma "Walcker" orel. Sama firma oreli tõi Peeter Paul hiljem ka Buffalo St. Johni kirikusse. Praegu armastavad Buffalo noored organistid sellel oma lõpueksamit anda. Kuid organistiamet ei rahuldanud kärsitut Mihkel Lüdigit. Tundsin Tartu muusikaäri ja "Esto-Muusika" omanikku Paul Flint-Püssi, kes rääkis mulle, kuidas Mihkel Lüdigi kutsunud teda Kaarli kirikusse, et too mängiks

ka vahel - jumalateenistused on nii pikad ja igavad! Ja nii oligi Püss teda vahel asendanud.

Ei tea, mis oli öieti põhjuseks - kas muusikakooli ehituse nurjumine, Lüdigi rahutu hing, piiratud võimalused väikeses Eestis või kolleegide intriigid, aga Mihkel Lüdigi siirdus Argentinasse oma õnne otsima.<sup>3</sup> Perekonnelu oli tol ajal korras. 1924. aastal oli perekond Lüdigi, kõik koos, andnud Pärnu rannasalongis kontserdi - Mihkel ja Peeter Paul Lüdigi kahel klaveril, soololaule esitas Mathilde Lüdigi-Sinkel. Pärast kontserti annetatud lauljannale imeilus lillekorv, täis lõhnavaid roose. Peeter Paul õppis klaverit esialgu Lemba ja hiljem Sigrid Hörshelmann-Antropoffi juures - mõlemad Peterburi konservatooriumi kasvandikud. Kui isa kirjutas Argentinast, et tulete mulle kõik siia järele, mõelnud Peeter Paul: ega ta Argentinast klaveriga midagi teha saa - peaks vist kitarrist ostma.

Argentinast oli Mihkel Lüdigi kolm aastat. Seal tegutses ta peamiselt saksa ringkondades, juhatades laulukoore ja organiseerides kontserte. Lüdigi kutsus sinna esinejaid

CONCERT  
DE  
MUSIQUE ESTHONIENNE

DONNE LE 15 JANVIER 1923  
A LA SALLE PLEYEL  
22, Rue Rochechouart, 22

Photographies  
G. A. MARRAS - PARIS

M. MIHKL LÜDIG.  
Directeur du Conservatoire  
de Tallinn (Réal).

M<sup>me</sup> LÜDIG-SINKEL.  
Professeur au Conservatoire  
de Tallinn (Réal).

Euroopast. Nii käis seal tuntud saksa dirigent Clemens Krauss, kelle juures Peeter Paul 1936. aastal Berliinis dirigeerimist õppis.

Tallinna tagasi saabus Mihkel Lüdig 1928. aastal. Vanem poeg Voldemar, kes oli tol ajal Taanis diplomaatilises teenistuses, käis isal Taanis laeval vastas. Poeg oli vahepeal pikaks meheks sirgunud, nii et isa ei tundnud teda ära. Peeter Paulist oli saanud aga klaverisaatja, sageli esines ta koos oma emaga. Samal 1928. aastal juhatas Mihkel Lüdig taas Tallinnas orkestrit ja solistiksi oli Peeter Paul Lüdig, kes üha sagedamini hakkas esinema klaverisaatjana Sergei Mamon-tovi kõrval. Esialgu kontsertooriumi õpilasõhtutel ja eesti solistidega - Marta Run-gi, Aleksander Arderi, Benno Hanseni, Milvi Laidi jt, aga juba peagi ka välissolistidega.

- 1928. aasta märtsis - kuulsa baleriini Vera Karalli õhtu. Kaastegevad: ballettmeister Victor Zimine ja pianist Peeter Paul Lüdig<sup>4</sup>. Vera Karalli tantsis Peterburi Keiserlikus Maria Teatris, saatuslikul Rasputini tapmise õöl oli ta olnud vürst Jussupovi lo-sis. Tantsude vaheajal kasutanud tantsijatar ergutuseks narkootilisi aineid. "Tantsis nagu liblikas," ütles Peeter Paul.

- 1932. aastal - kontserdid kyulsa viiulda-ja professor Henri Marteau'ga<sup>5</sup> Tallinnas ja Tartus. Marteau'l oli viiul, mis omal ajal kuulunud Mozartile. Seetõttu olnud ta väga val-vel oma pilli pärast. Heinmanni kohvikus kulunud viiulile koha otsimiseks rohkem aega kui Marteau'l ja Lüdigil kohvi joomi-seks. Proua Marteau tegelnud aga proovide ajal kudumisega ja ostnud siin kokku nii pal-ju hõberebaseid, et Valgas piiril tekkinud sel-le pärast pahandus.

- Sama 1936. aasta 12. detsembril Tallin-nas ja 14. detsembril Tartus rootsi lauljanna Carin Edelbergi<sup>6</sup> kontsert.

- 1932. ja 1933. aastal - tulevase filmitähe Miliza Korjuse kontserdid Tallinnas, Tartus ja Viljandis.<sup>7</sup> Kõikjal oli saatjaks Peeter Paul Lüdig. Arvustused polnud just mitte väga kiitvad, Theodor Lemba mainib Korjuse arvustuses ("Päevaleht" 10. IX 1932): "Tema häääl on tunduvalt võitnud keskmises asen-dis, kus tooni ilmutamine on muutunud tū-sedamaks, elavamaks ja mahlakamaks. Ent kõrgemas registris ei ole väljapeetud nooti-del küllaldast lendu ja elevust, sest nemad heljuvad pisut sirgjooneliselt ja kitsalt." Hil-jem, kui ta Ameerikas oma filmiga "Suur valss" kuulsaks sai, heideti "Estonia" teatrite ette - miks teda ikkagi meil ära ei kasutatud! Peeter Paul ütles aga, et Korjuse eesti keele oskus oli väga vilets ning ta nõudis liiga kõr-



Mihkel Lüdig "Walkeri" firma esindajaga Tallin-na Kaarli kiriku orelit proovimas.

get honorari, mida meie ei suutnud maksta, ühtlasi polnud tal ka operirepertuaari. "Suures valsis" oli ta koloratuur muidugi laimatatu. Kuid eestlastega kaotas ta edaspidi kontakti ja kuigi Peeter Paul oli olnud Korju-sele Eestis alaliseks saatjaks, tema kirjale 50. aastatel USA-s lauljatar ei vastanud.

- 1933. aastal - "Estonias" (12. septembril) ja seejärel Narva teatris lüürilise koloratuuri Nella Valdi (Hella Clanman-Nõmtaki) kont-serdid. Rahvuselt eestlane, õppinud Tallinna ja Milano konservatooriumis, esinenud Itaalia operites ja "Estonias" Puccini "Madame Butterflys". Mitmed tema kontserdid olid koos Peeter Pauliga. Eduard Visnapuu ja Ar-tur Lemba kiitsid teda oma arvustustes kui võimekat koloratuursopranit.

- 20. oktoobril ja 10. novembril 1933 "Es-tonia" kontserdisaalis - Milano La Scala solisti Vittorio Weinbergi kontsert<sup>8</sup>, kavas peami-selt hispaania muusika ja juudi rahvalaulud.

- 1933 ja 1934 - noore ja sarmika prants-lanna, viiuldaja Collette Frantz'i kontserdid "Estonias" ja "Vanemuises". Sel puhul oli Prantsuse saatkonnas ka vastuvõtt, kus teiste seas võis kohata ka prof Püüpu. Tema foto oli Peeter Pauli toas seinal.



- 29. novembril 1933 "Estonia" kontserdisaalis - viiuldaja Robert Soëtensi kontsert.<sup>10</sup> Eduard Visnapuu märkis sel puhul: "Robert Soëtens on meile oodatud kõrgete võimetega viiulikunstnik, kes esineb siin juba viiendat korda." Tema saatjaks oli Peeter Paul.

- 8. detsembril 1933 - Leningradi primaalieriini Tatjana Vetšeslova ja esitantsija Vah-tang Tšabukjani balletiõhtu.<sup>11</sup> Kaastegevad: "Estonia" orkester Josus Stupeli (Leningrad) juhatusel, Hugo Schüts (viiul) ja Peeter Paul Lüdigi (klaver).

- 1934. aasta 8. aprillil Tallinnas, 9. aprillil Tartus - Chajele Groberi<sup>12</sup> kontsert "Laul ja draama", kavas rahvastseenid inglise, saksa, juudi ja vene keeles. "Oli väga raske saata," ütles Peeter Paul.

- 1934. aasta 22. aprillil Tallinnas, 23. aprillil "Vanemuises" - sakslasest viiuldaja Siegmund Bleieri kontsert "Estonias".

- 16. oktoobril 1935 - Frieda Sergejeffi kontsert. Arvustus oli kaunis karm. Arvustaja V. L. kirjutas: "... jõukate daamide hulgas leidub sageli selliseid, kes igal tingimusel soovivad esineda kontserdi poodiumil ja hiilata aupaistes, hoolimata kuludest. Näib, et "Estonia" kontserdisaalis debüteerinud lauljanna F. Sergejeff kuulub ka nende hulka."

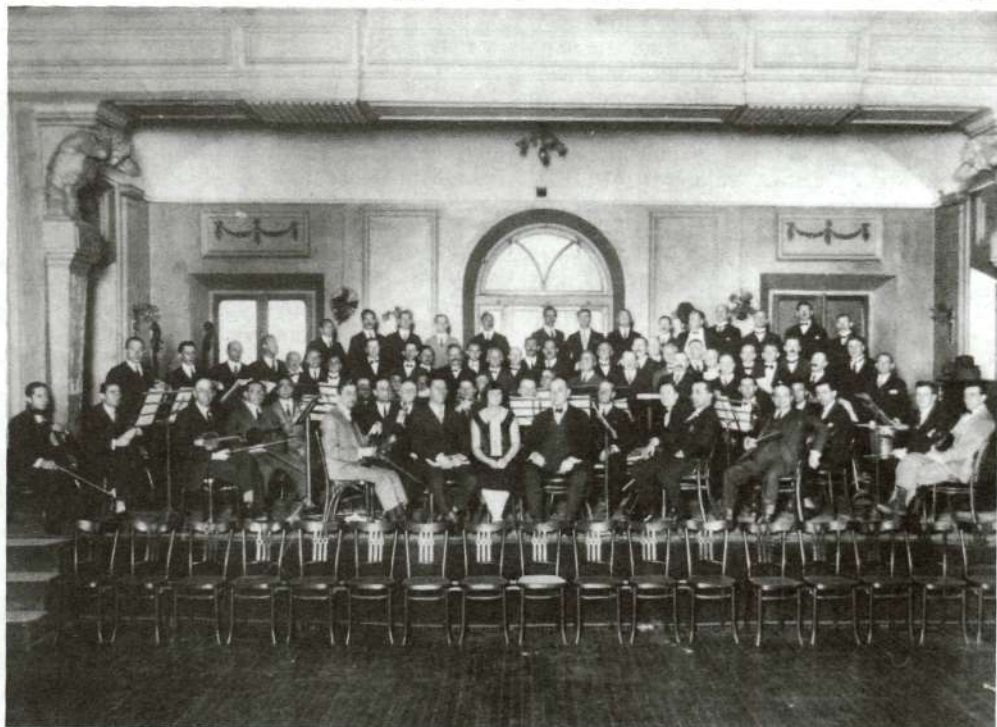
("Uudisleht" 18. X 1935)<sup>13</sup> F. Sergejeff elas tol ajal Soomes.

- 8. novembril 1935 esines meil ooperis ja andis lõpuks ka lahkumiskontserdi Milano *La Scala* tenor Giovanni Manuritta. Arvustused hindasid teda üsna keskpäraseks, nii Theodor Lemba kui ka Eduard Visnapuu omad. Visnapuu kirjutas: "Kontserdilavale tulekuga käesoleval kujul G. Manurita hävitas mõndagi enda ja publiku vahekorras. Klaveril saatis lauljat P. P. Lüdigi, tal pidi küll olema ebamugav." ("Uus Eesti" 8. XI 1935, nr 52)<sup>14</sup>;

- 1932., 1935. ja 1936. aastal - mitmed Cecilia Hanseni<sup>15</sup> kontserdid Tallinnas, Tartus, Pärnus ja Riias. Tema saatjaks oli mitmel kontserdil Peeter Paul Lüdigi. Eduard Visnapuu kirjutas sel puhul: "...See maailmakuulsusega viiulimängija, kes kontserteerib juba umbes 15 aastat, on meile oma ülesastumistega tuttav varasematestki aegadest. Viimati ta esines siin 1932. a detsembris. [---]

Kui C. Hansen on võitnud väga laialdase populaarsuse ja sügava poolehoidu, siis ta seda võlgneb oma haruldastele võimetele. Eeskujulise tehnika ja kooli (L. Aueri õpilane) juures ta omab suuri muusikalisi andeid, mida rakendab tõlgitsemise kõrgete kunstli-

Mihkel Lüdigi (ees keskel) u 1927 Buenos Aireses sealse koori ja orkestriga.





Henri Marteau abikaasaga.

liste avalduste näitamiseks. [...] Saatjana toomis "Estonia" ooperi kontsertmeister P. P. Lüdigi, läites oma osa väljapaistva painduvuse ja tasakaaluga. Vastastikune mõistmine oli hea..." ("Uus Eesti" 19. IX 1935). Kiitvad arvustused olid ka saksa lehe arvustajalt Güntherilt ja Riia arvustajalt. Ajalehes "Rahvaleht" (23. IX 1935, nr 112) ilmus sõnum pealkirjaga "P. P. Lüdigi õnn": "Estonia" teatri kontsertmeister P. P. Lüdigi esines siinseil viiulikunstnik Cecilia Hanseni kontsertidel saatjana klaveril. Nagu nüüd on selgunud, on hr Lüdigi sooritanud oma ülesande paremini kui mõnigi välismaine tuntud nimega saatja. Cecilia Hansen, kes läbistanud oma turneedel peaaegu kogu maailma, väidab P. P. Lüdigi olevat leidnud enda mängule parima saatja ning tegi temale ettepaneku - võtta vastu alalise akompaniaatori koha Cecilia Hanseni järgmisel suurel Euroopa-turneel. Seda alustab maailmakuulus tuleval kevadel, ning ei ole põhjust arvata, et P. P. Lüdigi keelduks oma õnnest.<sup>16</sup>

Ometi jäi Peeter Paul Lüdigi Eestisse ja Rootsi valitsus ei lubanud teda isegi Rootsi Cecilia Hansenit saatma. Nagu Peeter Paul ütles, polnud arvatavasti ka Cecilia Hanseni impressario päris kõigege nõus.<sup>17</sup>

Järgnevad kontserdid:

1935. aasta 8. novembril Tallinnas, 15. novembril Tartus - Valentina Aksarova, vene päritoluga Londoni ooperilauljaga;

2. detsembril Tartus, 4. detsembril Tallinnas - Beniamino Riccioga (bariton)<sup>18</sup>;

1936. aasta 15. jaanuaril Tallinnas - Chicago Ooperi primadonna neegerlauljatar Katharina Jarboroga<sup>19</sup>;

3. veebruaril - Wieniavski-nim konkursi laureaadi Henri Temiankaga<sup>20</sup>;

3. märtsil - viiuldaja Robert Soëtensiga;

3. mail - hispaania tantsijatar Nati Moralese ja kitarristi Carlos Montoyaga;

23. oktoobril Tallinnas - kreeka flödisti Lambros Demetrios Callimahosega. Peeter Paul ütles selle kohta: väga huvitav kontsert ja huvitav mees. Ka tema foto on Peeter Pauli toa seinal.<sup>21</sup>

Varssavi ooperi primadonna Eva Bandrowska-Turska oli esinenud korduvalt "Estonia" laval "Rigolettos", "Boheemis" jne, 23. jaanuaril 1937 andis ta iseseisva kontserdi "Estonia" kontserdisaalis koos Peeter Pauliga.<sup>22</sup>

Kõikide nende kõrval olid esinemised mitmete eesti solistidega, nagu Eedo Karrisoo, Ada Juurupi, Alma Hablitz, Karl Brückneri ja teistega.

Mina olin enamiku nende kontsertide toimumise ajast veel Tartus kooliõpilik. 1934. aastal astusin ülikooli. Siis hakkasin käima kontsertidel. Mäletan Peeter Pauli ühelt Eedo Karrisoo kontserdilt Tartus. Karrisoo laulis väga vahvasti ja pildus esimeses reas istunud daamidele õhusuudlusi. Mõttesin Karrisoo, et on ikka üks odav kunstnik. Saatja tundus olevat märksa intelligentsem ja kenam, ainult natuke lühikest kasvu. Kavalehel seisis tema nimi: Peeter Paul Lüdigi. Kontsert lõppes ja nii Karrisoo kui ka tema kontsertmeister läksid tagasi Tallinna.

15. veebruaril 1938 toimus "Estonia" kontserdisaalis prantsuse viiuldaja Miguel Candela<sup>23</sup> kontsert. Sel puhul kirjutas Theodor Lemba: "[...] Siin ei olnud mitte ainult tehnilist täpsust ja virtuuoslikku hoogu, vaid ka kaasakiskuvat väljendusvõimet ümaralt ja kandvalt sooritatud kantileenides. [...] Tehniliselt raske klaverimänguga toetas kunstnikku P. P. Lüdigi silmapaistva osavusega." ("Päevaleht" 16. II 1938) Mõni päev hiljem pidi sama kontsert toimuma ka Tartu "Vanemuises". Minagi läksin sinna. Kontserdi algus aga hilines ja hilines ning lõpuks selgus selle põhjus: saatja Peeter Paul Lüdigi ei olnud kohale ilmunud. Lõpuks toodi Vilhelm Tilting, tolleaegne Tartu paremaid pianiste, kohale ning kontsert siiski toimus, kuigi muudetud kavaga.

Järgmise päeva õhtul istusime tüdrukutega kohvikus "Central". Igal üliõpilasorganisatsioonil oli seal enam-vähem oma kindel laud. Mina istusin korp! Filiae Patriae lauas. Korp! Estica lauda ilmus aga ootamatult Peeter Paul Lüdigi. Olime muidugi huvitatud, kuhu ta küll eile jäi. Selgus, et kuupäevadega oli juhtunud eksitus: eelmisel



Peeter Paul Lüdigi 1930. aastatel.  
Parikase foto

päeval oli Peeter Paul Lüdigi sõitnud Petserist tülles Tartust mööda ja nüüd tulnud ta Tartu, et siin kontserti anda. Oma üllatuseks leidis eest kontserdisaali kinnised ukсед. Üks meestest rääkinud prantsuse, teine inglise keelt ning nii läinud kuupäevad sassi. Hiljem, kui olime juba abielus, seisis Miguel Candela foto meie magamistoas aukohal kui meie kosjaisa.

Peeter Paulil jätkusid kontserdid Tallinnas:

- 1. märtsil 1938 - Pariisi Konservatooriumi õppejõu, tšellisti Maurice Maréchaliga<sup>24</sup>.

- 26. mail - Milano *La Scala* koloratuur-soprani Tatjana Menottiga<sup>25</sup>.

- 28. mail - Ida Händeliga<sup>26</sup>. Ida Händel oli siis alles 14-aastane ning Eduard Visnapuu ennustas oma arvustustes talle suurt tulevikku. Kui Ida mängis 1984. aastal Neeme Järvi juhatusel Torontos Eesti päevadel Sibielse Viulikontserti, jäin kurvaks, sest aasta tagasi oli siit ilmast lahkunud Peeter Paul. Küll oleks neil olnud huvitav veel kord kohutada.

- 9. ja 14. märtsil 1939 - kontsert Ameerika viuldaja Richard Odnoposoffiga<sup>27</sup>;

- 19. aprillil - kuulsal tenoril ja Lääne-Euroopas tuntud filmitähe Joseph Schmidtiga<sup>28</sup>, kel oli kauni tämbriga hääl, kuid lühike

kasv. Seda parandas ta küll kõrgete kontsardega, aga kui Peeter Paul tegi talle ettepaneku "Estonia" Valges saalis meie daamidega tantsida, vastas ta, et daamid on kõik liiga pikad.

- 25. aprillil - saksa kammerlaulja professor Gerhard Hüschi<sup>29</sup> kontsert. Gerhard



Cecilia Hansen.

Hüschi oli 60. aastatel lühemat aega Buffalo ülikooli juures õppejõud ja andis siin ka kontserdi. Läksime kuulama. Peeter Paul võttis kaasa nende ühise esinemise kava. Hüschi vaatas Peeter Paulile otsa ja arvas, et ta on ungarlane.

- 1938. ja 1939. aastal - rida kontserte Dmitri Smirnoffiga. Olnud Peterburi Maria teatri solist, lahkus Smirnoff 1919. aastal Venemaalt ning elas seejärel Tallinnas ja Riias. Veel vanas eas abiellus ta Tallinnas ning Peeter Paul oli tema laulatusel kroonikandja.<sup>30</sup>

Kontserttegevuse kõrval oli Peeter Paul "Estonia" teatri teenistuses repetiitori ja dirigendina. Ta valmistas ette oopereid ja operette, õpetas, kuidas laulda, ning vahel ka dirigeeris. Mõne lauljaga oli suuri raskusi - igaüks tahtis olla omaette tark. Eriti raske olnud Martin Tarasele tema osa selgeks teha. "Estonias" taheti ka operist ja operetist lahti saada. Rasmus Kangro-Pool ennustas arvustajana ooperile ja operetile kadu ning pool-



Ida Händel.

das ainult sõnalavastusi. Peeter Paul Lüdigi aga hindas kõrgelt "Estonia" operette ja eriti Agu Lüüdiku tööd selles. Hea vahekord oli tal ka Raimund Kulli ja Sergei Mamontoviga.

Siis kadusid kavalehtedelt väliskunstnike nimed ning jäid vaid üksikud kontserdid kohalike jõududega. Eesti ja läänemaailma vahele laskus raudne eesriie. Veebruaris 1939 oli surnud Sergei Mamontov, Peeter Pauli eelkäija "Estonia" kontsertmeisterina ja muidu tunnustatud pianist. 17. veebruaril oli tema mälestuskontsert. Tulid rasked ja poliitiliselt väga segased ajad, intriige oli palju: tuli Vene, seejärel Saksa okupatsioon. Mäletan, et 9. septembril 1940 oli pidulik kontsert "Estonias" meie parimate jõududega - see oli etenud "revolutsiooni teostajatele ja kandjatele".

Mina lõpetasin 1939. aastal Tartu Ülikooli majandusteaduskonna ja sain koha Tallinnas Põhja Paberi ja Puupapi Vabrikus. Pisitasa saime Peeter Pauliga rohkem tuttavaks. Peeter Paul oli romantik. Kord mängis ta raadios Wagneri - Liszti "Isolde surma" ja käskis mul kuulata. Hiljem ütles, et ta võib ka nii tugevasti armastada ning et armastusest võib surragi. Mina arvasin aga, et seda juhtub üksnes ooperis, tegelik elu on hoopis midagi muud. Peeter Paul hoidis vist minust kui ölekõrrest kinni väljaspool rasket teatri õhk-konda. Tegelikult oleks talle minusuguse ölekõrre asemel olnud vaja tugevat palki toeks. Et teatris püsida ja võidelda. Kuid hea vene ja saksa keele oskus oli talle vahelduvas po-

liitlises olukorras kasuks ja nii jäime mõlemad "vee peale". Vene ajal tuli Peeter Paulil sageli sõita koos Lauristiniga kõnekoosolekuile muusikat tegema. Kord Valka sõites olevat Lauristin temalt küsinud, kas oli ikka väga raske üliõpilasena - kas pidi tühja kõhtu kannatama? Peeter Paul oli muide lõpetanud ka Tartu Ülikooli õigusteaduskonna, küll mitte rõõmsat burši elu elades, aga ka mitte nälgides. Ta tegi seda töö kõrvalt muusikuna. Tartusse õppima tõukas teda aga vend Voldemar, kes oli siis juba välisministeeriumi diplomaatilises teenistuses tööl.

Sakslaste saabudes võeti meie firma "Ostland-Faseri" alla ning meie metsaosakonna ülemuseks tuli prantsuse päritoluga elegantne noorherra.

Siis tuli 1944. aasta. Tallinnas muutusid sakslaste näod ikka tõsisemaks ning meid oldi nõus Saksamaale evakueerima. Septembris tuli krahh. Ühel esmaspäeval tööle minnes selgus, et "Ostland-Faser" evakueerub, laev läheb teisipäeval. Pakid kästi viia Toompeale. Pidime lahkuma koos Litzmanni valitsusega laeval "Wartheland".

Helistasin Peeter Paulile. Selgus, et vend oli tallegi organiseerinud sõidu Galenbecki firma kaudu. Tema ema ja venna pere olid juba Saksamaal. Viimasel minutil sain aadressi, kust teda Saksamaal leida. Algas sõit vene lennukite "valve" all. Mina maabusin Gotenhafenis (Gdynias). Kõik laevad aga ei jõudnudki randa. Ka Peeter Pauli laev oli saanud tabamusi, kuid jõudnud suurte raskustega siiski randa. Nii jõudsimme Saksamaale eri laevadega.

(Järgneb)

Redigeerinud ja kommenteerinud  
TIINA ÕUN

## VIITED

<sup>1</sup> Vt T o p m a n, A. Mälestused. "Eesti Raamat", Tallinn, 1972, lk 144.

<sup>2</sup> Mõlemad koolid asutati 1919. aastal, esimene neist oli August Nieländeri Esimene Eesti Muusikakool ja teine Eesti Helikunsti Seltsi Tartu Kõrgem Muusikakool. 1921. aastal koolid ühendati. Juhan Avvik oli selle ja hiljem ühendatud muusikakooli direktoriks aastail 1919-1925.

<sup>3</sup> Mihkel Lüdigi elas Buenos Aireses aastail 1925-1928.

<sup>4</sup> Vera Karalli (ka Koralli või Coralli; 1889, Moskva - 1972, Baden Viini lähedal) - vene baleriin, tantsis 1909. S. Djagilevi trupis Vene balleti sesoonil Pariisis; 1920. aastatel A. Pavlova dublandina; hiljem tegutses pedagoogina Rumeenias, Prantsusmaal ja Austrias.



Vootele Veikat, Peeter Paul Lüdigi ja Lydia Aadre 1930. aastatel.

Dmitri Smirnoff.

Fotod TMM-i arhiivist

1928. aasta märtsis tantsis Karalli Tallinnas kolmel õhtul - 1. ja 5. märtsil "Estonia" kontserdisaalis, klaverisaatjaks V. Padva ja S. Mamontov; 7. märtsil "Estonia" teatris, kaastegev tšellol K. Bachblum ja klaveril tõenäoliselt P. P. Lüdigi. (Vt. "Vaba Maa" 1928, 3. III, nr 53, 7. III, nr 56, 9. III, nr 58.)

<sup>5</sup> Henri Marteau (1874 - 1934) - prantsuse viiuldaja, virtuoos; tegutses õppejõuna Genfi konservatooriumis, J. Joachimi järglasena Berliinis Preisi Kuninglikus Muusikakõrgkoolis jm Euroopas. Max Regeri sõber, temale pühendas Reger oma Viiulikontserdi. Marteau kontserdid toimusid 12. II 1932 ja 1. II 1933 "Estonia" kontserdisaalis, "Vanemuises" 3. III 1933.

<sup>6</sup> A. Lemba mainib oma arvustuses teda kui kõrgeklassilist kammerlauljat, lüürlilist sopranit, kes on õppinud parimate professorite juures Pariisis ja Berliinis (vt "Vaba Maa", 14. XII 1932, nr 294).

<sup>7</sup> Kontserdid toimusid 8. IX 1932 ja veebruaris 1933 "Estonia" kontserdisaalis, "Vanemuises" 8. II 1933. Arvustusi oli mitmesuguseid, nii kiitvaid kui kriitiseerivaid (L. Neuman, A. Lemba, Th. Lemba jt).

<sup>8</sup> Vittorio Weinberg (õieti Chaim Weinberg; 1895, Jeruusalemm) - juudi päritolu bariton. Laulmist õppis Kairos ja Milanos. Sai Itaalia lavadel tuntuks 1920. aastatel. Esines mitmel pool Euroopas (sh Baltikumis, Soomes ja Rootsis), Ameerikas, Aafrikas (Egiptuses). 1939. aastal siirdus Põhja-Ameerikasse.

<sup>9</sup> A. Lemba mainib teda arvustustes kui noort, andekat Prantsusmaalt pärit viiuldajat. (vt "Vaba Maa" 27. IV 1933, nr 97; 27. I 1934, nr 22 jt). Collette Frantz esines esimest korda Eestis solistina sümfoonia-kontserdil 20. I 1933 (dirig Fritz Mahler); järgnesid mitmed soolokontserdid - 25. IV 1933 "Estonia" kontserdisaalis, saatjaks P. P. Lüdigi; 1934. aastal - 25. I "Estonia" kontserdisaalis, 29. I "Vanemuises", saatjaks P. P. Lüdigi; 1935. aastal 30. X "Estonia" kontserdisaalis, saatjaks M. Flipse.

<sup>10</sup> Robert Soëntens mainib A. Lemba oma arvustuses ("Vaba Maa" 7. III 1933, nr 55) kui ühte parimat prantsuse noort viiulivirtuoosi, kes on lõpetanud Pariisi konservatooriumi esimese auhinnaga. Soëntens alustas kontserte Eestis juba 1927. aastal, tema

saatjaks on olnud Th. Lemba, P. Schubert (Riia), O. Roots (1935. aastal). P. P. Lüdigiiga toimusid kontserdid 1933. aasta 4. märtsil ja 29. XI Tallinnas ning 3. III Tartus. Koos esineti Tallinnas ka 1939. aastal.

<sup>11</sup> Tatjana Vetšeslova (1910) - vene baleriin, oli 25 aastat Leningradi Kirovi-nim Ooperi- ja Balletiteatri solist.

Vahtang Tšabukjani (Tšebukjani; 1910) - gruusia tantsija, pedagoog ja koreograaf; alustas Leningradi Kirovi-nim Ooperi- ja Balletiteatri, alates 1941. aastast Tbilisi Paliašvili-nim Ooperi- ja Balletiteatri.

<sup>12</sup> Chajele Grober - juudi päritoluga näitlejanna. L. Neuman hindab teda ka kui "hääd kontsertlauljannat" ("Muusikaleht" 1930, nr 11).

<sup>13</sup> Õieti Frieda Sergejeff (Sergejev)-Boeckel. Sama kontserdi kohta märgib A. Lemba: "Omades painduva, hästi haritud lüürlilise koloratuur-soprani hääle, esitas ta oma programmis edukalt vastava vokaalrepertuaari." ("Vaba Maa", 17. X 1935).

<sup>14</sup> Giovanni Manuritta (1895-1984) - saavutas Itaalia lavadel edu lüürlilise tenorina; on laulnud Milano *La Scala's*, Naapoli *Teatro San Carlo's*, Venezia *Teatro Fenice's*. Tema hiilgeaeg kuulub aastasse 1925-1940. Külalisena on esinenud ka Chicago Ooperis, Berliini Riigiooperis, Pariisi *Grand Opera's*, Barcelona *Teatro Liceo's* jm Euroopa suurematel lavadel. Enne oma soolokontserti Eestis esines Manuritta edukalt "Estonia" ooperis hertsogina "Rigolettos", Alfredona "Traviatas" ja krahv Almavivana "Sevilla habemeajajas".

<sup>15</sup> Cecilia Hansen (1897 Stanitsa Kamenskaja Donetsi lähedal) - oma aja tuntumaid naisviiuldajaid; rahvuselt väidetavalt eestlane. Õppis 1910-1916 (1909-1914) Peterburi konservatooriumis L. Aueri juures. Esines peaaegu kõikide kuulsamate dirigentidega Euroopas, Ameerikas ja Kaug-Idas. Kahekümnendate-kolmekümnendate aastate arvustustes mainitakse teda nii Taani kui Rootsi viiuldajana. Teise maailmasõja järel elas Saksamaal Heidelbergis, kus juhatas meistrklassi kohalikus muusikakõrgkoolis kuni 1967. aastani. On olnud abielus vene pianisti Boriss Sahharovi ja saksa filosoofi ning

juristi Hermann Friedmanniga. Eestis esines kor-  
duvalt alates 1917. aastast. Tema klaverisaatjaks  
olid A. Lemba, Th. Lemba, B. Sahharov, V. Padva,  
P. P. Lüdigi 1935. aasta septembris - 11. IX "Estonias"  
ja 13. IX "Vanemuises", ka Pärnus.

<sup>16</sup> Samas kõrval ilmus teinegi sõnum, pealkirjaga  
"Cecilia Hansen Eesti kodanikuks?": "Nagu kuule-  
me, on viiulikunstnik Cecilia Hansen esitanud pal-  
ve Eesti kodakondsusesse astumiseks. Kunstnik on  
Eestist niivõrd vaimustatud, et tahab turneede va-  
heajal veeta siin oma puhkeaja ning hiljem asuda  
Eestisse pidevalt elama. Praegu on kunstniku kodu  
Pariisis." ("Rahvaleht" 23. IX 1935, nr 112.)

<sup>17</sup> Pärast seda oli tema saatjaks Eestis 1936. ja 1938.  
aastal A. Lemba.

<sup>18</sup> Beniamino Ricciot mainib E. Visnapuu oma ar-  
vustuses ("Uus Eesti" 5. XII 1935, nr 79) kui juudi  
soost baritonilauljat.

<sup>19</sup> Arvustused (GE: "Vaba Maa" 14. I 1936) mainivad  
tema kohta: lauljatar on pärit New Yorgi võrdlemisi  
rikkast neegriperekonnast, saanud kasvatuse Prant-  
susmaal klostrikoolis ning õppinud laulmist Mila-  
nos; esinenud Chicagos ja mujal USA-s, lemmikuiks  
Verdi "Aida" ja Meyerbeeri "Aafrikanna" nimiosad.

<sup>20</sup> Henri Temianka (1906) - Ameerika viiuldaja ja  
dirigent. Õppis Rotterdams ja Berliini Muusika-  
kõrgkoolis, hiljem Boucherit' ja C. Fleschi ning Rod-  
zinski (dirig) juures. Oli Šoti ja Pittsburghi  
sümfooniaorkestri kontsertmeister; 1935. aastal võit-  
is H. Wieniawski nim konkursi. Asutas 1946. aastal  
Paganini-nim keelpillikvarteti ja 1960. aastal Cali-  
fornia Kammerorkestri; 60.-70. aastatel Santa Barba-  
ra ja California Ülikooli professor.

<sup>21</sup> Ka Gallimahos - flöödivirtuoos; päritolult kreek-  
lane, sündinud Egiptuses. Õppis New Yorgis. Eesti  
lehtede arvustused märgivad tema kavas ära Paga-  
nini viiulikontsertide ja kapriiside seaded flöödile.  
Tallinnas esitas ta 24. kapriisi, Rimski-Korsakovi  
"Kimalase lennu" jm.

<sup>22</sup> Eva Bandrowska-Turska (1897-1981) - poola sop-  
ran, õppis Varssavis. Tegutses Varssavi Ooperis,  
Lvovi Ooperis, Poznani Ooperis; ka kammerlaulja;  
külalisena saavutas edu Saksamaal (Hamburgis),  
Venemaal, Pariisi *Opéra-Comique*'is, Nizzas, Brüsse-  
lis, Itaalias ja Põhja-Ameerikas.

<sup>23</sup> Miguel Candela (1916, Pariis) - prantsuse viiulda-  
ja, imelaps. Pariisi Ooperi orkestri kontsertmeisteri  
poeg. Viiulit õppis isa juures ja Pariisi konservatooriumis.  
Laps-virtuoosina sai tohutu menu osaliseks  
USA-s ja Euroopas. (Vt "Uus Eesti" 1938, 12. II nr 42,  
16. II, nr 46.)

<sup>24</sup> Maurice Maréchal (1892-1964) - prantsuse tšello-  
virtuoos, Charles Lefebvre'i ja Paul Dukas' õpilane  
Pariisi konservatooriumis. Hiljem samas professor;  
mängis A. Cortot' ja J. Thibaut' ga trios; Kavel, Ho-  
negger ja Milhaud on pühendanud talle oma teo-  
seid esiettekandeks.

<sup>25</sup> Tatjana Menotti (1906, Boston) - sopran, itaalia  
baritoni Delfino Menotti tütar. Õppis isa juures, mh  
Viinis; esines Viini ja Itaalia opereetilavadel subreti-  
na; 1935. aastast Milano *La Scalas*.

<sup>26</sup> Ida Händel (Haendel; 1924) - inglise viiuldaja,  
õppis Varssavi konservatooriumis, mh C. Fleschi ja  
G. Enescu juures. Debüteeris 13-aastasena Londo-  
nis.

<sup>27</sup> Óieti Ricardo Odnoposoff (1914, Buenos Aires) -  
ameerika viiuldaja, virtuoos, L. Aueri ja C. Fleschi  
õpilane. Tegutses 1930. aastatel Viini Filharmooni-

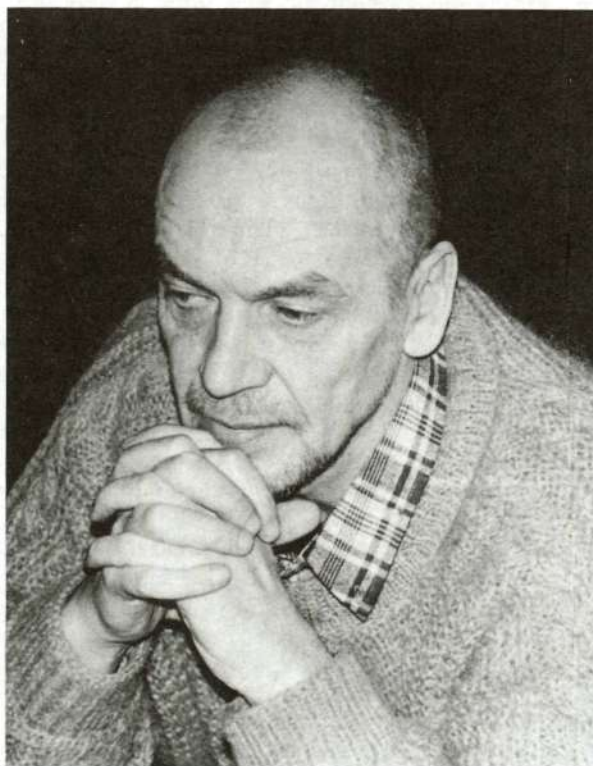
kute kontsertmeistrina, 1944-1956 New Yorgis, hil-  
jem Viini Muusikakõrgkooli professor.

<sup>28</sup> Joseph Schmidt (1904-1942) - rumeenia laulja,  
lüüriline tenor; õppis Viini konservatooriumis ja  
Berliini Muusikakõrgkoolis. Erakordne edu kont-  
sertlauljana raadios, heliplaatidel ja filmis.

<sup>29</sup> Gerhard Hüsch (1901-1984) - saksa ooperi- ja  
kontsertlaulja, bariton; laulis 1930-1944 Berliini Riigioo-  
peris, oli 1938-1968 Müncheni Muusikakõrg-  
kooli professor; kammerlauljana sai kuulsaks  
Schuberti tsükli esitajana.

<sup>30</sup> Dmitri Smirnoff (Smirnov) esines seejärel nii  
Euroopas kui Ameerikas; alates 1937. aastast asus  
elama Eestisse ja abiellus siin 1939. aastal Tallinna  
vene gümnaasiumi õpetaja Golubevi tütreaga ning  
taotles siinset kodakondsust; 1940. aastast Riias. D.  
Smirnoff suri 27. aprillil 1944. Tallinnas toimus tema  
mälestusjumalateenistus 14. mail Simeonovski kirkus.

## GEENIUSE ILMUMINE TALLINNALE



Eimuntas Nekrošius Tallinnas, märts 1995.

F. Kljutšiku foto

**ELMO NÜGANEN:** NEKROŠIUSE TEATER POLE KÜLL MINU TEATRITEGEMISE JA NÄGEMISE KVINTESSENTS, AGA SEE OLI ÜKS VÕIMALIKEST VARIANTIDEST JA SEE VARIANT OLI VIIDUD TÄIUSENI.

"Kolme öde" ma tervikuna ei näinud, ainult lõppu, selle kohta ei tea ma palju öelda. Aga Puškini "Väikeste tragöödiate" puhul tundsin pärast esimest vaatust ennast Salierina. Ma ei räägi Nekrošiusse loo kontseptsioonist, vaid müüdist, kuidas me tavaliselt mõistame Mozartit ja Salierit. Salieri on kunstnik, kes saab aru oma piiratusest ja Mozart geenius, kellel kõik tuleb otsekui var-

rukast. Just selle müüdi taustal tundsin ennast Salierina.

See lavastus oli täiuslik, mingisugust kaksipidi mõtlemist siin ei saagi olla. Õige lavastus sai *grand prix* nii Toruni kui Peterburi festivalil, kus meiegi teater samal ajal mängis. Kuigi näiteks "Kolmes öes", vähemalt viimase kahekümne minuti põhjal otsustades, ma ise kui näitleja ei oleks tahtnud vist mängida, "Väikeste tragöödiates" aga küll. Mõtlesin seda vaadates: huvitav, kui samaugune lavastus oleks siinses repertuaaris, kui palju eesti teatripublik seda vaatamas käiks? Ehk teisisõnu - kui palju on eesti teat-

ritegijad või publik selleks valmis, kuivõrd ta huvitub niisugusest metafooriteatrist?

Ma ei arva, et see oleks minu teatritegemise ja -nägemise kvintessents, ideaal. Aga see oli üks võimalikest variantidest ja see variant oli viidud täiuseni. Ma pole päris nõus kontseptsiooniga, aga mida siin ikka vaidlustada? Nekrošiusel oli lihtsalt Puškinit vaja, et oma ideed edasi anda. See ei olnud Puškini "Mozart ja Salieri" ega olnud üleüldse Puškin, aga mis tähtsust sellel on? See oli Nekrošius. Muidugi, Nekrošius rääkis hoopis millestki muust kui Puškin ja sellega ma ei pruugi nõustuda: kas vana maailma allakäigu põhjus on siis vastutustundetutes geenius? Kas Salieri on kõikide jäävate väärtuste ja traditsioonide kandja? Pealegi on selles loos ka Leporello ja Don Juan. Ma ei usu, et geeniused on need, kes viivad inimkonna katkuni. Aga see on selge, et Mozart geenius on. Ja sealt see ebakõla. Ent veel kord - see, mida Nekrošius öelda tahtis, selle sai ta ära öelda.

Muidugi nõuab selline teater oma näitlejaid, lihtsalt kaasajooksikutega sellist teatrit ei tee. Vlasdas Bagdonas - ta on hea näitleja, ta on nõus tegema kõike, mida Nekrošius pakub. Aga asi pole ainult selles. Ta on ka ise suur ja tugev näitlejaiksus. Võimalik, et seal trupis on ka näitlejaid, kelle puhul alles aeg paneb paika, kas Nekrošius on just nende lavastaja ja nemad Nekrošius näitlejad, on neil teatrist ja elust ühine arusaam. Aga ega nad suured virtuosid olnud. "Kolme õde" vaadates tundus isegi: õudselt nõrk trupp. Ent Puškini tragöödiad vaadanud, ma nii ei ütleks. Seal oli ka näitlejal ruumi mängida.

Mõtlesin, kui näiteks Tšehhovit oleks teinud niimoodi mõni teine, noor lavastaja Eestis, usun, ta oleks raudselt malakaga saanud. Juhul, kui tollel noorel lavastajal pole just selja taga kriitikute mõttekaaslaste seltskond, kes teda toetaks. Selles mõttes on Nekrošius müüt võimas. "Kolme õe" etendusel nägin üht naist, kes magas ja haigutas, aga kui etendus lõppes, kargas ta püsti ja, vähemasti seal rõdul, kust mina vaatasin, oli ta ainus, kes karjus: "Braavo!" Nii et kindlasti on nime müüdil ka oma mõju.

Mõtlesin ka sellele, et üks Eestiski ole nende lavastajate nimekirja päris pikk, kes on sellist metafooriteatrit teinud: Tooming, Hermaküla, Raid, Komissarov. Nekrošius müü-

di puhul tuleks pigem rääkida leedukate fenomenist. Leedulased või leedu teatrikriitika oskab teha Nekrošiusest Nekrošius. Aga kas eestlane oskab teha Toomingast Toominga, Raidist Raidi? Või ei julgeta seda endale tunnistada, ei saada aru, et ka ise ollakse millegi erakordse tunnistajaks. Meie kriitika vaatab ikka kuhugi üles ja ihaleb seda "Ameerikat" - vaat seal on tõeline teater! Leedulane vist oskab luua oma müüti, eestlane mitte. Kui Eesti tippsportlane saab maailma meistrivõistlustel kolmanda koha, siis ütleb eestlane: "Aga esimest kohta ta ikka ei saanud!" Eestlane ei oska nii mõeldagi, et praegu on meie poiss maailma esimese kolme hulgas. Loomulikult on Nekrošius müüdis "süüdi" eelkõige ta ise, aga ka leedu teatriüldsus ja kriitika toetab teda. Võtame kas või teatrifestivali LIFE. See institutsioon annab ühele juhtivale lavastajale võimaluse teha ainult üks lavastus aastas ja ei kohusta teda mitte millelegi muule mõtlema. Kõik tehakse selle heaks, et ta saaks rahulikult töötada. Kas me Eestis oleme nii suuremeelsed ja võiksime midagi sellist lubada? Ma ei ole päris kindel.

Mulle meenus ka üks mõte, mida Budraitis ETV-le antud intervjuus ütles. Ta rääkis leedu kunstirahva kokkuhoidvusest veel Nõukogude Liidu ajal: näitame neile teistele, kui head kunstnikud me oleme; näitame, et me oleme kõige paremad, intelligentsemad, huvitavamad; näitame, et meie teater, film on parem. Midagi sellist olen leedulaste puhul tähele pannud, olgu eraviisiliselt, Nõukogude armees või ükskõik kus. Leedu teatrikriitika kiidab leedu teatrit, leedu näitlejad leedu lavastajaid, leedu lavastaja kiidab leedu filmi. *Va banque!*

Tegelikult olen elus näinud lavastusi, millest saadud elamus on võrratult suurem kui Nekrošius puhul. Nende hulgas on olnud ka metafooriteatri lavastusi, aga seal on olnud veel midagi muud juures, mida selles "Mozartis ja Salieris" ei olnud. Mõtlen emotsionaalset tõde: ma saan midagi ka südamele. Ehkki ka selles lavastuses oli üks koht, kus hing jäi kinni: "Kivist külalise" lõpp - kui Kivist külaline ei lasknud Don Juanil enam käest lahti, võttis Don Juani hinge, süütas selle põlema ja siis see läks... Õhku! Vaat see võttis mul seest õõnsaks. Niivõrd emotsionaalne kujund! Kogu inimese elu ongi selles... Ole sa milline tahes, nii lühike ongi sinu





Puškin, "Väikesed tragöödiad. Mozart ja Salieri". Salieri - Vladas Bagdonas,  
Mozart - Algirdas Latenas.

elu. Ehedalt, võimsalt ja lihtsalt tehtud. Ja samas jõudsin veel mõelda: ma tean, et elus seda teha ei saa, ainult teatris, eeslaval, seal on lavatorn ja tuuletõmme, õhk liigub üles ja sealt läheb see paberitükk, mis peab olema hästi õhuke (ilmselt sigaretipaber) hooga üles, põleb, hõõgub ja tõesti kaob lõpmatusse. Mul jäi hing kinni. Minu pärast oleks võinud see lugu ka sinna ära lõppeda.

Loomulikult on kahju, et Eesti teatrites olid nendel õhtutel etendused ja paljud teatriinimesed ei saanud Nekrošiusse lavastusi näha. Mul endalgi oli esimesel õhtul etendus. Kuigi ma usun, siin ei ole süüdi isegi ükski teater, seda oleks tulnud lihtsalt teisiti organiseerida. Ehk oleks pidanud Teatriliit varem vastava kirja välja saatma? Ilmselt puudus üks kindel inimene, kes oleks sellele õigel ajal mõelnud. Kui sõnum jõudis pärale, et leedukad ikka tulevad, olid teatrites etendused juba välja kuulutatud, piletid müügis, nende ärajätmine oleks olnud ebaeetiline ja inetu.

Siiski - üsna paljud teatriinimesed said Nekrošiusse tükke näha. Aga ma panin tähele, et neid inimesi, kes kunagi ise sellist metafoorteatrit tegid, saalis ei olnud. Tooming, Hermaküla, Raid, Mikiver, Komissarov... See on mõtlemisainet pakkuv detail! Võib-olla nad on selle "Kolgata tee", ühe teatrivõimaluse ise lõpuni käinud ja neid tõesti see ei huvita ja ei peagi huvitama? Seda enam tekib mõte: teatrikriitika käitub taktitult, heites Mikiverile, Komissarovile, Toomingale või Raidile ette seda, et nad enam ei tee niisugust teatrit nagu varem. Massimeediumil on praegu äärmiselt suur jõud ja kunstnik on selle ees väga kaitsetu. Kõige kaitsetum on ilmselt seesama Nekrošius, kes ei anna ise mingeid intervjuusid ega suhtle üldse ajakirjandusega. Nagu näiteks Toomingki. Kui lavastaja või mõni näitleja on käinud mingi tee enda jaoks lõpuni või ta otsib uusi teid või teemat, siis olen ma üha enam selle mehe meelt, kes nimetas niisugust kunstnikuhoiakut maailma asjade suhtes *n i h k u v a k s v a a t e p u n k t i k s*. Mõtlen Peter Brooki. Tema on olnud vist ka üks niisuguseid teatriinimesi läbi aegade ja lähebki vist sellega annalidesse, et ta ei ole kunagi n-õ vananenud, sest ta on oma vaatepunkti nihutanud või muutnud. Ta on öelnud, et kui sul on praegu niisugune hoiak või vaatepunkt teatritele, kunstile, loomingule, elule, siis peab see

olema kirglik. Ja kui sa vaatepunkti muudad, siis peab see olema sama kirglik. Miks ei taha meie kriitikud tähele panna, et ka väljakujunenud ja edu maitsta saanud teatritegijad otsivad. Kui kunstnik muudab oma vaatepunkti või lähenemist teatritele, on see täiesti tervitatav. Ka see ei ole ainuvõimalik, et lõpmatuseni teha metafoorteatrit, nii nagu ei ole ainuvõimalik teha üksnes psühholoogilist teatrit.

**KERSTI KREISMANN: MINU MEELEST OLIGI "KOLME ÕE" PÕHIVIGA SELLES, ET LAVASTAJA SURUS VAATAJATELE HIRMSA HOOGA PEALE KUJUNDEID T E K S T I A R V E L.**

Teisel õhtul oli mul endal väljasõidu etendus, Puškini-etendust polnud seetõttu võimalik näha. Räägin niisiis ainult Tšehhovi lavastuse põhjal. Ja ma ei saa midagi parata - olin väga pettunud. Mõtlesin selle häiriva mulje üle kohe pikalt järele, ja siis sattusin lugema TMK-st nr 2 Londoni *National Theatre'* juhi Richard Eyre'i juttu. Alustangi nüüd targema inimese sõnadega, neis väljendub nii täpselt see, mida ma ka ise mõtlesin pärast Nekrošiusse "Kolme õe" vaatamist. "Mulle meeldib [---] teatraalne teater. Ekspressiivsus, mis kasutab teatri vahendeid. Mulle meeldib väga visuaalne teater, aga mitte teksti arvel. Mulle ei meeldi kontseptuaalne teater, minu arvates on sel juhul tegu vägivaldse vormiga, lavastaja tahte ja vaatega. Mis teeb näidendi väiksemaks, kui ta on, mitte suuremaks. Ja veel: teatril on inimlik mõõde [---] Inimest inimlikus mõõtmes, seda tahan ma teatrit." Just nimelt! Minu meelest oligi "Kolme õe" põhiviga selles, et lavastaja surus vaatajale hirmsa hooga peale oma kujundeid *t e k s t i a r v e l*. Tšehhovi tekst on ju niivõrd valulikult läbi komponeeritud, iga näiliselt tühine vaherepliik, iga remark - kõik on talle tähtis. Tšehhov on taktitudeline, haavatav, poeetiline, ta on keerukas ja peen. Selles lavastuses oli kõik räme. Kõik on rāpased, joodikud, õedki jookivad ja suitsetavad juba algusest peale. Tšehhovil on see *d r a a m a*, kui näiteks Tšebutõkingi jooma hakkab. Tšehhovil on intelligenti abitus, nõrkus, taganemine labasuse pealetungi ees *s ü n d m u s, p r o b l e e m*. Laval mõjus aga seekord kõik algusest peale nivelleerituna, jämedana. Inimesed halliks massiks tehtud...

Kui põnevad karakterid on "Kolmes ões"! Kui meeldejäävaid näitlejatöid on nähtud selles näidendis, kuni Anfissa ja Ferapontini välja. Siin mõjuvad aga kõik ohvitserid kui üks karvane kari. Kui lugesin hiljem meie kriitikast, et Nekrošius "Kolmes ões" olid suurepäraseid näitlejatöid, ei saanud ma enam millestki aru... Vastupidi, mina ei näinud seal peaaegu ühtegi konflikti, ühtegi sündmust psühholoogilisel pinnal. Mul polnud mitte ühestki tegelasest kahju. Välist vormi oli küll, aga kas see füüsiline tegevus polnud pisut kujutatiivne? Näitleja sisetevõimega seotud kujundlikke lahendusi ja tegevuslikke leide oli üllatavalt vähe. Üks lõputu rahmeldamine ja müra. Juba alguses - miks mulle peaks olema huvitav ödede infantiilne, mõttetu kileda häälega kiljumine, nende lapsikud mängud? Liia üha ja üha, nii pikalt? Ja siis hämmastas mind täiesti ebaõnnestunud muusikaline kujundus. Kui Raveli "Booloro" mängima hakkas, ma tõesti jahmusin: "Ka sina, Brutus?!" Olen oma elu jooksul kuulnud liiga paljusid draamalavastustes Raveli "Boolorot", millega püütakse tegevusele forsseeritud tuure peale ajada.

Ikka päris solvusin ma stseeni peale, kus Veršinin ja Tusenbach filosoferivad, vaidlevad tuleviku üle - ja nad seisavad terve stseeni, tagumikud uppi saali poole... Vaat, ei ole huvitav! Kõik see toimub teksti arvel, mida sel kombel ju ei kuule! Asemele aga pakutakse mulle mingit ühest ja labast "metafoori". Mõtlesin kogu aeg, et kui saalis istudes ei tunneks eelnevalt teksti, mis mulje saab siis "Kolmest õest" kui näidendist üldse jääda? Olen "Kolme öde" mänginud, seda loendamatu arv kordi lugenud, varem mitmeid lavastusi vaadanud, loomulikult ma ei võtnud kõrvaklappe. Järsku aga tundsin, et ei saa enam millestki aru, hakkasin kuulama sünkroontõlget...

Kui omal ajal tuli Jaan Toominga "Põrgupõhja", olin ma sellest supervaimustuses, mu ema oli tookord aga kohutavalt nõrduinud: "Mis te olete minu Tammsaarega teinud!" Ring on täis saanud: mis te olete minu Tšehhoviaga teinud! Ma võin ennast häbenemata vanaks tunnistada, aga usun, et päris sõge ma veel ei ole. Eelmisel aastal Londonis nägin kahte suurepäraseid metafooriteatri lavastust. Ma ei ole sugugi psühholoogilise teatri patrioot *à priori*. Aga seal ma imetlesin näitlejate fantastilist meisterlikkust, nende täius-

likku füüsilise- ja häälevaldamist. Kogu trupp, kõik näitlejad olid akrobaadid, hääletekitamise virtuoosid. Samal ajal isikupäraseid, meeldejäävaid *i n i m e s t e n a*. Londoni lavastuste metafoorid olid funktsionaalsed, mõjusid nagu endastmõistetavana. Aga Nekrošius misanstseenid ja leiud tundusid mulle otsekui lastelauluke "Põdra maja" - illustreerivalt, primitiivselt osutavad, näpuga näitavad. Usun, et Nekrošius on väga andekas lavastaja. Küsimus on vist lihtsalt Tšehhovi, ta ei allu sellisele lavastajaidee pealesurumisele nagu näiteks Gorkit võiks mängida nii, et maailm on üleni vastik, ebaõiglane, troostitu, räpane, allakäinud... Tšehhovil juhtub aga kõik inimeste endi vahel... Mulle olid palju huvitavamad need hollandlaste lavastused "Kajakas" ja "Platonov", mida siin mõni aasta tagasi näidati. Needki ei olnud ju klassikaliselt, traditsiooniliselt tehtud, aga neis oli siiski säilinud Tšehhovi, peene dramaturgi näidendi struktuur. Ja diskreetsus. Nekrošiusel oli kõikide

A. Tšehhov, "Kolm öde". Tusenbach - Vladas Bagdonas, Soljonoi - Juozas Budraitis.



vahekordade olemus näidatud kohe plaksti ära, näiteks Maša ja Veršini suhte kulminatsioon oli toodud tervelt vaatusevõrra ettepoole. Kõik, inimesed ja nende lood, olid tehtud pisemaks, primitiivsemaks. Minu arvates on Tšehhovi tähtis suhete gradatsioon. Ma nägin kohe algul ära kõik need fallose sümbolid jms. Ja mis siis? Mis siis edasi näitaja mängida jääb? Laval võib erootiliselt, erutavalt mõjuda ka see, kui üksainus nõop lahti tehakse või kui mees võtab kella käe pealt ära... Oli kuulda arvamusi, et leedulaste "Kolme õe" kõrval eesti teater ainult seisab ja istub... Ma arvan, et Tšehhovi puhul võib küll ainult seista ja istuda. Minu kolmas suur elamus aasta-taguselt Inglismaalt - kahe metafoorteatri etenduse kõrval! - on *Royal Shakespeare Company* väikeses saalis nähtud Ibseni "Kummitused". Ja tõesti, ega seal rohkem midagi ei tehtudki, kui istuti ja seisti. Räägiti. Mõeldi. Tunti. Põrutav elamus. Inimene inimlikus mõotmes, nagu ütleb Richard Eyre.

**MERLE KARUSOO:** *MINA VAATASIN KOLMEOSALIST LUGU TÄNASE PÄEVA LUNASTAJAST, KELLEKS ON SÕJAVÄELASEST BARBAR "KOLMES ÕES" VÕI LANGETÖBINE PRETENSIOONIKAS KUNSTNIK "MOZARTIS JA SALIERIS" VÕI KATKU LEVITAV DON JUAN.*

Täna on 15. märts. Kaks päeva esines Eesti Draamateatris Leedu teatriprojekti LIFE raames Nekroosiuse teater. Esimesel õhtul Tšehhovi "Kolm õde", teisel Puškini "Väikesed tragöödiad": esimene osa "Mozart ja Salieri", teiseks osaks "Don Juan" ja "Pidu katku ajal" ühise pealkirja all "Don Juan. Katk."

Reet Neimar käib peale, et kirjutaksin või annaksin intervjuu. Ta tahab TMK-sse vastukajasid praktikutelt. Mina muidugi kipun keelduma. Ei taha endale kohustusi võtta. Veel vähem vastutust.

Märkimisväärselt on muidugi palju. Nekroosius on ju ühe preemiaga tunnustatud vaata et Euroopa parimaks lavastajaks.

Ebameeldiv üllatus oli see, et Draamateatris olid kõrvaklapid kahe tooli peale. Teiseks oli tõlge vene keelde. Ma solvusin. Ma ei kasutanud seda tõlget kummalgi päeval. Kindlasti jäin millestki ilma ja kindlasti sain midagi seda tähelepanelikumalt jälgida.

"Kolm õde" kestis üle nelja tunni koos vaheajaga. Oli väga raske ja väsitav ning kokkuvõttes igav. Mõnel hetkel kohe väga igav. Kui miski on nii väga kujundi peal, siis on seda raske kohandada verbaalselt nii läbitöötatud alusmaterjaliga, nagu on Tšehhovi tekst. Kujund võib muutuda niisamuti lobisemiseks kui mõtestamata tekst.

Eks me ole nõudlikud ka, ma mõtlen oma põlvkonda. Meil on Šapiro väga peenelt läbi töötatud "Kolm õde" ühelt poolt ja väga kõrgel tasemel Toominga teater teiselt poolt. Kahju, et pole osanud õigel ajal hõisata! Meil on ikka see "ära hõiska enne õhtut..." nii veres, et ei oska hommikust enam rõõmu tundagi... Meil pole vist olemas õigeid 60ndate lõpu - 70ndate alguse lavastuste kirjeldusigi, mille abil oma teatri järjepidevust hoida, kuigi teatraalid tegid tollal Tartu poistele tõhusat ringkaitset. Minu jaoks on kujundil põhineva teatri kulminatsiooniks jäänud Raidi "Punjab potitehas" Pärnus. Seda ma nägin lähedalt, nägin kuidas see sündis. Toominga teater ei arendanud eraldi kujundeid, ta pigem kasvatas neid, eritas suurte sümboliteni välja. Kohandumistest sündivad kujundid on meil Raidi pärusmaa, sellele ei saa me keegi ligi, nagu tõeliselt suured sümbolid on ainult Toomingale jõukohased. Tähtis oli ka see, et meil tehti seda omamaisel materjalil, mängiti lahti, võimendati ja purustati omi müüte. Alusmaterjaliga kokkusobimise probleeme praktiliselt polnud.

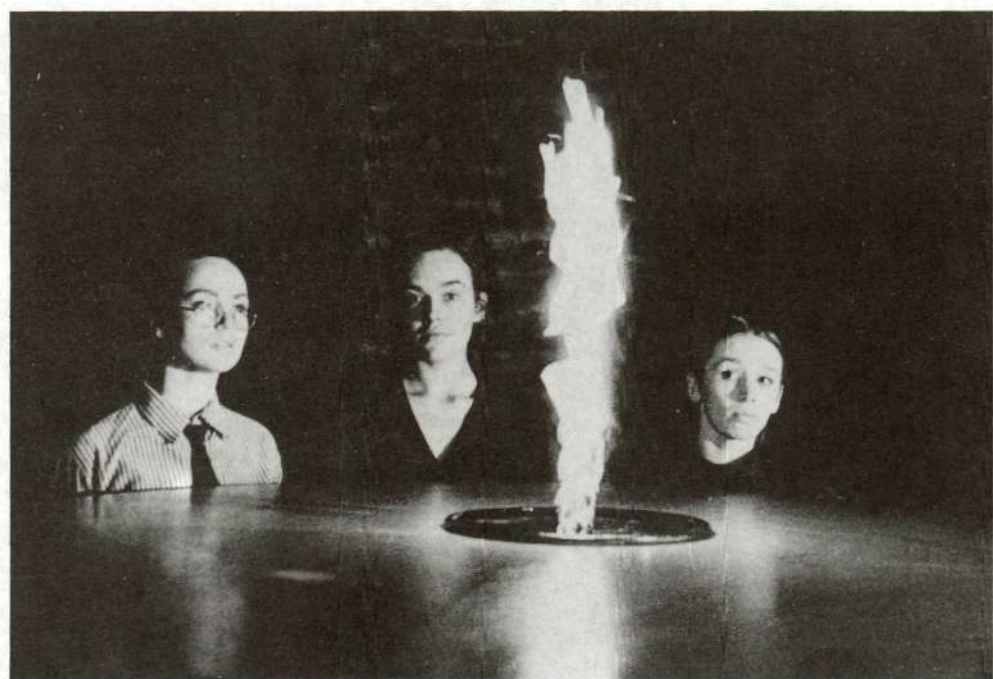
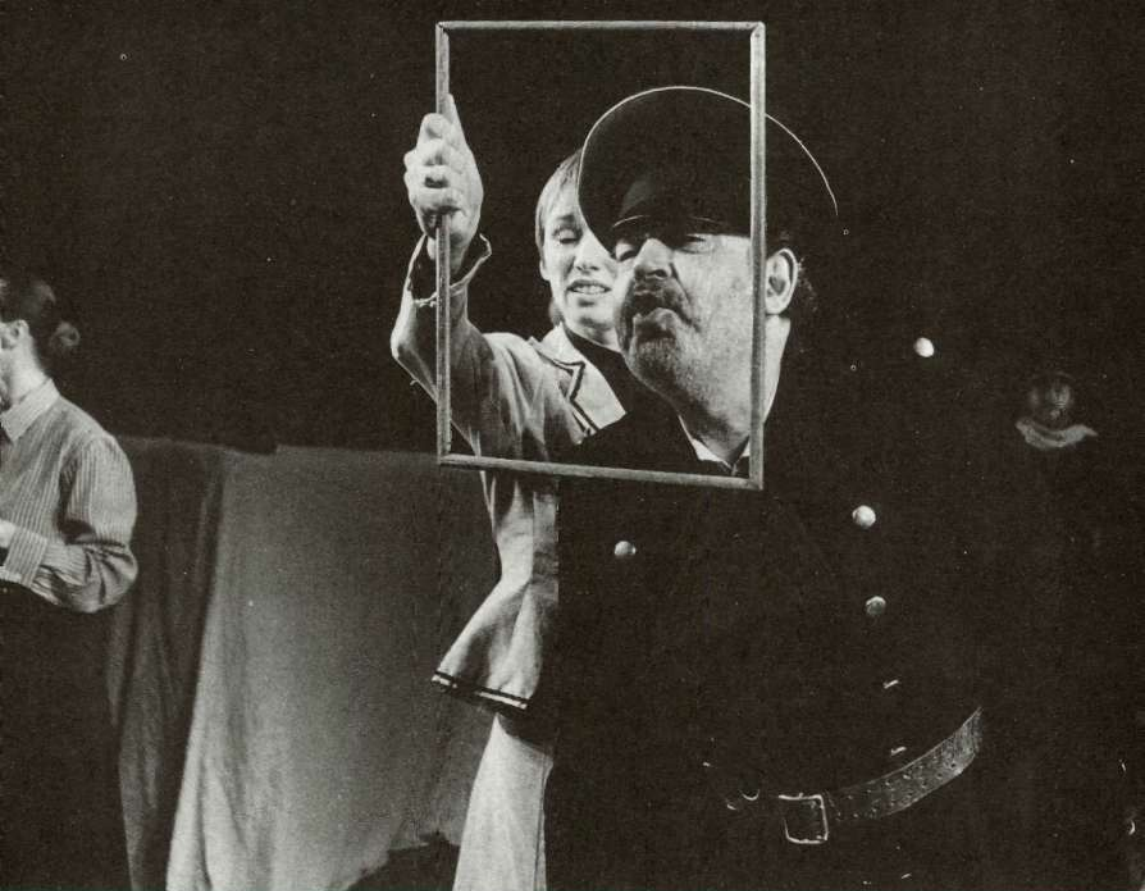
LIFE'il on. Küllap nad olid teinud kärpeid ja muudatusi, aga mitte palju. See oli üldjoontes ikkagi Tšehhov ja sõjaväe lahumine... Ja pärast Puškini "väikesi" tragöödiad parem kui eraldi võetuna. Teater on kõige rahvuslikum kunstiliik ja nõuab võralt mõistmiseks mingitki konteksti - kaks etendust juba mingi konteksti tekitavad.

Nekroosiuse peategelane on Kristuse juuste ja habemega mees, tinglikult ka Kristuse eas. Mina vaatasin kolmeosalist lugu tänase päeva Lunastajast, kelleks on sõjaväelasest

---

"Kolm õde". Olga - Dalia Michelevičiute,  
Irina - Viktorija Kuodyte,  
Tšebutõkin - Michailas Jevdokimovas.

"Kolm õde". Olga - Dalia Michelevičiute,  
Maša - Aldona Bendoriute,  
Irina - Viktorija Kuodyte.





barbar "Kolmes ões" või langetõbine preten-  
sioonikas kunstnik "Mozartis ja Salieris" või  
katku levitav Don Juan.

See tänane arusaamine lepitas väga eilse  
etendusega ja pani mõtlema, et materjal on  
detailselt läbi töötatud ja lavastaja on ära õel-  
nud palju sellest, mida tal on olnud tarvis  
õelda.

Lava on kogu aeg vaene ja lava on kogu  
aeg tolmune. See, et inimestele õlale patsuta-  
des või ühte või teist asja puutudes sealt tol-  
mu üles lööb, ei ole juhus ega hooletus. Kogu  
see sõjaväeline maailm "Kolmes ões" (teistes  
lugudes ka!) ongi tolmunud. Mehed on kõik  
vanad, brutaalsed ja isekad. Tüdrukud on  
kasvanud nende käe all. Nende isagi oli tea-  
tavasti sõjaväelane. See maailm on lõpuni,  
viimase sõjaväelaseni väsinud, masendunud  
ja ahne. Seal ei ole mingit lüürikat, millega  
me Tšehhovi puhul ennast harjutanud ole-  
me. Selles maailmas ei ole mingeid unistusi,  
seal on ainult vada. Seal on tappev venelase  
sõnade vada.

Jah, mulle tundubki, et maailm, mida  
Nekrošius kõikides nendes näitemängudes  
kirjeldab, on just postsovetlik maailm, see  
mis on jäänud järele selleks hetkeks, kui sõ-  
javäed lahkuvad... Ja see Kristus on just vene  
õigeusu Kristus, mida kummardatakse, sest  
selline on Don Juani lõputseen. Mõõnan, et  
igauks näeb vaid seda, millest ta aru saab -  
kui parafraseerida Goethet, aga miks peak-  
sin ma kujutlema midagi muud, kui ma  
näen? Kas katoliiklased kummardavad sa-  
mamoodi? Sellest ma järeldan, et maailm,  
mida leedulased näitavad, ei ole nende rah-  
vuslik maailm, vaid see, mille mõju all nad  
on olnud sunnitud elama.

Võib ju õelda, et see kõik on üldinimlik-  
kum. Küllap on. Aga see üldinimlik on võet-  
tud vene autoritelt ja samas on nendelt auto-  
ritelt ära võetud see poeesia, see lüürika, mil-  
le paistel mõlemad autorid on käinud läbi  
kirjandusloo ja teatriajaloo ka.

Palju kujundeid sünnib näitlejate impro-  
visatsioonist, nii nagu kooli kohandumis-  
etüüdid. Nende hulgas on äärmiselt häid  
leide, mis põhinevad ka teatud süvakujundi-

tel. Näiteks Don Juan võrgutab naise, süga-  
des nende jalataldu. Donna Anna, kes tahab  
ka olla võrgutatud, sikutab oma pika kleidi  
üles, et tema paljad jalatallad ka paistak-  
sid.

Korruga nii armunoolte kui ka katkupisi-  
kute tähenduses - kujundi tunnus ongi mit-  
metähenduslikkus - loobitakse tikke, mis  
lendavad nagu tillukesed raketid läbi ruumi.  
Nekrošiuuse näitlejad kasutavad palju tuld ja  
nad tohivad seda teha. Kordagi ei teki ohu-  
tunnetki, nagu vahel teatris millegi riskantse  
puhul võib tekkida.

Kommodoori kuju asemel olid "Don Ju-  
anis" ainult suured saapad, külaplika ajas  
need jalga ja mängis vaimu.

Vägev kujund jumala hülgamisest või  
vastuhakust on küünalde hakkimine. Samas  
võib seda mõista kui paljundamist. Don  
Juan, alguses nagu mõistmatute jõudude  
sunnil, kes teda murravad, on pannud pikali  
põlema kaks küünalt pakule, mida võib pi-  
dada nii tapapakuks, häbipostiks kui alta-  
riks. Vabanedes sellest lummusest, ütleme,  
religioosest või eetilise koormast, hakib  
neid küünlaid, lööb nad tükkideks.

"Don Juani" lavakujunduse põhielement  
on kummuli lükatud klaver. Seesama klaver  
ilmselt, mis mängis ka "Mozartis ja Salieris".  
Nii et palju asju nad selleks ei vaja, et oma  
lugusid mängida. "Kolme õe" põhilised ku-  
junduselemendid olid võimlemissaali hobu-  
sed, mis muutusid kõigeiks, milleks paras-  
jagu on vaja muutuda.

"Kolmes ões" oli näiteks stseen: Veršinin  
ja Tusenbach joovad ennast täis ja magavad  
hobuste peal. Maša hüsteeria on tingitud just  
nimelt sellest, et Veršinin ennast täis jõi ja te-  
maga ei maga.

Väga hea armustseen on Don Juani Lau-  
raga. Ma loodan, et see oli nüüd Laura - ka-  
valehti meile ka ei antud... Nad ei tekitanud  
küll ise helisid, see oleks võinud ka veel olla,  
heli tuli lindilt. Stseen oli selline: Laura käib  
kallakil oleva klaveri klahvidest varvastega  
üle, meelitab sellega Don Juani. Don Juan  
hakkab talle järele tegema, kuni see kasvab  
tantsuks.

Veel üks võte "Don Juanist": Don Carlos  
on kõhuli maas, jalad on tal põlvest üles kee-  
ratud ja taldade peal istub Laura. Nii annab  
igatipidi istuda. Ka jalad panna Don Carllose  
seljale. Kui Don Juan tuleb, siis istuvad nad  
teine teise jala otsas, seejärel istub Don Juan

---

"Kolm õde". Veršinin - Algirdas Latenas,  
Olga - Dalia Michelevičiute,  
Tusenbach - Vladas Bagdonas.

üksi nende jalgade peale ja võtab Laura veel enesele sülle. Väga hea misanstsseen ja ilmselt ka mitte väga ebamugav näitlejale.

Neid leide on asja meelde jätta sellepärast, et need oleksid head kooliharjutused. Videokaamera oleks pidanud seal olema. Meie alal on üldse vähe kollektioneerimise võimalusi - ega me vaeva ka suurt ei näe, et oleks, - aga nagu kirjanik õpib sõnu ja riime, kunstnik saab vaadata reprodid, nii peaks meilgi olema - noh, antud asjaga seoses siis kujundite leksikon. See aitaks meil neid edasi luua. Stampe vältida.

Vahva nipp oli Don Carlose lavalt ära saamiseks - Don Juan pakub Laurale nuuskutabakat. Võtsid nad seda tegelikult Leporello piibu seest. Mõlemad nuusutavad ja aevastavad korraga. Ja iga aevastamise peale teeb maas lebav Don Carlos hüppe kogu kehaga. Alguses on ta kõhuli, esimese hüppega on selili ja natukene edasi liikunud, siis jälle kõhuli, jälle selili ja niimoodi saab ta lavalt ära kaduda. Aevastavad ta minema. Jalust ära.

Ma ei tea, miks mulle tundub, et papil, kui ta esimest korda "Don Juani" sisse tuleb, on piibli pähe käes "Dekameron". Kristus tehakse Don Juanist niimoodi, et kui ta on finaalis juba paku külge seotud, siis hakkab külatüdruk vaatama suurt paksu raamatut, mis nüüd tundub mulle piiblina. Tüdruk leiab selle vahelt jalatalla kujutise, ühelt poolt valge, teiselt poolt must. Ta küsib Jumalalt, kumb on Don Juani jalatall. Milline on jälg, mille see mees jätab? Ja saab teada, et see peab olema must. Värvib Don Juani jalatallad mustaks ja asetab selle nn piibliraamatu tema jalgade kõrvale. Jalapakuks, mille peal on Don Juani jalad, on klaveri noodihoidja, vanamoeline, hästi kujundatud. Ja mehe jalgade kõrvale seisab piibel. Finaalis tulevad kõik tegelased lavale ja kummardavad vene kombe kohaselt väga sügavalt oma Kristusele. Üks tegelastest puhub raamatu lehti, märkamatuult muidugi. Näib, nagu teeksid seda tema pikad juuksed, mis tema hooga kummardudes alla kukuvad. Raamatu lehed hakkavad liikuma ja iga leheküljel on must jalajälg.

Veel üks väga hea mäng: Anna annab ja Don Juan võtab tema käest ta käsitöö. See on ümmargune tikkimisraam, mille külge on pandud niidirull. Pikk punane niit seob neid üle lava. Ots nõelaga on Anna käes. Ja nüüd nad mängivad ringi keereldes niimoodi, et

selle niidiga seotakse kokku Don Juani nägu. See muudab näo moondunuks ja vanaks. Üks niit jookseb suu pealt läbi ja tõmbab suu niimoodi kitsaks, nagu poleks hambaid olemaski. Väga mõjus pilt. Niitidesse mähkunud nägu.

"Kolmes ões" jälgib Olga väikesest käsi-pegelist Maša ja Veršinini kohtumist. Ja ikka nii, nagu Tšehhovil on, et Olga on väsinud, sest ta käib tööl, jääb väga mitmetel puhkudel magama ja norskab tasakesi.

Kõik need asjad on mängitud vaimukalt ja suurelt. Seda kujundirida on võimalik jälgida ilma teksti mõistmata. Nagu ma ütlesin, "Kolmes ões" hakkab see tekst isegi vastu töötama, sest ta on liiga pikk, see tuleb kõik ära ütelda, nagu ette on nähtud. Seal tekib vajadus vaikuse järele, mida selles lavastuses ei ole.

Põhikujund "Kolme õe" laval on pikka-aegsest kasealgudest laotud torn tagaplaanil, mis pärast mängitakse kaevuks. Mingil hetkel, mitte laval, vaid lava eesriide taga - eesriide ees toimub jumalagajätku stseen Fedotiku ja õeste vahel -, tehakse nendest puuhalgudest tee eeslavale välja. See on ilmne eksimine omaeense reeglite vastu. Reeglite järgi peaks see sündima kõik meie silma all. Ka lavapildi muutumine ühest teise. Igas muus lavahetkes see nii toimuski, ainult see tee pandi meie silma eest varjatuna maha. Ei osanud ma sellest ka erilist funktsiooni välja lugeda, peale selle, et tee on ees. Tundub, nagu oleks aeg napiks jäänud, et mängida läbi ja lahti tehniline vajadus tuua halud eeslavale, et neist hiljem igale õele eraldi kaev (seda mängiti ka puuriks ja kaevupõhja peegliks) teha.

"Kolmes ões" näisid kõik mehed vanad ja kõik naised noored ja kõik olid väga vastassoost huvitatud. Maša mees kabistas kõiki õdesid. Ma olen Tšehhovi puhul harjunud mõtlema, et Nataša, Andrei naine, on see, kes sümboliseerib labasuse pealetungi. Nekrošiuse järgi oli sõjavägi selle labasuse kandja. Möödaniku vaimsuse kandjad on Andrei ja tema kolm õde. Tõesti, ainult hetkiti saavad nad kokku, tuleb tagasi nende puhas lapsepõlveilm ja omavahelised hoidvad suhted.

Fantaasialend on Nekrošiuse lavastustes muidugi kadestamisväärne. Näiteks Salieril on klaveri peal arvelaud. Kui ta oma muusikat loob, siis klõbistab ta arvelaua nuppe.



Mozart lõhub ära tema arvelaua. Lihtne ja täpne. Pärast korjab Salieri oma nuppe kokku, nimetades neid nootide nimede järgi: do, re, mi, fa ja nii edasi. Ja võtab Mozartilt surimaski, sealsamas segabki kipsi kokku ja paneb näole, see nagu kivistub ka. Nii et seda eset on pärast võimalik kätte võtta...

Ma ei tea, kas ma julgen meeldi Nekrošiu Mozartist... Stseen, mis peaks mulle sisendama, tunda andma, mind uskuma panema - kuidas seda öelda? -, et Mozart on geenius... on lahendatud... ei, isegi mitte tantsuna, see on vigurdav rähklemine, nagu me muusikaklippides rohkem kui küll näeme - rohkem rähklemist kui muusikat. Ja see lõpeb kokkuvarisemisega. Mulle ei näidata Mozartit kui muusikut, - selleks on Mozarti muusika; mulle näidatakse inimest, ja see inimene on eemaletõukav. Vähemalt naeruväärne. Surimask on ilusam.

See on liiga subjektiivne, sel ehk pole midagi Nekrošiu pismist, peale selle, et ta mingeid mõtteid sünnitab ja mingeid kinnitab... aga selles tuntud polaarsuses Mozart - Salieri eelistan ma Salierit tema arvelauaga, minule on neid vaja. Tema muusikat ma ei taha. Ma ei taha Mozartit kogu tema väljakannatamatuses, piisab tema muusikast. Kahju, et nii harva esineb kompromissi, kokkulepet võrdsete vahel = harmooniat.

Tegelikult tahaks kangesti teada saada, kuidas need kujundid on sündinud. Sellepärast, et eriti Tšehhovi "Kolm öde" nõuab ju märksa rohkemate antavate olukordadega arvestamist kui näiteks "Punjab potitehas". Ka Puškin sobib selle laadi jaoks rohkem, sest tema tragöödiate värss on napp, mängu jaoks on jäetud palju ruumi. Tšehhovil sellist ruumi ei ole ja tekib küsimus, kuidas kujundirida on kokku pandud, millest see algab? Kui palju on lavastaja ette mõtelnud näiteks lavakujunduse elementide ja rekvisiitide kasutamise võimalustele? Kui palju on kunstniku etteantut, selle ärakasutamist, kui palju on lavastaja tellitut? Kui palju kasutavad seda ära näitlejad ja kui palju nad ise tellivad endale vahendeid - kui palju sünnib etüüdis endas nõudmisi ühe või teise rekvisiidi järele?

Toominga puhul oli vist nii, et ta väga täpselt teadis, mida ta lavale tahtis. Ja kõik see oli valitum ja seda oli vähem. Raidi kunstnik oli Vello Tamm - mees, kelle rollist

meie teatris kahetsusväärselt vähe on räägitud -, tema andis mängumaailma üleni kätte, nähes ette ka selle põhimõttelised modifitseerimise võimalused, sellesamaga soodustades ja õhutades sellist mängustiili. Kadesusväärne partner lavastajale...

Nekrošiu puhul ei oska läbi näha, misugune on lavastuse sünniprotsess. Et näitlejad ise on palju improviseerinud, seda näeb sellestki, et mõned kujundid on sellised, mida võiks nimetada stampideks. Näiteks purjusolemist "Kolmes öes" mängisid mehed niimoodi, et nad hakkasid vaatama jalgade vahelt läbi saali, tagumikud meie poole. Selles kehamisanstseenis pikad Veršini monoloogid elust ja tulevikust... Purjus peaga. Alguses oli võõrastav just sellepärast, et palju nähtud. Labane võte. Aga Nekrošius laseb sel nii kaua kesta, et see hakkas ikkagi tööle, õigustas ennast. Pärast püüab Anfissa ka korra maailma niimoodi vaadata. Tegelikult on see purjusolemise kohta väga täpne kujund.

Füüsiliselt on näitlejad heas vormis ja töötavad väga täpselt, reageerides mõnel hetkel lausa imetlusväärse täpsusega. Tükk oli kohati väga tempokas. Ma mõtlen kehamisanstseene ja reaktsioone ja neid pilte. Nii et kui mõnel hetkel asi ainult rääkimise peale jäi, hakkas tõeliselt igav.

Kahe etenduse vahel mõtlesin, et kas ja kui palju on tehtud järeleandmisi - ma mõtlen teatud ülepakkumist kujunditega, nende liigsust - seetõttu et need tükid liiguvad ringi Euroopas ja leedukeelsed etendused peaksid olema mõistetavad ka võõrastele? LIFE! Kui palju on hakanud Nekrošiu puhul tööle soov olla arusaadav võimalikult paljudele? Tahtes olla arusaadav paljudele, peab liikuma oma loomingu keskparasuse suunas.

Aga see Vene Kristuse kujund, mis läbi Puškini tragöödiate kinnitas ka "Kolme öe" probleemi, peletab sellised mõtted eemale.

Nad on siin läbisõidul, teel Soomemaale. Ei ole soome teatriga nii väga tuttav. Kui palju nemad kujundikeelt valdavad? Ma tahaksin, et neil läheks hästi, aga ma kardan, et "Kolm öde" ei leia seal päris õiget vastuvõttu. Kuigi Tšehhov ja Gorki on Soomes praegu väga moes, vähemasti aasta tagasi... Nad võivad pidada seda... ma ei usu, et nad peavad seda Tšehhovi solkimiseks, aga ikkagi - seesuguse laadi jaoks ülemäärane tekstimaht

võib-olla ähmastab kujundikeelt. Kuigi nemad saavad kuulata tõlget soome keelde, jälgida, mis Tšehhovi tekstist võetud, mis jäetud, millise repliigiga on täpselt seotud üks või teine kujund. Küllap on selleski väga palju leide, mis täpsustavad leedulaste mõttekäiku ja kogu nende maailmanägemist.

Mul hakkab päris paha, kui ma mõtlen, et neid märkmeid tahetakse trükkida. Nende lugemiseks on sama lugu kui minul "Kolme õe" vaatamisega - konteksti ei ole, tundub raske ja igav, nii palju jääb rääkimata... Igaüks loeb ainult seda, millest aru saab, ja enamik ei loegi.

Saal ei olnud täis.

**KATRI KAASIK-AASLAV: KUIDAS OLEKS VÕIMALIK LÄBI SELLISE RIKKUSE JÕUDA LAKOONILISE KEELNI, MIS SIISKI MAHUTAKS ENDAS KOGU SELLE RIKKUSE? VALIDA ÜKS TUHANDEST VÕIMALUSTEST?... NEKROŠIUSE LAVASTUSES PANDI KÕIK TUHAT VÕIMALUST VÄLJA. TÄIS ORKESTER.**

Järgmisel päeval pärast "Kolme õe" etendust võtsin teatrikooli kolmanda kursuse erialatunnis üles jutuotsa: "Mis mulje nähtud etendus jättis?" Mind huvitas just tudengite spontaanne reaktsioon, vahetud mõtted ja tunded. Usun, et teater on igavesest ajast igavesti jalgratta leiutamine - iga põlvkond loob uuesti seda, mis on kogemustega meistritele ammu nähtud ja ammu tuntud... Ja üle kõige maailmas usun ma puhast ja vahetut kogemust, mis tunneb nähtust justkui esmakordselt ja tunneb seetõttu ka nähtuse olemust. Isegi kui seda ei suuda sõnastada. Nii ka selle "Kolme õega", ja meie erialatunniga.

Esitasin tudengitele ühe küsimuse: M I D A S A N Ä G I D ja mis tundeid ja mõtteid see nähtu sinus tekitas?

INDREK SAAR: Ma ei arva, et selle jaoks, mis ma eile nägin, peaks näitlejal mingi eriline vorm olema. See etendus võiks olla pigem õppetund lavastajatele: kuidas annab teha, mis ülesandeid näitlejatele anda. Näitleja seisukohast on see kõik võimalik. Ma suudaksin seda järgi teha, mida need mehed tegid.

KARIN TAMMARU: Suudaksid anda kümme minutit teksti, pea alaspidi?

INDREK: Ärajoonud, lodev näitleja muidugi selliseid asju ei tee.

VELVO VÄLI: Seda pole ju raske treenida, kui sa tead, et pead niimoodi teksti andma.

INDREK: Nekrošius teeb lavastusi nii kaua, et selle poole aasta jooksul saab ta näitlejalt ikka tulemuse kätte.

VELVO: Näitleja tunneb selle lavastaja väärtust, nad usaldavad teda ja on nõus tegema ja proovima seda, mis ta pakub.

ARDO RAN VARRES: Mina nägin Anton Tšehhovi "Kolme õe" väga hullumeelset interpretatsiooni... Aga kuidas ta mulle mõjus? Minus tekitas see etendus tohutul hulgal küsimärke. Siin me arutame nii, nagu oleks lavastaja olnud see, kes ütles: anna mulle kümme minutit teksti pea peal... Ma usun, et mitte lavastaja ei sättinud seda stseeni nii, vaid see tuli näitleja poolt. Minus tekitab vastuseisu hoopis see, et meie räägime ja arutame siin, kas näitlejal on kerge või raske pea peal seistes teksti anda. Selle asemel, et rääkida: m i l l e n i m e l? Mis asi see terviklikult oli, m i l l e s t see etendus oli? Kui ma vaatan, et ahaa, nüüd ta räägib teksti, pea alaspidi, siis ma ei vaata enam lugu, ma vaatan näitleja füüsilise väljenduse vorme. Minu meelest ei ole see õige, kui publiku pilk läheb selle peale. Kui vorm muutub domineerivaks: näe, nüüd ta hüppas, nüüd tegi salto.

VELVO: Vaatamise hetkel ma nendele asjadele ei mõelnudki. See tuli hiljem.

ARDO: Mulle tundus see lavastaja hullumeelse maailmanägemisena. Ei saa öelda, et see oleks mulle kuidagi mõjunud. Et oleksin, suu lahti, vaadanud, ja tajunud, jah, ma mõistan, mida te mulle öelda tahate ja see läheb mulle korda - ei, seda ei tekinud. Pigem vaatasin etendust kui fakti, et saab ka nii. Põnev, huvitav!! Ja kõik.

MARIKA BARABANŠTIKOVA: Minu muljed on ainult hetkelised. Ma ei suudakski kahe lausega öelda, mis see oli. Näiteks hetk, kui Tusenbach läheb duellile, Irina on ta kõrval, ja Tusenbach sööb, pinges, silmi tõstmata, suppi. See oli üks hetki, kus asjad jooksid kokku. Hetked Maša ja Veršiniini vahel... Esiimest vaatust vaatasin kolmandalt rõdult ja nägin nende näitlejate ülimat professionaalsust. Teist vaatust vaatasin eest, ja nägin nende õdede hinge. K u i d a s näitlejad nutsid laval, kuivõrd tagasihoitud olid pisarad! Meeldis tunnete tagasihoitus. Minu arvates see etendus ise oligi see P e g a s u s...

VELVO: Sa rääkisid pisaratest. Alates teisest vaatusest, kui istusin ka lähemal, mind nutmine häiris. Huvitavamad olid tõesti need hetked, kui see oli tagasi hoitud, kui nägu oli kuiv, ainult silmad läikisid. Need hetked võtsid läbi.

TARVO SÕMER: Head näitlejad. Väga osavalt ülesehitatud stseenid. Ka mulle tuleb kõigepealt meelde, kuidas keegi nuttis, mis žeste tegi, kuidas end liigutas. Aga l u g u l ä k s k a d u m a. Mul hakkas igav. Oli küll huvitav vaadata, kuidas mängivad esemetega, kuidas puhuvad suitsu klaasi, kuidas mängivad ümmarguse lauaga kui rattaga, kuidas kelguga - huvitavad leiud, aga puudus lugu kolmest õest, kes tahavad ära Moskvasse, ja ohvitseridest, kes tulid... ja läksid.

KARIN: Selles lavastuses on inimese valupunktid niivõrd hästi tabatud. Kui armastad, aga ei tohi armastada. Ei taha üksteisest lahkuda, aga pead. Need valuhetked olid iga tegelase elus üles leitud. Minu arvates sellest lugu oligi. Sellest konfliktist... "Kolm õde" oli mulle teada näidend, ja just see, k u i d a s, oli mulle väga huvitav.

ARDO: See k u i d a s tunduski eesmärgina omaette.

KARIN: Ma ei viitsikski vaadata "Kolme õe" lihtsalt klassikalist igavat varianti.

TARVO: (ägedalt) Aga lugu peab ju olema!

VELVO: Mulle meeldis, kui toodi sisse ohvitseride jaoks niivõrd tähtis asi: hobused. Mulle meeldis see leid - võimlemissaali hobused laval. Kui rääkida ajastust, siis see on ühtlasi ka ajastu - nad kasvasid üles koos hobustega.

MARIKA: Neid turnimispuid ma küll hobustega ei seostanud.

VELVO: Kui Irinale kingiti sünnipäevaks hobune, ma nägin kohe, et talle ei kingitud mitte võimlemispuud, vaid hobune. See anti ju märgina.

KÜLLI KOIK: Ma ei uskunud enne, et ma midagi nii head näen. Muidugi on see lavastajaetendus. Kui võetakse sümbolid ja kujundid mängu, kaob tavaliselt näitleja ära, seal oli aga kõik olemas, ka psühholoogia.

ARDO: Kas see on teater, mida sa tahaksid ise teha?

KÜLLI: See ongi t e a t e r. Ja kuidas need naised liikusid!!!

KAIDO VEERMÄE: Jälgisin eile publikut, et kuidas inimene saalis vaatab: miks näitleja nüüd nii teeb, miks tal see ämber peas on, mis see tähendab? Selle asemel, et lustida, et võtta see vastu mänguna, inimene mõistatab, on nagu häiritud, pinges. Jah, see oli kehateater, mitte kuuldemänguteater, mida enamasti siin Eestis tehakse. Ma sain sellest energiat juurde, tajusin ja veendusin, mida peaks tegema selleks, et minna edasi, jõuda samale tasemele. See polnud etendus, milles lihtsalt tullakse ja jalutatakse laval. Longitakse. Ja ujutakse tekstis. Eilne etendus oli minu jaoks näide näitleja sisemisest valmisolekust.

LIIA KANEMÄGI: Mul hakkas alles kodus kõik mõjuma. Saalis oli kohati igav. Kodus tahtsin minna kohe magama, aga ei saanud, hetked hakkasid tagasi tulema. Vaatamata sellele, et see teatrivorm, täielik allutatus lavastajale, on mulle vastuvõetamatu. Kõik oli ka liiga suur ja lahtine, nii palju lahti mängitud, minust nagu mängiti üle. Mulle meeldib intiimsem teater. Saladusega.

KAIDO: Nad suhtlevad teiste vahenditega, nad suhtlevad mängu kaudu, ja mitte selle kaudu, et ma vahin sulle silma ja selle järgi tõstan kas parema või vasaku käe. See oli teine laad.

VELVO: Kõik oleneb taustast. Kui me igal õhtul näeksime sellist teatrit, siis tunduks meile vaimustav etendus, kus kõik räägivad ja seisavad. See "Kolme õe" etendus oli meile eelkõige ebatavaline.

KATRI KAASIK-AASLAV: Mida on sellest lavastusest õppida?

Kui te praegu nii räägite, et eesti teatri keel on igav, on see kohustus tulevikuks. Kui me teatud asju hindame või teatud asju kritiseerime, kohustab see tulevikus oma sõnu ellu viima. See lavastus intrigeeris just väljendusvahendite rikkusega. Näha, kui palju võimalusi on mingi olukorra, tahtmise, tunde väljendamiseks!!! Nekroosiuse teatrikeel on rikas, kohati tundus isegi ülerikkalik, hetkiti oleks tahtnud ise, vaatajana, fantaseerida,

---

Puškin, "Väikesed tragöödiad. Don Juan".  
Tüdruk - Dalia Michelevičiute, Don Juan -  
Algirdas Latenas.

Don Juan - Algirdas Latenas, Leporello -  
Andrius Bialobzeskis.





mõistatada, mis nüüd juhtus. Saladust polnud. Nad mängisid lahtiselt ja agressiivselt. Nii näis mulle.

Millest see lugu oli?... Ma ei tea. Süžeed justkui polnud. Olid täiuslikkuseni välja-mängitud hetked. Ja kõik hetked olid võrd-selt tähtsad, võrdselt intensiivsed.

Elamuse sain näitlejate mängust. Nad jõudsid kõik, igaüks oma rollile vastavalt võimsate psühhofüüsiliste liikumisteni. Säri-sesid katkematult. Neil oli tohutul hulgal va-hendeid, kui võinuks maha võtta, valida sellest kaskaadist väärtuslikuma, oleksin ol-nud vaimustusest tumm... Spekuleerin selle mõttega edasi: kuidas oleks võimalik läbi sellise rikkuse jõuda lakoonilise keeleni, mis siiski mahutaks endas kogu selle rikkuse? Valida üks tuhandest võimalusest?... Nekro-šiuse lavastuses pandi kõik tuhat võimalust välja. Täis orkester. Istud saalis ja lihtsalt vaatad, mida nad n ü ü d teevad, unustad kogu tarkuse, selle, mis oled lugenud, näi-nud. Unustad kogu senise teadmise Tšehho-vist.

Kui etendus läbi sai, oli kahene tunne: uhh, nüüd saab hinge tõmmata, ja samas oli kahju, et mäng sai otsa...

Siin me rääkisime hoiakust ja valmisole-kust... aga selle kaudu ju ka ideaalist, oma ideaalist teatris, kus lavareaalsus on tuhat korda kontsentreeritum, särisevam, eredam elust, kus valmisolek peaks olema suurem meie igapäevasest eluhoiakust...

Mis lahutab meid sellest IDEAALHOIA-KUST?

Ja põhiküsimus: KUIDAS OMA IDEAAL-ELLU VIIA?

**PRIIT PEDAJAS:** *NEKROŠIUS OTSIB TEKSTIS ENNEKÕIKE VÕIMALUST MÄN-GUKS. JA MÄNGUDE KAUDU AVAB TA AS-JADE OLEMUSE, NENDE SÜGAVA SISU JA VÄLJENDAB NENDE MÄNGUDE KAUDU KA OMA SUHTUMIST AEGA JA RUUMI, TÄNASESSE MAAILMA.*

"K o l m õ d e". Nägin Nekrošiust esi-mest korda. Miskipärast on läinud nii, et tema lavastused on siiani nägemata jäänud. On ainult kujutlus olnud, mis tekib, kui arvustusi lugeda või nägijate muljeid kuulata. Imelikul kombel see, mida ma ootasin, ei tul-nud mul Tallinna etendusi vaadates meelde. Mäletan, kui Sturua "Richardit" nägin, siis osutus see kujutlus Sturuast täiesti teiseks,

võrreldes sellega, mida nägin. (Miskipärast oli kriitika minus tekitanud mulje millestki väga võimsast ja emotsionaalsest. Tegelikult oli Sturua väga ratsionaalne.) Võib-olla on Nekrošiuse etendusi sellepärast nii raske kir-jeldada, et nendes on nii palju fantaasiat. Nii palju ootamatusi, et saab kirjeldada vaid üksikuid detaile või mänge, kui täpsem olla.

"Kolmes ões" oli kõike liiga palju - män-gud hakkasid üksteist sööma, tehes jälgimise raskeks. Ka ei muutunud kõik detailid täius-likuks - ei läinud mängima. Sellest hoolimata jäin rahule ja tulin etenduselt rõõmsa meelega, sest mulle meeldib selline teater.

Saan aru nii, et N. otsib tekstis ennekõike võimalust mänguks. Ja mängude kaudu avab ta asjade olemuse, nende sügava sisu ja väljendab nende mängude kaudu ka oma suhtumist aega ja ruumi, tänasesse maailma. Võib öelda küll, et see on meilegi tuttav, et seda on siingi tehtud. Aga mis siis. Rõõmus-tasin, et üks mees pole ära väsinud, et ta kõi-gi vastutuulte kiuste jätkab oma "mänge" ja jaksab seda teha. Sest selline teater nõuab meeletut energiat.

"Kolmes ões" on õdede maja koht, kus mäng on kombeks - kõik, kes tulevad, võta-vad selle reegli omaks ja mängivad kaasa. See on psühholoogiline eeldus, mis annab edasiseks suure vabaduse. Kõik lollused on lubatud, kõik mängud võimalikud. Kui seda taipasin, vaimustusin esimest korda.

Esimene ootamatus olid Veršinin - pika-juukseline nagu mingi ataman. Ja kui ma tai-pasin, et just "mingi ataman" ta oligi, siis vaimustusin teist korda. N. on Tšehhovi teksti käsitledes loobunud traditsioonist, et sõjavägi on aristokraatia ja aristokraatia on midagi ilusat ja ülevat. Ta käsitles sõjaväge nii, nagu meie seda tunneme - ropu, rämeda isaste maailmana. See oli ootamatu, kuid õigustatud. Sest see on meie tänane teadmi-ne. Kindlasti kaunis šokeeriv, kui see Tšeh-hovisse üle kanda. Nii on Maša Veršininile järjekordne seiklus järjekordses dislokatsioo-nipaigas. Kui Olga aitab etenduse lõpuosas Veršininil Mašat oodata, siis pihib ta talle oma armastusest - võtab õe kallima käed ja paneb oma rindadele. Ja Veršininil hakkavad silmad kilama, et võib-olla tõesti, miks ka mitte, ehk jõuab veel.

Teine ootamatus oli Tusenbach. Olen teda kujutlenud hapra, närvilise ja intelligentsena

- võib-olla kinnistas selle kujutluse mu mällu Viiding, ma ei tea. Siin oli Tusenbach matsakas ja jõuline - aga kui aru sain, et tegemist on fantastilise näitlejaga, leppisin Bagdonase Tusenbachiga ja lõpuks vaimustusin.

Näidendis on koht, kus Veršinin kutsub kõiki üles filosoferima. Seda on tavaliselt tõsiselt võetud ja käsitletud igatsusena, unistusena millestki kaunist ja tõelisest, mis maailmas olemas on, kuigi mitte meie jaoks ja täna. Kui kaks aastat tagasi 16. lennuga "Kolme öde" mängisime, sain aru, et seda "filosoofiat" ei saa täna kuidagi tõsiselt võtta. Liiga küüniliseks on muutunud tänane maailm, liiga pragmaatiliseks. Meie olime iroonilised. N. läheb kaugemale. "Hakkame filosoferima, härrased," ütleb tema Veršinin ja võtab väga ühemõtteliselt taskust pudeli. (Naersin siis esimest korda - sain aru, mille peale nad lähevad.) Üleskutse filosoferida võtab vastu Tusenbach ja see "filosoferimine" kujuneb kahe isase võidujoomiseks - ku-

kepoksiks nii-öelda. Ja pole enam tähtis, kas seda tehakse pea peal seistes või rippudes, - olemus on oluline. Säärane "filosoferimine" kuulub tänasesse maailma, kus sõjaväel pole selliseid ajusid nagu möödunud sajandi Venemaal ja kus tõeline filosoofia on hoopis keerulisem, sest maailm on teine. Sõjavägi, millest siin jutt, on ikka vene oma - aga tänase Venemaa sõjavägi. Selline, nagu teda tunneme - laostunud, aadete ja ideaalideta. (Lutsepp rääkis mulle, et ta proovis nii, pea jalge vahel maas, teksti rääkida, aga ei pidanud kuigi kaua vastu. See näitab, kui treenitud on leedu näitlejad. Kuid ega see treenitus ole eesmärk omaette. Selline teater lihtsalt nõuab seda. Ja samas on füüsiline suutlikkus teisejärguline, sest peamine on ikka asi, mida mängitakse.)

Kohati lähevad mängud venima. Etenodus on veel toores. "Tragöödiad" mängiti Tallinnas 50 minutit kiiremini kui esietendust. Nii rääkisid näitlejad. Ja midagi ära ei

Puškin, "Väikesed tragöödiad. Don Juan". Esiplaanil Don Juan - Algirdas Latenas.  
R. Urbakaviciuse fotod



jäetud. See lubab lootä, et mängides "Kolm öde" tiheneb ja küpseb.

Ilusat on etenduses palju. Öed mängivad Veršininiga, napsates tal suitsu suust ja puhudes seda klaasi, mängides seejärel nende klaasidega, millesse suits on vangi pandud. See mäng on kui Veršinini kampavõtmine ja järelekatsumine, kui õrritamine ja proovimine - kes ta on, kas ta vastab meie lootustele? (Samasugune mäng on Don Juani tiku viskamine - samuti kutse. Ja mõistmine.)

Öed kisuvad närviliselt suitsu, kui venna pruuti tutvustatakse - nad ei oska olla, nad ei oska suitsetada.

Kõigile kujudele pole leitud lahendust. Soljonõi jääb kaunis ähmaseks, Tšebutõkin mõjub lihtsalt veiderdajana ja pole kuigi huvitav. Imelik, et kõik Moskvasse igatsemised magasin maha ja ei mäleta neid. Aga mis siis! Teatrisse tasus tulla kas või ainult Tusenbachi lahkumisstseeni pärast. Ta istub ja hakkab süvenenult sööma toitu laualt, mille oma pere jaoks on katnud Andrei. Ta sööb ahnelt, aga masinlikult. Ta sööb kõik ära, mis laual on. Aga ta ei tunne toidu maitset. See on nagu suitsetamine, kui suitsu ei tunne, vaid tähtis on ainult see liigutus. "Ma pole täna kohvi joonud. Ütle, et mulle keedetaks," ütleb ta lõpuks Irinale, paneb tühjaks lakutud liua lauale keerlema ja kaob. Irina ei märka ta kadumist, sest on lummatud liua pöörlemisest. Kui teatatakse Tusenbachi surmast, tuleb see pöörlev liud Irinale meelde. "Ma teadsin seda, ma teadsin seda," ahastab ta, näidates kõigile seda liuda.

See, kuidas lavastuses muusikat kasutatakse, meeldis mulle väga, aga muusika ise ei meeldinud põrmugi. Oli mulje, et viisteist aastat tagasi korjatud plaadikogu pole hiljem enam täiendust saanud. Muusika saatis paljusid mängu ja sellega mängiti kokku. Ainult Raveli asemel oleks pidanud otsima mõne analoogi, mis mõjub sarnaselt, aga pole Ravel.

"Väikeste tragöödiate" esimeses pooles, Mozarti ja Salieri loos, polnud üldse muusikat. Olid helid, mis võisid saada ja said geniaalseks muusikaks. Oli mäng, mis võis samuti muusikaks muutuda. Mina sain küll sellest mängust tõelise elamuse. See puudutas mind, kuidas Mozart kirjeldab Salierile muusikat, tekitades kõigegea, mis kätte juhtub, vaimustavaid helisid, kuidas ta vai-

kuses tantsib oma muusika ette, kuidas tema käes kõik mängleva kergusega või kerglase mänguga vaimustavaks muusikaks muutub, mis teisel ränkkraske töö ja kahtlustega tuleb. Näitlejad on tõesti väga head, idee lihtne, aga hiilgavalt teostatud, seega mõjuv. Mängitakse väga intensiivselt, pingeliselt, kuid ometi kergelt ja virtuosselt. Samas ei üllatanud mind, kui Algirdas Latenas hiljem rääkis, et ta joob pärast igat etendust vähemalt kaks liitrit vedelikku ära, nii palju kulub etendusse higi ja energiat. Õnneks asja eest.



## TŠEHHOV. ELU EBATÄIUSLIKKUS MIKROSKOABI ALL

1973. Adolf Šapiro lavastus "Kolm öde" Draamateatris. Viimane vaatus. Polkovnik Veršinin (Mikk Mikiver), kes hakkab kohe koos sõjaväega provintsilinnakesest lahkuma, ootab jumalagajätkuks oma armastatud Maša, kes millegipärast veel ei tule. Vanim õdedest, Olga, vestleb temaga, et pingelist hetke maandada. Meeli Sööt räägib näiliselt rahulikult, seesmiselt aga närviliselt, surutult, nagu oodates midagi veelgi pingelisemalt kui Veršinin. Vaataja saalis mõistab: ta ootab, et ajaviiteks lobisev Veršinin ka temale isiklikult, temale, Olgale, ühegi lahkumissõna kingiks. Temagi armastab vaikselt, allasurutult ja platooniliselt oma õe armsamat. Midagi ei toimu. Midagi ei juhtu. Nii jääbki. Juba tuleb Maša. Olga on seni olnud perekonnas tugevaim, kõigest on ta üle saanud, saab sellestki lohtunud lootusest... Lavastaja andis näitlejale selle ootuse kui ülesande sisetugevuseks. Ja vaataja nägi seda sõnatut ja füüsiliselt väljendamata, kinnikiilutud ootust.

1988. Kalju Komissarovi lavastus "Kolm öde" 13. lennuga "Ugala" väikeses saalis. Sama stseen. Merle Jäägeri Olga ootab Veršininilt just sedasama ja niisamuti, vaoshoitult, tugevana, kuid kriipivat rahulolematust, disharmoniaat tajuksime temas eelnenud vaatuste jooksul juba rohkem. Veršinin (Peeter Tammearu) räägib lõputult, mainides ka, et ta perekond jääb veel mõneks ajaks siia linna, kui juhtub midagi, siis ehk Olga aitab, tänab kõige eest ja paneb käe hetkeks sõbralikult ja ebaisikuliselt Olga õlale. "Jaa, jaa, olge mureta," vastab Olga ja surub oma põse õla ligi. See ei ole mehe käe vastu. Ainult viivuks. Ainult see liigutus. Tänuks. Hellusega. Diskreetselt. Ja kõik on möödas, tuleb Maša.

1995. Eimuntas Nekrošius lavastus "Kolm öde". Leedu festivalitrupi LIFE külalisetendus Eesti Draamateatris. Sama stseen. Olga õhetab, tõmbleb, sätib endale mängeldes, võluda püüdes, paberist lõigatud pitskrae kaela, valmistub millekski kirglikuks ja tähtsaks. Kogub julgust ja, astudes Veršininini ette, haarab mehe käed ja asetab need oma rindadele. Hetk on käes. Ekstaas, peaaegu orgasm, kahju ainult, et segama tullakse.

Minu põlvkond eesti teatriilmas on vist kokku leppimata kokku leppinud, et autori-truudust me fanaatiliselt taga ajama ei hakka ja sellega end narriks ei tee. Me oleme kirjutanud ja lavastanud arusaamises, et pole olemas üht ja ainuõiget Shakespeare'i, Kitzbergi ega Tšehhovit. Sest me nägime oma nooruses 1960.-70-ndatel liigsõjakaid, silmaklappidega Vilde, Tammsaare ja Ibseni kaitsjaid endast vanemate seast. Meie arvasime mõist-

vat, mis on interpretatsioon, selle õigused ja võimalused, vahendite ja teatri-keele mitmekesisus. Me teadsime, et ükski autor pole oma "Tabamata imet" ega "Hamletit" videolindile võtnud, sestap on absurdne rääkida, mida autor tahtis või millisena ta oma tegelasi nägi. On olemas autori tekst, aga seda loeb iga lugeja ja iga lavastaja isemoodi. Suveräänsete maailmade paljusust, nagu nüüd öeldakse.

Selles mõttes on meil olnud Panso kool - Panso rääkis palju interpretatsioonist. Aga samal ajal ka Toominga esimese perioodi kool. Mikiveri, Šapiro, Karusoo, Kerge, Komissarovi, Hermaküla, Normeti, Raidi ja Undi kool, kes ise selle aja lapsed on. Ning ühtlasi tookordse teatri kujundajad. Ilmselt oleme õpetanud või vähemalt püüdnud õpetada seda ka oma õpilastele. Ma mõtlen siin õpilasi-praktikuid; nooremate "teoreetikute" kasvamisega on olnud pisut keerulisemal lood, aga üks teatripraktika ise (ja nüüdsel ajal seda enam - laia maailma teatripraktika) mõjuta tasapisi paratamatult neidki.

Muidugi, mõni idee või lahendus võib meeldida, teine ei, üks lavastus veenab, teine mitte, on originaalloojaid ja on epigoone, aga miski pole siiski suisa vale või keelatud. Nii-sugune on meie eelhoiak ja sallivus. Eimuntas Nekrošius pani meid nüüd Tšehhovi puhul üle hulga aja jälle proovile. Me hakkasime teravamalt tajuma, et siiski-siiski, Tšehhovi näidendid peidavad endas peale autori teksti ka kavalat peenstruktuuri, üht kindlat näitemängumudelit ja teatavat tegelassüsteemi. Meile tuletas end meelde mõiste - lõputult vaieldav, ajas ja isikuti muutuva resonantsiga mõiste! - "autori stiil".

À propos, Puškini asjatundjatel on samu probleeme ka Nekrošius "Väikeste tragöödiatega" (vt näiteks "Vastab Sergei Jurski", TMK 1995, nr 4), ainult et meie siin Eestis ei tunne ju nii hästi Puškinit, tema teoste maailma, vähemalt Tšehhovi võrdsesti hästi mitte. Nagu ei tunta seda ka meist lääne pool. Kas just sellepärast pole läinud LIFE'il Puš-



A. Tšehhov, "Kolm õde" (lavastaja K. Komissarov), lavakunstikateedri 13. lennu diplomilavastus "Ugala" väikeses saalis, 1988. Maša - Epp Eespäev, Olga - Merle Jääger, Irina - Piret Kalda.

E. Veliste foto

kiniga tunduvalt paremini kui Tšehhoviga näib minevat? Ei, Puškini-lavastus ise ikka ongi parem teater - lihvitum ja puhastatum, nii näitlejale ruumi jättev kui ka rafineerituma maitsega. Aga Nekrošiu Tšehhov, too kujunditerahe ja ohjeldamata fantaasiamängud?

Leedulaste "Kolm õde" ja selle vastukajad ajalehtedes tekitasid minus vajaduse mõelda taas kord põhimõtteliste asjade peale. Mida tähendab õigupoolest üldse lavastamine? Mis on režii metafoor? Aga mis autori kujundikeel? Mis on autoriteksti kõrval autori kontekst?

Kuidas seda algtõdede labürinti läbima hakata? Arvan, et ainult konkreetsete näidete toel. "Puhastamine" teoretiseerimine on nii praktilise kunsti puhul, kui teater seda on, vaid üks väga omaette jääv klaaspärlimäng. Mängigu, kel selleks võimeid ja lusti, ise olen küll alati armastanud eelkõige elavat ja praktilist teatrimängu.

Minule tõi Nekrošius müllu tagasi Eesti lavade Tšehhovi-lavastused. Ja mitte ainult need. Ei saa vist läbi ka mujal nähtud Tšehhovita. Põgusalt võib näitena trükiruumi napsata isegi mõni teine kirjanikunimi. Aja jooksul on nähtud nii mõndagi.

Olen kunagi 1970-ndate algul näinud Hanuszkiewiczzi "Kolme õde", Poola Rahvus-teatri (*Teatr Narodowy*) etendust, mis oli päris kindlalt komöödia. Kõik Tšehhovi tegelased, ja eriti mehed, olid kergelt naeruvääristatud. Laval nägime igavat provintsielu, mille tühjuse leevendamiseks aina räägiti, räägiti liiga palju ja liiga kõrgelennuliselt, oli ilmne, et lavastaja muigas oma armsate intelligentide eluvõraste illusioonide ja viljatute unistuste üle. Ja sealgi oli naistemaial, edeval polkovnik Veršininil, klassikaliselt šiki ohvitserimaneeriga mehel, igas linnas tõenäoliselt mõni Maša, kelle süda oli murtud. Mäletan, et see inimsuhete peegeldamises leidlik, muigvel lavastus tundus tollal hästi vastuvõetav ja Hanuszkiewiczzi tõlgendus mõjus Tšehhovi näitemängu ühekülgsele utreeritud, kuid täiesti võimaliku lahendusena.

Miks siis nüüd, kui ka Nekrošius suhtub Tšehhovi tegelastesse kriitiliselt, jah, kohati isegi küüniliselt, tekitab see siiski probleemi? Vähe oleks vastata, et poolakad muigasid, kuid ei irvitanud. Ei, pigem peitub põhjus valitud vaheendis. Hanuszkiewiczzi tegelased lihtsalt rääkisid, istusid ja jalgutasid oma elulaadi kompromiteeriva piirini, küllaltki reserveeritud suhte Tšehhovi kuulsate "meeleolude" ja "filosoofiaga" saavutati Tšehhovi tavapärase vormi sees. Nekrošiusel ei ole ootamatu mitte üksnes suhte, vaid eelkõige kujundikeel - lavaruum, misansteen, rekvisiidi kasutamine, füüsilised metafoorsed mängud.

Inimsuhted on banaalsed, mehed bruttaalsed, ebameeldivad, vaimutud tolmuahvid, nii et naistel tõesti polegi siin kedagi valida või armastada, nad ongi määratud lõputus ootuses kiimlema. Täendusrikkana tõuseb ses valikute kõrbetühjuses esile Irina rööm Soljonõi armusõnadest - tavaliselt ikka kas ebameeldiv üllatus, piinlikkus, vastikus, hirm, paanika (Hanuszkiewiczzil toimus vägistamiskatse). Siin aga Irina juubeldav žest hõiskab: mis siis, et ma ise ei armasta, mis siis, et see mees pole sümpaatne, vaid pigem üks vastik kuju, aga et mulle, mu üle üldse keegi võib selliseid sõnu rääkida! Tusenbach on ju veidi varem Irina tormilise, hüsteerilise klammerdumise ees kokku varisenud!

Mis on nii totaalselt lõhutud ja muudetud tegelassüsteemi ja totaalsete väljen-

dusvahendite kõrval üks kunagine provintsi-naaiivitar, rumaluke Niina Zaretšnaja (Marje Metsur) Komissarovi omaaegsest "Kajakast" (1978) ja tema ilmumine viimases vaatuses hullununa, mustade silmaalustega, katkises määrdunud kleidis; "teerulli alt läbikäinuna"!?

Kas pole nüüd, pärast Nekrošiu "Kolme öde", ühe madala, pööratud tervikumudeli nägemise järel isegi naljakas mõelda, et paar aastat tagasi ei suutnud osa eesti teatraale vastu võtta Raidi "Kirsiaeda" põhjusel, et Anne Reemanni Ranevskaja tundus neile pärit justkui mittetšehhovlikust, lihtlabasemast, tänapäevaselt madalamast maailmast! Reemanni Ranevskaja, kes oli nii harvanähtavalt tšehhovlik oma emotsioonide kiires vaheldumises! Silmapilkses naerus veel kuivamata pisaraga silmanurgas, mingis talle eneselegi seletamatus allasurutud ohkes või veidrannuikes, tühjusse tarduvas pilgus keset tuulepäist sädistamist ja temperamentset elujõudu. Suurepärase Ranevskaja - see ehtne teesklematu kergus, mistõttu ta muredest mõelda ei mallanud (ei julgenud!), ja ometi mingi aimatav pikaajaline paine, südamevaev elu arusaamatus lainetuses. Näiteks nii: (kainelt, fataalselt nentides) "Täna otsustatakse mu saatus..." (ja äkki märglevalt, nagu naljakat sõna kuulatades) "...mu saatus!" Mõtelda see Ranevskaja peaaegu ei osanud, aga ta tundis targasti. Intuitiivselt. Ent, jah, Raid lubas tal visata Petjat kingaga ja ta ei sarnanenud põrmugi lindarummolikult aristokraatse, vaimse leediga. Isegi allademidovaliku-madamrenoolikliku koketse ja iseseisva pariisitariga mitte.

Tõsi, olen ise ka kord porisenud, Nüganeni sümpaatse "Ivanovi" puhul nimelt, et üks tegelane on küll jäänud võimalike tõlgendusvariantide piiridest paraku väljapoole, et üks mees on lihtsalt liigmadalast elukihist salongi lastud. Mõisavalitseja (ja mõisahärra sugulane!) Borkin (Väino Laes), kes oleks pidanud erinema teistest eelkõige mõtteviisi poolest ja sattuma oma äriideedega kergelt tõrjutu ossa ("Ah, jätke, te olete võimatu!", "Miks sa seda Juudast minema ei kihuta?") - nagu Babakina, nagu isegi Lopahhin -, käitus nii, nagu oleks ta mõisa tallimees, kohati isegi kutsar. Voorimehe tasandil. Säärasel vennal polnuks härraste seltskonda (Tšehhovil on Borkin hiljem Ivanovi peipooiss!) mingit ligipääsu! Kes teab, võib-olla häiris selle tüübi väline labasus tegelikult vaid võrdluses omal ajal Riias nähtud Šapiro "Ivanovi" Borkiniga, eetikata mõtleva noore võluva elukunstnikuga, kes Lebedevide mõisas suurejooneliselt tiibkla-

verit mängis ja frakisabade lenneldes seltskonna keskpunktis kõigile artistlikult oma ideid pakkus. Ja seda Šapiro "Ivanovis", mille lavategevus toimus heintes! Täpsemalt - heintesse mattunud lämmatavate seinte vahel (idee ilmselt Sarra naljatav-anuvast lausest, kui ta meelitab Ivanovit koju jääma: "Hakkame heintel kukerpalli laskma!")

Nii et üsna üllatavaid visioone ja "kohatuid" kontraste on Tšehhovi lavale toomisel kasutatud ennegi. Kui nägin mõni aasta tagasi Tallinnas mänginud hollandlaste "Platonovil" etenduse algul laval vaid pikka rida toole, erinevatest komplektidest ja erinevat stiili tühje toole, mõtlesin endamisi: "Vohh! Ajastute segu! Ajalooliselt vale, aga kui täpne, puhas Tšehhov!" Ning mine katsu seletada, m i k s! Nüüd võtab Nekrošiu "Kolme öde" kõik seesugused keskkonna- ja käitumissobivuse, tegelaste tüübi ja intelligentsuse küsimused hooilt päevakorrast maha. Kategooriliselt!

Kui Nataša, vend Andrei tulevane naine, ei sobi perekonda sellepärast, et Andrei kolm öde hüppavad rõõmsa sportliku kergusena üle võimlemishobuste ja tunnevad sellest mängust mõnu, Nataša, kohmetu preilike, aga ei suuda hüpata, erineb seetõttu ödedest häbiväärselt ja saab alaväärsuskompleksi, siis pole Anton Pavlovitš Tšehhov olukorra niisugusest lahendamisest muidugi halba undki näinud. Aga loomulikult ei pea hooajal 1994/95 meid 1904. aastal surnud Tšehhovi unerahu enam huvitama. Nataša alaväärsuskompleksi põdemisele on leitud näitlik seletus ja kahtlemata viitavad ka ödede hoogsad hüpped millestki üle olemisele (ulatamisele), noorele lennukale potentsiaalile. Lootuste lend? Tühjaläinud suutlikkuse, esimese vaatuse unelmaratsude fiasko neljandaks vaatuseks? Annab ju tõlgendada küll. Kujund on kujund, liikuva tähendusega, subjektiivselt loetav, ambivalentne. Iseasi, et kujundikeel aktiivselt domineerib ja ei tahaks nagu sobida teksti struktuuriga.

Siin ajakirjas eespool trükitud vastukajades sageli jutuks olnud ja pealtnägijais ilmselt kõige enam tähelepanu äranatud meeste "filosoferimine" - tagumikud saali poole, pea kummargil jalge vahel, maailm tagurpidivaates - oli ju julge, jäägitu sülitamine "tulevikuunistustele" küll. Aga võit, mida lõpp-pikk kujundlik misansteen andis, oli paraku väiksem kui kaotus sisuinfos. See on ulatuslik stseen ja teksti tasandil pole ju asi sugugi mingis ühes, ühtemoodi tuleviku-unistuses, illusionides või tühjas lobas, vaid huvitavas vaidluses, tõelises dispuudis k a h e elukäsituse vahel. Ja kui tänapäeva reaalsete tule-

muste seisukohalt, ligi sada aastat hiljem, võib sarkastiliselt suhtuda Veršinini fantaasiatesse, siis seda enam peaks huvi pakkuma Tussenbachi seisukoht:

"Pärast meid hakatakse õhupallidel lendama, pintsakulõige muutub [---], elu aga jääb ikka endiseks - raskeks, salapäraseks ja õnnelikuks. Ka tuhande aasta pärast õhkab inimene niisamuti: "Ah, raske on elada!" - ja samuti nagu praegu kardab surma ega taha surra."

Mida siin diskrediteerida? Mida naeru-vääristada? Pigem on Nekrošiusel vaja pur-

üksnes seepärast, et ta mõjuks oma kestusega, vaid ka selleks, et kasvatada purjutamine sujuvalt üle teiseks metafooriks. Et jõuda formaalse tekstiga momendini, kus saaks need mõmised ja oma jõminast nõrkevad barbarid lörtsti võimlemishobustele magama-ripenema-kuivama visata. Nad on oma lemmikratsudel, lemmikteemadel lobisenud end lõpuks tühjaks. Siin on selle häbematu stseeni tegelik tipp.

Nekrošius on teinud palju asju risti vastupididi kui Tšehhovil, aga seda märkavad ju



A. Tšehhov, "Kirsiaed" (lavastaja K. Raid), "Ugala", 1993. Ranevskaja - Anne Reemann, Lopahhin - Elmo Nüganen.

E. Veliste foto

jus lobaga diskrediteerida kõiki meestege-lasi-sõjaväelasi oma lavastusidee ja (uue) tegelassüsteemi seisukohalt. Kaotsi läheb aga mitte üks meeste vaidlus ja võrdlus, vaid ka Maša-Veršinini liiri allhoovus, pingeline sisetevõime, dialoog, mis katkes enne seda stseeni teiste tuppataulekuga. Stseenis on mitu põnevat pööret, mitu peent koomilist detaili, miks Nekrošius kõik need asjad ohverdab, neist mõõda vaatab?

Mulle tundub, et seda pea-alaspidi-misanstseeni on kasvatatud nii lõputult (asjatundlik, suures osas teatriinimestest koosnev saal hakkas juba rahutuks muutuma) mitte

vähesed. Tšehhovit, tema tegelasi ja konkreetseid episoode võib küll tõlgendada mitmeti ja mitmes žanris, kuid üks mudel peaks vist siiski kehtima: i g a v e n e võtab Tšehhovil a r g i p ä e v a s u s e vormi. Igavene kui kategooria, kui püsivus maailma elukorralduses ja seda tunnetanud elutarkus suubuvad äratuntavasse argiellu. Nekrošiusel pole ei üht ega teist, ei argielu vorme ega igaviku, igikestvuse hõngu. Vahendid on teised! Kõik visuaalsed "mängud" on teravdatud ühe idee, ühe seisundi teenistusse - ropu, vastiku, a j u t i s e elukorralduse kvintessents. Jumalast mahajäetud, allakäinud, pii-

ratud absurdne kolkaelu. Või "süsteem". Tüütu barbaarsus ja anarhia. Mitut puhku on öeldud, et Nekrošiusse lavastused tuletasid meelde noore Toominga metafooride hoogu ja jõudu. Laias laastus - jah. Aga mina ei tajunud siin "Pörgupõhja" kõiksuse, universumi universaalset mõõdet. Kui Tooming, siis pigem tuli meelde tema veel varasemate, eksiilavastuste detaile. Näiteks

"Külvikuu" (1973). Agronoom (Raivo Adlas), kes midagi hoogsalt tõestas või kurtis, rääkis, aina rääkis. (Oiget asja? Eluvõõrast idealismi? Ei mäleta, mida!) Ja samal ajal hakkas pind ta jalge all, umbes neli ruutmeetrit põrandaplatvormi üles kerkima. Mees üha rääkis ja poodium üha tõusis, maast lahti, õhku... Või armastusseeni, õnnehetke võimendus (Raine Loo, Evald Aavik): tühi lava, suured kerged värvilised pallid põrkamas, kiikumine ja sõit kõite ja pallidega. Ekstaas. Bitlitte "My darling" forte's ja värviline valgus selle pika ekstaasi olulisemaid kaaskomponente.

Kes mäletab täna Mikiveri lavastust "Orpheus" (1973), ühiselamu miljöös toimunud Žuhhovitski võõrandumisenäidendit? Mina mäletan hästi, üks Mikiveri metafoor-semaid, vähemalt tookordse ajastumoe järgi psühhofüüsilise tegevusega kujundi peale mängivamaid. Nekrošiusse võimlemishobused ja sportlikud mängud tuletasid mulle meelde Mikiveri "Orpheuse" voodite, mitmekordsete naride räge vahel otseku riõbaspuudel hooglevaid, ponnistavaid, balansseerivaid näitlejaid (T. Mikiver, T. Saar, R. Allabert jt), kes vastavalt võimlemise hoolde tekstirõhke serveerisid.

Kõige imelikum ja otsem paralleel tekkis eesti 70-ndate teatrit näinud inimestel aga Raidi "Külaliste" ja "Punjab potitehasega", nn rattalavastustega. "Punjabaga" eriti - peale ratta (Nekrošiusel laud, mida kasutatakse küljeli keeratult vahepeal ka keerleva rattana. See liikus paremini kui omal ajal Raidil-Tammel; efektselt, ähvardavalt, ühetooniliselt laperdades). "Kolmes ões" olid kohal ka täpipealt "Punjab" kasehalud. Ja neistki tehti tee. (Kasehalge kasutati funktsionaalsemalt omakorda Raidi-Tamme lavastuses.) Ainult et mäletate, kui palju oli "Külalistes" (1973) ja "Punjabas" (1974) visuaalsete kujundimängude kõrval ruumi näitlejamängudeks! Esemeline või füüsilise tegevusega metafoor oli algtõukeks sealt välja kasvanud näitlejate suhtlemismängudele, suurtele inimhetkedele. Või kasvas siis näitleja sisetgevusest välja selle psühhofüüsilise ekvivalent, visualiseeritud sisemonoloog, suhe, konflikt.

Leedulaste "Kolm õde" jättis näitlejale harva oma tsooni, spetsiifilise näitlejavahen-

dite mängumaa. Seatud, märgiline metafoor ajas metafoori taga, üks visualiseeritud idee tappis teise. Pani eelmise unustama, nõrgendas selle mõju.

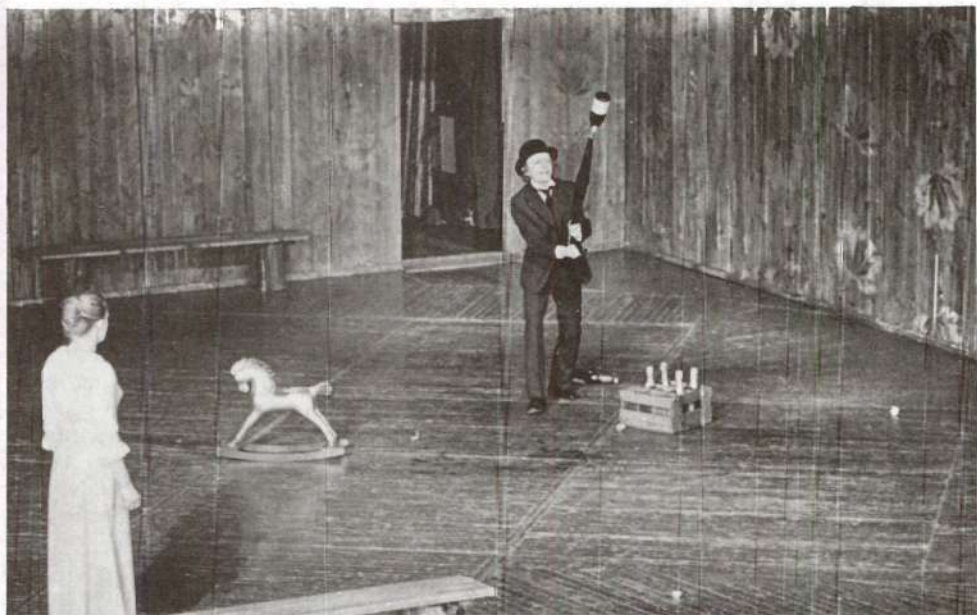
Ja ikkagi on põhijoontes sarnasus ilmne. Tekib huvitav küsimus: mis see siis on? Kas leedu ja eesti teatri areng on kahekümne-aastasest faasinihkes? Meie "noore režii" aegadel polnud leedu teatris sellist metafoorteatri lainet. Õigus küll, Jurašase tükke, kes varsti Ameerikasse pages, ma tookord ei näinud, aga Vaitkus, Nekrošius, juba naasnud Jurašasse lavastus, mida nägime Balti Teatrikevadell Tallinnas - see kõik tekkis vähemalt kümme aastat hiljem. Vastamiseks, kas oleme kakskümmend aastat maha jäänud või, vastupidi, leedu teatrist ette rutanud, peaks tundma paremini leedu teatri ajalugu, seda, mis oli seal veelgi varem. Ja ennustama tulevikku - mis laine ja teatrivool meid siin Eestis lähemal ajal tabab, ergutab või ärritab?

Kuid püstitagem kasulik küsimus hoopis teisiti. Mis on teatrilaval õieti kujund? **Millest kujundlik efekt** ja märgiline semantika **tekib, millest koosneb?** Enamasti on see ju mingi tegevus, mis annab tunde, olgu siis füüsilise liikumine/liigutus või rekvisiidi kasutamine. Väljendagu see siis rolli siseelu või tegelase seisust väljastpoolt hinnatuna; ka puht sõnamängust võib tuletada teatrimängu. Toominga "Pörgupõhja" (1976) näidetest me siiski mööda ei pääse. Kõik seda lavastust näinud inimesed mäletavad mängu "pumpa aga pumpa, kust aga saad..." niisama hästi kui lavastuse algust, Jürkat kündmas - ise hobuse asemel - rügamise ja orjatöö lihtsa võrdkujuna.

Leedulaste "Kolme õde" vaadates taipasin endalt lõpuks küsida: kui e b a t a v a l i n e peaks üks toiming laval olema, et vaataja tajuks seda kujundina. Kas Viidingu-Tusenbachi viimane stseen enne duellile minekut Šapiro režii ei olnud siis kujundlik?

"Millised tühised, millised rumalad pisiasjad omandavad elus vahel tähtsuse - äkki asja ees, teist taga. Endiselt naerad nende üle, pead neid tühiseks, aga siiski lähed ja tunned, et sul pole jõudu peatuda." Kes nägi, see mäletab seda nagu täna: kuidas Viiding pika vihmavarju otsaga kastist tühja šampanjapudeli õngitses, selle vihmavarju otsas üles tõstis, püüdis seda, ise rääkides, tasakaalus hoida, žongleerida ja - heitis meeleheitliku hoogu vastu seinale. Ning mida tegi samal ajal näitleja hääl, intonatsioon! Jutt läks edasi, kõik see juhtus justkui möödamaines, elulise situatsiooni osana, mitte atraktsioonina omaette.

Komissarovi ja 13. lennu "Kolmes ões", kui Nüganen Tusenbachi mängis, heitis ta viimase monoloogi ajal korraaks maha, pikali. Otseku mõttes, proovides, kuidas on s e a l, all... Misanstseen oli seda enam kõnekas, et kord oli ta ka varem, tüki esimeses pooles naljaviluks maha heitnud ja just



A. Tšehhov, "Kolm öde" (lavastaja A. Šapiro), Draamateater, 1973. Irina - Mari Lill, Tusenbach - Juhan Viiding.

C. Vaidla foto

Soljonoji oli temast nagu elutust asjast endastmõistetavalt risti üle astunud.

Nekrošius-Bagdonase Tusenbach, jah, sööb. Masinlikult ja samas meeletult. Et võtta elust kõik, mis veel võtta annab. Sööb oma viimset söömaaga. Elunälg, eluahnus. Ja võrreldes surmaohuga, surmaimusega on see olmeline, proosaline külg elust äkki väärtuslikum, kõrgem eksistentsivorm. Jah, toiming on situatsiooni jaoks ebaharilik, kuid vägagi tšehhovlik. Tusenbachi viimne repliik Tšehhovil on: "Ma pole täna kohvi joonud. Ütle, et mulle keedetaks...". Ebausklikult olme kui elu küljes kinni!

Kolm näidet, kolm erinevat kujundlikku lahendust. Õigupoolest kõik head. Ometi eelistan neist kindlalt mälu pilti Šapiro lavastusest. Sest näitleja Juhan Viiding mängis seda stseeni jumalikult. Kui elu suurimat mängu. Alltekst aimas, nuttis, ahastas, häbenes, püüdis naerda, köhkles, anus abi, oli mehine ja stoiline. Ma kummardan selle stseeni ees väga sügavalt. Miks ETV seda kordussaatena rahvale ei näita?

Tekib aga veel üks küsimus. Kui mänguline kujund tuleneb käitumisest, misantseenist, tegevusest, siis - k u i s u u r, kui võimendatud peaks olema l i i k u m i n e, žest või tegevus, et vaataja seda saalis tähele paneks? Nekrošius pakkus võimendatud liikumisi ja mängu. Olen lugenud, et kujund peabki olema võimendatud. Aga Tšehhovile oleks vististi sobivam ja hingelähedasem pigem väike kui suur. Varjatud kujund. Paraku

olen ka kogenud, et tavasuhtlemislaadiga, nn olustikulis-psühholoogilises lavastuses ei märka isegi paljud teatrisõbrad, asjatundjad, kriitikud nüansse tähele panna.

Neli head näidet napist kujundlikust tegevusest, mängulisest misantseenist Nüganeni lavastusest "Ivanov". Alustame minimaalsest, lihtsalt misantseenist.

Esimese vaatuse lõpp, Ivanov on ära söitnud, Sarra (Kersti Kreismann) on üks. Ei, ta on dr Lvoviga (Sulev Luik), kuid äkki hakkaks Sarra keegi nagu lava kõrvalt nõõrist tõmbama. Sinnapoole, kuhu sõitis ta mees. Sarra astub mitu küljesammu doktorist eemale, siis tõmbub tagasi, nagu lõtvub. Jälle uuesti tõmme. Kreismann teeb doktoriga vesteldes mitu korda üht ja sama näiliselt seosetut liikumist, tõmbub vestluskaaslasest eemale, mehele järele, enne kui kuuldavalt ütleb: "Ma sõidan sinna!"

Krahv Šabelski (Mati Klooren) ronis mõõduva rongi vile peale aiaposti otsa ja saatis eemalduvat rongi pika pilguga. Kas aiaposti otsa ronimine on aristokraatlik, vana krahvi lastetoale tavapärase käitumine? Nii käitus mees, kelle süda oli jäänud Pariisi, ja tema naine samuti - sinna mulla alla. Laia joonega harjunud mees, kes tigetses ja piinles vaeses maakolkas oma kerjusliku, alandava olukorra ja piiratud elu pärast.

Kolmas vaatuse. Ivanovi naine Sarra on raskesti haige. Kuid äsja on Ivanovit (Jüri Krjukov) külastanud noor kütkestav preili, Sašake naabermõisast. Hetkeks, kui mehe kabinetti siseneb haige Sarra, on neiu keegi läinud, kuid unustanud oma kübara kirjutuslauale. Mida teeb Sarra-Kreismann? Ta räägib teksti, ta süüdistab oma meest. Ta läheneb kirjutuslauale ja peaks juba ilmselt nägema võõrast daami-

kübarat, jah, ta näebki, ta käsi liigub kübara poole, nagu tahaks seda laualt võtta. Kuid ei, sõrmed juba peaaegu puudutavad kübaralinti, ja siiski libistab ta sõrme sealt kõrvalt mööda: ta ei soovi, ei suuda puudutada seda kübarat.

Kuid mehe süüdistamine jätkub. "Sa pole mind kunagi armastanud ega mulle truu olnud" - ruumis on külm, vähemalt tajub jahedust õhulises hommikumantlis haige naine: Kreismann võtab süüdistavate sõnade saatel varnast mantli ja paneb õlgadele... ei, mitte endale. Mehele! Nii paradoksaalse liigutuse kaudu avaneb Sarra sisim, tegelik suhtumine mehesse: armastus, hoolitsus, hoidmine. Klassikaline, sisetevõimega seotud mänguline kujund. Ka klassikaliselt tšehhovlik.

Pangem tähele, kõik Nüganeni "Ivanovi" näited olid seotud tegelaste siseeluga, rollisisetevõimega. Kujundlik lahendus avas sisetevõime, ei, vihjas sellele. Minu meelest kujund ikka pigem vihjab, annab märgi, mõttesuuna. Nekroöiuselgi oli omal ajal "Onu Vanjas" siseelu peegeldavat, vihjelist kujundit rohkem. Nüüd "Kolmes ões" oli palju tegelaste väljastpoolt vaatamist, nende olukorda kõrvaltvaatajana hindavat võimendust. Aga üks olnud ka "Onu Vanja" kõige meeldejäävam, geniaalne finaalkujund - lõputu põrandanühkimine tegelikult eemalt vaadatud situatsioonivõimendus. Nagu tegi seda vanasti Toomingki.

Naiivne küsimus: mis on siis lavastamine? Sõnade alla tegevuse, näitlejale tegevusliku ülesande leidmine! (Eesti teatri tegevuslik-kujundliku teatri omalaadne absoluutrekord kuulub Merle Karusoo: tema "Popis ja Huhuus" (1975) polnud üldse sõnu; oligi ainult tegevuste rida ja psühholoogilis-kujundlik mängustruktuur.) Aastat paar-kolm tagasi, märkas, hakati meie jooksvas kriitikas stseeni tegevuslikku avamist äkki nimetama: lavastaja lisandus... Pärin piinlik sisuline eksitus. See "lisandus" ongi see, mida lavastaja teeb või tegema peaks. Üks kümnest asjadest, mis moodustavad režii. Kuid kindlasti üks tähtsamaid. Muide, tegevusleidlikkus on ka anne. Näiteks anne, millele tugineb minu arvates Nüganeni lavastajafenomen. Tegelase sisetevõime tulenevat välistegevust arendada - seda nõidust



"Ivanov". Dr L'vov - Sulev Luik, Sarra - Kersti Kreismann.



"Ivanov". Sarra - Kersti Kreismann,  
Ivanov - Jüri Krjukov.  
P. Sirge fotod



A. Tšehhov, "Kolm öde" (lavastaja P. Pedajas), lavakunstkateedri 16. lennu diplomilavastus Draamateatri väikeses saalis, 1993. Olga - Diana Konstantinova, Maša - Triinu Meriste, Tšebutõkin - Ago Anderson, Fedotik - Tõnno Linnas, Irina - Liisa Aibel.

G. Vaidla foto

valdavadki meil kõige paremini ehk Raid ja Nüganen.

Veel salapärasem kunsttükk on erilise ja samas stiili-tooni poolest "õige" atmosfääri loomine. Nüüd aimavad kõik, et juttu tuleb Priit Pedajasest. Tõepoolest, kui Pedajas oli lavastanud 16. lennuga "Kolm öde", ei suutnud ma etendustel seda lahendust kuidagi meelde jätta. Käisin mitu korda vaatamas, ikka lasksin end millestki kaasa haarata ja unustasin konkreetseid kohti fikseerida. Etendusel oli vahel väga huvitav (mitte alati!), kodus ununes paljugi jälle ära - mida selle või teise teksti ajal tehti? Konkreetseid originaalseid tegevusleide oli üllatavalt vähe. Mängis aga eriline tonaalsus, mis seda "Kolme öde" teistest eristas. Väga vähe kannatusi, vähe närvi, ootamatult palju humoorikust. Kuid žanrilt mitte komöödia ega tragikomöödia. Suletus, ükskõiksus, üksildus inimeste vahel, tunnete askees, tundepeetus, ja selle asemel - imelik kokkuhoidmine väikestes naljades, piasasjades, lahkelt pillatud tühisest sõnas, ühiselt lauldud üksildastes vene romanssides... Üht kujundlikku mängu mäletan ma siit aga alati, spetsiaalselt meelde tuletamata: igavuse peletamise mängu, ükskõiksuse, tühjuse mängu. Lihtsat tikutopsi loopimist avastseenis. Tšebutõkin (Ago Anderson) ja Soljonõi (Ain Mäeots, hili-sematel etendustel üldse üks huvitavamaid Soljonõisid, keda olen kohanud läbi aegade!)

andsid oma pseudotegevusega Pedajase lavastusele nagu noodivõtme kätte (lisaks veel Tšebutõkini proloog või refrään "ei mäleta" ja tuulekandle kellukesehelin - akustiline kujund).

Ei, vahepealsel ajal pole mänguline kujund ja metafooriteater Eestiski õieti kuhugi kadunud. Me pole vist sugugi maha jäänud, ainult et meie visuaalne kujund ei domineeri enam märgisüsteemina omaette, vaid esineb diskreetsemalt, tihedas põimingus lavastuse (rolli) psühholoogilis-mängulise partituuri-ga. Uus "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas", Pedajase oma, on selle nähtuse täiuslikem näide. Mis mängu nende naturaalsete pottide ja potitegemistega siis veel mängitakse, kui mitte kujundlikke ja psühholoogilisi üheskoos! Mati Undi "Iwona" näitlejate elektriseerivad mängud on küll tabamatamad rist-sõnamõistatused, aga kujundlikud ja alateavuslikud igatahes. Undi "hullused" kuuluvad kindlasti metafooriteatri lahtrisse. Kuigi "Preili Julie" sinist verd saab kvalifitseerida pigem kui ühetähenduslikku sümboolset märki, olid näiteks "Tango" muigelised kõndimised ja "pöörane" finaaltango üle lavapoodiumide vahelise lõhe juba kindlasti kujundimäng.

Kui Romeo ja Julia (Indrek Sammul, Katarina Lauk) oma ainsal armuööl end koos rippuva lavatsiga ühes tõmbavad ja lahkumisparatamatuse meenudes kohe jälle a l-



l a lasevad - miks imetlesid paljud arvustajad siis vaid ruumikasutuse leidlikkust ega märganud lihtsat ja suurejoonelist **s i s u l i s t** kujundit? Või miks ronib Marko Matvere Mercutio surses äkki posti mööda üles? Ometi mitte näitleja füüsilise vormi demonstreerimiseks, vaid valust ja elujanust!

Shakespeare'ile sobib muidugi kõik, sest peale inglaste ei tea niikuinii keegi, mis võiks olla õige Shakespeare'i stiil. Väga vanade autorite, täpselt samuti nagu väga uutegi puhul ei hoolita enamasti autori kontekstist ja fantaasiatunnetusele pole piire.

Olen näinud poola romantismiklassiku Mickiewicz'i "Balladyna't", milles haldjad ja nõiad kihutasid mootorratastel, pikkade lahtiste juuste lehvides, mööda Poola Rahvusteatri rõduääri (mööda rõdu külge kinnitatud rippildid), mõistagi siis parteri pea kohal. Selle efekti kõrval kahvatuvad isegi Tallinnas käinud saksa "Macbethi" nõiad väikestel vankriketel, meie sellesuvist jähalli oleks taktitudelisem mitte meenutadaagi.

Miks need viimased näited? Tuleb välja, et Tšehhov on üks väheseid kirjanikke, kelle **autorikonteksti** - mitte ainult stiili, vaid ka inimvahekordi, tegelassüsteemi, probleemaaikat, elutunnetuse laadi, moraali *etc* - pisut piiritlematult, aistitavalt tajume. Arvame tajuvat. Äkki sellepärast, et seda oli algul nii raske tabada - mitte ainult ajalooliselt, ta näidendite esimestes lavastustes kodumaal, vaid kõikjal maailmas. Ka Eestis algas õige Tšehhovi-traditsioon, ka publiku Tšehhovi-eelistus, Tšehhovi mõistmine ju alles Šapiro ja Knebeli lavastustest, ehkki need polnud kaugeltki esimesed katsed.

Kas nüüdseks on sellest autorikonteksti tabamisest saanud **stamp, rutiin**, mis enam kedagi saalis ei puuduta? Jah ja ei. Kõigepealt - etenduse vastuvõtt ja küllastatuse määra on teatavasti väga individuaalne. Olen istunud - imelik isegi öelda - ei kellegi muu kui legendaarse Peter Brooki "Kirsiaia" nii maha, et peaaegu mitte midagi ei mäleta. Ja teadsin juba kohe pärast etendust, et hiljem ei mäleta, sest see lavastus ei üllatanud ega puudutanud mind üldse. Mõõt oli lihtsalt täis. Samas kui Brooki "Carmeniga" saavutasin kõige ehtsama, erutavama teatrikontakti isegi televariandis: misantseenide leidlikkusest, ka loo tihedast **t e g e v u s r e a** pingestatuse ja jälgitavuse poolest kuulub Brooki "Carmen" nende režiipäriliste eliitlaekasse, mida on olnud õnn elus kohata. Ent "Kirsiaed", mille kohta on samuti pakse dokumentatsioon ja raamatuid trükitud, ei tulnud, nagu öeldud, enam tšehhovi-malli küllastussoomusest läbi. Nagu ka Moskva Kunstiteatri "Ivanov" Smoktunovskiga ja Tovstonogovi "Kolm öde" Jurskiga parun Tu-

senbachi osas, kusjuures mõlemad ansamblid koosnesid viimse Kossõhhi või Anfissani sama tasemega meisternäitlejatest. Ometi on nad jäänud mu mälu fooniks, võrdselt arvutute teiste Peterburi ja Rakvere, Belgradi ja Tartu, Moskva ja Berliini Tšehhovi-lavastustega. Aga Lilian Vellerand sai Brooki "Kirsiaia'st" elamuse. Näigi seal imeasju. Nende kontakt Brookiga toimus ja toimus.

Harva olen näinud nii sünget ja rahutut Einu Baskinit, kui Kaarin Raidi "Kirsiaia" etendusel. Oli küsimatagi selge, et talle see lavastus ei istunud. Kohe meenus ka see, et Baskin oli aasta-paar varem ise kavatsenud sama näidendi lavale tuua, ilmselt nägi ta seda lugu täiesti teisiti, küllap komöödiana. Kahju, et tegemata jäi. Interpretatsiooni võimalused! Individuaalne vastuvõtutaju! Mind äratas Raidi "Kirsiaed" "normaalsete" Tšehhovi-lavastuste jälgimiseks jälle üles. Näete, kõik on tagurpidi - Brook unistas, Raid äratas. Jah, seesama "Ugala" "Kirsiaed", mida mõni teine ilmselt just selle traditsioonilise vormi tõttu ei viitsinud, ei suutnudki eriti tähelepanelikult vaadata. Õige, väline üldvormistus oli tuttav, aga konkreetsete stsenaaride lahendustes ja suhetevõrgus leidsin ka palju ergastavat.

"Ball" oksjonipäeva õhtul - nii vaikne, nii vähe kuraasikas, õnnetu Lopahhini-Nüganen. Mitte sellepärast, et on teinud tarbetu ostu, vaid ta teab juba oksjonilt tulles, et on teinud vea, teab, et selles majas lendab inimeste vahel kõik kildudeks ja ta ei näe enam kunagi Ranevskajat. Nad mõlemad on kaotajad. Lootusetu lohotus- ja toetuskatse mõlemalt poolt, see topeltkordus misantseen - Ranevskaja-Reemann abitul Lopahhini-Nüganeni selja taga, siis vastupidi, Lopahhini nutva Ranevskaja selja taga. See vastastikune empaatia ja lohutamatus, see äkiline võrdsus ja igavene, sotsiaalselt determineeritud kaugus, kummagi eneseks jäämine ja paratamatusele allaandmine... Armastusstseen. Üks eesti teatri viimase kümnendi võimsamaid vaheteki. Mängides mitte üle nõretatud ja mitte ka alla keeritud. Visuaalselt ilus (korduse tõttu!), tähendusvarjundeilt rikas.

Viimases vaatuses tahab Ranevskaja kutsuda Varja, et too kiirkorras enne ärasõitu Lopahhinile mehele panna. Tahab kutsuda, kuid ei kutsu, viivitab... Ranevskaja-Lopahhini pikk maagiline pilg vahetus taga- või keskvalal, teineteisest kaugel distantsil, andis mulle palju rohkem inimlikku informatsiooni kui mõne teise lavastuse kümme kujudit. Selle pilg vahetuse mõjul jääbki abielu-ettepanek Varjale tegemata. Jääb ja jääbki!

Ent üks väike aktiivse füüsilise tegevusega, metafoori moodsa misantseeni oli Raidi "Kirsiaiaski". Viimane jutuaamine Lopahhini-Nüganeni ja Andres Noormetsa iseäraliku, tõlgenduselt ambivalentse Petja Trofimovi vahel. Lopahhin pakub vaeसेle üliõpilasele raha. Jumaliku rahuga, endastmõistetavalt ütleb Trofimov sellest rahast ära. Äkki paiskab ta Lopahhini pikali, satub teda sõbralikult nüpeldades taas tarbetusse reetoorikasse, tõstab Lopahhini püksivärvlist ülespoole: "Inimkond läheb kõrgema töö, kõrgema õnne poole, mis maa peal



A. Tšehhov, "Kirsiaed" (lavastaja K. Raid, kunstnik I. Agur), "Ugala", 1993.  
E. Veliste foto

üldse võimalik on, ja mina selle esimestes ridades!" - "Kas jõud kohale?" küsib Lopahhin sealt kuskilt alt maandavalt. Ja Trofimov läseb ta lörtsti lahti. Ilukõne on otsas. Vastusest "Jõuan" kostab veel ilukõneleja imelikku veendumust. Aga järgneva, kõhkleva repliigi ajal ("Või siis näitan teistele teed, kuidas jõuda") muigab Tšehhov juba endale habemesse. Ja meie ka koos Raidi, Nüganeni ja Andres Noormetsaga.

Kui kuskil eespool ütlesin, et Nekrošius mõtleb palju Tšehhovile juurde ja talitab tihti risti vastupidi tekstile, siis Raidi "Kirsiaias" juhtus täpselt sama asi Petja Trofimovi (Andres Noormets) ja Varja (Piret Rauk) üllatuslikult kokkukuuluva, teineteist piidleva suhtega. Kui Petja narris Varjat: "Madame Lopahhina!", oli siingi peaaegu armastusstseen! Risti vastupidi tekstile. Aga see õhkõrn, iseendalegi tunnistamata kohmetu tähelepanu oli antud näidendiga sama s i n i m l i k u s n i v o o s. Just seepärast mõjus see "uus liin" avastuse, aga mitte vägivaldse "pööramisena".

Ikka ei saa ma rahu, milles seisneb see sa-lajane tšehhovlikkus, mida eesti näitlejad viimasel ajal (pärast Šapirot?) näivad tajuvat. Kes vaatajaist ei märganun Draamateatri "Ivanovis" jälgida Ain Lutsepa Lebedevi, see pole Tšehhovit veel mõistnud. Jüri Krjukov, kuni "Ivanovini" pigem karmilik, dramaatilise rõhuga, teatraalse säruga näitleja, hämmastab mind oma stiilitundlikkusega. Ivanovina oli ta mängulaad nihkunud pigem Eskola poole - kergemaks, pastelsemaks, kaetumaks, peenemaks, targemaks. Niisuguseks ta ju edaspidi jäigi, õige mitu aastat, et nüüd "Maskeraadi" Arbeninina taas karmiliku-

malt, dramaatiliselt värssi lugeda. Kas ta tõesti suudab need kaks registrit ühes näitleja-minas ühendada? Õigemini - neid vastavalt autorile varieerida?

Tšehhovi mängimise vahendid peaksid tõesti olema pisut varjatud vahendid. "Kolmes ões" pole sõnagi teksti selle kohta, et ka Olga armastab Veršininit, isegi Maša-Veršinini suhe on tegelikult antud ülimalt punktiirselt. Kuid näidendi struktuuris ei leidu ka midagi, mis välistaks Olga, üksiku naise salatunde. Seda loogikat pidi on ka mitu lavastajat läinud. Kui võrrelda artikli algul kirjeldatud kolme varianti, Šapiro, Komissarovi ja Nekrošiuse oma, siis näeme, et väljendusvahendid on läinud üha ilmselgemaks. Jämedamaks. Meeli Söödi puhul me aimasime tema saladust, Merle Jäägeri puhul nägime ja mõistsime, Nekrošiuse Olga puhul hakkas piinlik ja hale. Saladus kaob.

Teatril on ju õigus tegelda oma kaasajaga. Ja kui tänapäeva maailm ON selline? Ei tea, kas ikka on. Väline ilm küll. Aga Tšehhov on s i s e i l m a k i r j a n i k. Ning üldse - teatrikunst öeldakse ju olevat see kunstidest, mis muudab elus nähtamatu nähtavaks.

Kui Lutsepa Lebedev sõber Ivanovile r a h a pakkus, et see saaks oma võla tema enda, Lebedevi naisele ära maksta, ja nägi... Mida ta siis õigupoolest nägi? Nägi, kui alandavalt, kui masendavalt see

Krjukovi Ivanovile mõjus, tajus Lutsepa tegelane silmapilk, et ta tahtis teha küll heategu, aga abi oli ikkagi veel liiga jõhker. Ruttu-ruttu hakkas ta raha kohmetult tagasi võtma: "Unusta see, unusta!" Tajumus, kus öieli midagi välja ei öeldud. Oli raske ja piinlik. Kaks tarka inimest, kes ei ole mõistnud oma elu ära korraldada.

Oletame, et vahendid ka edaspidi üha tugevnevad. Et peavad tugevnema - konkurentsisis laiatarbefilmi, seriaali, videoklippide ja reklaamiinfoga. Mis jääb siis veel üle nähtamatust elupoolsest mõistatada, aimata, välja mängida? Mis väärtusi, mis moraalil, missugust psüühikat teatril siis veel kaitsta jääb? Või ei peagi teater enam midagi kaitsma? Tšehhovi loominguga kohta on öeldud: see on elu ebatäiuslikkuse uurimine mikroskoobi all, ja sellest lämbumistunne. Isegi arstil. Ja nüüd pole mikroskoopi enam vajagi, ja lämbume kõig? Või, vastupidi, ei mõju enam miski?

Kui Nekrošiu Olga jälgib taskupeeglist salamahti Veršininilt ja oma öde, siis on teo motiiv küll selge, kuid see pole lihtsalt enam see moraal, s e e inimmaailm, millest kirjutas Tšehhov. Sel juhul on kindlasti tšehhovlik pigem Komissarovi Olga (Merle Jääger), kes ei kannatanud tulekahjuõel välja Maša (Epp Eespäev) pihtimust Veršininist, teades juba ette, mida öde rääkima hakkab. Ning Merca tormas klaveri juurde, klamberdas rutakalt ja valesti koerapolkat, ise karjatades: "Jäta! Ma niikuinii ei kuule!" Liialt lärmakas ehk küll, aga vaataja sai aru, et Olgal on valus.

Nekrošiu vaatades taipasin, et see kriteerium võib olla üks tähtsamaid - kui kellelgi on siin ilmas veel valus! Šapiro on kirjutanud: "Lõppude lõpuks on kõige kohutavam see, kui polegi midagi kaotada."

Ka Nekrošiu lavastuses on üks tõeliselt tšehhovlik, imeline koht. Vend Andrei tuleb tulekahjuõõ hommikuhakul, kui kõik on juba rammestunud, marraskil, hüsteerilised, endast väljas, oma ödede juurde. Nagu ikka, kaitseb algul oma naist Natašat, süüdistab ödesid, ja siis too kuulus murdumine - "Ärge uskuge mind, ärge uskuge mind!" (Stseeni viimane verbaalne tekst). Ja leedulaste Andrei tõmbab äkki püstoli välja (autoril seda siin pole), asetab meelega, ahvardab end tappa. Öodus. Tardumine. Öed on ta ümber ega julge end liigutada. Ja kes liigutab, sellele suunab Andrei vahepeal relvasuuna. Ning viimaks hakkab vanim ödedest, Olga, midagi vaevukuuldavalt, hingevärinal ümisesema, mingit laulukest, arvatavasti lastelaulukest. Ja öed ühinevad tasapisi üminaga, laul valjeneb. Andrei lõtvub, loobub, laseb püstoli alla. Nende ühine laul on mälestus ühisest lapsepõlvest. Laul kasvab üle juba n e l j a inimese ühiseks nostalgiks, lapsikuks rõõmuks, hullamiseks ja taaskokkukuuluvuseks, ühte hunnikuse kokkukukkumiseks. Õnneheteks. Mille katkestab v õ r a s. Kulögin. Jah, see oli Tšehhov, siin tundsin ta ära. Oli ka suur näitlejahetk. Puhtmänguline lahendus, ilma teksti ja ilma

kujundliku rekvisiidi abita. Selle stseeni eest andestasin Nekrošiu kõi, mis mulle lavastuses ei meeldinud ja kohatuna tundus.

"*Samoje strašnoje - eto kagda netševo terjatj*". Adolf Šapiro.

## Finaalid.

Komissarovi "Kolm öde" (Merle Jääger, Epp Eespäev, Piret Kalda), nii ahastama panevalt noored, kaitsetud (1988!) on kaotanud kõik. Nad võtavad kätest kinni ja tammuvad ringis, rääkides oma lõpumonoloogide. Nad on õnnetud, nad on traagilised, siiski, aeg läheb, juba naeratavad üks, naeratavad läbi pisarate teinegi, naerab laginal kolmas. Nad tantsivad. Nad naeravad homeerilisel. Neil on, mida meenutada. Ja nad on koos. Jälle meenutab end valu, nad tõsinevad, vananevad. Uuesti tuleb päike pilve tagant välja. Uuesti pilvineb. Uuesti kergendus. Ja nad tammuvad, tammuvad ringis. Lõputult.

Pedajase "Kolm öde" (Helena Merzin või Diana Konstantinova, Katarina Lauk või Triinu Meriste, Liisa Aibel) lähevad Draamateatri väikesest saalist ära publiku uste kaudu. Oma lõpusõnu öeldes igaüks eraldi, üksi, kaks ühelt poolt publikut, üks teiselt poolt. Nad on haiget saanud, ja nüüd lähevad edasi otsustavalt, kalgilt, kainelt, väsinult, väsimatult. Elu on neid juba tigestanud, ükskõikseks muutnud.

Nekrošiu "Kolm öde" ehitavad kasehalgudest endale kaitse, igaüks eraldi - puuri, müüri, sügava kaevu. Algul olid nad seal sees, kolm sissemüüritut, nüüd astuvad välja, ehitavad edasi. Näevad kaevu põhjas oma armsamaid, oma illusioone. Lehitavad neile sinna põhja. On rõõmsad. Elavadki ainult illusioonides. On elanud nii ja jäävadki niimoodi elama. Ängistav. Halastamatu.

Mina valin o m a Tšehhovi finaali jaoks neist kolmest Komissarovi variandi. Nekrošiu ütleb mulle, et ma elan illusioonides. Me oleme ja jääme erinevatele arvamustele.

Asi pole selles, et teater ei võiks kõike teha teisiti, kui Tšehhovi uurijad kujutlevad. Taevas hoidku! Mul on siiani kahju, et Jean-Louis Barrault ei realiseerinud oma kunagist ideed mängida kogu "Kirsiaed" ära karussellil! Efos tegi 1960-ndatel Venemaal skandaalse, ketserliku "Kajaka": loodusmaastiku asemel plankaed, Niina valgete riiete asemel must ürp, armastuse asemel egoism, auahnus, karjäärihimu ja vaiksete, sordiini all tunnete asemel terav, lõikav hüsteeria. Ka "Kolm öde" tuli tal algul lavale väljakutsuvalt hüsteerilisena. Ja koguni keelati - "Kolm öde"! Ikka on tehtud kõike, mis pähe tuleb, mida dikteerib aeg, loominguline seis, isiklik tervis, maailmataju ja perekonnaelu. Ainult et Efos tegi hiljem Tšehhovit uuesti! Tasa-kaalustatumalt. Harmoonia ja disharmonia piiril. Ta oli nii tark, et teadis isegi: need esimesed lavastused polnud see õige Tšehhov, kuigi nendega sai kontakti kaasajaga, sai murda vahepeal aastakümneteks tardunud traditsiooni klišeetid. Ka see on vahel hädavajalik.



"Kolme õe" proov Draamateatris 1973. aastal. Vasakult Adolf Šapiro, Ants Eskola, Ita Ever, Jüri Järvet, Mikk Mikiver, Einari Koppel, Rein Kotkas, Mari Lill, Meeli Sööt ja Tõnis Rätsep.

G. Vaidla foto

Pea peale pöörata saab tõepoolest kõike. Miks ükski eesti kriitik pole esitanud küsimust, mille poolest siis õieti erineb Nekrošiu-se "Kolm õde" Tallinna Vene Draamateatri lavastusest, Moskva nimeka režissööri Jerjomini "Kolmest õest", kus nuttes saadetakse Tallinnast ära vene sõjaväge? Mõlemad on ju jõulise, väljakutsuva omavoliga pööratud, ja täiesti teadlikult pööratud tõlgendused. Tä-hendusväli on muutunud. Kas vahe on selles, et leedu lavastuse sõjaväe lahkumist leinav seltskond ei riiva meie rahvuslikke tundeid, et Nekrošiu-se räme ja rõve sõjavägi on hoopis teisemärgiline (vt eestpoolt Karu-soo, Pedajase vastukajad)?

Tegelikult peitub peamine vahe võlusõ-nas, mida olen kogu oma pikas jutus hoolega vältinud, et hoida see lõppotsuseks: Nekrošius on lihtsalt a n d e k a m. Andekate nagu võitjategi üle kohut ei mõisteta, kuigi nad ei pruugi alati võita. Meierhold ja Grotowski tegid omal ajal kirjanikega hullemaidki trikke. Nad olidki oma lavastuste autorid, muid autoreid nad ei vajanud. Ja nüüd on nad klassikud. Kuigi mu poolehoid kuulub pigem Sergei Jurski õilsale protestile (vt TMK 1994, nr 4), ei võta ju Eimuntas Nekrošius teda niikuinii kuulda.

Mina aga pühendan oma loo Adolf Šapirole, kõige targemale Tšehhovi-lavastajale, kõige närvilisemale, kõige rahulikumale, huumorimeelsemale ja vaiutundlikumale, keda olen näinud. Andele, kes ka ei kontrolli harmooniat algebraga. Või siiski? Oleneb, kuidas loomingule vaadata. Tšehhov küll vist kontrollis. Ta oli arst, ta oli skeptik ja pelgas pöörasust. Teda on nimetatud nii esimeseks absurdistiksi kui ka esimeseks eksistentzialistiksi. Nekrošius võib olla geniaalne, aga ta ei ole kongeniaalne Tšehhoviga. Adolf Šapiro on see korduvalt õnnestunud.

# ÜKS ORKESTER JA KUUS DIRIGENTI

## PALJUTÖOTAV PEALKIRI

"Maailma muusikalised pealinnad - Viin" - mida kõike sellise pealkirjaga kontserdisari võiks sisaldada! Näiteks - Viinis kirjutatud teoseid või kahe Viini koolkonna (Haydn-Mozart-Beethoven; Schönberg-Berg-Webern) muusikat; kummalgi juhul poleks puudust tähtteostest. Või hoopis - viinilikku muusikat? See oleks riskantne: vist igale muusikainimesele tundub, et viinilik või austriaalik muusika on kindel mõiste, ometi on seda vaevalt kunagi ammendavalt lahti seletatud. Näiteks piirdub ka Nikolaus Harnoncourt, viinlane ja (tundub, et) üdini austriaalik muusik nentimisega, et Bruckneri muusika on "...absoluutselt austria muusika, nagu on vähesed teoste osad Haydnil ja Mozartil, pole midagi Beethovenil ja on kõik Schubertil" ("The Guardian" 28.III 1995).

ERSO kuue kontserdiga sari oli kavandatud nii nagu ikka ERSO sarjad - üsna juhulikult. Enamik teoseid oli autoreilt, kes mingil eluperioodil on olnud Viiniga seotud (ilma et teos pidanuks tingimata Viinis kirjutatud olema). Muidugi, tavaliselt on loetud piisavaks, kui mis tahes sarja igal kontserdil seostub üldnimetusega kuidagiviisi vähemalt üks teos, nüüd oli kogu sarjas üksnes kaks teost n-ö väljastpoolt - Schumanni ja Brahmsi klaverikontserdid (Schumannil ei olnud Viiniga kunagi midagi pistmist; Brahmsil veidi oli, aga Esimese klaverikontserdi kirjutamise ajaks polnud ta selles linnas käinudki). Kuna aga nii palju olulisi heliloojaid ja nii palju muusikat pole leida ühestki teisest linnast, polnuks raske teemast täielikult kinni hoida.

Kavamuudatuste tõttu kujunes sari ühe-külgsamaks, kui esialgu mõeldud. Heliloojast läks hästi Haydnil, Mozartil, Beethovenil ja Mahleril - igapähele kõlas rohkem kui üks teos. Välja langesid Schubert ja Webern, Schönbergile jäi ainult varane (1899) hilisromantiline ilme, Bergi polnud planeeritudki. Uus-Viini koolkond jäi niisiis samahästi kui

esindamata (Bergi ja Webernit, kummaltki üht teost, mängiti hooaja teistel kontsertidel, kuid ühe sarja abonemendi ostnud kuulaja ei koosta mõttes uut tervikut). Seetõttu oleks vist ülearune küsida, kas Viinis on ka pärast Teist maailmasõda heliloojaid olnud. Ainus meie sajandi teos oli Mahleri Üheksas sümfoonia (1909).

Kui käsitleda sarja tavakontsertide kogumina, olid kavad ju sümptomaalsed.

Üritades leida midagi üldisloomustavat esituse kohta, ei pääse meenutamast üksik-kontserte, sest igapähele juhatas ise dirigent. A u s t r i a s t polnud ühtegi.

## KONTSERDIMÄRKMIKUST

### 1. X 1994. Dirigent DAG NILSSEN (Norra).

Sarja avakontserdist sai laevaõnnetuse ohvrite mälestuskontsert. Tallinnas oli torm, tuul murdis puid, trollid jäid seisma, pool teed kontserdile tuli sõita taksoga. Esialgsest kavast oli alles jätetud ainult Beethoveni Missa C-duur op. 86., algusse lisati Mozarti "Ave verum". Laulsid Meeli Tamm, Riina Airene, Mati Kõrts, Uku Joller, Filharmoonia Kammerkoor ja ER segakoor.

Seda kontserti ei pea ometi arvustama? Meeles on läbisegi muusikaline ja muusikaväliline: koori ja orkestri ilus pehme kõla; tahtmine kogu aeg vaadata saalis sinna, kus alles kuus päeva tagasi oli istunud Tiina Vabrit (äkki ta ei lükanudki oma Rootsi sõitu päeva võrra edasi?); presidendi ja peapiiskopi kõned; mõte, et Beethoveni "väike" missa, mida enne olin pidanud igavaks, mõjub tundmatu teosena, liigutab. Ja kõigisse muljetesse sekkus hoolimatult üks täiesti ootamatu tegevusliin nagu sürrealistlikus teatritükis: juba Mozarti algustaktide ajal oli keskmisest külgukest kolinaga sisenenud kolm jopedes ja saabastes tele- või kinomeest (kuna kontsert oli tasuta, polnud ustel piletoore, kes saanuksid neid takistada); filmisid

presidenti, kuid jäid ka pärast edasi-tagasi käima, igavledes, häälekalt uksi avades ja sulgedes - pidades saalitäit kuulajaid ja lei-najaid üksnes oma tähtsa töö materjaliks. Kes nad olid, ei saanudki teada, ei teadnud "Eesti Kontserdi" juhtkond ega ETV toimetaja (ETV operaatorid olid mustades ülikondades ja töötasid vaikselt), kes väitis kõiki Eesti operaatoreid vähemalt nägupidi tundvat. Tulnukad arvati välismaalasteks (võib-olla siis "lähivälismaalt", mujal on muusika ajal fotografeeriminegi keelatud). Episood pole ehk väärt kirjeldamist, tavalisel kontserdil ju midagi nii masendav-groteskset ei juhtu? Kuid just kontserdi erilisuse tõttu kippus nende taktitus sümboliseerima elu kõiki jõhkraid ootamatusi.

17. XI 1994. Dirigent ERI KLAS, kavas üksainus teos - Mahleri Üheksas sümfoonia - viimane, eriline.

Milles õieti seisneb "viimaste" külgetõmbejõud, mis toimib isegi siis, kui teos jääb viimseks täiesti ootamatult? Kuulates loodaks nagu mingi saladuse jälile jõuda. Veel intensiivsem on "viimase" aura, kui autor uskus peatselt lahkuvat: siis on tegu vaimse testamendiga. Mahler kirjutas oma testamenti - "Laul maast", Üheksas ja pooleli jäänud Kümnes sümfoonia - teades, et ta süda on peaaegu lõpuni kulunud. Kirjutas imeilusat (erinevalt ühest kolleegist, kes sõna "ilus" kasutab ainult kombinatsioonis "magusaga", kuulen neid eri mõistetena, pigem oleks mulle arusaadav "inetu" ja "magusa" kombinatsioon) muusikat, milles varjud otsekui liiguvad taustal ja pääsevad esiplaanile üksnes hetkiti. Kuna ta jagas oma mõtteid ka sõpradega kirjades, teame, et ta tajus sel ajal eriti intensiivselt maapealset ilu ja mõttes hinge teekonnast üle piiri. Võrdluseks: umbes 60 aastat hiljem kõneles surmast helitöodes ja verbaalselt Mahleri suur austaja ja samuti ülitundliku natuuriga Šostakovič - kirjutas läbinisti masendavat muusikat ja väitis (memmaarides), et "seal teisel pool" pole midagi, ainult tühjus. Mahler toob meil saali kindlamalt täis kui vähemalt samavõrd respektieritav Šostakovič, ja vaevalt on peapõhjus muusikalise stiili erinevustes.

Rääkimata vaimsest pingest Mahleri ligi poolteist tundi kestvas "lahkumissümfoonia" (vananev Karajan polevat julgenud seda esitada), teos on raske mängida ja juhatada ka kui mahlerliku mitmeteemalise polüfoonia tipp. Alatas on kõlaruum täidetud, kuid ažuurselt, mitte massiivselt: ikka peab üheaegselt kuulda olema palju eri meloodiajooni, värve, rütme; orkestris on lõpmata

hulk indiviidide dialooge, samas võib mõni fraas poolel teel ühest pillirühmast teise kandudes värvi muuta.

ERSO polnud Mahleri Üheksandat varem esitanud, Eri Klas oli. Kontsert tõendas tema küpsust selgemalt kui ükski teine tema viimaste aastate esinemistest Eestis. Tal oli oivaline side orkestriga, kõik kõlas, oli selge, kõnekas, rikas. Muusika ei jäänud hetkekski "seisma" ja näis kestvat veel pärast imeaeglaselt mängitud, vaikusse kustuvat lõppu. Klas on alati olnud emotsionaalne, kuid nüüd on ta emotsionaalselt ja tehniliselt täpne. Kui kujutleda seda teost tema juhatatuna umbes viisteist aastat tagasi, siis oleksid küll kõlanud toredasti karakterseid kaks keskmist - elavat ja iroonilist osa, ent hingestatud ääreosad oluaksid tõenäoliselt rabedad, ja vaevalt oleks teose mitmekihiline faktuur kõlanud nii klaarina.

Tõlgenduse isikupära selgub võrdlustes. Mahleri Üheksanda ettekannetest saan meenutada kahte väga head, ühtlasi väga erinevat - Claudio Abbadot (Chicago orkestriga "Deutsche Grammophoni" plaadil) ja Zubin Mehtal (New Yorgi Filharmoonikutega Peterburis). Abbadol valdab habras, elegeiline ja salapärane element, Mehtal - vitaalne ja maine. Klasi tõlgenduses olid mõlemad poolused (lihtsustatult - "surm" ja "elu") tasakaalus; isikupärastena mõjusid mõned väga aeglasel, kuid täiusliku rahuga välja kuulatud tempod.

1. XII 1994. Dirigent TOOMAS KAP-TEN. Algul kavandatud oli kavasse jäänud Mahleri lauutsükkel "Rändselli laulud", solistikis Tarmo Sild. Teiseks (Schönbergi Kamersümfoonia nr.1 op. 9 ja Schuberti *Magnificat*'i asemel) kanti ette Haydni "Stabat Mater".

Näis, et dirigent oli oluliseks pidanud ainult Haydni ja Mahler polnud teda üldse huvitanud. Nii ilmetult (kõik ühtviisi agar, ei õrnust, ei irooniat) mahamängitud ja tasakaalustamata kõlaga orkestripartiitid mis tahes vokaal- või instrumentaalsolistiga teoses pole ammu kuulnud. Kahju, et esmakordselt Mahlerit lauldes ei saanud Tarmo Sild mingit ansamblist tuge. Mahler sobib talle, kui ta saaks tsükli rohkem esitada, "sisse laulda" nagu ooperirolle, tuleks väga hea tõlgendus. Vokaalselt on see ikka raske küll, huvitav, et parim oli dramaatiline kolmas laul. Kui oleks ainult lastud kuulata - ikka müristas orkester üle.

Või polnud asi dirigendi huvis, ehk tunneb ta end paremini, kui orkestriga liitub (oma) koor? Haydni orkestripartiit oli nii



*Eri Klas.  
K. Suure foto*



Thomas Indermühle

piano't kui ka eri karaktereid. Kuigi - ikka tundus vahel, et kõik on ühtmoodi tähtis, millest tekkis staatika.

Koor oli hea. Tenorirühm kõlab kompaktselt, naishääled ei tremoleeri - kui oled enamiku oma kontserdikülastaja-elust harjunud kuulma lohisevat ja kohisevat ER koori, üllatab mitu aastat tagasi uuendatud ja vahendatud koori kõla ikka veel meeldivalt.

Koorist enam on laulda solistidel. Vähesete kogemustega naissolistid - Helen Poolma ja Maire Haava (kes esines esmakordselt Estonia kontserdisaali laval "päris" kontserdil) - ning suure esinemispraktikaga mehed - Tiit Kogermann ja Uku Joller - moodustasid kena ansambli. Noored daamid mõjusid nõudlikes partiides paljutootavalt, kohati jääb vajaka tekstist lähtuvat tõlgitsusjulgust või -oskust.

**26. I 1995. Dirigent THOMAS INDERMÜHLE**, kavas Haydn ja Mozart. Veidralt muutliku esitustasemega kontsert.

Haydni Sümfoonia nr.14 A-duur: nii igav ei tohiks noor Haydn nüüd küll olla! Indermühle löi lihtsalt takti lapiku käega, kas or-

kester seda vajanukski? Mängiti kultuursete strihhide ja kultuurse tooniga, interpretatsiooni polnud. Üle sõideti kõigist muusikalistest ootamatustest, millest peaks sündima Haydni huumor.

Haydni oboekontsert C-duur: Kui Indermühle muutus dirigendist solistik, hakkas orkester elama! Tundus, et orkestril on palju kergem musitseerida tema mängu kui käe järgi. Ja mäng oli nõtkete, fantaasiarikas... Mis-sugused kadentsid!

Mozarti Adagio ja Fuuga keelpillidele c-moll KV 546. Taas pealiskaudselt maha mängitud. Fuugas jäi puudu bassipõhjast, meil on ometi hea tšellorühm?

Mozarti Sümfoonia C-duur KV 551 ("Jupiter") valmistas uue üllatuse: ettekanne oli uhke, peajumala nime vääriline. Kas oli kõik prooviaeg selle loo peale läinud? Indermühle-dirigent oli muutunud ka väliselt, järsku oli tal mitmekesine, ilmekas žest. Hilise Mozarti üsnagi rafineeritud polüfoonia liinid olid selged, kapriissed rütmimustrid sädelesid.

**30. märts 1995. Dirigent ARVO VOLMER.** Selle kontserdi muljed, saadud ER salvestatud DAT-kassetti kuulates, langevad põhijoontes kokku Tanel Joametsa emotsionaalses arvustuses ("Kultuurileht" 21.IV) väljendatutega.

Mozarti Sümfoonia C-duur KV 425 ("Linzi sümfoonia") oli tõesti tuim, aga mitte toataalselt - viiulid kõlasid päris kenasti. Dirigendil polnud jätkunud tähelepanu kogu faktuurile. Elusus ja värvikus, millega tänapäeva klassikaesituse malliandjad, nagu Harnoncourt, Gardiner jt vaimustavad, tuleneb suuresti sellest, et, rääkimata puhkpillisoolodest, iga täitehäälgigi, ka kõige lihtlabasem figuratsioon on oma karakteriga, kõlab nõtkelt, suhtleb teistega, ei "saada" (selliselt musitseeriti Indermühle käe all "Jupiteris").

Schönbergi "Kirgastunud öö" keelpilliorkester oma üsna nõudlike partiidega kõlas nauditavalt. Selles muusikas tundis Volmer end ilmselt kodus. Tõlgendus oli julgelt puhanguiline, mõjusate tõusude ja täpsete kõrgpunktidega, ja ehk romantilisem kui tavaks. Näiteks algus - esitusjuhisega *Sehr langsam, immer leise* (väga aeglaselt, üha vaiksel) - hakkas kohe tubliult edasi pürgima, ka lõpuloik oli rahutu, pigem päikesetõusu helimaaling kui seesmine kirgastumine. Miks ei võiks mõni tõlgendus ka selline olla. Ainult et vaikus näib Volmerit üldse vähe (üha vähem) huvitavat (või pelgab ta seda?), *piano*

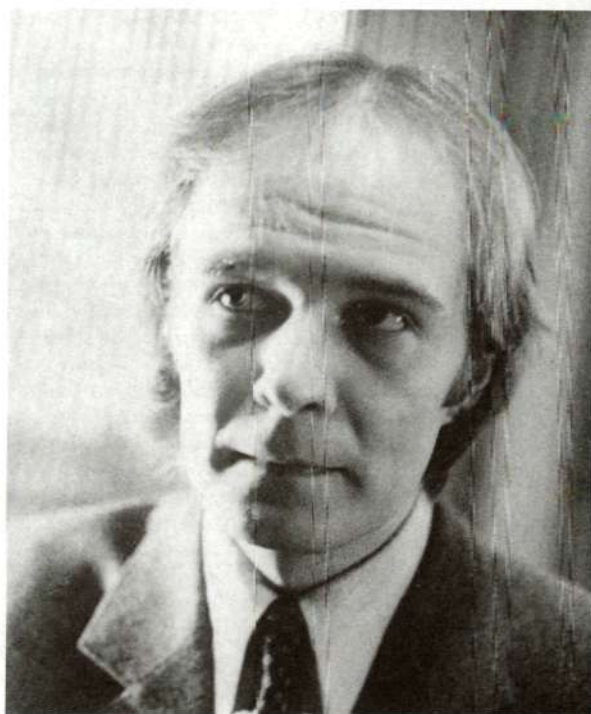


oleks ainult nagu paratamatu vahejaam enne ja pärast "päris" muusikat. *Forté* sündroom pole interpretide seas haruldus; kui piiruda dirigentidega, siis - Toomas Kaptenil on see veel tuntavam.

Õhtu peanumber oli muidugi Brahmsi Esimene klaverikontsert, tänu Ivari Ilja spontaansele ja suveräänselt isikupärasele mängule. Orkester ei "saatnud" solisti, vaid käitus väärika partnerina. Taas kord võis tõdeda, et Volmer on hea ansamblist.

**11. V 1995. Dirigent GINTARAS RINKEVIČIUS.** Schumanni Klaverikontserti mängis Austria pianisti Stefan Vladari asemel 1974 sündinud, niisiis kõige enam 21-aastane solist Henri Sigfridsson Soomest. Mängis kenasti, mitte rohkem (värvimeelt oli vähevõitu). Küllap olnuks mõni eesti noor pianist huvitavam, aga mis siis ikka, õpetlik võib olla kuulda sedagi, kuidas mängivad meie noorte tippude eakaaslased mujal. Leedulasest dirigendil on kummaline "sõlmedega" löök - imelik, ta õppis ju Peterburis, kus au sees on žestikulatsiooni otstarbekus. Peeaegu kõik akordid olid lahus - kas orkester ei saa dirigendist aru või ei oska dirigent piisavalt solisti jälgida?

Et viga polnud dirigendi kontaktivõimes orkestriga, näitas Beethoveni Viienda sümfoonia intensiivne, värske, hea tervikutundega ettekanne.



*Ivari Ilja*

*F. Kljutšiku foto*

*Gintaras Rinkevičius ja Henri Sigfridsson.*

*H. Rospu foto*



## MIDA JÄRELDADA?

Kui ühe hooaja kuus kontserti kuue dirigendi juhatusel õnnestuvad erinevalt, ei peegelda see orkestri, vaid dirigentide oskusi. Kui kõige paremini esitatakse sarja raskeim teos (Mahleri Üheksas sümfoonia), siis oleks naeruväärne oletada, et sama orkester ei saa hakkama sama helilooja hoopis lihtsama looga ("Rändselli laulude" orkestripartii).

Eri Klasi juhata tud kontsert oli niisiis parim. Milline olu ku sarja avakontsert (Dag Nilsseni juhatusel) tervikkujul, ei saa teada. Ülejäänud neljast kontserdist ei läinud ju ükski aia taha tervenisti, ikka üks või kaks teost: ilmselt ei suudetud prooviaega õiglaselt kõigi teoste vahel jaotada. Kas proove (enamasti neli) on üldse liiga vähe, nagu sageli kurdetud? Vastu väita, et maailma tipporkestritel on veel vähem, oleks ebaõiglane, aga meenub ka üks ERSO suurepärase kontsert (aprillis 1994), mille nõudliku kava valmistas Andrei Boreiko ette kolme prooviga (olude sunnil - ta ei jõudnud õigel ajal Tallinna).

Kuidas portreterida orkestrit ennast, sõltumatult dirigendist? Andres Mustonen on noominud (TMK 1994, nr 10) meie kriitikuid, kes selle asemel, et viljelda Bernard Shaw laadis esseistikat (mida peaks tellima pigem eesti kirjanikelt, kui ainult leiaks Shaw - või Thomas Manni või Hesse või Kundera - kombel muusikaliselt haritud isendi), kirjutavad toonist ja tempodest. ?? Kui dirigendist lehviv püha kunstivaim takerdub enne kuulajani jõudmist materiaalsesse elementi, mängija käe kokkupuutesse pilliga, ei tunnegi kuulaja teda ära, vaid märkab üksnes tema inetut kõlarüüd: halba tooni. Tempo kui dirigenditöö komponent peaks olema kunstivaimu enda osa. Muidu püüab ta vaimu lõksu (läbitundmata tempo) või lõigub vaesekese koguni juppideks (pikema teose omavahel seostamata tempode rida). Kuulaja reaktsioon: ei tea, mis kell juba on?

Tahtes otsustada ERSO võimekuse üle, tuleb meenutada kümne ja kahekümne aasta taguseid aegu - siis selgub, et orkestri asjad pole sugugi halvad: enam pole sellist lõhet eri pillirühmade oskuste vahel nagu omal ajal. Näiteks võis flöötide, klarinetite või tšellode üle varemgi uhke olla, aga vaserühm mängis sageli nn pritsimeeste tooniga, mida nüüd ei kuule ka kehvemal sorti kontserdil. Eriti märgatavalt on tõusnud metsasarve- ja trompetimängu tase, ilmselt on koolitus EMA-s edenenu d. Ei usu, et Neeme Järvi aegse ERSO metsasarved oleksid suutnud,

olgu või Karajani käe all, komistusteta mängida Mahleri Üheksandat (mille nüüdset esitust väljakostvalt kriimustas üksainus ebaõnnestunud trompeticsoolo, kuid trompetite kaunilt ja puhtalt mängitult oleks võimatu loetleda).

Aastail, mil orkestril polnud õiget pere-meest, lahkuti just keelpillirühmast (puhk-pillimängijaid on soomlastel endil küllalt). Ei saa kuidagi väita, et asemele tulnud noored orkestrandid - Tallinna Kammerorkestri põlvkond eesotsas kontsertmeister Maano Männiga - oleksid nõrgemad. Peeter Lilje pidi aina eraldi vaeva nägema, et viiulirühm ei mängiks loiult, nüüd kuuldu b toon üldiselt parem, intensiivsem.

Kuni Muusikaakadeemias jätkub üliõpilasi, ei saa ERSO kuidagi lõplikult "laiali joosta", nagu vahepeal kardeti. Mitme instrumendi mängijate seas on Eestimaalgi juba tase hoidmiseks piisavalt konkurents. Tõenäoliselt on orkester tõusuteel.

Mida vajaks ERSO praegune koosseis? Kõike, mida vajab iga professionaalne orkester. Ükski orkester ei kurda, et pillid, palgad ja dirigendid oleksid liiga head.

# KÕIK, MIS ME TEEME, ON DOKUMENT



## KAKS KOHTUMIST OTAR IOSSELIANIGA

Selle režissööri filme nägid tallinlased esimest korda peaaegu veerandsada aastat tagasi Tallinna Polütehnilise Instituudi filmiklubis. Vaatajad nägid tema gruusiakeelset "riiulifilmi", mida tõlgiti eesti keelde sealsamas saalis suuliselt. Asjatundjad hindasid ka edaspidi kõrgelt iga tema uut tööd, kuid filmisõbrad tundsid meistri loomingut paraku vähe. Põlu all oleva looja teosed olid kogu aeg "riiulil"... Tema filmide "Lehesadu", "Elas laulurästas" ja "Pastoraal" tee ekraanile oli raske.

1979. aastal, kui kõik moodused oma tõelistel mõtete maskeerimiseks NSV Liidu Riikliku Kinematograafiakomitee ees olid ammendatud, sõitis põlualune režissöör ära Prantsusmaale. Eksnõukogude ja eksgruusia režissöör on seal vändanud kuus filmi, neli neist on saanud prestiižikaid rahvusvahelisi auhindu.

Pärast pikka äraolekut käis Otar Iosseliani 1993. aastal Moskvas ja aasta hiljem Riias kui külaline Prantsusmaalt. Siinkirjutajal oli õnn näha Iosseliani "prantsuse" filme ja osaleda kohtumistel temaga. Kuulasin veel kord üle lindistused, mis ma olin teinud Moskva rahvusvahelisel filmifestivalil ja Riia filmifoorumil "Arsenals". Ja nüüd on siis tema mõtted siin teie ees.

## "SÕPRUS EI OLE GEOGRAAFIAGA SEOTUD..."

Kuidas on, kas te olete jõudnud Prantsusmaal juba adapteeruda?

Minu vanuses on adapteeruda teisel maal, kohaneda teiste kommetega juba võimatu. Võib vaid millegagi harjuda. Ma olen sündinud ja üles kasvanud Tbilisis, ma olen tbilislane nii oma mõttelaadilt kui ka selles maailmas elamise viisi poolest. Minu sõbrad on siin: Gruusias, Moskvas, Riias, Leningradis - sõprade ring kujuneb elus välja vaid üksainus kord. Sõprus ei ole geograafiaga, vaid ajaga seotud fenomen. Puškini lütseumisõprade ring ei oleks saanud taastekkida, kui luuletaja oleks ära sõitnud mõnda teise riiki. Nendel vähestel sõpradel, keda ma olen leidnud Prantsusmaal, on hoopis erinevad minevikukogemused ja teine sündmuste lahtimõtestamise kood. Ühised mälestused, ühised hinnangud ja ühine nukrus ning nendel rajanevad kaalutlused, mõtisklused ja lootused loovad selle keskkonna, milles inimesed hõlpsasti üksteisele lähenevad ja leiavad kiiresti ühise keele. Paraku on see aga võimalik ainult seal, kus inimesed on veetnud põhilise aja oma teadlikust elust. Kuid Prantsusmaal on vähem sellist, mis mulle on võõras kui näiteks Jaapanis või Singapuris,

sest kristlusele on ühised tunnused üle kogu maailma. Ma ei ütleks, et ma tunneksin end seal väga mugavasti. Kuid minu ülesanne on töötada ja teha seda, mida ma pean vajalikuks, sellel maal on see võimalik ja ma olen Prantsusmaale väga tänulik, et ta on mulle peavarju andnud.

**Millist mõju on prantsuse kultuur, prantsuse filmikunsti traditsioonid avaldanud teie viimastele filmidele?**

Meie kasvatus põhineb kirjandusel, muusikal, maalikunstil ja arhitektuuril. Raske oleks nüüdisajal endale ette kujutada inimest, kellele poleks mõju avaldanud Mozart või Bach, Shakespeare või Cervantes, impressionistid. Kuid igal väikesel rahval on ka oma lähtepunkt. Gruusiinidel on selleks Rustaveli maailmavaade. Aga ka Rustaveli ei tekkinud tühjale kohale. Tema vaated rajanesid kreeka kultuuril, sellel, mida inimkonnale andsid Platon ja Sokrates. Gruusia on alati olnud kultuuride ristumiskoht. Ühelt poolt Lääs - Euroopa kultuur - ja teiselt poolt Ida - Hiina, Pärsia ja India mõjud. Täpselt samuti on lugu ka Prantsusmaa ja minu filmidega. Huvitav on see, et prantslased peavad minu filme prantsusepäraseks ja grusiinid gruusiapäraseks.

## FILMIKUNSTI OLEMUSEST, FILMIKEELEST JA TELEVISIOONIST

**Kuidas te hindate prantsuse filmikunsti praegust olukorda?**

Filmikunsti olukord Prantsusmaal on praegu sama lohutu nagu ka Gruusias ja Venemaal. Võistlemine ameeriklastega kommertsfilmide vallas on absoluutselt tulutu. Hollywood mängib seal omal väljakul ja oma mängu, ta valdab seda täiuslikult. Meil, eurooplastel, on säilinud kujutus sellest, et on häbiväärne mõelda ainult rahast, kui sa teed tööd, et raha ei ole kaugeltki edukuse näitaja, vaid pigem näitab seda, et sa oled end õnnestunult maha müünud. Jumal tänatud, et me oleme selle kujutluse veel säilitanud. Ameerikas on otse vastupidi. Seal on häbiväärne olla ilma rahata. Kui prantslased omandavad ameeriklaste mõtteviisi, siis toob see kaasa peamise minetamise: kaob kavatsuse puhtus, ülesande puhtus, kaob Euroopa kultuuri üks kvaliteete, mis eristab seda põhilikult ameerikalikest kultuurist.

**Kuidas te seletate seda, et kõik teie Gruusias tehtud filmid olid mustvalged, "prantsuse" omad aga värvilised?**

Mustvalge kujutis ei ole kapriis, see on too minimaalne ja võimalik osa tinglikku-

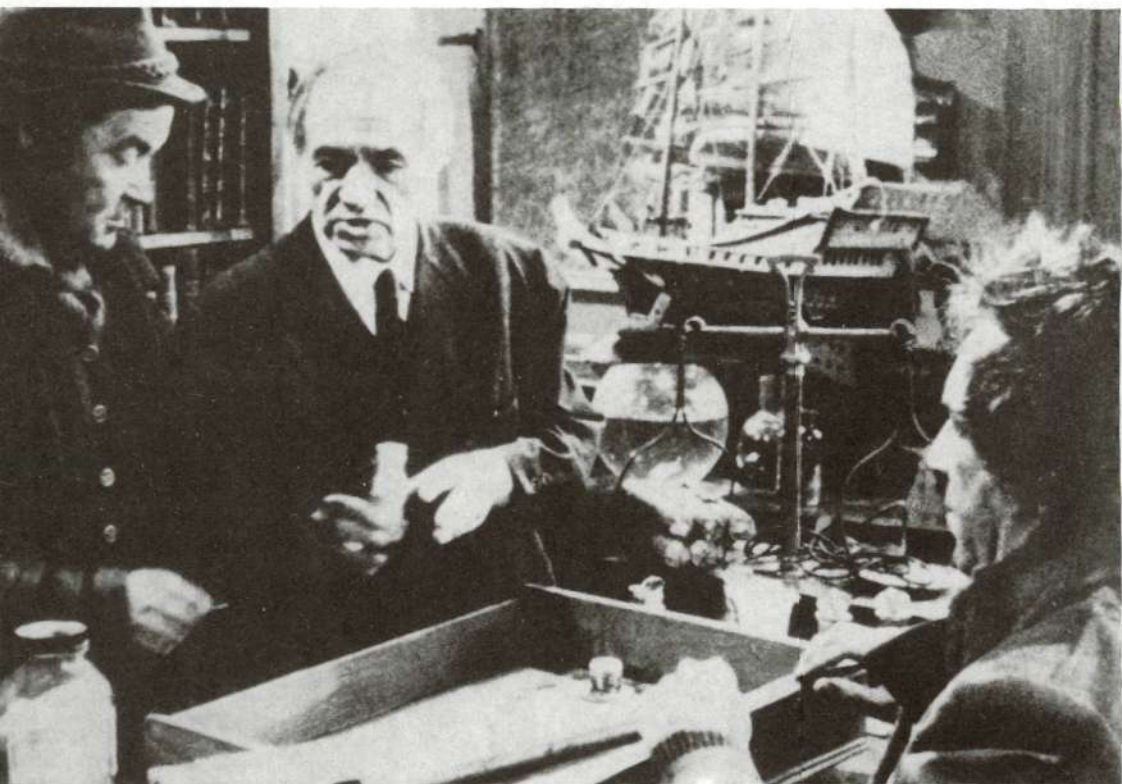
sest, mis lähendab meie kunsti märgisüsteemse kunstiga. Mina pooldan seda, et keel, mida me kasutame kunstis üldse ja sealhulgas ka filmikunstis, oleks võimalikult märgisüsteemne. Võiks öelda, et värvusfilm viib meid eemale reaalsuse varjudest. Veelgi enam, mitte ainult ei vii eemale, vaid teeb ka reaalsuse värvikamaks, kui ta seda tegelikult on. Kahjuks olen ma Prantsusmaal oma teoste loomisel väga sõltuv ärimaailmast ja televisioonist, see dikteerib paratamatult kategoorilisuse, millega produtsendid välistavad mustvalge filmi oma huvide sfäärist. Ma olen sunnitud tegema värvusfilme, kuid ma püüan neid teha nii, et värv tõraks võimalikult vähe silma. See on minu väike kavalus.

**Te olete oma filme alati teinud oma seaduste järgi ja oma eetikast lähtudes, on need teie viimastes filmides muutunud?**

Ma arvan, et ei ole. Filmi puhul on meil tegemist žanriga või kunstiliigiga, mis kuulub fiktsiooni valdkonda. Kui me tahame opereerida kujutisega kui mõistega, siis peab võtete ajal püüdma teha kõike mitte tegelikult. See tähendab mitte raiuda maha puid spetsiaalselt meie võtete jaoks, mitte lüüa kukkedel maha päid, mitte tappa härgi tõeliselt, mitte korraldada härjavõitlust etenduse jaoks. Muu hulgas käib see ka inimeste kohta. Ei ole vaja panna inimesi, kelle elukutseks on täita või kehastada mingeid sotsiaalseid ja inimlikke rolle, ebaloomulikku olukorda. On teada, et igal inimesel on oma aura, mingi teda kaitsv väli. Sundida näitlejat seda aurat purustama näiteks seksuaalaktis on võrdväärne kõrvakiiluga. Eetikast rääkides tuleb nüisuguseid asju igatahes vältida. Ma püüan mitte toime panna purustavaid akte mis tahes meid ümbritseva vastu, mitte maha põletada tõelist maja, kui see ikka on tõeline ja mitte dekoratsioon.

**Teie viimane dokumentaalne triloogia on salvestatud magnetlindile Prantsuse televisiooni jaoks. Kuidas te suhtute televisioonis?**

Ma ei ole üldse televisiooni kui informatsiooni edastamise viisi vastu, kuid mind kohutab see, kui võrd on televisioon meie ellu tunginud ja kui palju ta meie aega rööbib. Ma olen nõrk nagu me kõik ja nii mõnigi kord ei ole mul lihtsalt jõudu telerit välja lülitada, pärast aga olen pahane iseenda peale, et olen lasknud nii palju aega raisku minna. Sel ajal ma lihtsalt ei elanud. Otsida televisioonis välja sisuliselt tähtsaid ajaraasukesi on lootusetu ettevõtmine, sest televisioon käib praegu visalt massikultuuri teed, käib visalt viiekopikaste meelelahutuste teed ja muutub vaatajale hädatarvilikuks toiduks,



"Kuu lemmikud", 1984.

asendades nende endi mõtteid, vestlusi, raamatute lugemist, võimet oma mõtteid avaldada ja üldse midagi arvata. Selles peitub suur oht. Kahjuks on see üks suurimaid leiutusi ja nagu kõik, mis selles maailmas on suurepäraselt välja mõeldud, sealhulgas ka ratas, on sattunud röövlite kätte ning meie lõikame niisuguse teadus- ja leiundustegevuse vilju. Pääsu sellest ei ole.

Mis aga puutub sellesse, et äratada massilist huvi meie kunsti vastu, siis, kas teate, see on ilmselt lootusetu asi. Filmikunsti kui niisuguse ja kinematograafia mõiste peavad eristuma, viimane on nii-öelda tavaline kotlet. On ainult vaja, et vaataja ei eksiks saaliga. Kui te ostate raamatu Don Quijote kohta, siis te teate, et see ei ole Agatha Christie. Kui me ei õpi eristama filmikunsti makulatuuri, siis on vaataja leidmine üsna keeruline ülesanne. Mida rohkem toodetakse makulatuuri, seda rohkem kasvatatakse vaatajat selle najal ja seda rohkem ta meist eemaldub.

#### LIBLIKAD JA KORRALIKUD VANAEMAD

*Vaikes Prantsuse provintsilinnas sureb eideke, kes kuulus vene emigrantide esimesse laines-*

*se. Oma lossi pärandab ta õele, samuti vanamutile, kes elab Moskvas ühiskorteris. Too koos oma täiskasvanud tütrega müüb päranduse kättesaamisel lossi kohe ettevõtlikele jaapanlastele maha ja ostab endale korteri Pariisis. Tütar muudab selle silmapilk ühiskorteriks, kuid juba prantsusepäraseks.*

*See on Otar Iosseliani uue filmi "Liblikajaht" kogu süžee. Teos valmis Prantsusmaal ning ta tõi selle kaasa Moskvasse ja Riiga. Kuid nagu alati, on faabula ja süžee režissööri jaoks teisejärgulised. On õhkkond, on iseloomud ja üksikasjad, millega seletuvaldi filmi salapärasus ja veetus.*

*Teie "Liblikajaht" on väga pessimistlik, see vestaks nagu sellest, et meie tsivilisatsioon on minetanud oma kultuuri juured, kummatigi on film väga kerge ja naljakas. Kas siin ei peitu vastuolu?*

*Kui mõtled tulevikule, siis langed paratamatult meeleheitesse. Kuid me töötame ja tegutseme edasi. Tulevikus meid seirav katastroof eksisteerib koos tänase vajadusega elada. Seepärast peab rõõmu tundma igast elatud minutist. Kui film "Liblikajaht" tervikuna*

näib olevat nukker, siis ometigi on iga selle osake tulvil elu. Et selgemini rõhutada seda, mida sa kaotad, peab selle tegema silmanähtavaks, peab nautima seda, mis peab kaduma.

Mulle oli peamine see, et filmi ei vaadatakse lihtsalt kui aristokraatia viimaste mohikaanlaste portreed, vaid kui selle maailma viimase korraliku inimese portreed.

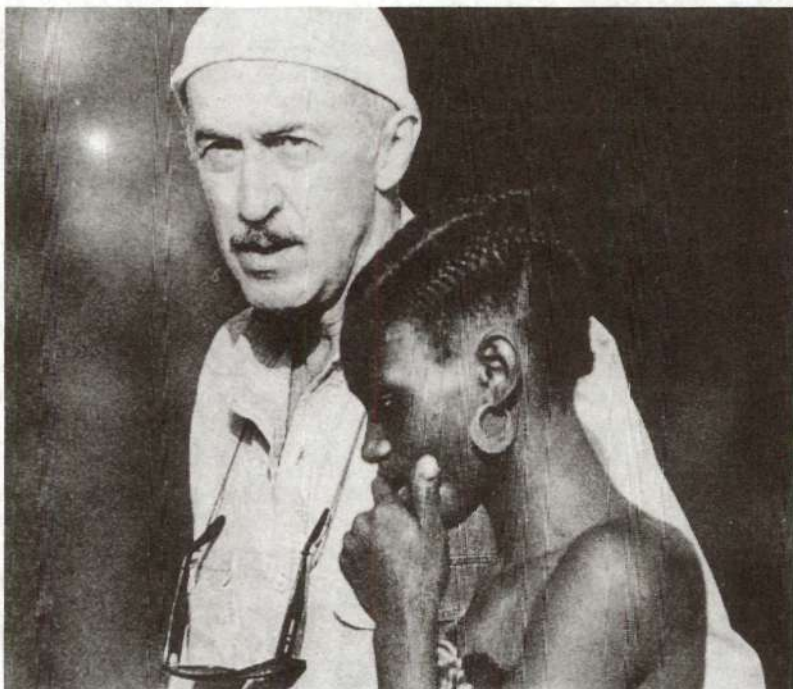
Mida te peate korralikkuseks ja mida mitte, nii elus kui ka filmikunstis?

Ma ei arva, et peaks selgelt ja konkreetset määratlema, mis on korralikkus ja mis ei

asja saab. Seda pärandust tuleb meil vist veel kaua helpida.

Te ütlesite, et korralikke inimesi on järele jäänud vähe, kas te peate silmas näiteks Gruusias pärast repressioone alles jäänud intelligente?

Mitte ainult. Mitte mingil juhul ei paneks ma võrdumärke harituse ja näiteks vaimse töö vahele. Intelligentsus on ikkagi hinge kasvatamine, eelkõige kõlbelise staatuse küsimus. Kuid kirjaoskamatusel alusel ei saa see küll kuidagi kujuneda. "Kirjaoskuse" läteteks võivad olla ka muinasjutud, legendid, lau-



Otar Iosseliani  
filmi "Ja valgus  
sai" võtetel 1989.  
aastal.

ole korralikkus. Igaüks meist on vähemalt kuulnud, mõned aga lausa füüsiliselt tunnetanud, mis asi on südametunnistus. Alatu käitumine ja vale on väga sagedane nähtus igal alal, sealhulgas ka kinematograafias. Näiteks kommertsfilmide tegemine ei ole iseenesest sündsusetu tegu. See on samasugune tegevus nagu ka makaronide või vorsti valmistamine. Kuid teha propagandistlikke filme, mis on üles ehitatud valele, see on sündsusetu. Vanema põlvkonna korrumpeeritus, see, et nad on pealekaebajad, aferistid, altkäemaksuvõtjad jms, mõjutab otseselt järgmist põlvkonda. Ja üldse, kui teil on mittekorralikud vanemad, kui kõik ümberringi valetavad, siis on väga vähe lootust, et teist

lud, vanasõnad, kõnekäänud, mis on sündinud ja elavad rahva seas. Just nende najal on kasvanud see intelligents, kelle hulgas võib olla nii intellektuaale, töölisi kui ka meistri-mehi. Intelligents on inimene, kes suudab näha end kõrvalt ja anda igale oma teole hinnangu, võrrelduna maailmas olemasoleva heaga.

Kas te teate, kuidas olid lood Gruusias? Näiteks XIX sajandi lõpul panid gruusia aadlikud, kes hoolitsesid oma laste hea kasvatuse eest, nad juba väga varajases eas elama taluperedesse, et neist saaksid korralikud inimesed, et nad teaksid, mis on vaesus, mida tähendavad vanemad inimesed ja mis asi on õiglus. Kuid see institutsioon lõhuti



"Kuu lemmikud".

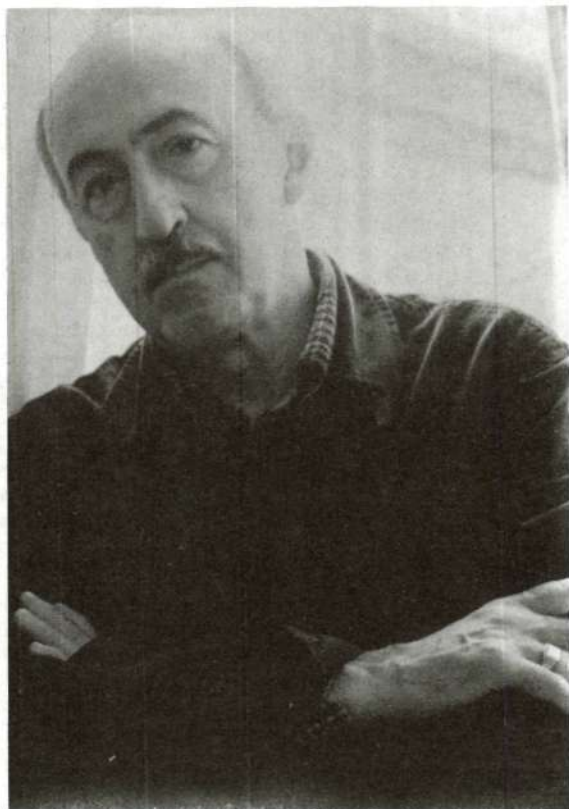
ära ja seejärel me sattusime nõukogude kooli situatsiooni...

### "ÜKSI GRUUSIA..."

Filmihuvilistele oli tõeliseks üllatuseks Otar Iosseliani pöördumine dokumentaalfilmi poole. Riialased ja filmifoorumist "Arsenals" osavõtjad olid endise NSV Liidu territooriumil esimesed, kes nägid tema triloogiat "Üksi Gruusia...". Hiljem näidati seda "Ostankino" telekanalil. 1994. aastal Prantsusmaa televisiooni jaoks valminud videofilm räägib Gruusia ajaloost ja praegusest tragöödiast.

Mispärast te tegite äkki dokumentaalse triloogia, see ei ole ju teie žanr? Te olete ju alati hoidunud poliitikast eemale?

Ma ei arva, et meie töös on olemas dokumentalistika ja mittedokumentalistika. Kõik, mis me teeme, on dokument selle kohta, kuidas me mõtleme ja nähtusi hindame ning milliseid oma seisukohti me tahame teatavaks teha kinoküllastajale, selle kohta, kuidas me elame siin selles ilmas. Antud juhul on jutt minu kodumaast, mis on praegu väga raskes olukorras. Võimatu on elada nii, et peidad pea liiva sisse. Kui põleb teie maja, siis põleb teie maja, kui "Titanic" läheb põhja, siis läheb põhja "Titanic" ja teie olete üks selle reisijatest. Minu jaoks ei ole see film pöördumine poliitika poole, vaid katse rääkida sel-



Otar Iosseliani Riia 5. filmifoorumil "Arsenals" 1994. aasta septembri lõpul. I. Junkere foto

lest, kui väga teeb mulle haiget meiega praegu toimuv.

Kas tõesti on teie kodumaal kõik nii lootuse-  
tu ning "Lehesaju" ja "Pastoraali" aeg on iga-  
veseks möödas?

Lootusetuid olukordi on siin maakeral aeg-ajalt ikka olnud. Te teate väga hästi, et maamunalt on kadunud paljud kultuurid ja väga paljud rahvad. Me ju teame, kuidas kadus asteekide kultuur. Meil oleks sellest nagu kahju, kuid see oli halastamatu tsivilisatsioon. On kadunud Ibeeria. Meil on kahju, et on hukkunud Bütsants, kuid see oli kohutav impeerium. Mõnel on kahju ka sellest, et lagunes Venemaa impeerium, kuigi too oli košmaar. Kõlbelise laostumise tõttu varises kokku Nõukogude impeerium. Kreeka hukkus sel hetkel, kui see oli lagunenu riik. Kadunud on Egiptuse ja Hiina võimsus. Nii see ratas ringi käib. Me võime imetleda nendest aegadest pärit asju ja silitada säilinud mälestusmärke, kuid ma ei usu, et tol ajal elada oleks olnud suur õnn. Elada on alati olnud raske. Nii on see ka edaspidi. Niisugune on inimese saatus.

Olukord Gruusias on väga raske ja draamaatiline. Muuseas, ma ei ole Gruusiast kunagi lahkunud, ma lihtsalt sõitsin tööd tegema, need on kaks iseasja. Me oleme väga mures gruusia vana kultuuri pärast, kas ta peab vastu sellele pööristormile, mis teda praegu räsib. Kuid ma näen Gruusia jõudu uue võrsetes, inimeste uues põlvkonnas, kellel on vahetu seos nende tekstidega, mis eelnevad põlvkonnad on neile jätnud. On olnud kirjanik Ilja Tšavtšavadze, on olnud Važa Pšavela, Akaki Tsereteli... Ma arvan, et tekstid on alati päästnud inimkonna. Te teate väga hästi, et Iisrael pääses tänu raamatule.

## LÕPETUSEKS

Te tähistasite mõni aeg tagasi oma 60. sünnipäeva. Kas te olete oma kavatsused realiseerinud, kas on olnud ka nurjumisi? Milline on teie edasine suhtumine filmikunsti?

Mul on väga kahju, et mul ei ole jätkunud jõudu ja visadust teha film nõukogude ühiskonna kõrgklassidest, niinimetatud nomenklatuurist. Ma leidsin väga toreda näite Louis XIV ajast. Tema valitsemisaeg on suurepärase nõukogude süsteemi analoog. Ta võttis inimestelt ära mis tahes individuaalsed omadused, muutis vahvad rüütlid õukondlasteks. Ta allutas nad omaenda reeglite, muutis nad meelitajateks ja lunijateks. Sellega rõõvis ta kogu riigilt algupärase, selle tõelised peremehed, inimesed, kes tundsid vastutust ühise ürituse eest. Stsenarium oli valmis. Kuid selgus, et film tuleks

väga kallis, nii et koguni Prantsusmaal ei saanud ma vajalikku raha kokku.

Aga filmikunsti püüan ma tegev olla nii kaua, kuni ma mõistan, et alanud on skleroos ja ma ei suuda enam mitte midagi teha.

Kohtus ja vestluse pani kirja  
PEETER PERELMUTER

Venekeelsest käsikirjast tõlkinud  
JÜRI OJAMAA

---

OTAR IOSSELLIANI on sündinud 2. veebruaril 1934 Tbilisis. Ta on lõpetanud muusikakooli koorijuhina ning kompositsioonikursused Tbilisi konservatooriumi juures. Seejärel oli Moskva Riikliku Ülikooli matemaatika- ja mehaanikateaduskonna tudeng; ülikool jäi pärast kolmandat kursust kinokooli tõttu pooleli. ÜRKI-s õppis ta aastatel 1955-1960, esialgu Aleksandr Dovženko käe all (meister suri 1956), diplom sai 1965. aastal. Aastast 1979 elab ja töötab Prantsusmaal. O. Iosseliani kohta võib lisaks lugeda TMK 1986, nr 1 (Madis Tammeti arvustus filmi "Kuu lemmikud" kohta) ja TMK 1986, nr 7 (lühiväljaande loomingust ning kolm eri aastatel antud intervjuid).

---

## OTAR IOSSELLIANI FILMOGRAAFIA

- 1957 "Akvarell" - "Akvarel", lühifilm.  
1959 "Sapovnela" ("Laul õiest, mida keegi ei suuda leida") - "Sapovnela", lühidokumentaalfilm.  
1960 "Jutustus ühest tüdrukust" - "Povest ob odnoj devuške". (Väike kõrvalosa; režissöör: Mihhail Tšiaureli.)  
1961 "Aprill" - "Aprili/Aprel", lühifilm. Jõudis laiemataatjaskonna ette alles 1974. a.  
1965 "Malm" - "Tudzi/Tšugun", dokumentaalfilm.  
1967 "Lehesadu" - "Giorgobistve/Listopa". (Režissöör; "Gruzia Film".) Georges Sadouli nimeline auhind.  
1967 "Vana gruusia laul" - "Starinnaja gruzinskaja pesnja", lühifilm.  
1971 "Elas laulurastas" - "Iko tshatshvai mgalobeli/Žil pevtšii drozd". (Režissöör, kaasstsenarist; "Gruzia Film".)  
1975 "Pastoraal" - "Pastorali/Pastoral". (Režissöör, kaasstsenarist, episoodiline osa; "Gruzia Film".)  
1982 "Filmilooja kiri" - "Lettre d'un cinéaste", lühifilm.  
1982 "Euskadi: 1982. aasta suvi" - "Euskadi: L'été de 1982", dokumentaalfilm.  
1983 "Seitse pala mustvalget kino" - "Sept pièces pour cinéma noir et blanc", lühifilm.  
1984 "Kuu lemmikud" - "Les Favoris de la lune". (Režissöör, kaasstsenarist; Prantsusmaa.) Žürii eriauhind Venetsias.  
1988 "Väike klooster Toscanas" - "Un petit monastère en Toscane", dokumentaalfilm.  
1989 "Ja valgus sai" - "Et la lumière fut/Und es ward Licht". (Režissöör, stsenaarist; Prantsusmaa-Saksamaa LV.) Žürii eriauhind Venetsias.  
1992 "Liblikajahi" - "La chasse aux papillons/jagd auf Schmetterlinge". (Režissöör, stsenaarist; Prantsusmaa-Itaalia-Saksamaa LV.)  
1994 "Üksi Gruusia..." - "Seule, Georgie", kolmeosaline dokumentaalfilm. (Režissöör, kaasstsenarist; Prantsusmaa-Gruusia.)

AARE ERMEL



## SILD EESTI PIANISMI TULEVIKKU



Lauri Väinmaa.  
H. Rospu foto

*Eesti pianistid on ikka silma paistnud erilise armastusega minevikumuusika vastu. Schönbergi mängijat peetakse erandlikuks nähtuseks, Stockhauseni, Boulezi, Ligeti, Schnittke ja Xenakise klaverimuusika on aga meie publikule ja suurele osale pianistidest peaaegu tundmatu. Tore, et vähemalt Messiaeni klaverilooming (põhiliselt Peep Lassmanni, aga ka teiste esituses) kontserdilavale on jõudnud. Õnneks on lood paremad eesti heliloojate klaveriteostega: Arvo Pärdi, Ester Mägi, samuti vanema põlvkonna - Heino Elleri, Eduard Tubina, Rudolf Tobiase - loomingut mängivad paljud pianistid.*

*Möödunud hooajal lisas Lauri Väinmaa koguka vihi uuema klaverimuusika kaalukaunile. Neljast kontserdist koosnev sari "TULEVIKUSILLAD" hõlmas kogu Uus-Viini koolkonna klaverimuusikat, esitusele tulid ka Boulez, Stockhausen, Ligeti ja Schnittke. Viis aastat enne uue sajandi algust oleksid need kontserdid võinud olla ka meenutus XX sajandi muusikast, kuid praegu mõjusid rohkem kavas olnud heliloojate loomingu tutvustusena. Igatahes pakkus Lauri Väinmaa eesti pianismi ajaloomuuseumihõngulises õhustikus huvitavat vaheldust.*

Esimene kontsert - Uus-Viini koolkonna klaverimuusika. Uusviinlaste Arnold Schönbergi (1874-1951), Alban Bergi (1885-1935) ja Anton Weberni (1883-1945) muusika on meil ennegi tutvustust ja esitamist leidnud. Merike Vaitmaa põhjalik sissejuhatus andis Schönbergi ja tema õpilaste komponeerimis-põhimõtetest ilmselt asjasse pühendamatu- legi selge pildi. Esmakordsel kuulamisel tundub uusviinlaste muusika kodutute helide parvena ning inimesele, kes on harjunud helide lahenemisega, võib selline kogus "kakofoonia" vastuvõetamatu olla. Antud kontekstis, sillana tulevikku, oli kogu uusviini klaveriloomingu kuulamine väga õpetlik.

Bergi Sonaat *op.* 1 oli kontserdi suurim elamus. Lauri Väinmaa esitus oli polüfooniliselt läbi mõeldud, tänu sobivatele kõlavahekordadele moodustus suurejooneline vormitervik. Schönbergi klaveripalad mõjusid millegipärast ühekülgsena: võib-olla ei ole kontserdi ülesehituse seisukohast kõige õigem lükkida nii palju väikevorme üksteise otsa (antud juhul oleks küll olnud raske midagi muud välja mõelda, sest siis ei oleks lood olnud ajaloolises järjestuses), võib-olla tüütas Schönbergi üliekspressiivne väljenduslaad kuulaja lihtsalt ära, võib-olla ei saanud Lauri Väinmaa hüüatuste, ohete ja katkendliku kõnena mõjuvaid motiive kuulajani sellise demonliku laenguga, mis vastanuks sajandialguse helilooja närvikavale... Weberni Variatsioonid on suurepärase näide selle kohta, et konstruktiivsus (lugu põhineb rangel seeriatehnikal) ja kuulamismõnu ei pruugigi omavahel pöördvõrdelises seoses olla. Schönberg, Berg ja Webern on justkui poolläbipaistev sein XIX ja XX sajandi vahel: nende loomingus on selgelt aimatavad nii romantismi kui ka XX saj muusika jooned.

Järgmine kontsert oli pühendatud Pierre Boulezi (s. 1925) ja Karlheinz Stockhauseni (s. 1928) loomingule. Ei tea, kas on rohkem

süüdi noodidefitsiit või Boulezi muusika ülim keerukus, aga tema teosed on Eestis tänaseni olnud peaaegajalikult heliloojate ja muusikateadlaste teoreetiliste uuringute objekt. Ka pianist, kes võtab mängida kas või sedasama Boulezi Teist klaverisonaati, peab olema teadlane ning helilooja, et seda muusikat endale ja teistele arusaadavaks teha. Boulezi Teine klaverisonaat (kirjutatud 1947-48, redigeeritud 1950. aastal) on ajastu meistritöö. Kuulaja peab olema teose üksikasjalikult läbi analüüsinud, et muusikast lõpuni aru saada (Boulezi nimetatakse matemaatikuks muusikas). Kuid tänapäeva helisalvestus- ja kuulamisvõimaluste juures ei saa pidada hea muusika kriteeriumiks seda, kas temast esma- või teistkordsel noodita kuulamisel aru saadakse. Nagu ütles Mart Jaanson oma asjalikus ettekandes, "on Boulezi Teine sonaat Beethoveni *Hammerklavier*-sonaadi (*op.* 106) ülekanne". Tõepoolest, trillerid esimeses ja neljandas osas, osade funktsioonid ja tempod (kiire, aeglane, skertso ja finaali) ning võib-olla veel mingid vaevu tabatavad nüansikesed tekitavad kuulajas äratundmisrõõmu ning annavad lootust, et need katkendlikud meetrumita motiivid (*à la* Schönberg) järgnevad tõesti üksteisele kindla süsteemi järgi. Lauri Väinmaa sinasõprus Beethoveni sonaatidega muutis Boulezi Teise sonaadi uurimise tema jaoks ilmselt veelgi huvitavamaks ning võib-olla ka lihtsustas veidi mängimist. Aeglased osad kõlasid Väinmaa esituses kaunitl ja mõtestatult, kiired tuletasid meelde ütlemise, et Boulezi Teine sonaat on XX sajandi raskemaid teoseid. Kokkuvõttes tekkis sellest üle poole tunni kestvast hiigelteosest siiski ilus vormitervik.

Karlheinz Stockhauseni klaveripalade tsükkel *Klavierstücke* on kirjutatud 1950. aastatel. Stockhauseni nimetatakse füüsikaks muusikas: tõepoolest, kui Boulezi igat peatükki peab palju kordi lugema, et teda mõista, siis füüsik Stockhausen tutvustab kuu-

lajale põlevil silmil oma järjekordset avastust, olles agusest lõpuni huviga jälgitav.

**Alfred Schnittke** klaverisonaatide õhtu kujunes kontserdisarja mõjuvaimaks. Tiia Järgi meeleolukas sissejuhatus rõhutas helilooja vaevalist loometeed nõukogude ajal, mida raskendas veelgi saksa päritolu. Schnittke klaverisonaadid nr 1 (1987) ja nr 2 (1990) on omanäolised ja mõtlemapanevad teosed. Mida tähendavad need vaiksed koraalilõigud? Mida sümboliseerivad klaasikildudena klirisevad klastrid? Schnittke uurija V. Holopova sõnul on tema loomemeetodi aluseks psühholoogiline realism. Inimesele, kes on sündinud 1934. aastal Venemaal saksa nimega ja üle elanud nõukogudeaegse kunstivaenuliku ideoloogia, inimesele, kes on olnud "surnud" ja peale seda uuesti käima õppinud, tähendab psühholoogiline realism ilmselt midagi sellist, mida meie vaid aimata võime. Lauri Väinmaa esitusest paistis Schnittke muusika sügav mõistmine ja austamine. Hardad koraalilõigud kõlasid kui alandlikem ning keskendunuim palve, kus iga sõna (=noot) on tulvil hingejõudu. Särisevad kobarakordid tungisid sellesse vaikusesse tehnikasajandi halastamatu kindlakäelisusega, moodustades hingelõhestavaid kõlakontraste. Tänuolik muusika ja tänuolik publik.

Viimasel kontserdil - sissejuhatus Mari Vihmandilt - tulid esitusele **Györgi Ligeti** (s. 1923) klaverietüüdid, täpsemalt kaheksa etüüdi kaheteistkümnest. Ligeti on juudi päritolu ungarlane, kes emigreeris 1956. aastal Wieneri. Ligeti omalaadne tämbri- ja rütmimuusika, mida on muu hulgas oluliselt mõjutanud Aafrika rahvamuusika, kuulub XX sajandi muusika kullafondi. Väide, et Ligeti klaverietüüdid on XX sajandi muusikale niisama suur mõju nagu Chopini etüüdidel XIX sajandi muusikale, ei olegi ehk algul endastmõistetavalt omaksvõetav. Kuid kuulates Ligeti muusikat, saame aru, milliseid interpretatsioonivõimalusi pakuvad tema imelised kujundid, kõla- ja rütmimängud. Hämmastav, et Ligeti mõtted on kuulajale täiesti arusaadavad ja tunduvad isegi lihtsad. Esitajale aga paistavad etüüdid olevat parajad pähklid (nagu Chopinigi puhul: kuulajal mõnus, pianistil aga käsi krampis); igal juhul väärivad nad Lauri Väinmaa repertuaaris edasi lihvimist.

Lõpetuseks. Nüüd võib ka eesti pianism XX sajandi rongi viimases vagunis seisupiletiga XXI sajandisse pörutada (see peab juhtuma juba nelja ja poole aasta pärast). Tore, et meil on inimesi, kes tahavad kaevata uue muusika keerukates partituurides. Elu läheb edasi, ja selleks, et eesti pianistid ei peaks tulevikus piirduma eelajaloolise muusika mängimisega, kulub meil tõesti mõni inimene hädasti ära, et tuleval sajandil õpilastele XX sajandi, s.o ajaloolist muusikat õpetada.

---

*RIINE PAJUSAAR (s 1971) on pianist, lõpetanud Eesti Muusikaakadeemia Heljo Sepa õpilasena 1994. aastal.*

---

## CYRANO DON PUHH DE VIIN

ESTOONLASTE LAULUTEATRI HOOAJAST 1994/95

Mitmel korral on minult küsitud, et mis toimub õieti praegu Estonia Teatris? Päriskõne vastust vaevalt et keegi anda saab, aga teatris peabki alati midagi toimuma, alates pisiasjadest kuni repertuaari muutuseni, põlvkondade ja juhtkondade vahetuseni. Praegu on aeg, kus kõik need muutused toimuvad-toimumas korraga. Meenub metafoor menumuusikalist "Viiuldaja katusel", et siin "on oma kombel igamees otsekui katusel kõikuv viiuldaja, kes püüab valla päästa mõnusat pisikest pillilugu ja samas omaenda hinge eest hea seista".

Võrreldes olukorraga aasta tagasi, on vähemalt üks terav probleem lahenenud, hooaja keskel sai teater lõpuks peadirigendi. Nii et meeskond on praegu selline: direktor Paul Himma; muusikajuht ja peadirigent Paul

Mägi; teatrijuht ja pealavastaja Neeme Kuningas. Arvan, et pool aastat oli hoovõtu aeg ja et aasta pärast oleks ehk õigem selle meeskonna tööle hinnangut anda. Kui küsisin Neeme Kuningalt, kas ta on lõppenud hooajaga rahul, sain vastuseks, et patt oleks mitte rahul olla. Ja et tehtud vigadest tuleb õppida.

Sel kevadel oli kuum teema lagunev teatrimaja. Uut maja tahta oleks naiivne ja vana ei saa lasta ometi ära laguneda, sest kui trupil pole kohta, kus mängida, siis..., aga nüüd meenub sentents "tempora mutantur, et nos mutamur illis". Kõnelustest teatrijuhiga ("Eesti Aeg" 19. X 1994) võib lugeda: "Ma ei ole huvitatud kommertsasutusest, ehkki raha teenida on võimalik ka meie majas, korraldada etendusi napolis riietuses daamidega,

*Straussi "Viini veri" Monika Wiesleri lavastuses.*





"Viini veri". Josef - Tõnu Kilgas, vürst - Voldemar Kuslap, voorimees - Kalju Karask.



Pepi - Katrin Karisma.

samuti korraldada laatu ja messe. Aga kas sellist teatrit on riigile vaja? Ma ei tea, võib-olla me ei reanimeeri laipa, vaid grimeerime muumiat..." Nüüd käib jutt sellest, kuidas suurt kolossi kesklinnas teenima panna, kuidas kasutada paremini tootmispindau ja ladusid.

"Estonia" on kolme žanri teater - ooper, ballett, muusikaline komöödia (operett, muusikal). Eelnimetatud "Eesti Ajast" võib lugeda: "Näiliselt saime vabad käed žanri-proportsioonide muutmiseks - teadagi, mille kasuks. "Estonia" on loomulikult võimeline produtseerima ainult operette. Teater elaks suurepäraselt ja riik ohkaks kergendatult, et ei pea enam nii palju maksuma. Kuid sel juhul ei ole mõtet rääkida rahvusoperist." Ma ei tea, milline peab olema repertuaar rahvusoperiks saamisel, tean aga, et oma regioonis, Läti, Leedu ja Skandinaaviamaad, on "Estonia" ainuke, kellel see staatus (rahvus- või kuninglik ooper) puudub. "Me pole sugugi

viletsamad. Rahvusoperiks saamise küsimus on poliitiline. Rahvusoper on omariikluse sümbol," ütleb Neeme Kuningas. Teatrist öeldi, et hooajal jälgitakse mängukavas žanri proportsioone. Toon mõned arvud kolme kuu repertuaarist:

	kuu	ooper	ballett	operett, muusikal
dets	94	6	7	5
veebr	95	7	8	6
aprill	95	5	8	13

Ma siiski ei leia, et turismihooaja hakul tuleb ainult kergeid žanre eelistada.

Mitu aastakümnet võis teater uhke olla tippudele - Ots, Kuusik, Krumm, Voites, Tauts, Maiste, Kaal, Kuusk, Palm. Suured gastrollid - Moskva, Pariis, Stockholm - läksid korda eelkõige tänu neile. Küsimusele, millised oleksid praegu väljavaated suurteks gastrollideks, sain teada, et pakkumisi on,



"Viini veri".  
Zedlau krahvipaar  
- Annika Tõnuri ja  
Mati Kõrts.

H. Rospu fotod

aga et võimalusi minekuks pole. Või kui lähetski, siis üsna mõrvarlike tingimustega, sest sellised maad nagu Saksamaa, Holland, Hispaania, Itaalia ekspuuteerivad endiste sotsialismimaade ooperiteatriteid üsna kõvasti. Seitsmekümnendate aastate lõpul teatrisse asunud solistidest oodatud vahetust ei tulnud või nad lihtsalt ei pääsenud tippude kõrval löögile. Lootus jääb viimastel aastatel esile kerkinud noortele. Mitmed neist, nagu Vello Jürna ja Taimo Toomast on leidnud rakendust mujal, Pille Lill õpib Londonis, teadupärast on edasiõppimisvõimalusi otsitud ja leitud Pirjo Levandile, Meeli Tammele, Alar Haagile, Rauno Elbile, Mart Laurile.

Hooaega on aidanud vormida külalisdirigendid eesotsas Carlo Felice Cillarioga. See on ka mõistetav, kuna pikka aega oldi peadirigendita, samas on aga antud võimalus kätt proovida noortel - Erki Pehk, Andres Heinapuu. Publik armastab välismaiseid nimesid, aga Tiziana Zoccarato (Itaalia) Elisabetta osas ja Eilene Hannan (Austraalia) Eboli osas tõendasid, et kõik pole kuld, mis kaugelt tuleb, lähemalt võib leida paremaid, nagu Irene Milkeviciute (Leedu) Elisabettana ja Aivars Krancmanis (Läti) Filippona. Ja omadest meenub ridamisi häid osatäitmisi: Mati Palm (Filippo), Leili Tammel (Eboli), Mare Jõgeva (Elisabetta), Tarmo Sild (Rodrigo, Cyrano), Teo Maiste (Cyrano), Mati Kõrts

(Christian), Helgi Sallo ja Annika Tõnuri (krahvinna Zedlau), Pirjo Levandi (Roxane) ja debütandina Valentina Taluma (Roxane). Nelja uuslavastuse kohta ei ole seda üldse vähe ja kui siia lisada veel Pille Lille ja Vello Jürna "Boheemi" etendused ning Pille Lille "Madama Butterfly", võin julgelt öelda, et hooaja tipp hetked olid oma lauljatelt. Kinnitus sellele, et imed ei sünni ainult välismaal. Kõnekas on fakt, et märget "välja müüdnud" võis kohata mitte ainult opereti ja muusikali, vaid ka paljude ooperietenduste puhul.

Hooaja hakul lubati publikule kuut uuslavastust, teoks sai neli. Lubatutest jäid ära Mozarti ooper "Don Giovanni" ja Marguerite Monnot' muusikal "Irma la Douce". Kahju, et Joachim Herzi "Don Giovanni" lavastus jääb meil teostamata. Herzi nõudlikkuse aste ja ka meie majanduslikud tingimused oleval saanud takistuseks. Aga enne kutsumist ju teati, et tegemist on ühe XX sajandi teise poole silmapaistvama teatrimehega. Selle lavastusega oluks ilus märkida veel üht tähtsust - kakssada aastat esimesest "Don

Giovanni" etendamisest Eestis. "Irma" ärajäämine oli seotud sellega, et "Puhhi" materjalid ei saanud ettenähtud ajaks valmis. Siis oli kevadel veel oodata "Silvat" Ülo Vilimaa lavastuses, aga teatri ja lavastaja nägemuskoosseisudest ei olevat ühtinud.

Ja pisut hooaja uuslavastustest esietenduste järjekorras.

### JOHANN STRAUSSI "VIINI VERI"

Lavastus ja koreograafia: Monika Wiesler (Viin).

Muusikajuht: Paul Mägi.

Kunstnik: Eldor Renter.

Esietendus *Tampere-Taio's* 18. aug 1994,

Tallinnas 10. sept 1994.

Ootuspäraselt kujunes see "Estonia" kasvatükiks. See on tehtud suure joonega, siin on valgust, õhku, ajastutruudust. Viinlanna Monika Wiesleri pärusmaa ongi viini ooperett, see oli parim variant Straussi lavalettomiseks. Kuna lavastaja ise on olnud tantsijanna ja seejärel koreograaf, siis lavastus toetub suuresti tantsule ja liikumisele. Keskpunktiks ongi II vaatus ballistseen luksuslikus interjööris, mis meenutab TV-st näh-

*Verdi "Don Carlo". Eboli - Leili Tammel, Filippo - Mati Palm.*





Hetk pärast "Don Carlo" lõpukummardust. Esireas: Neeme Kuningas, Valentina Tahuma ja Carlo Felice Cillarío. Tagareas: Vello Jürna, Tiiu Reinau, Mati Palm, Leili Tammel, Tarmo Sild ja Uno Kreen.

G. Vaidla fotod

tud Viini uusaastakontsertide ülekandeid. Teine vaatus on särav ja süžeeeliselt kõige pingestatam, siin põimuvad intriigid, mis III vaatuses hakkavad lahenema. Nii mõnedki stseenid mõne teise lavastaja käes oleksid muutunud labaseks või tüütavaks (näiteks sõimav voorimees või vigaselt kõnelev peaminister), aga lavastaja on kõik suutnud panna raamidesse, mis banaalseks ja tüütavaks ei muutu. Teatri tagasihoidlike võimuste juures on Eldor Renter saavutanud ilusa ja tervikliku lavapildi, mis enamikul etendustest ka publiku aplausi teenib.

"Viini veri" tähistas dirigent Paul Mägile uue koostöö algust estoonlastega. See on professionaalne töö, kus taotlus-teostus on tasakaalus ja sellele tööle tuli ka üldine tunnustus - Eesti Teatriliidu muusikateatri preemia. Assistenti ja dirigendi rollis on hea meel Erki Pehki tööst. Paul Mägi õpilasena on mõlema nägemus teosest üldjoontes sama.

Osatäitjatest on esindatud erinevate lavakogemustega solistid. Zedlau krahvipaar Helgi Sallo - Ivo Kuusk või Annika Tõnuri - Mati Kõrts on erinevad, aga väga võluvad. Tähelepanu äratas kõrvalliin - õmblejanna Pepi ja krahvi kammerteenri Josefi armusuhe. Siin võib küll rõõmuga tõdeda, et Katrin Karisma ja Tõnu Kilgase kõrvale on jõuliselt

Eboli - Leili Tammel, Don Carlo - Vello Jürna.

H. Rospu foto







*Tambergi "Cyrano de Bergerac". Cyrano - Tarmo Sild, Roxane - Valentina Taluma.*

*Tegelasi lavalt ja lava tagant, keskel Paul Mägi ja Eino Tamberg.*





Kaks debüütanti veebruaris 1995: Mikk Mikiver ooperilavastajana ja Paul Mägi teatri peadirigendina.

tõusnud noored lavajõud Margit Saulep ja Alar Haak. Peaministri rollis loovad koomilise meeleoluka vanahärra kuju Voldemar Kuslap ja Väino Puura.

Operett on žanr, mis publiku teatrisse toob. Kui aastate jooksul on "Estonias" olnud väga erineva tasemega operette, siis "Viini veri" on lavastus, mida ei ole häbi näidata ka kõige kompetentsematele külalistele.

#### GIUSEPPE VERDI "DON CARLO"

Muusikaline juht ja dirigent: Carlo Felice Cillario.  
Dirigent: Arvo Volmer.  
Lavastaja: Neeme Kuningas.  
Dekoratsioonikunstnik: Hardi Volmer.  
Kostüümikunstnik: Kustav-Agu Püüman.  
Valguskunstnik: Gerard Wiersum (Holland).  
Esietendus 28. okt 1994.

"Don Carlo" lavaelu oli sel hooajal lühike, viimane etendus mängiti 20. jaanuaril 1995. "Don Carlo" on Verdi loomingus tähenduslik teos. Helikeel on eelmistest ooperitest keerulisem ja rikkam. Loobudes traditsioonilistest numbritest, sulatab helilooja aariad ja retsitatiivid aeglaselt arenevateks ning tegelaste karaktereid väljajoonistavateks piltideks ja stseenideks. Orkestrikoe peened detailid omandavad iseseisva tähenduse. Enamikus Verdi ooperites on tugev ajalooline ja poliitiline tagapõhi, nii ka siin, kus pörkuvad poliitilised ja religioossed kired ja erinevad inimsaatused. Teadupärast on Verdil nii prantsuse kui ka itaalia variant. Ooperi saamisloost ja ajaloolisest taustast saab mõndagi teada Vilma Paalma ja Kersti Trulli koostatud kavalehelt (muuseas ainuke kava, kus olid märgitud koostajad).

Ooperi muusikalist ettevalmistamist alustas tegelikult Arvo Volmer, kes mullukevadisteks kontsertetendusteks Tallinnas ja

Tartus teose välja tõi. Arvo Volmeri töö eeldas head tulemust ka lavavariandis ja sellele lisandus sügisel Cillario nõudlikkus ja lihv. Neeme Kuninga lavastuses on küll vaieldavusi, aga üldiselt on see kordaläinud ja tema senisel lavastajateel kõige kaalukam töö. Kuningas loobub siin nipitamistest, mis varasemates lavastustes teda vahel alt vedasid.

Hardi Volmeri lavakavandid lasid oodata palju põnevamat lavapilti, kui see tegelikkuses välja kukkus; mis aga pilku püüdsid, olid Kustav-Agu Püümani kostüümid. Asjatundliku vaatluse alla võtab kostüümikunstniku töö Harry Liivrand artiklis "Kostüümidraama "Estonias", TMK 1995, nr 6.

"Don Carlo" on Eestis esimene ooper, kus võeti kasutusele tekstiprojektor. See on meeldiv uuendus, mis vabab veel täiustamist, siin on kaks olulist nõuet, et tekst oleks igalt poolt loetav ja keeluliselt korrektne.

Etendused näitasid Mati Palmi stabiilset kõrgvormi, töid meeldiva taaskohtumise Tiiu Reinauga ja andsid kinnitust Leili Tammele, Mare Jõgeva, Tarmo Silla ja Vello Jürna heale tasemele.

#### EINO TAMBERGI

##### "CYRANO DE BERGERAC"

Muusikaline juht ja dirigent: Paul Mägi.  
Lavastaja: Mikk Mikiver.  
Dekoratsioonikunstnik: Ervin Õunapuu.  
Kostüümikunstnik: Mare Raidma.  
Valguskunstnik: Maldar-Mikk Kuusk.  
Esietendus 4. veebr 1995.

Kui keegi avaldab arvamust, et kaasaegne ooper on raske ja helikeel keeruline, siis peaks ta küll "Cyrano" nägema. Eesti muusika üks ilusamaid oopereid elab üle kolmandat lavastust: 1976 - Tallinn, 1982 - Olomouc, 1995 - Tallinn. Esietendusele eelnenud pressikonverentsil ütles dirigent, et see ooper on nagu vana viin või vein, mis aastatega läheb paremaks, ja et täiuslikkuse nimel on nad koos autoriga leidnud partituurist nii mõndagi, mida veel parandada. Teosest ja teostusest on pikema ülevaate andnud Anneli Remme artiklis "Cyrano uus profiil", TMK 1995, nr 5 ja et ma tema nägemust ei vaidlusta, siis ei hakka siin ka seda üle kordama. Kavalehel võinuks siiski olla sisu kokkuvõte ka eesti keeles. Mitte iga ooperisse tulija ei tea seda kaunist lugu.

Lavastuse märksõna võiks olla "avatus" - nii muusikas, mänguruumi lahenduses kui ka lavakujunduses. "On õnn, teha nii kaunist asja ses julmas maailmas," ütles Mikk Mikiver pressikonverentsil. Ja osalisel on suutnud lavastaja ja dirigendi soove ellu viia.



*Raadiku-Kanguri "Puhhi" seltskond pärast lustakat etendust. Vasakult: Tõnu Raadik, Riina Vanhanen, Villu Kangur, Andres Heinapuu; aga teisi annab mõistatada...*

*G. Vaidla fotod*

*Christopher Robin - Kaspar Jürgens, Notsu - Helgi Sallo.*

## **TÕNU RAADIKU - VILLU KANGURI "PUHH"**

Lavastaja: Mait Agu.

Dirigent: Andres Heinapuu.

Kunstnik: Riina Vanhanen.

Esiendus 26. märtsil 1995.

Esimene kohtumine Puhhi, Christopher Robini ja nende sõpradega pidi toimuma detsembris 1994, aga kuna materjal ei jõudnud valmis, lükkus esietendus mitu kuud edasi. Mitme põlvkonna lapsi naerutanud "Pipi" võis rahulikult pensionile jääda. Kuna kaua-kaua pole lastelavastust olnud, läksid kõik etendused täismajale.

Teos on autorite üks võimalik nägemus A. A. Milne'i raamatust. Tõnu Raadik ise on muusikat nimetanud "stilistiliseks salatiks" ja seda ta ongi - räpp, džäss, levilaul, rahvalaul, revüü, operett, ooper. Pool taustmuusikast on salvestatud ja elava esitusega viib selle kokku dirigent Andres Heinapuu. Tegijad võinuksid tükki mõõta lapse silmadega.



*Järg lk 128*



## ÜKS KÕIGI, KÕIK ÜHE EEST

Tähelepanelik teatrivaataja võinuks pärast "Kolme musketäri" etendust juba teist korda äratundmisrõõmust vastu põlve plakstada: juba jälle on väljapääsmatust olukorrad voores tehtud!

Ja jälle nii õnnestunult. Tõepoolest, samasuguse ruumiüllatuse pakkus Elmo Nüganen ju ka oma "Romeo ja Juliaga". Tõllal tundus küll, et Shakespeare'i tragöödia *dile*esse lavastamisega püüdis verivärsk kunstiline juht ennekõike tollase Noorsooteatri väikese saali rutiinist läbi murda. Esmapilgul küllalt keeruliste tingimustega mängupaik osutus aga lavastajale korraga niihästi raskeks pähklikuks kui ka inspiratsiooniallikaks. Sündis mänguliselt rikas ja emotsionaalne lavastus, mida kroonis tinglikkuse võlu.

Nüüd käib Nüganen uue mängupaiga otsinguil läbi vaevarikka tee Salme Kultuuri-

paleest Dominiiklaste kloostrini ja jõuab tagasi samale aadressile Lai tn 23, ainult et nüüd teatri fassaadi varjus haigutavasse ehitusauku. Ja loob sinna, hoopis suuremasse, tegelikult peaaegu hõlmamatusse ruumi oma teatrimaailma. Mõneti jällegi nii sarnase "Romeo ja Juliaga". Romantilise, mängulise, tempoka, kaasakiskuva teatrimüsteeriumi. Kammerliku väikevormi asemel on seekord sündinud mastaapne suurteos - ligi kuus tundi kestev kolmeosaline vabaõhulavastus. Ning ka nüüd on tunne: jälle on ka ruum lavastajat inspireerinud.

Kuigi ma ei kavatse kahte kogemust absolutiveerida, võiks julgem üldistaja väita, et Nüganenile sobib ebatraditsiooniline ruum rohkem kui tavaline lava (eriti Laia tänava väikeses saalikeses). Uus, võõras olukord käivitaks just nagu Nüganeni lavastajamõtte

A. Dumas - E. Nüganen, "Kolm musketäri" Tallinna Linnateatri lavaaugus (lavastaja E. Nüganen), 1995. D'Artagnan - Indrek Sammul.

"Kolm musketäri". Kardinal de Richelieu - Roman Baskin, Kuniganna Anna - Anu Lamp.



oma mitmemöötmelisuses. Loominguline risk näib kaunistavat neid kahte lavastust. Niisugusel juhul on vaatajal alati põhjust ütlatusi oodata. Ja neid Nüganen ka pakub.

Üks ennast peale suruv paralleel veel: "Romeo ja Julia" puhul ei saanud tähele pannemata jätta, kuidas Nüganen suutis luua nii üksmeelselt ja siiralt mängiva trupi. "Kolmel musketärilgi" on teatri trupi liitmisel oma osa mängida, aga seekord ehk veel olulisemaski mõttes. Shakespeare'i mängiv trupp oli vaid kümme-konnanäitleja üllatus ning avastuslik meeldetuletus: Linnateatris on nii palju noori, ilusaid, häid, tarku näitlejaid. Musketäride loos saab äkki kokku peaaegu kogu teatri näitetrupp, enamgi veel, terve kollektiiv. See on juba aastaid kitsastes oludes mänginud näitlejatele, kes harva kõik laval kokku saavad, tõenäoliselt erakordne ühistunde taastamissüst. Vähemalt vaatajani jõuab küll tolle lavastuse deviis "Üks kõigi, kõik ühe eest" nii läbi Dumas' teksti kui ka trupi tegevuse kaudu. Võis ju oletada, et venima kippunud musketäride-projekt (Nüganen käis idee välja juba sügisel ning esimene planeeritud esietendus pidi toimuma veebruaris) võtab hoo maha, vähendab tegijate indu küllalt kesises hooajal, kus tuli välja vaid viis oma trupi uuslavastust ning peaaegu terve hooaeg oodatakse seda kuuendat superprojekti. (Direktor Raivo Põldma väide "Hommikulehes", et Linnateatri viimane hooaeg on eriti silmapaistev ja edukas, mõjus pisut kohatu ülepingutamisena. See, et Linnateatri ehitamine ei tohi seiskuda, on päevselge. Ei ole vaja seda seisukohta tsemendteerida silmakirjaliku demagoogiaga *à la* me oleme nii head, sellepärast vajame teatrit.)

Nii palju siis mõneti ju ikka kõrvalistest teguritest, sest lavastuse vaatamisel-hindamisel ei saa need asjaolud ju enam korda minna. Nüüd pühitseb kõike suur mäng ja tulemus, olgu see saavutatud nii raske hinnaga kui tahes. Ja tulemus ütleb, et see suurejooneline mäng väärib küünlaid. Linnateatri ponnitused ehitusaugust suvelava ehitada on ennast ära tasunud, "Kolm musketäri" on väärt teatritegu. Kas on veel paremat õigustust ja kinnitust ühele teatrile, et ta vajab ka tõelist teatrimaja - kui suurejooneline vaatamäng sünnib isegi varemetes.

Nüganen on lootusetu romantik, võiks "Musketäride" lavastuse järel tõdeda. Või kuidas siis niisugust häälestatust kaasajal nimetatada? Neoromantismi puhanguks laialt tänaval? Lavastuse juhtdeviisiks on "Üks kõigi, kõik ühe eest", kogu loos on kilbile tõstetud sellised väärtused nagu suuremeelsus, sõprus, üllus ja puhas, ennastohverdav armastus, ning lõpuks - kuuetunnise loo finaalis jääb kõlama hoiatus: "Tulemas on pudukaupmeeste aeg...". Seda ei saa teisiti mõista kui lavastusest õhkuvate ideede teadliku vastandamisena olemasolevale äristavale, hingetule, väiklasele kaupmehe-

maailmale. Nüganen on seda lavastuse eeltuvustuses ka selgesõnaliselt väitnud, ent lavastus ise otsesest "kapitalismi kriitikat" ei kujuta. See oleks olnud üks teine, küllap ka põnev lugu, kui Nüganen oleks "Musketäridesse" otseseid, meie kaasaajale vihjavaid paralleele sisse lavastanud. Paar vihjet-nüket küll on, aga need mõjuvad pigem kohapeal sündinud improvisatsioonina kui läbimõeldud taotlusena. Üks väga naljakas lavastuseväline paralleel sünnib juhuslikult ühel etendusel, kus laval käib duell (keelatud, teadagi, Louis XIII aegsel Prantsusmaal), kõrgel vasakul müürimademel jalutab aga samal ajal Eesti Politsei paarisrakend, kelle ilmet võiks tõlgendamishimuline vaataja välja lugeda hoiakut: mängige, mängige, lapsed! Me saame ju aru küll, et see on ainult teater!

Ja siiski on romantismi ideaalide väärtustamine Nüganeni puhul teadlik, ehkki see on võtnud laval meeltlahutava, lõbustava, suurejoonelist vaatamängu pakkuva vabaõhuteatri vormi. Otse loomulik, et Dumas' suure romaani ühte teatritõhuste mahutamisel, olgugi et kuude tundi, muutuvad olulisemaks vormiküsimused, mis liitub eesmärgiga pakkuva head süvist meelelahutusteatri. Ja selle ülesande täidab Nüganen hiilgavalt. Olgu esmaseks tõestuseks juba seegi, et lavastuse pisut hirmutav kestvus, need kuus tundi mööduvad vabaõhuteatris üllatava kerguse ja kiirusega. Esimese vaatuse puhul vahest kõige märkamatumalt: see on hästi tempokas, korralikult läbi töötatud tervik, milles pole kohta ei tegevuse- ega mõttepausidel.

Vaataja ees avaneb XVII sajandi romantiline Pariis, kuhu otsekuu tulispask siseneb provintsist saabunud pisike gaskoonlane, lihtsa- ja rõõmsameelne, kuraasikas poisike D'Artagnan, pea täis unistusi, lootusi ja tegutsemisindu. Indrek Sammuli D'Artagnan on nagu äsja munast koorunud inetu pardi-poeg, kelle ülekeev energia ja süüdimatu lapsemeelsus on võluv ja naljakas. Sammuli on füüsiliselt hästi lahtine ja liikuv näitleja (juba Romeo tõestas seda) ning see aitab teda D'Artagnani kuju vormimisel rohkem kui võiks arvata. Tegelikult erineb Sammuli temperamentne gaskoonlane nii Romeoost kui Roccoost, vihjates uuele kvaliteedile näitleja loomingus. Tagantjärele meenutades näib, nagu ei puudutaks Sammuli jalad kordagi maad, võib oletada, et see on korraga nii näitleja kui lavastaja teene.

Rõhutan veel kord - eriti esimene vaatus on väga täpselt läbi töötatud, Nüganen ei jäta vaatajale aega tähele panna, kuidas üks või teine stseen sünnib, stseenid pigem tormavad galopiga ühest lava äärest teise ning alati on lavastajal vaataja jaoks mõni üllatus varuks. Eriti peenelt on vormistatud D'Artagnani duellide kaskaad, mille jooksul antakse samas ka kõigi kolme musketäri, Athose (Marko Matvere), Porthose (Allan Noormets) ja Aramise (Jaanus Rohumaa) kiiriseloomustus. Juba on vilksatanud laval

ka pahaendeline mees mustas (Ago Roo), salapärane ja kütkestav Miledi (Katarina Lauk), juba on suhete süsteemis paigas nii kuningas Louis XIII (Raivo Trass), musketäride kapten de Treville (Andres Ots) kui ka kardinal Richelieu (Roman Baskin) tükkis oma kaardiväelastega. Nüganen ei jäta vaatajale mingit mõtlemissaaga, kõik kulgeb filmilikus kiirtempo, igale etteastele või personile on tal varuks mõni vaimukas-üllatuslik detail, alates D'Artagnani parukast, mille Indrek Sammul tormakas suhtlemis- hooos otsekui mütsi peast kisub ja sellega hiigi pühib, ning lõpetades kuninga vassidega, mis kuskile ununevad. Esimese vaatusse kõiki detaile on peaaegu võimatu korraga haarata, markantsemad, publiku vaimustusest saadatud jäävad meelde: D'Artagnani ja Constance'i (Piret Kalda) koomiline armustseen pidevalt üles-alla pendendaval vankril; Planchet'le (Tarmo Männard) teenritarkuse sissepeksmine (mäng padjaga, millega on ennast polsterdanud kaval teener ja vaimukas lavastaja); Constance'i ja ta kaasa, pudukaupmehe (Raivo E.Tamm) tüli ajal äkitselt akendele ilmuv linnarahvas, kes üksmeelselt oma kardinalivaenulikkust demonstreerib.

Või jälle stseen, kus D'Artagnan tutvustab musketärist sõpradele kuningakoja intriige: stseeni koomiline element, nagu eelnevas stseenis kasutatud "akendemängki" on mitmemooteline, omab teist plaani. D'Artagnan, kes on kuningakoja intriigide suhtes sama loll kui ta sõbradki - avab kolmele musketärile teadamehe näoga olukorda. Alati on aga kõige targem rahvas, seekord D'Artagnani teener Planchet, kes on oma peremeest hetk tagasi kardinali ja kuninganna intriigi asjus valgustanud. D'Artagnani jutustus on puanteeritud ootamatute katkestustega, mil kolm sõpra korraga veini rüüpad, pead kuklas, pudelipõhjad taeva poole. Nüganen annab selge vihje: vähe sellest, et musketärid on kuningapalee poliitiliste ja isiklike intriigide asjus lollimad kui lihtrahvas, nad on võimukoridorides toimuva suhtes ka ükskõiksed. Rõõm elust ja heast veinisõõmust - sellega väljendab lavastaja oma üleolevat suhtumist poliitika räpasusse. Mis ei tähenda, et musketärid ei võiks oma sõbra aitamise, kellegi au päästmise nimel sadulasse hüpata ja Inglismaale põrutada, teadagi kelle teemante kelle käest ära tooma. Üdini romantiline maailmvaade ja väga selge lavastajapoolne seisukoht.

Selliseid lahendusi - lihtsalt koomilisele seiklusfilmile omaste vaimukate nippide kõrval - on lavastuses veelgi, ent võnuks olla ka rohkem. Sest niisugustel juhtudel tabab Nüganen ju kaks kärbest korraga - üllatab-naerutab publikut, laskmata tempol ja pingel langeda ning samas joonistab teist plaani, mis ei lase lool muutuda naiivselt ühemootmeliseks, seikluslikuks *action'*iks, noortelooks, lastekaks. Mida muuseumis sü-



"Kolm musketäri". d'Artagnan - Indrek Sammul, Constance Bonacieux - Piret Kalda.

T. Huigi fotod

vendab, ühest küljest väga funktsionaalne, lavastuse filmilikku alget toetav ja kiiret tempot dikteeriv Margo Kõlari muusika. Teisest küljest võib aga tegu olla küllap liigagi banaalse (teadliku kitsitaotlusega konstrueeritud?) muusikalise motiivistikuga, mida on raske tõsiselt võtta (armastuse, ülluse, sõpruse teemat illustreeriva motiivi ristisin mõttes "Francis Goyaks" ning kõike salapärast, kurja, konfliktset saatvale muusikamotiivile polnud paremat pealkirja kui "Seitseteist kevadist hetke").

Möönan ja mõistan, kui raske on korraga nii mahukat materjali lustlikuks vaatamänguks organiseerida (aga teisti Nüganen lihtsalt ei saaks) ning samas sellele sündmuste, konfliktide ja emotsioonide kaskaadile ka oma tõlgendus peale eehitada. Küllalt lühike praktilise prooviperioodi jooksul (ehkki ettevalmistus oli ligi hooaeg pikk) on Nüganen suutnud mõlemat, ehkki mitte sajaprotsendilise täistabamusena. Aktiva poolele jääb juba eelnimetet, lavastuse õigesti valitud temporütm (eriti esimeses pooles). Aktivasse kuulub mänguruumi üllatuslik organiseerimine, võimalikult mitmetasandiliseks ehitamine, kus sulavad kokku reaalsus ja tinglikkus (isegi hobustele oli leitud efektnel võimalus!) - viimane tekitab selle võluva osalusefekti, kus publik tunneb end olevat sündmuste keskel.

Teise plaani toovad lavastusse sisse aga näitlejad oma rollilahendustega. Arvestades paljude osade puhul materjali mahukusest ehk tegelaskonna suurusest tulenevat küllaltki lühikest lavaaega, lavastaja tahet ja üldisi mängureegleid, on enamikul selleks üsna piiratud võimalused. Seda hinnatavam on nii mõnegi rolliga saavutatud tulemus.

Räägitud sai juba Sammuli paigalpüsimatust D'Artagnanist, rõõmsameelsest ja naiivsest õilishingest, kes vist elu sügava-



"Kolm musketäri". Athos - Marko Matvere.  
P. Grepri foto

maid allhoovusi hästi veel ei mõistagi, kellega midagi juhtub või siis kõik laabub justkui poolkogemata. Tema kohta ütleks tõesti - munast koorunu maailmaavastamine. Musketäridest sõpradelegi jääb ta eelkõige nooremaks vennaks, poisikeseks, kellel tegelik elu alles ees.

Marko Matvere Athos on ta kõrval elukogenud mees, kes tunneb armastuse ja pettumiste kibedust ja hinda, kes, hoolimata oma välisest joviaalsusest, tajub kurjuse hävitavat olemust. Paari- kolme stseeniga mängib Matvere oma marginaalse rolli suureks (eks ole marginaalsed peaaegu kõik rollid lavastuses), need Athose stseenid kuuluvad ka lavastuse tippude hulka, luues lageda taeva alla hoopis teistsuguse atmosfääri, kui meelt lahutav vabaõhukas seda eeldaks. Näiteks Athose pihtimine D'Artagnanile, mille jooksul tükk heas mõttes justkui seisma jääb. Või stseen Katariina Laugu Mileediga, kus Athos viimast tõsiselt ähvardab. Mille puhul küll, hoolimata sisukast näitlejatööst, tahaks viidata ühele kasutamata jäetud võimalusele: hea tahtmise korral ning arvestades Dumas' nägemust Athosest võib ju uskuda küll, et üks XVII sajandi prantsuse aadlik naise ees piitsuga vehkima kukub. Ent siiski on kahju, et Nüganen on siin läinud üldise musketärliku vehklemise liimile (muuseas, kõik võitlustseenid on lavastuses hästi ja vaimukalt lavastatud, eriti hästi kukub Rein Oja). Mainitud Athose ja Mileedi stseenis võinuks Nüganen mänguruumi veelgi enam avardada

ning tuua psühholoogiliselt pingelise duelli publikukoridori. Kujutan ette, milline tunnete elekter võinuks tekkida vaiksest, pianos läbi viidud kahe jõulise isiksuse konfliktist. Ei mingit karjumist, piitsuga plaksutamist ega lahtist emotsiooni. Eriti veel sellises lahenduses, kus Athose suhtumises Mileedisse on vihkamine endiselt segunenud armastusega (kirglik suudlus stseeni lõpul).

Hoopis teised värvid annab Athos aga stseenile tingliku nimetusega "Väljumine veinikeldrist". Jälle üks tipp hetki: kõigele käega lööv Athos võitlemas kahenädalase joomahullusega; talle assisteerivad kaks säravat pisirolli - väga täpselt ja vaimukalt mängitud hädaldav kõrtsmik Kalju Orro esituses ning hiilgavalt ette kantud Raivo E. Tamme deliiriumis küree, kelle hõljuvat laialivalguvust, maise ja taevase maailma kokkusulamist Bakchose kaasabil on peaaegu võimatu kirjeldada. See lausa hüsteeriliselt naerma ajav pisiroll varjutab peaaegu täielikult Raivo E. Tamme teise osatäitmise, põhimõttelageda pudukaupmees Bonacieux' kuju (mis pealegi meenutab Tamme osatäitmist ühest TV-lavastusest).

Athosele sekundeerivad lahutamatu kolmiku kaks ülejäänud esindajat, rohmakas Porthos (Allan Noormets), lapselik nii oma heasüdamlikkuses kui jonnakuses, ja ele-



gantne Aramis (Jaanus Rohumaa), donjuanlik, särava vaimuga eluvend; kelle vaimuliku elupöoret annab vist kaua oodata. Rollist pisut distantseeruva Rohumaa puhul tahtnuks sel juhul näha veidi täpsemat, rafineeritumat oma joone läbiviimist, praegu jäi see aimamise-uskumise piirile. Ent võluv seegi.

Vaimustavat on ülejäänudki tegelasgaleeris: Raivo Trassi vaimukalt esitatud rumalale, eneseimetelejast kuningale jääb küll Roman Baskini niiditõmbajast intrigant Richelieu isegi pisut alla. Näib, nagu prooviks Baskin vältida oma koomikuannet ja püüaks seikluslikust lavavariandist läbi suruda ainult psühholoogilise lahendusega, mis paraku nende mängureeglite puhul ei tööta (kui, siis pigem viimases vaatuses). Krapaskas musketäride kapten de Treville Andres Otsa esituses võinuks omakorda *commedia dell'arte* likkuses isegi pisut tagasi tõmmata, ehkki laval oli teda hea (taasnägemisrõõm!) vaadata sellest hoolimata.

Ja muidugi naised, kellest vahest tähelepanuväärseim on Tema Majesteet Prantsuse kuninganna Anna Habsburg, kelle ülimalt märgilise kuju suudab Anu Lamp mängida suureks ja tähenduslikuks, ning seda mitmel tasandil - paleeintriiis ja suhetes kolme mehega, kuninga, Richelieu ja Buckinghami hertsogiga (Tonu Oja). Anu Lambi osatäitmise kaudu levib Linnateatri mänguplatsile võib-olla kõige enam tõelist kuningakoja



"Kolm musketäri". Mileedi - Katariina Lauk, d'Aragnan - Indrek Sammul.

P. Crepi foto

"Kolme musketäri" proov. Kuningas Louis XIII - Raivo Trass on alles vuntside ja habemeta.

T. Huigi foto



hõngu, tema kuningannalikkust saadab aga naiselik tarkus, kavalus ja lootusetu armastus. Peaaegu sama suure töö teeb oma suhteliselt väikese rolliga Piret Kalda, mängides Constance'ina suureks ennastohverdava sõpruse ja siira, kõike usaldava armastuse teema.

Ning lõpuks ilus ja salapärane, kire ja kurjuse ema Mileedi, krahvinna de Winter, keda kehatava Katariina Laugu õlgadele on lavastaja pannud suure vastutuse ja raske koorma - olla läbivaks jõujooneks, olgu tagavõi esiplaanil, kahe seiklusliku vaatuse sündmuste jadas, ning kanda kogu lavastuse finaali ehk kolmandat vaatust, mis on lahendatud hoopis teises võtmes, teistsuguse ambitsiooniga ja uues mängupaigas (nn pööningusaalis, kus kunagi mängiti Kalmeti "Lollprints'i"; muuseas, Madis Kalmet juhikbi publiku pärast kahte maist vaatust taevastesse kõrgustesse - pööningusaali).

Nüganeni kunagisest kavatsusest lavastada "Kolm musketäri" kahel öhtul mängitava osadena "Constance" ja "Mileedi" (kindlasti tulnuks sellest põnev vastandus!) on alles jäänud ainult nn Mileedi pool. Et see ka nii võimalik on, seda Nüganen ju tõestab,

ometi valdas mind pärast kuut õhtutundi teatrist saadud elamuse kõrval siiski ka kergete pettumusi. Mileedi teema ambitsioon näis nii lavastajale kui ka noorele näitlejannale üle jõu käivat.

Usun, et Katariina Lauk andis selles rollis oma parima ning veetleva, võrgutava, võõraste eludega mängiva kaunitari rollis oli ta lihtsalt hiilgav (sel tasandil mängis ta end tõesti staariks, nagu väitis "Eesti Päevalehes" Mihkel Mutt). Ent Mileedi kuju teine plaan jäi minu meelest kätte saamata (tõenäoliselt nabi lava- ja vahest ka elukogemuse tõttu, andepuuduse üle ei saa Lauk kurta), ehkki seda visalt püüti ja võimalus selleks oli ahvatlev - terve kolmas vaatus, mille Nüganen on praktiliselt ainult Mileedile pühendanud.

Esimese vaatuse võrgutava salapäraga looritet Mileedi sai teises vaatuses uue näo, ent seesmiselt kuri ja võimukas naine oli mängitud pisut kärsitult, toore jõu, närvilisusegagi (väikesed tekstikomistused). Ja kui teises vaatuses vilksataski üheplaanihilise oht, ei võtnud ma seda veel liiga tõsiselt -loomulikult ei jää niisuguse tempo puhul nüanssideks aega (ehkki mõne kuju puhul ju jäi!) ning pealegi, kolmas vaatus on ju alles ees!

Ent pööningulae alla tõstetud vangikongi võtmestseen (iseenesest ilus leid!) ei avanud/paljastanud selle ilusa ja võimuka naise saladust ega tragöödiat. Esiteks oli lugu Feltoniga (Madis Kalmet) täiesti proportsioonist väljas - kui stseenis lord Winteriga (Jaak Tättel) võis veel rääkida tasakaalustatud partnerlusest, siis Kalmeti John Feltonile polnud lavastaja jätnud mingit psühholoogilist mänguruumi (piinlik küll, aga isegi valgusrežiitöötas ainult Mileedi kasuks ja kahju, et nii

vähe mängida saanud Kalmetile seekord nii vähe mänguvõimalusi jäetud). Ometi peaks stseeni, kus Mileedi Feltoni ümber sõrme keerab, ta üle kavaldab, mõtteliseks pealkirjaks olema "Mees, su nimi on nõrkus!". Just Feltoni langemine peaks siin kõige tähtsamana pühitsema hapra, kuid kavala naise võitu. Ent kogu aur oli läinud Mileedi ilu ja jõuetu viha demonstreerimisele, mis pealegi kaldub sentimentaalsesse tragismitsemisse ja pisut tüütamagi hakkab, sest näitlejannal ei jätku värve ja jõudu (kriiskav hää!) Mileedi kuju sisuliseks avamiseks. Seejuures jääbki vastamata küsimus: kes ta siis ikkagi oli, see naine? Prostituit? Kätemaksuhimuline vampnaine? Poliitiline mängur? Hiilgava mõistuse ja naiseliku intuitsiooni abil oma võimujanu rahuldav kokott?

Seega ei täitunud - ja tõenäoliselt just nõudlikuma vaataja pilgu jaoks - Nüganeni hiilgav idee vastandada kolmas vaatus uue mänguruumi, teistsuguse meeoleolu ja laadiga kahe eelneva vaatuse romantilisele seiklusele, anda kogu loole ka isikuslik mõõde. Kolmas vaatus sai elu sisse alles päris lõpu eel - muidugi jälle siis, kui pööningukambriisse tulvas sisse musketäride elurõõm, kantuna veel eelmiste vaatuste slepist. Võib-olla seepärast ei mõjunudki väga pahaendelise hoiatusena lavastuse finaalis kogu musketäriaana ideed võimendama mõeldud hüüdlause: "Tulemas on pudukauppeste ajast! Nuta sõber, nuta, see on pisaraid väärt!"

Ent naer läbi pisarategi sobib Nüganenile, sobib ka praegusele ajastule! Ja loodetavasti ei unune ka tegijatel loosung "Üks kõigi, kõik ühe eest!" ning sellest tõuseb Linnateatritele tulu edaspidigi! Väärt idee ju, olgu ta nii romantiline kui tahes!



Kolm musketäri ja vein "Kolm musketäri".

T. Huigi foto

## UUS ULJAS ILM JA KESKAEG

1995. aasta kevadsuvisest rammestavast leitsakust hoolimata tundus, et Eestimaa teatrielus on midagi muutumas - taastuvat näis vabaõhulavastuste traditsioon. Mitte et eelmised suved suisa teatritühjad oleksid olnud. Siin ja seal seati ikka midagi lavalaudadele, kähku ja intensiivselt alustas tööd Nukuteatri suveõu. Ent midagi suurt ja masstaapset, keerukat ja tõelise teatri mahtu ei olnud ometi mitmel-setmel aastal sündinud. Ma mõtlen suvelavastust, mis oleks pannud endast kõnelema; mis oleks tehtud aplombi ja jõuga; mis oleks olnud kirjasõnas ja kuuluarides arutlusel võrdselt tavalavastustega, ilma suure suvise allahindluseta.

Seepärast tuli see suvi erilisel. Või vähemasti näis nii hetkel, kui sai teatavaks, et Elmo Nüganen esietendab 1. juunil "Kolme musketäri", Lembit Peterson jätkab 3. juunil "Aadama mänguga" ning Mati Unt lõpetab selle rea 19. juunil Shakespeare'i ainelise "Pööriöö unenäoga". Pole siinjuures kuigi võrd oluline, et vabaõhulavastus kõigi kolme töö ühisnimetajana päris täpne pole: "Kolme musketäri" kolmandat jagu mängiti mäletatavasti põõningusaalis, "Aadama mängu" Katariina kirikus, "Pööriöö unenägu" Kadrioru endises jäähallis. Ilm kui selline ja ilmastiku trotsimine kui asi eesenes (kohaliku kliimavõitme eripära arvestades) ühendab neid ometi. Külma ja vihm segaksid kõiki lavastusi nii või teisiti.

Kokkuvõttes näis kujutluspilt nende kolme lavastuse koosseksiteerimisest veider ja vaimustav ühtaegu: Nüganeni teatralne ja aus romantika, Undi ironiline Shakespeare'i naeruväärustus *contra* Petersoni teispoole tavateatri piire asetuv materjalivalik. Teatud, tuntud ja aimatav - Undil ning Nüganenil. Ja raskesti prognoositav, ikka isemoodi, sirgesse ritta mitte paigutav - Petersonil. (Argu nähtagu eelõeldus hinnangut ega pingerida, pigem teatrilaadide ja teatritegijate erisust ja omapära.)

Loomulikult on Lembit Petersoni "Aadama mängu" eel valitsenud teadmatusel, eelhoiaku ebamäärasusel, et mitte öelda puudumisel, ka täiesti objektiivsed ja loetletavad põhjused. Alustades teadmisest, et viimaste

aastate jooksul on ta väga vähe lavastanud. Sedagi peajasjalikult koolitöödena, tudengitega. Ja sellest tulenevalt tavapärase teatri maastiku kõrval, raskesti võrreldavana ja vähese tähelepanu all. Ka "Aadama mäng" pole selles mõttes erand. Seegi lavastus on kavalehe andmeil "Theatrumi", Eesti Humanitaarinstituudi teatriõppetooli, Vanalinna hariduskolleeegiumi ja fondi "Hereditas" ühisosa.

Teisalt mäletatakse ju Petersoni Noorsooteatri-aegsed hiilgelavastusi. Alates eesti teatri müüdidiks kirjutatud-mäletatud "Godot'st" kuni "Nelja aastaaja" ja "Misanthroobiini": töid, mille puhul lummas just lavastajakäekirja erinevus, laadivahelduslikkus ja ometi äratuntav ühtsus nii kummastavas atmosfääris kui näitlejatööde peenuses ja pooltoonides. Mõelgem siia juurde veel Noorsooteatri-aegse Thomas Bernardi "Päral" ja Draamateatris valminud Bernard Kangro "Merre vajunud saare", ja tekib kaks veidrat (ja kohatut) paralleeli: Poola üks juhtivaid vanema põlve lavastajaid Krystian Lupa tunnistas oma 1995. aasta mais Toruni teatrifestivalil peetud pressikonverentsil, et just Bernard on üks neid väheseid (näite)kirjanikke, kes suudab dialoogiks vormida alateadliku, tavapäraseid draamakonventsioone eirava elus olemise. Peterson on Eestimaal vist ainus lavastaja, kes on proovinud kätt Bernard'i tekstiga. Teine veider assotsiatsioon on märksa maiseim: kas polnud "Merre vajunud saare" loomuses ja atmosfääris midagi, mis meenutas Kõivu "Tagasitulekut isa juurde"? Too veider unenäolisus, too kummaline saar, need ajaloolised ja ajas kinni inimesed? Ent aeg oli "Merre vajunud saare" mängimise aegu ju hoopis teine, varasem.

Ja järelalus... kui, siis üksnes tajumus, et ka ainult nelja Petersoni omaaegset lavastust kõrvutades muutub nende ühisosa peaaegu määratlematuks, aimatavaks, ent formuleerimatuks.

Siiski on veel üks külg, mis võib ju näida marginaalne, banaalne või kunstikaugel, ent kasvab ometi oluliseks osaks Petersoni lavastaja-imagost. Miski, mis seob teda meie kõige lähema kõige kuulsama naaberlavastaja

Eimuntas Nekrošiusoga - väga pikad proovi-  
perioodid, väga pikk planeerimine, mitmete  
hulk aega etteplaneeritud ja teatavaks saa-  
nud tööde lükkumine teadmata kaugusesse.  
Petersoni puhul näikse kõige laiemalt teada  
olevat soov lavastada "Romeo ja Julia". See  
veider vastuolu - teadmine, mida täpselt ta-  
hetakse, ja tunne, et praegu ei ole ikkagi õige  
aeg, ütleb samuti midagi. Ükskõik siis, kas  
isiklikku, sotsiaalset, poliitilist...

Umbes seesugune oli siis ootuste ja taust-  
tade palett Petersoni suvelavastuse "Aadama  
mäng" eel. Ja ainus põhjus sellest sedavõrd  
pikalt kirjutada peitub segaduses ja arusaamatuses, mille tekitas lavastuse ise. Või kas  
saab ja tasubki siinkohal pruukida sõna "lavastus"... Kui, siis üksnes eelhoiaku ja eelre-  
klaami ajendusel. Dominiiklaste kloostris  
juurde kuuluvas Püha Katariina kirikus, fan-  
tastilises, puitu ja paasi liitvas, mitme män-  
gupinnaga potentsiaalses teatriruumis aset  
leidnud "Aadama mäng" oli sisuliselt nagu  
jumalateenistuse osa: piiblliloo illustatsioon  
ja kaunis laul; igatahes midagi teatritele vast-  
tanduvat. Vähemasti kaasaegse teatrimõist-  
mise kandi pealt, mis on meid harjutanud  
otsima laval toimuvast süžee arengut, konf-  
likti, näitlejatöid, psühholoogismi ja/või võõ-  
ritust ja/või teadvuse voolu, kokkuvõttes -  
juhtumist, sündmust. "Aadama mängus" aga  
ei sünni juba olemuslikult midagi - ei muutu  
midagi. Lugu on muutumatu, hea ja kurja ta-  
sakaal ette teada, lõpplahendus üheselt ant-  
ud. Iseasi kuivõrd teater oli "Aadama mäng"  
oma loomisajal, XII sajandi keskpaiku? Kui-  
võrd paigutus poolliturgiline draama kiriku  
ja kuivõrd teatraalse meelelahutuse hulka?  
Ka teatrilooliste seletuste järgi on poolliturgi-  
line draama midagi segast ja kahepaikset.  
Tõsi küll, pisut enam teater kui puhas liturgi-  
line draama, mis määratud vaid lihavõtte  
ja jõululiturgia toetuseks. Eelmisega võrrel-  
des uusi süžeesid etendav, ometi piiblit jär-  
giv. Saatanlikke vingerpusse teatraliseeriv ja  
sel moel kirikust kaugenev. (Mängitakse ju  
ka "Aadama mängus" selgeks Aadama ja  
Eva paradiisis olemine, libekeelse saatana sa-  
lasõnad, saatulik õunasõmine ja karm elu-  
tegelikkus, mis neid paradiisist pagenda-  
tuina ees ootab.) Lõpuks jõuavad keskaegse  
teatri kaasaegsed käsitlejad ikkagi ühele tu-  
lemusele - poolliturgilise draama ajalugu on  
vastuolude lugu. Nähtus ise hakkas aja kul-  
gedes, süžeede ja tegelaste lisandudes, teatri-  
päraste elementide tugevnedes töötama  
vastu oma algele eesmärgile rahvas kindla-  
mini kiriku külge liita. Samas jäi poolliturgi-  
line draama ikkagi religioosseks vaatemän-  
guks, mida suunas ja määras kirik, et laada-

palaganile ja muile irvhammastele vastu  
seista.

Selles kontekstis ei oska ega suuda Peter-  
soni "Aadama mängule" midagi ette heita,  
teisalt näib see paraku ainukesse süsteemina,  
milles toimunud ehk üldse hinnata tohiks -  
autentsuse kaaludega kaaludes. Vaagides  
seda tööd kui ühe kadunud teatriajastu res-  
tauratsiooni, näidet keskaegse religioosse  
teatri laadist ja stiilist, meenutust aeglaselt  
kulgenud ajast ja kindlaid tõesid kinnita-  
nud teatrist. Muidugi kerkib selgi puhul  
kiuslik küsimus seesuguse suure ettevõtmise  
vajalikkusest, tema kasutegurist ja kohast  
kaasaegse teatri maastikul. Kas eesmärk oli  
kogu teatriloole tausta andmine? Noorte  
näitlejate koolitamine läbi kadunud teatri-  
vormi/teatrikuultuuri? Õieti võiks "Aadama  
mängu" vaadanuna küsida kõiki teatrisse  
puutuvaid küsimusi kiviaja jahitantsudest  
kaasaja ultramodernismini välja. Kõik need  
küsimused oleksid asjakohased. Osa neist  
võiksid olla isegi huvitavad. Vastused kind-  
lasti seda enam. Paraku pole selleks aega ega  
ruumi. Nii taandub kõik kaupmees Alekseje-  
vi nupukale, ehkki laustarvitamisest räba-  
laks kulunud küsimusele: mille nimel?  
"Aadama mängu" poolteist tundi ei suutnud  
sellele küsimusele vastust anda. Või ehk  
suutsid... aga sel juhul polnud see vastus  
enam teatri raamides tajutav. Uus uljas ilm ja  
tema kaasaegne teater otsib (ja leiab!) midagi  
tajutavamast, inimkesksemast, isiksusliku-  
mat isegi juhul, kui lavalaudadel on ebaisi-  
kuline või üksikisikut ahistav maailm.

---

"Aadama mäng". Poolliturgiline draama XII  
sajandist (lavastajad Lembit Peterson ja Marius  
Peterson, kunstnik Mae Kivilo). "Theatrum",  
EHI teatriõppetool, Vanalinna  
Hariduskolleegium, fond "Hereditas", 1995.

"Aadama mäng". Adam - Andri Luup, Eeva -  
Anneli Tuulik.  
M. Petersoni fotod



## ATEENA JUMALIKUST KÕRGUSEST EESTI JAANIÖHE

Suve hakul sündis Linna- ja Draamateatris kaks suurt suveprojekti, mis ei mahtunud enam traditsioonilisse lavakarpi. Ja kuigi see arvustus ei sea eesmärgiks Elmo Nüganeni "Kolme musketäri" ja Mati Undi "Pööriöö unenäo" võrdluse tegemist mitte mingisugusel tasandil, ei saa siin ometi mööda teatud paralleelide vedamisest, mis aga mahuvad pigem eesti teatri üldpilti kui eelnimetatud lavastuste kitsamasse konteksti.

Juba Draamateatri eelmise hooaja lõppu märgistas suur suveprojekt "Merlin". Seegi Priit Pedajase lavastus ulatus üle n-ö lavaääre, kuid ka mitte kaugemale. Ning ühtaegu "Merlini" valmimisega hakati kõnelema analoogilisest Mati Undi suveprojektist ja selle võimalikust etendamisest väljaspool teatrimaja. Undi otsiv ja rahutu kunstnikuloomus on ennegi püüdnud välja ahistavast ja kitsaks jäänud lavakarbist. Mäletatavasti oli ka tema "Marat" esialgselt planeeritud Paldiski maantee Psühhoneuroloogiahaiglasse. Hiljem tuli lavastajal leppida siiski Laia tänava kitsakese saaliga, mis on aegade jooksul mitmeid teisigi, ennekõike küll Linnateatri lavastajaid pigistanud. Ole sa kui tahes otsiva vaimuga, tilluke lava paneb peale omad piirid ja sunnib režissööri paratamatult lavastusest lavastusse teatud määral samasse vette astuma.

Nüganeni geniaalne idee tuua "Romeo ja Julia" välja teatrimaja dieles kinnitas küll lavastaja vaistu näha "lava" seal, kus teised seda ei märganud, aga sellega on Linnateatri maja võimalused ka vist ammandatud. Vähegi mahukamate lavastuste puhul ei aita ka andekus, seda kinnitas Nüganeni "Valge abielu", mis Linnateatri saalis ilmselgelt õhupuuduse all kannatas. Nähtavasti lõppes ka Nüganeni kannatus, oodates uue ja suure lava valmimist, ning juba hooaja algul hakati rääkima "Kolme musketäri" lavaelust Salme Kultuurikeskuses. Tuleb taas tunnistada Nüganeni jonnit ja taiplikkust viia oma tahtmine läbi Linnateatri ehitusplatsil, kus see esialgu ja isegi idee küpsedes kõrvalpilgule sulaselge avantüürina tundus.

Omamoodi paradoksaalne, et sama hästi kui "Musketärid", sobiks Linnateatri lavaauku ka "Pööriöö unenägu"... Ainult et Unt on nüüd Draamateatri leivakotil ja nii nägi ta ainsa võimalusena suurejoonelist projekti Kadrioru jäähallis teostada. Ehk isegi kum-

maline, et meie eksperimenteerimisaltid lavastajad (näiteks Evald Hermaküla) pole seda paika teatrilavana varem kasutanud. Kuigi siin ometi, nagu kavaleheltilgi lugeda, on ka varem - külmast tingitud ebamugavusi trötsides - edukalt etendusi antud.

Unt astus siis esimesena selle sammu - ja tuleb tunnistada, vist mitte kõige õnnestunumalt. Piisavalt palju on räägitud lavastaja suutmatusest kohaneda Draamateatri suure saaliga. Ja kuigi Noorsooteatri päevilt meenub Undi seni üks parimaid lavastusi "Väikeses häärberis" Salme tänava suurel laval ning eelmise hooaja pärjatud külalisettevõtmine "Iwona, Burgundia printsess" "Vanemuise" suures majas, on Undi pärusmaaks jäänud siiski väike saal, alates "Rästiku pihtimusest" ja lõpetades "Marat'ga". Kaalukauss

W. Shakespeare, "Pööriöö unenägu" (lavastaja M. Unt). Draamateater, 1995. Lysander - Ivo Uukivi, Helena - Maria Avdjuško.



suure ja väikse saali vahel kaldub aga juba kindlalt teise kasuks lavastaja Draamateatri töödes.

Seda kriitika ja publiku hinnangut ei suuda Undi lavastajaloomus vist aga kuidagi alla neelata. Pealegi Eesti Draamateatri repertuaaripoliitikas on viimasel hooaegadel võtnud võimust kummaline mentaliteet: et kassa teeb eelkõige suur saal, pääsevad seal lavale ennekõike prognoositavalt vaatajamenud lavastused. Need on siis teadupärast kas komöödiad või kergekaalulisemad rahvatükid.

Arusaadavalt on teatrite repertuaaripoliitikat muutnud turumajandusele üleminek. Mõnede arvates on uuslavastuste väljatoomisel hakanud tööle konveiersüsteem ja repertuaarivaliku üheks põhikriteeriumiks on saanud saali täituvus. Siit ka põhjus, miks mõnigi ED viimaste hooaegade sisuliselt kaalukam lavastus (näiteks "Tagasitulek isa juurde") kanti kergekäeliselt teise ilma.

Ei saa öelda, et Unt oleks publikust mööda vaadanud - kunagised "Kapsapea" ja "Kalevi kojutulek" räägivad pigem teist keelt, samas ei saa lavastajat süüdistada ka vaatajaga otseses flirtimises. Ehkki Undi lavastuste temaatikas on alati ajakohaseid jooni (viimaseks eredamaks märksõnaks kindlasti feminism), on ta samas läinud ikka kuidagi omapäi ja -tahtsi, eht-undilikku käekirja järgides. Eelöelduga ei taha küll väita, nagu poleks Unt oma "Pööriöö unenägu" Draamateatri lavale enam mahtunud, pigem tendasid silme ees jäähalli ahvatlevad võimalused. Paraku pole need realiseerunud, seda nii lavastuse režiid kui ka välisjoonist silmas pidades.

Paratamatult tuleb taas silme ette "Kolm musketäri". Analoogiliselt Linnateatri lavaugu mitmetasandilise "lavaga" on ka hiiglaslikus jäähallis mäng erinevatele tasapindadele viidud. Aga kui Nüganen on antud võimalustest viimase välja võtnud, siis Undi puhul on selgelt tunda suutmatust suurt mänguvälja valitseda.

Lavale tulekud-minekud halvavad lavastuse rütmi, eriti kehtib see Andrus Vaariku Pucki kohta, kelle loivamine aeg-ajalt halli nurka pehmesse tugitooli ei näigi lõppevat. Omaette küsimärk on see, miks lavastaja pole soovinud Puckis näha kogu Shakespeare'i näitemängu, seega ka lavastust käivitavat mootorit, milleks Vaarik hiilgavalt ju sobiks. Samuti häirib silma tulnukate ehk humanoidide lõtv hanereas liikumine. Lapsed laval - alati riskiga seotud ettevõtmine, ja just siin on vaja erilist täpsust liikumisseades. "Pööriöö unenäos" pole seda jagunud ei tundlikemas-poeetilisemates misansteeni-des ega võimsust ja dünaamikat eeldavates massistseenides.

Samas on Lysanderi ja Demetriuse võitlus metsas teise vaatuse algul haarav vaatemäng, kus täpselt paigas nii liikumine kui valgus. Erilist efekti lisavad võimsad, iluui-



"Pööriöö unenägu". Hippolyta - Maria Klenskaja.  
DeStudio fotod

sutamisvõistlustel kasutusel olevad punktvalgusprožektorid, mis nüüd kahte rivaali tagaajamisstseenis täpselt fookuses hoiavad. Kokku võttes on selgelt tunda, et nii suure lavapinna puhul vajanuks Unt liikumisjuhti.

Uhtaegu on lavastaja oma viimastes töödes kindlakäeliselt ja samas kerge elegantsiga istunud ka kujundaja toolile. See roll on talle ehk tõesti sobinud kammerlikumas väikses saalis, kuid mitte Kadrioru jäähallis, kus lava meenutab kohati moedemonstratsioonide poodiumi, Pucki maavaldused on viidud halli pimedasse nurka ja n-ö lavatagust märgistav sirm on kuidagi liiga õieli.

Laval on jällegi Mati Undi lavastuste omased rekvisiidid. Täie auruga töötab siin tšehhovlik möte, et seinal rippuv püss peab kolmandas vaatuses paukuma, Undi puhul läheb laval seisva vahtkustuti väiksem modifikatsioon finaalis lõkke kustutamisel käiku.

Mõistagi ei saa Mati Unt lahendada Lysanderi ja Demetriuse konflikti ajast ja arust mõõgavõitlusega; ei piisa ka tulirelvadest, vaenujalale viidud noormehed haaravad pihku hoopis trellpuurid, helimäng erinevatel kärinatel sümboliseerimas võitluse seisuvõrdsete vastaste vahel. Kui Shakespeare'ilt on midagi lavakujundusse jäänud,

siis ehk vaid taevas rippuv suur ümmargune kuu, mis samas sat-tv taldrikut meenutab.

On inetatud Mati Undi muusikaajaloolist erudeeritust ja vaistu oma lavastuste muusikaliste kujunduste otsimisel ja leidmisel. Näiteks "Rästiku pihtimus" Pink Floyd'i muusikaga või klassikaga kujundatud "Väikeses häärberis". Siia kuskile vahele võib vist asetada "Naiste kooli", milles Unt kasutas "Röövel-Ööbiku" loomingu.

Nagu nüüd selgub, on Unt suurem Villu Tamme austaja, kui võinuks eeldada, mida kinnitab J.M.K.E. kaasamine lavastusse.

Elav muusika etenduses pole muidugi mingi uudis. Otsides kõrvutatavat "Pööriöö unenäoga", tuleks ehk eelkõige nimetatada kunagist Kalju Komissarovi "Protssesi" ansambel "Rujaga" ja nagu tookord, ei täida ka nüüd ansambel lihtlabast muusikalise kujundaja rolli, vaid kannab lavastuse sõnumit ja vaimust.

Ma ei tea suurt midagi pungi filosoofiast; ehk vaid seda, et see muusikastiil lähtub vist mingist anarhismi või nihilismi vormist. Selles mõttes on lavastaja oma "Pööriöö" taotlustest lähtuvalt J.M.K.E-ga märki tabanud. Ainult et muusikasse kätetud sõnum Villu Tamme tekstide näol ei jõudnud nigela (üle)võimenduse tõttu kuidagi vaatajani-kuulajani. Laulutekstidest õnnestus tabada vaid paar fraasi - seda on kahetsusväärsest vähe leidmaks selletaolisele muusikalisele kujundusele õigustust.

Võimendust kasutatakse aeg-ajalt ka näitlejate monoloogides-dialoogides. Mis eesmärki see kannab, jäi samuti arusaamatuks. Mikrofonid ette sattusid nii Theseus ja Hippolyta, maised armastajapaarid kui ka bakhandid. Just mikrofonis kippus nende tekst kaotsi minema, mis tuleb jällegi nii halva võimenduse kui ka diktsiooni arvele kanda.

Eelkõige on Shakespeare'i "Suveöö unenägu", mis Undi lavastuses on saanud isegi täpsema pealkirja "Pööriöö unenägu", näidend suurest ja kirglikust armastusest, kus oma eesmärkide saavutamiseks ei kohkuta millegi ees. Kõrvuti suurte tunnetega on näidendisse kirjutatud ka palju poeesiat ja ilu, mida kannavad poeetiline keel, völmets ja haldjate liin.

Küll mitte otseselt vastanduvat, kuid siiski teistsugust, huumoriga võrtsitatud lavalist esteetikat väljendavad Ateena käsitöölised - fanaatilised amatöörnäitlejad.

Näidendis peituvale jaaniöö idüllile võib leida ka otseseid vastandusi. Need väljenduvad tegelaste keerukates armusuhetes, mis tõusevad oma haripunkti just pööriööl - kui kogu loodus on häbenematult avalil meelateks tunneteks, kui Amor paitab kõikide palgeid, külvates kõrvuti armastusega ka segadust ja kaost inimhinge. Küllap sellele Unt viitabki, kuhjates oma pööriöö unenäku tänase Eesti mikroühiskonna, mida iseloomustavad tulnukad, eeslid, jäägrid, vam-

piirnaised, punkarid ja näitlejad, ning keda kehastavast Draamateatri näitetrupist seekord ühtki kahjuks esile tõsta pole põhjust.

Shakespeare'i näidendi tinglikkus on andnud lahke võimaluse lisada "Pööriöö unenäo" poetikasse ja pateetikasse ironia-vürtsi, näidend peaks olema enam kui kohane ironia-altile Undile. Kas pole Unt siiski oma innukas fantaasialennus läinud liiale, kuhjates lavale kummalist attributikat ja tegelasi, kes aga lavastaja tahtsi selles kummatatud ja nihetatud maailmas on kaotanud oma algväärtused. Kohati balansseerivad suure Shakespeare'i auväärset tegelased koguni allapoole hea maitse piiri - laul "Tule ääres istun mina" armuneliku ettekandes viitab küll ajakohaselt jaaniõhtule, ent mõjub lavastuskontekstis piinlikult. Kujundeid, isegi sümboleid on nii algtekstis kui ka Undi lavavariandis palju, ent kavalehe abita jääksid need vaid tühipaljaks butafooriaks - ükski ei kasva tähenduslikuks iseendas.

Nii saab "Pööriöö unenäost" publikule vaid pööritav arusaamatus, mille üksikud osad just nagu kuuluksid kuhugi. Võib-olla erinevatesse unenäguksesse.



VARDO RUMESSEN

## EDUARD TUBINA KLAVERILOOMING II



*Ma ei tea ega saa kunagi teada, mida mõtlesid esimesed inimesed, kes kaugelt soojalt lõunamaalt põhja rännates esimest korda ühel vaikselt külmal ööl nägid taevast kattumas helendavate lehvivate ja lainetavate kangastega...*

*(J. Kaplinski K. Põllu graafilisele lehele "Virmalised" sarjast "Kodalased")*

Kogu Eduard Tubina loomingu pöördepunktiks kujunes tema II klaverisonaat. See on kirjutatud vabas tonaalsuses ja ilma taktimõõdu tähistuseta. Helilooja ise on iseloomustanud teost järgmiselt: "See oli mulle elukooliks. Ma õppisin kontsentreeruma olulisele ja vältima kõike ebaolulist, loobudes kõigest ballastist, kõigist kordamistest; iga noot pidi seisma omal kohal."<sup>1</sup> Sonaadi loomiseks andsid tugeva tõeke 1949. aasta sügisel Stockholmi kohal nähtud virmalised. "Kogu taeyas oli liikumises. See säras ja virvendas minu ümber kogu looduses," rääkis Tubin.<sup>2</sup> Sonaat valmis 9 kuuga<sup>3</sup> ja algabki vabarütmiliste kõlavirvendustega, milles on aimata põhjamaise valguse mängu. Selle taustal ilmub peateema (näide 1).

Rubato e agitato  $d=66$ . ( $\text{♩} \dots \text{♩} = d$ )

Näide 1.

"Virmaliste teema" jääb oluliseks konstruktiivseks elemendiks sonaadi kõigis osades. Selle transformeerumine on oluliseks teguriks kogu teose dramaturgilises arengus. "See on kujund, mis mind tollal piinas. Kirjutasin ta kahte sonaati, ikka ei saanud lahti, ikka jäi materjali üle. Siis panin ta veel VI sümfooniasse - siis sain lahti," on helilooja selle kohta öelnud. Ilmselt oli "virmaliste teema" omandanud helilooja jaoks palju sügavama tähenduse, mis lummas teda fantastilise nägemusena, sümboliseerides nagu mingit saatanlikku mängu, mis kaost tekitades kõik segi paiskab ja hävitab. "Virmaliste kujundile" on sonaadis vastandatud nii esimese osa kui ka finaali peateema (mõlemad algavad kvardi käiguga üles), mis sümboliseeriks endas nagu sisemist vastupanujõudu. Siit tulenev konflikt ongi sonaadi dramaturgilise ülesehituse telg. Laiemalt võttes võiks selles näha ka helilooja usku ja veendumust moraalsesse taassündi sõjajärgses purustatud maailmas. Kogu sonaadi ülesehitus on äärmiselt pingeline ja tihe, haarates oma maagilise jõuga, võitlus elu põhiväärtuste pärast - "olla või mitte olla".

Esimeses osas on peateema variatsiooniliselt arendatud koos "virmaliste teema" iga kord uuel kujul ja "vabaneb" sellest alles viiendal korral - kulminatsioonis (*poco largamente agitato e con passione*), mis on ühtlasi ka repriisi algus. Helilooja enda sõnade järgi on peateema ekstaatiline esitus mõjstatud Skrjabinist.

Kuna kahe vastandliku kujundi - sissejuhatuse "virmaliste teema" ja peateema omavaheline võitlus kujuneb kogu esimest osa läbivaks teljeks, siis kõrvalpartii siin tegelikult puudub. Selle asemel omandab olulise tähtsuse laskuvate bassikäikude motiiv, millega lõpeb esimene osa ja mis vormiaspektist võiks olla lõpupartii.

Teine osa kujutab endast variatsioone kahele lapi rahvaviisile. Pöördumine saami folkloori poole tundub Tubina puhul esialgu ootamatuna. Kuid ka siin võib näha seost virmaliste nägemisest saadud elamusega, mis ehk ajendas heliloojat otsima vastavat autentset muusikalist materjali. On ju virmalised juba "Kalevipojas" (XVI laul) seotud müstilise ettekujutusega kohast, kus maa ja taevas on kokku kasvanud. Seda otsides jõudis Kalevipoeg Lapimaa randa ja kohtas seal lapi tarka Varrakut, kes pidi talle näitama teed maailma lõppu. Tubin leidis lapi rahvaviisid Karl Tiréni kogumikust. Esimest viisi, mida "imponeerival viisil skandeeritakse", on kogumikus iseloomustatud järgmiselt: "See on metsajumalannade peibutuslaul, mille lummasvat mõju ümbritsev loodus veelgi tugevdab, samuti tühermaa oma illusioonide ja nõiduslikkusega, mida rahva fantaasia müstilisteks vaimudeks ümber loob... Eriti vana vallalised mehed tahavad seda... kuulda, mis kutsub esile... tagasihoitud, kuid kirgliku igatsuse tunde..." (näide 2).

Näide 2.

Teise viisina on E. Tubin kasutanud ühte lapi joigu. See on armastuslaul, mida on esitanud kolm lapi neidu (näide 3).

Näide 3.

Tubin on need kaks küllaltki erinevat meloodiat ühendanud orgaaniliselt üheks tervikuks, millele ehitab üles vabad variatsioonid kolmes suures loigus (näide 4).

Andante  $\text{♩} = 63$   
*dolce*

*pp*

*pp legato*

Näide 4.

Teises osas kõlab "virmaliste teema" koos lapi armastuslaulu meloodiaga vaikselt ja salapäraselt nagu kauge meenutusena.

Sellele järgneb enne viimast löiku põhjavalguse fantastilisi virvendusi meenutav ulatuslik kadents, mis kogu teise osa äärmiselt kontsentreeritud muusikalises atmosfääris mõjub jällegi kaosena. Viimases lõigus esinevad akordid vasakus käes meenuvad kellalööke, mis on saami rahvamuusikas samuti seotud teatud joigudega. Erilise mõjuvuse on helilooja saavutanud teises variatsioonis, mis oma raskete samumudega meenutab leinamarssi, paremas käes kõlaksid nagu metsasarvede akordid saadetuna maagilistest bassikäikudest.

"Need on lapi trummid," tähendas kord helilooja.<sup>10</sup> Kuigi lapi šamaanide trumme rütme pole üles tähendatud (lapi trummid olid juba XVII sajandiks välja surnud), on Tubin püüdnud neid rekonstrueerida lapi rahvaviiside rütmikast lähtudes. Erilist tähendust omavad lapi trumme imiteerivad rütmifiguurid finaalis.

Finaal algab šamaanide rituaalset kombetalitust meenutavate trummide kõlaga ja kasvab välja suure sümfoonilise arendusega draamaks. Olulise tähtsusega on siin kaks vastandliku suunaga teemat, millest esimene on laskuv, teine ülespoole suunduv (näited 5 ja 6).

Allegro  $\text{♩} = 152$

*p*

*simile*

$\text{♩} = 154$   
*P ma energico*

*non legato*

Näide 5.

Näide 6.

Need teemad, arenedes ja transformeerudes, moodustavadki lapi trummide ostinaatsete rütmifiguuridega finaali ülesehituse telje. Nagu esimene osa, nii põhineb ka finaali sonaatallegro skeemil, kuigi seda on kasutatud väga vabalt. Nii asendab finaalis töötlust maagilis-tantsuline episood ja reppriis algab pärast lühikest ja mõtisklevat retsitatiivi peateema suure tõusuga, mille käigus muuseas esineb peateema korraks ka kaanonis.<sup>12</sup> Väga iseloomulik on Tubinale peateema järkjärguline kasvamine ostinaatsete rütmifiguuride saatel, selle käigus saavutatakse klaverifaktuuri laienemise kaudu erakordselt pingeline sümfooniline arendus.<sup>13</sup> Peateema kulminatsioonimomendil astub "elu ja surma peale" võitlusse teine teema bassides, mis oma metsiku karakteriga viib välja kogu sonaadi kulminatsioonini. Siin tekib "virmaliste teema" ootamatu ilmumisega psühholoogiliselt täiesti vapustav efekt, oma agressiivsusega võiks see teema nüüd purustada kõik olemasoleva.

Kuid ei - nüüd puruneb ta ise, paisatud koos teisest teemast tuletatud kromaatilisel laskuva motiiviga olematuse kuristikku... Nagu tuha alt tõusevad koodas uuesti peateema motiivid, mis leegina paisudes vallutavad kord-korralt üha suuremaid kõlavälju. Teose lõpp, mis kõlab võimsa meeleavaldusena, väljendab ekstaatilist joobumust oma seemisest vastupanujõust, kinnitades usku ja veendumust oma "tõesse ja õigusesse".

Olles eesti klaveriloomingu tippteoseid, on Tubina II<sub>4</sub> klaverisonaat kahtlemata ka kogu XX sajandi märkimisväärsemaid klaveriteoseid.

II sonaadile järgnenud "Süit eesti karjaseviisidest" mõjub pärast suuri ja gigantseid kõlamassiive kuidagi lihtsalt ja kammerlikult. Süit on kirjutatud 1959. aastal ja koosneb seitsmest osast.<sup>15</sup> Nagu pealkirigi ütleb, on siin kasutatud vaid teatud kindlat tüüpi rahvaviise, mis kuuluvad eesti vanade regivärsiliste rahvalaulude hulka.<sup>16</sup> Kuigi süit on planeeritud tervikliku tsükliks, kujutab iga osa endast lõpetatud tervikut. Üksikute osade järjestamisel on autor lähtunud rahvaviiside tekstidest tuletatud pealkirjadest, mis annavad läbilõike karjapoisi päevast. Seetõttu on üldmulje teosest äärmiselt terviklik ja veenev. Helilooja on neis meisterlikes rahvaviisitöötlustes näidanud oma suurt sisseelamisvõimet mitte ainult rahvaviiside meloodilisse struktuuri, vaid ka oskust sisse elada lihtsa karjapoisi sisemaailma. Ilmselt on Tubin kätkenud siia mõndagi oma lapsepõlves isiklikult läbilatust. Kõik see loob tsükli mingi intiimse ja tundeHELLa alatoonini. Autor on siin kasutanud vanu rahvaviise täpselt nende algkujul, midagi omalt poolt muutmata. Selles, kui täpselt on Tubin järginud rahvaviise, võime veenduda juba tsükli esimeses osas "Karjase hällilaul". Siin on helilooja kasutanud kahte setu rahvaviisi H. Tampere antoloogias "Eesti rahvalaule viisidega", mille on üles kirjutanud A. O. Väisänen 1913. aastal<sup>17</sup> (näited 7 ja 8).

MM  $\text{♩} = 200$



T'suu, las-ta, suu-rõm-bast, ka-su', las-ta, ka-rus-sõst,  
vin-nü vit-sa võt-ti-jast! T'suu, las-ta, suu-rõm-bast,  
ka-su', las-ta, ka-rus-sõst.

Näide 7.

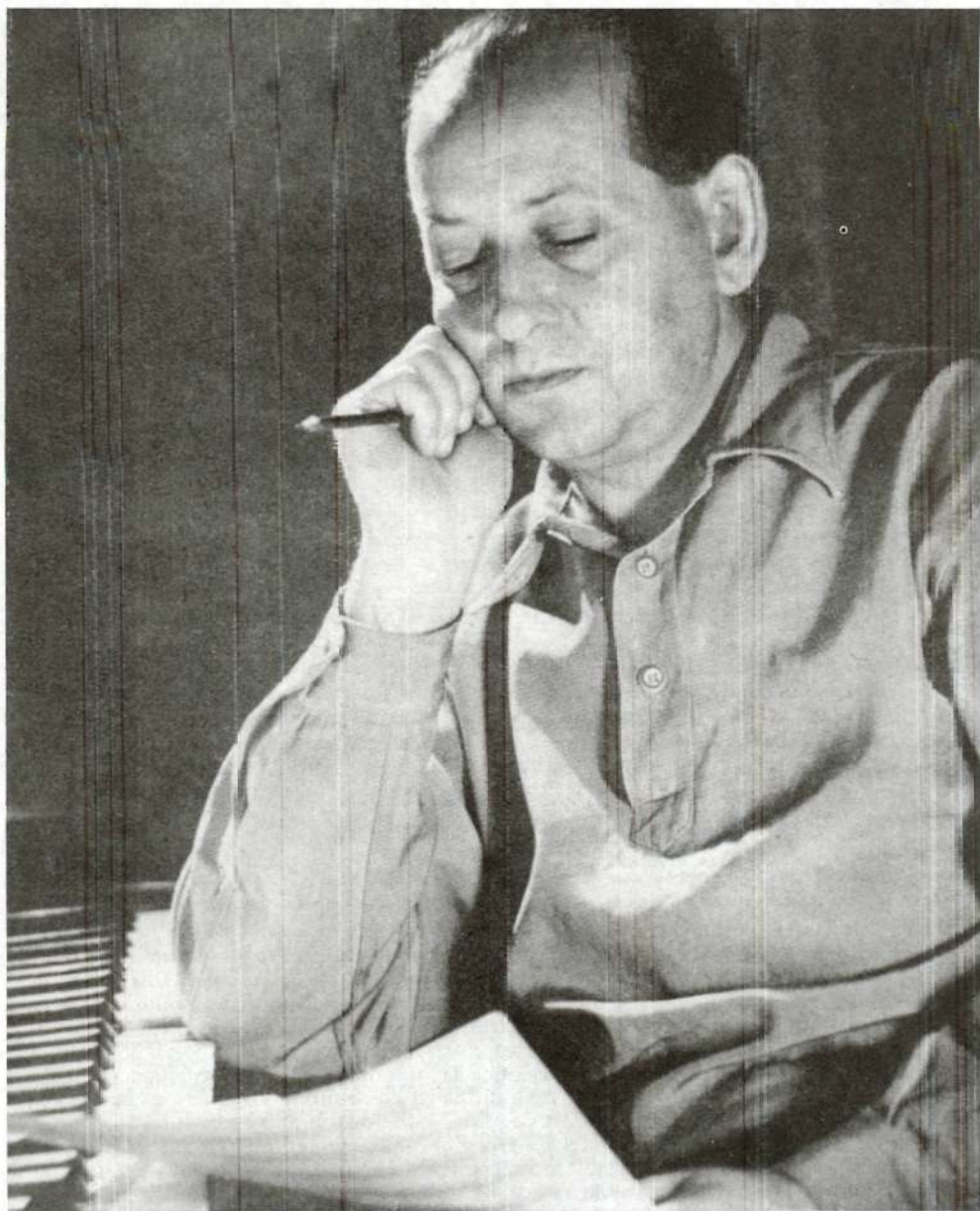
MM  $\text{♩} = 216$



T'suu, las-ta, l'uu, las-ta, ka-su', las-ta, ka-rus-sõst,  
vin-nü vit-sa võt-ti-jast! T'suu - t'suu, l'uu - l'uu!

Näide 8.

E. Tubin on liitnud need viisid kokku vahetus järgnevuses neid omapäraselt harmooniseerinud, lähtudes rahvalaulude intonatsioonilistest seostest ka artikulatsioonist (näide 9).



*Eduard Tubin Stockholmis 1952. aastal.  
M. Leperi foto*

Allegro  $\text{♩} = 138$

*p maestoso* *poco cresc.*

*mf*

Poco meno  $\text{♩} = 112$

*p dolce*

Näide 9.

Võrreldes Tubina varasemate rahvaviisitötlustega, torkab siin silma väljendusvahendite äärmine nappus ja faktuuri lihtsakoelisuus. Iga osa vorm on välja kasvanud vastavast rahvaviisist, kusjuures Tubin kasutab variatsioonilist arendusprintsiipi. Seejuures mitte laialtlevinud figuratsioonilist varieerimist, vaid varieeritud saatefaktuuri, harmooniat, lisatud uusi hääli jne. Iga osa kujundlik maailm on välja kasvanud nii rahvaviiside intonatsioonidest kui ka konkreetse rahvaviisiga seotud tekstist. Tsükli märkimisväärseimaks omaduseks tuleb aga pidada Tubina harukordset fantaasiarikkust ja harmoonilist leidlikkust sisseelamisel rahvaviiside kujundlikku maailma - ta laseb iga üksikut viisi paista haruldase pärlina talle ainuomasel kujul.

Tubina klaveriloomingu kõige viimaseks oopuseks jäi 1976. aastal valminud **komumik prelüüde**.<sup>18</sup> Esialgu oli tal kavas luua tsükkel 12-st prelüüdist. "Rääkisin küll 12-st, aga tuli välja ainult 10. Pikale läheks, kui neid järjest mängida, nüüd sai nagu mingisugune terviku taoline," kirjutas helilooja.<sup>19</sup> Tubin kasutas siin kolme prelüüdi oma varasemast loomingu<sup>20</sup>, mistõttu võiks tunduda, et see lõhub tsükli - ajaline distants ja stiililine erinevus varasemate ja hilisemate prelüüdide vahel on üsna suur. Vaatamata sellele on nende prelüüdide tsükklisse liitmine vastavuses autori kavatsustega - nii kujutab see endast nagu helilooja loomingu tee vältel toimunud stiilimuudatuste kokkuvõtet, kus kõige varasemad heliloomingu näited on kõrvutatud hilistega. Stiililiselt ühtsuselt moodustavad tsükli kunstilise terviku 1976. aastal loodud 7 prelüüdi. Vaatamata nende kujundilisele iseseisvusele ja kontrastsusele täiendavad nad hästi üksteist, kusjuures iga järgmine prelüüd kasvaks nagu välja eelmisest. Seejuures on ometi igatüki neist omaette lõpetatud teos. Võrreldes varasemate prelüüdidega iseloomustab neid väljendusvahendite nappus ja kujundite rangus, isegi teatav askeetlikkus, mis nagu kinnitaksid helilooja sõnu: "Palestrina stiili ranged reeglid on minu stiili aluseks."<sup>21</sup> Tugevalt isikupärasena ilmneb siin Tubina harmooniakäsitlus, mis võrreldes tema keskmise perioodi teoste komplitseeritusega mõjub oma lihtsusega.

Nagu kogu Tubina loomingus, nii ka tema klaveriteostes avaldub autori tõeliselt isikupärane rahvuslik mõttemaailm. Ikka on tema teostes individuaalne ühendatud rahvuslikuga. Tänu muusikalise materjali sügavusele ja dramaturgiliselt selgele arendusele tõuseb Tubina üks teos teise järel kõrgusele, kus rahvuslikkus ulatub suurte üldnimilike probleemide üldistuseni, haarates nii interpreeti kui kuulajaid oma seismise jõu ja filosoofilise alltekstiga. Samas on Tubina loomingus tunda tugevat seost eesti klassikalise muusika varasemate meistritega, järjepidevust, millela pole võimalik ühegi tõeliselt suure rahvusliku helilooja looming. Tubin on ühenda-

nud Tobiasi suursuguse ja filosofoeriva, pimedusest valguse poole tungiva vormi-dramaturgia, Elleri peene maitse ja koloriiditaotluse, Saare väljendusliku otsekohe-suse ja tema huvi arhailiste eesti rahvaviiside vastu. Lähtudes eesti klassikalise muusika traditsioonidest on aga Tubin neid rikastanud sügava isikupäraga. Nii tõu-seb tema looming ka XX sajandi klaverimuusikas märkimisväärsele tasemele.

## VIITED

<sup>1</sup> Vt H. Connor, E. Tubin - est, svensk, kosmopolit. "Svensk Tidskrift för Musikforskning". Stockholm, 1978, lk 58.

<sup>2</sup> Samas.

<sup>3</sup> Sonaadi käsikiri kannab dateeringut: Stockholm, veebruar-oktoober 1950. a.

<sup>4</sup> Vt M. Jõulma, E. Tubina VIII sümfoonia. "Sirp ja Vasar" 24. II 1967. Esimest korda ilmub see teema II viiulisonaadis (1949), et pärast ulatuslikku arendust II klaverisonaadis taas markantselt esile tõusta VI sümfoonia (1954). Hiljem kõlab ta veel soololaulus "Nägemus" (1959).

<sup>5</sup> Vt G. Larsson, Norrsknen och lapsk magi. Kungliga Musikaliska Akademien Arsskrift. Stockholm, 1981, lk 32-37.

<sup>6</sup> H. Connor käsitleb teise teemana lõiku *tranquillamente, con improvisatione*, mis lähemal vaatlusel osutub töötuluse alguseks. Samas viitab ta esimese osa lõpus esinevale "reminisentsile teisest teemast", mis on aga pärit peateema lõpust. (H. Connor, E. Tubin - est, svensk, kosmopolit. "Svensk Tidskrift för Musikforskning". Stockholm, 1981, lk 58.)

<sup>7</sup> Karl Tirén, Die lappische Volksmusik. "Acta Lapponica III". Stockholm, 1942, lk 57 ja 71.

<sup>8</sup> Samas.

<sup>9</sup> G. Larsson, tsiteeritud teos.

<sup>10</sup> Vestlusest heliloojaga 1976. aastal.

<sup>11</sup> G. Larsson, tsiteeritud teos.

<sup>12</sup> H. Connor käsitleb seda töötuluse, pidades repriisi alguseks kohta, kus peateema esineb parema käe partiis oktavis (vt. H. Connor, tsiteeritud teos).

<sup>13</sup> Raske on leida siin võrdlust mingi teise XX sajandi helilooja klaveriloomingust. Ainukesena meenub S. Rahmaninovi III klaverikontserdi esimese osa kadents selle esialgses redaktsioonis, kus peateemast tuletatud motiiviline arendus kasvab samuti välja peateema transformatsiooni, kulumineerudes seejärel D-duuris.

<sup>14</sup> Kuigi teos omab seega väljapaistvat kohta mitte ainult Tubina enda loomingus on ta jäänud laiemas ulatuses suhteliselt vähe tuntuks. Helilooja eluajal kõlas sonaat vaid üksikute pianistide esituses. Sonaadi esietekanne toimus Stockholmis 11. märtsil 1951. aastal, O. Rootsi esituses.

<sup>15</sup> "Süit eesti karjaseviisidest" ilmus trükist New Yorgis L. Juhi nim Eesti Muusikafondi väljaandel 1960. aastal. Süit koosneb järgmistest osadest: 1. Karjase hällilaul; 2. Kari metsa!; 3. Vihmalaul; 4. Helletused; 5. Söö kari!; 6. Kari koju!; 7. Karjase öhtulaul.

<sup>16</sup> Põhjalikult on käsitletud Tubina kasutatud rahvaviise U. Lippus oma uurimuses "Rahvaviisidest E. Tubina klaveritsükli "Süit eesti karjaseviisidest", ilmunud kogumikus "Soome-ugri rahvaste muusikapärandist". Koost. I. Rüütel. Tallinn, 1977, lk 39-58.

<sup>17</sup> H. Tampere, Eesti rahvalaule viisidega III, Tallinn, 1958, lk 184-185. Ülejäänud osades on E. Tubin kasutanud rahvaviise nimetatud väljaande I köitest.

<sup>18</sup> Kogumiku "10 prelüüdi" käsikiri kannab daatumit: Händen, oktoober, 1976. Pärast prelüüdide tutvustamist ENSV Heliloojate Liidus 8. veebr. 1977 kõlasid need esmakordselt Tubina klaveriloomingule pühendatud kontsertidel Kadrioru lossis 4. ja 11. juunil 1977. aastal V. Rumesseni ettekandes.

<sup>19</sup> E. Tubina kirjast 21. novembril 1976. a.

<sup>20</sup> Vt. viide 5, TMK nr 6/1995 Eduard Tubina klaverilooming I.

<sup>21</sup> Vt H. Connor, tsiteeritud teos, lk 77.

# ÕNNITLEME!

3. august  
**IMBI KULL**  
muusikateadlane - 70

4. august  
**TIIU PAULS**  
Estonia Teatri peaadministraator - 50

5. august  
**EVVALD JAAANSOO**  
kauaaegne RAM-i solist - 80

8. august  
**ANTS SÖÖT**  
koorigiit ja pedagoog - 60

10. august  
**ILMAR TONISSON**  
dirigent ja pedagoog - 60

12. august  
**EVA POTTER**  
ETV muusikatoimetaja - 60

14. august  
**ERIK LINNUMÄGI**  
kauaaegne "Vanemuise"  
ooperikoorigiit laulja - 70

19. august  
**EPP VILLER**  
endine "Vanemuise" balletitantsija - 50

20. august  
**NADEŽDA SILLAR-ANNIKO**  
omaaegne meeleolulaulja - 85

20. august  
**AINO LEIES**  
endine Nukuteatri näitleja - 75

27. august  
**ASTA ÖTS**  
Estonia Teatri endine balletitantsija - 75

31. august  
**ABI ZEIDER**  
trompetist - 75

31. august  
**LEIDA ŠIBUL**  
omaaegne meeleolulaulja - 75

8. september  
**IRAIDA GENERALOVA**  
ballettmeister ja pedagoog - 60

11. september  
**ARVO PÄRT**  
helilooja - 60

11. september  
**TEET EHALA**  
"Ugala" lavastusala juhataja - 50

13. september  
**HAGI ŠEIN**  
dokumentaalfilmide stsenaarist ja  
režissöör, teleajakirjanik - 50

20. september  
**ELSA STARČENKO**  
Nukuteatri eluaegne nukumeister - 70

20. september  
**AUGUST KIHU**  
kauaaegne "Vanemuise"  
ooperikoorigiit laulja - 70

23. september  
**AVO HIRVESOO**  
muusikateadlane - 60

26. september  
**REET NEIMAR**  
teatriloolane, -toimetaja ja  
pedagoog - 50

27. september  
**MIHHAIL DOROVATOVSKI**  
operaator ja  
dokumentaalfilmide režissöör - 70



## ÜLESKÜNTUD HINGEMAA

Inimene Eesti NSV-st elas kummastunud argipäevas, mille piiride taga varitses kaks virtuaalset tegelikkust. Üks neist oli nõukoguliku massikommunikatsiooni tekitatud ideosfäär, mis kumises üllatest sõnakõlksudest ja perspektiivutest kommunismilootustest. Ega eesti inimene sellesse virtuaalsusesse uskunudki, pigem suhtus ta ajalehelobasse ja kõrgete parteitegelaste telesinemistesse kui tütusesse. Või siis teksti, millest tuli aeg-ajalt õiged tähendused üles otsida, et tööll pahandusi ei tekiks. Sovetlik virtuaalsus oli argielu võõrandatud saatja, mida ei saanud "kinni keerata" ega "ära löigata", kuid temasse sai suhtuda kui tolategemisse.

Teine virtuaalne tegelikkus oli seotud "vana hea klikiajaga", mille kohta käivad mälestused enamiku inimeste jaoks päev-päevalt ikka hõredamaks muutusid. Olenemata mälestustekihi paksusest konkreetse inimese tarvis, väärtustati esimest iseseisvusaega kui "püha", õilsat, kaotatud paradiisi. Aeg-ajalt muutus see virtuaalsus käegakatsutavaks tegelikkuseks, hingekosutavaks rahvusmeeluseks. Näiteks laulupidude aegu, või vanaema "eestiaegse" sünnipäeva puhul, vanast kraamist tulvil põõningul kolades jne.

Kahe virtuaalsuse taustal tuli sibada argipäevas, mis oli täis vorsti- ja tomatibasasid, lootusetuid juhtumeid majavalitsuse torujüri-ga, igat sorti eelisõiguse paberite jahtimist, poliitpäevi, ülemuste kahepalgelisi korraldusi jne.

Alates 1987/88. aastast muutus kahe virtuaalse tegelikkuse surve meie argiteadvusele väljakannatamatult tugevaks. Konfliktne pinge ja lahenduse ootus kasvasid gradatsioonis tundeni "ükskord võidame niikui-niik!", kas või kartulikoori närides.

R. ja H. Lintrop on dokumenteerinud eestlase elu hetkel, kui senine kolmikelu on värskest kokku kukkunud ning uue väärtusmaailma võrsed imelise kiirusega tärkamas. Ma ei tea ega saa kunagi teada, millist elu elas perekond Maiberg tollal tegelikult - filmi loojate tahtel on neist saanud murranguaastate tavaeestlaste koondkuju. Maibergide silmade kaudu on uuritud sündmusi, mis meid



Töö ei küsi leiba: "Eestlase elu" peategelane Heiki Maiberg teenib perele raha ka kassaparaatide parandamisega.

"EESTLASE ELU". Stsenaristid ja režissöörid Renita ja Hannes Lintrop, operaator Rein Pruul, monteerija Ingrid Laos, helirežissöörid Tiina Pruuden ja Martti Turunen, filmi direktor Endel Koplimes, produtsent Jarmo Jääskeläinen. Filmitud Tallinnas ja Rapla maakonnas 1992. ja 1993. aastal. Värviline, 16 mm, 56 min. © Yle TV 2 Dokumenttiprojekti; A/S SEE, 1994.

kõiki aastail 1991/92 tugevalt erutasid: oma raha, oma president, muutused töö ja koduümbruses. Nüüdseks on need sündmused jäänud kolme aasta taha, Maibergide tollastest olmetoimetustest, mõttejuppidest ja emotsioonidest saanud kontseptsioon. Täna-seks oleme nendest valuliselt rõõmsatest aastatest saavutanud ajalise distantsi arutlemaks R. ja H. Lintropi kontseptsiooni.

Olen seda filmi vaadanud kahel korral, saatuse tahtel koos Euroopa kultuurierksper-tidega, ja mõlemal korral on küsitud, kas tegu on Eesti Vabariigi propagandatalituse tellimustööga. Külalised pole ju teadnud, et omariikluse taastumise järel polnud meil mingit vajadust eriliseks propagandatöök-s, sest sini-must-valge lipp, isamaalised laulud, oma parlamendi olemasolu jms võtsid meil iseenesest meele hardaks. Läänest tulnud ini-

mestel oli raske mõista meie värskest legaliseeritud partiootilisust, sest nemad polnud ju pidanud elama kogu oma teadlikku elu Kremli tähtede sära valgusel. Elasime koos perekond Maibergiga erakordsel ajal, hoides esimest korda käes "koidulaid", "kolme näginud kutsikaga" Eesti Vabariigi passe, esimesi sõjajärgsete vabade valimiste bülle-



Heiki Maiberg Tallinna tänaval 1992.

H. Lintropi fotod

tääne. Lipuheiskamise tseremoonia Toompeal ja presidendi karmivõitu uusaastatervitus andsid meile tohutut sisemist tuge uskumaks, et parteikongresside ja leninliku ikonostaasia ajad on lõplikult möödas. Meie sees varem kindalt püsinud kahe virtuaalse tegelikkusega oli toimumas metamorfoos: keelatud vilja magusus minetas oma tähenduse, mälestus sini-must-valgest elustus argitegelikkuseks ning nõukogude-aegne nina-kirtsutust väärinud atribuutika haihtus olematusse. Meie lõhestatud minevik purunes kildudeks, millest tuli kokku laduma hakata hoopis uut tähendustemaailma. Taastuv sümbolika ei saanud olla Pätsi-aegne, tal oli küljes okupatsiooniaegade vere ja kannatuste lõhn. Uuesti omaks muutunud riigi atribuutikat ei saa propageerida, tema olemasolu tuleb sisemiselt läbi elada.

Mäletan, kuidas 1990/91. aastal müütati rahvakogunemistel valuuta eest sini-must-valgeid vihmavarje. Hullemat pühaduserüvetust on raske ette kujutada. Kõik müügiks?

Või järsku on ka Lintropid tollase rahvusatribuutika taastumisega seotud sentimendi filmiäriks muutnud? Ei, see on siiski ausameelne dokumenteerimine, ajalookroonika, mille fluidum võibki mängust väljaspool olijatele (välismaalastele, tulevastele

põlvkondadele) kergelt müstifitseeringuks jääda. Peiduurgastest välja toodud lippude lõhna peab ise tundma.

Nõukogude riigi kollaps tähendas miljonitele inimestele harjumuseks saanud elulaadist loobumist. Üleöö ja hingelise ettevalmistuseta sattusid uude olukorda ka Maibergid. Kuni selle ajaloolise pöördehetkeni olime unistanud demokraatiast ja turumajandusest kui ilmutusist, silmadega "õginud" Soome poevitriine ja põlastavalt aasinud sotsialistlikku "heaoluriiki" koos madalate üüride ja odavate lastekaupade ning teenustega. Nii või teisiti olime kursis nõukoguliku majandussüsteemi ammendatuse ideega, teadsime tööjõu ebaproduktiivset kasutamist ja töölisklassi ülemaksimisest. Ometi olid kõik nõukogulikud pahed kuidagi kellegi teisega juhtunud, meist isiklikult mööda läinud. Maibergide elu vaadates meenub valuliselt, millisesse vaimsesse puntrasse sattusime hetkel, kui üleminek plaanimajanduselt turumajandusele sai uueks reaalsuseks. Ehk oli see lootusrikka ahastuse aeg?

1992. aasta rahareformi järel oli lõplikult selge, et vana ja uus omavahel kokku ei sobi. Maibergidki sattusid olukorda, kui palk ja selle eest saadav olid absoluutses ebavastavuses. Nende aastate parimate naljade hulka kuulus autopoodides sobivatest autovärvidest kõnelemine, sest oli ju ütlematagi selge, et niisuguse palga eest jõuab auto ostmiseni saja aasta pärast. Järsk lahtihüpe Venemaast tõi kaasa paljude inimeste seniste tööharjumuste mõttetuks muutumise, nõukogude ajal igavikuliste töökohtade õhku haihtumise. Läänes elamine võrdustus kindla elukvaliteediga, mis jõudis küll kiiresti poodidesse, aga mitte kodudesse.

Filmi-Maibergid reageerisid olukorrale üsna tüüpiliselt. Nad püüdsid looma moodi tööd tehes ideaalidele siiski lähemale jõuda. Protestantlikust tööharjumusest vaos hoitud eestlane ei löö raskele olukorrale käega, vaid katsub ennast piitsutades siiski edasi liikuda. Ja on vist inimlik, et selle juures tekib teatav vaimne väsimus, stressini viiv enesehaletsus.

Kolm-neli aastat tagasi oli suurem osa eestlastest sotsiaalses šokis - iseseisvus oli saavutatud tohutu majandusliku languse hinnaga. Eeliseisundis olid korraga need, kel nõukogude ajal ühtki privileegi polnud ja kes olid varemgi pidanud keerulistest olukordadest oma pea ja kätega välja tulema. Mida vähem suutis inimene uue olukorraga kohaneda, seda kindlamalt sattus ta hädaldate ühendkooi. Filmi-Maibergidelgi on algul kerge nutumaik kogu aeg kurgus, kuid "kaebekoori" tarvis jääb neil siiski heast "lau-

luhäälest" puudu. Maibergid ei soovinud ajalooratuste vahele jääda ja liikusid sammhaaval edasi. Loodame, et neilgi läks koos teiste eestlastega korda viletsa tegelikkuse suuremaks unistamine ja sellel põhinev edasimineku.

Filmimisest möödunud mõne aasta jooksul on siis lagunenud kahe virtuaalse tegelikkuse asemele siginenud uus - illusioon peatselt saabuvast majanduslikust võrdsusest arenenud Lääne-Euroopa heaoluriikidega. Seda illusiooni toidavad TV reklaamklipid ja ajalehtede klantspildid õnnelikust tubakasuitsetajatest. Massikommunikatsioonist sündinud virtuaalsuse osas oleme läänele tõepoolest kiiresti järele jõudmas. Muide, kolme-nelja aasta eest toitits press meid just rahvussümbolite glorifitseerimisega. Nüüd on asemele tulnud põhiliselt seebi, šampooni, hügieenisidemete ja loomatoitude reklaam. Maibergide jaoks olid uhked jõulukingid veel kättesaamatud. Täna suudavad nemadki vahel "palmolive" seepi osta, kuid kas see on palsam nende hingele? On nad sellest õnnelikumaks saanud?

Libamaailmade ja pärismaailma vaheline köietants on ikka suurt meisterlikkust nõudnud. R. ja H. Lintrop demonstreerisid "Eestlase elus" üht usna kirbet hetke meie kõikide elust. Need, kes end veel tänagi filmis nähtuga identifitseerivad, pole ju kuhugi kadunud. Mis see ikkagi oli? Naaiivne usk saada okupatsiooni eest revanšiks "hea elu" (?). Inimlik võimetus kohaneda suurel kiirusel muutuva sotsiaalse tegelikkusega. On see nüüd tõesti minevik?

JAAN RUUS

## PIMEDA RUUMI ASJATUNDJAD



Jean-Paulile tundub Itaalia kliima pehme ja inimeliseid emotsionaalsed.



Rongisõidu ajal otsib Jean-Paul varjatud sõnumit.

"1895". Stsenariumi autor Priit Pärn, lavastajad Priit Pärn ja Janno Põldma, teksti autor Priit Pärn, tüübikunstnik Priit Pärn, värvikunstnik Miljard Kilk, foonikunstnikud Krista Lelpand, Miljard Kilk ja Priit Tender, operaatorid Ülle Laanemets, Ruth-Helene Kaasik ja Janno Põldma, originaalmuusika Olav Ehala, helioperaator Jaak Elling, diktorid Frank Boyle (inglise keeles), Tõnu Mikiver (eesti keeles), monteeri Kersti Miilen, animaatorid Marje Ale, Eda Kurg, Ülle Metsur, Mailis Salvat, Triin Sarapik, Evelin Temmin, Maigi Tross ja Tarmo Vaarmets, produtsendid Eeva-Kaisa Nojone, Juha Vakkuri, Kalev Tamm, Linda Sade ja Jüri Skubel. Värviline, 35mm, 30 min, 830,2 m, AS EESTI JOONISFILM (Eesti), YLE (Soome), CINE ELECTRA Ltd. (Suurbritannia), 1995.

Üks antroposoof tõestas loengul, et kino on kuradist. Film jookseb 24 kaadrit sekundis, kuid kaadrite vahel on pimedus, ja iga tunni jooksul koguneb terve minut, mil vaata täielikku pimedusse, musta auku.

Kinol täitub küll alles esimene aastasada, kuid juubel seegi. Priit Pärn ja Janno Pöldma on sel puhul oma filmis tänanud eesti filmi eelajaloo uurijat Elbert Tuganovit idee eest teha üks teos kinematograafia sajandijuubeliks. See tiiter ilmub alles lõpus ja siis peab vaataja mõistma, et linateos (kaunis sõna, eks!) käsitles justkui kinematograafia sünnitajate piinu ja üleelamisi.

Pärn ja Pöldma on joonisfilmi "1895" esitanud tiitritega varustatud pildialbumina, mänguna, kus vaataja otsib mängureegleid. Sest arv "1895" kino juubeliaastal viitaks justkui esimesele avalikule tasulisele (5 franki sissepääs!) kinoseansile Pariisis, aga sama hästi võiks film käsitleda vähivastase ravimi, mereveel töötava sisepõlemismootori või sünteetiliste vihmapiilvede leiutamist. Aeg - XIX sajandi teine pool. On ainult meeldiv, et produtsendid, AS "Eesti Joonisfilm", Soome TV Yle 2 ja Suurbritannia Cine Electra, on meie animameistritele andnud kauni võimaluse kino sajandijuubeli puhul demonstreerida oma vaimukust n-õ puhtal kujul.

Janno Pöldma Kristiaania kemmergus.

A. Kivirähki foto



Karikatuuris tuleb luua metafoor, midagi ei tohi öelda otse, ja võib arvata, et Pärn ja Pöldma on kõrvale heitnud igasuguse esimesena pähe tuleva mõtte või assotsiatsiooni, sest seda ei luba nende au ja enesetunne.

Kino - see on vale, ütleb filmi moto müstifitseeritud Georges Brownilt. Veel sobiks filmi motoks lause meeste endi saatetekstist. "Kuid nagu ikka, tuli Santa Claus ka seekord korstna kaudu." Sest kogu filmi jooksul tuleb jõuluvana just sealt, kust teda pole oodata.

Teisalt on filmi näol siiski tegemist kinoajalooga, õigemini kahe autori nägemusega kinost. Ja oma arvamuse kinost ütlevad nad kohe algul välja, iseloomustades üht tegelast: "Kas ei ole see suurepärase sulam geniaalsusest ja täielikust kirjaoskamatusest, mälukaotusest ja pimestavast mõtteselgusest, depressiivsest maniakaalsusest ja piirivalvuri kindlameelsusest." "1895" pole kino leiutamislöö dokumenteerimine, vaid autorite humoristlik essee kinost, nagu nemad seda näevad, see on kino juubeli puhul kohtumine kahe kineastiga, kes ise kino teevad ja neile sobivas vormis oma arvamuse kino kohta välja ütlevad. Muidugi lisandub vaataja jaoks filmikatkendite ja -tüüpide äratundmisrõõm, aga et see kergelt ei tuleks, on autorid filmiloo faktid hoolega segamini paisanud, et publikule jääks tõe valest puhastamise töö. Ja ega siis vale tõe vastand ole, skaalal on palju nüansse.

Liikuv pildialbum algab isevärki kaksikute sünniga Lyoni lähedal Kaputsiinlaste Hospidalis. Üks kaob kohe maa alla ja muutub "pimeda ruumi asjatundjaks", teine seikleb Maakera peal, otsides painavalt identiteeti. Lyoni kaksikute sünniaasta - nagu ütlevad tuhm-punakaspruunid tiitrid, mis on kogu filmi jooksul paljusõnalised, kestavad vähe aega ja on halvasti nähtavad, nagu ühes hästi vanas filmis peabki olema -, on aasta 1863. Võib arvata, et kui Louis Lumière sündis 1864 ja tema vend August 1862, siis peavad kaksikud sündima just 1863.

Maa alla kadunud vend ilmub välja filmi lõpus, teine kulgeb Euroopa riikides identiteedivalus, nähes aeg-ajalt painavaid unenägusid mustvalge mängufilmi kaadrikatkenditest, ning lõpus, äratundmise hetkel, kui selgub, et ta on Louis Lumière ja maa-alune mees osutub vennaks Augustiks, teatab ta, et veel on leiutamata kino, nähtus, mis lõpukaadrites materialiseerub popkorni suhu pilduvateks ühe- ja samanaolisteks pealtvaatajateks. Seltskond teeb lokaali ja kino teeb publiku.

Üks naljade liin põhineb filmikaadrite ja kineastide isevärki nägemisel. Filmil lõpus



Jean-Paul näeb magades alati üht ja sama košmaarset unenägu.

annavad autorid viisakalt ka oma lähtepunktid: üle kolmekümne nime. Et neid mängureegleid mitte liiga selgelt esitada, kestab tiiter paar sekundit. Mõnelele oma teadmistele filmiaajaloost jõuate siiski kinnitust saada. Et film algab laeva teele minekuga, "elu teele" nagu Fellini "Ja laev läheb", žilett "Estonia" löikab õhupalli läbi kui silma Buñueli "Andaluusia koeras", Ingrid Bergman ja Humphrey Bogart emblevad Michael Curtise "Casablancas" (1942) päris oma nime all. Francis ja Claude tähendavad helilooja Lai'd ning režissöör Lelouchi - üks joonisalbumi pikemaid episoodide on "Mehest ja naisest". Ja väikese Eduardi julmade seikluste aluseks on muidugi "Tom & Jerry". Kaks filmilooaga haakuvat episoodi tõuseb esile, need on kukkiva akna nägemine animafilmi põhivõttena kaader kaadri haaval (*frame by frame*), siin võiks ära tunda momentfotodeks tehtud liikumist, nagu seda pildistas Edward Muybridge (1830-1904), ja teine mõjuv episood: tulevane kino leiutaja joob rongis veini - ning maastik ujub akendest mööda nagu kinolikk panoraam Luciano Pavarotti muusika saatel.

Priit Pärn - filmisärgis.  
T. Viljakaineni foto



Läbi filmi tekib veel teine liikuvate kari-  
katuuride rida, see on asi iseeneses, lihtsalt  
väga head vaimukused, liikuvad karikatuu-  
rid. Tolstoi hüppab ebaõnnestunult kolmi-  
kut, Lenin uisutab peategelase akna taga  
Šveitsis, Liszt kohtub naiseliku klaveriga,  
kõrk Edison ootab sillal, Prantsuse Akadee-  
mia avastab, et Zola ja Dumas on üks ning  
seesama isik, "Titanicu" uputavad vasak-  
poole feministid.

Improviseeritud käivitajaid, kunstnikke  
ja filmitegijaid, Saku O'd ning Prantsuse  
Kultuurikeskust, Clam MacGregorit ja Josef  
Švejki tänatakse filmi lõpus viisakalt. Tänu-  
nimekirja võiks ka pikendada, sest mängle-  
vad kaaburivid Pariisi kastanite all  
kuuluvad samavõrd Magritte'ile kui René  
Clairile (Entr'acte, 1924). Ja väikeseks, 130-  
sentimeetriseks Eduardiks saab Jean-Paul  
tänu animameister Dušanile, Dušan Vukoti-  
čile tema filmis "Surrogaat". Kuid ka tänami-  
ne on mäng, ja siingi segavad Pärn &  
Põldma mängureegleid. Lõpuks võiksid nad  
täna ka iseennast, sest kuigi läbi Vukotiči,  
ilmub suure maailma kõrvale väikene nagu  
Pärna enda filmis "Kolmnurk".

Ning loomulikult ei tänata seda, kellega  
ollakse - endale ehk aru andmatagi - sarna-  
sed. See mees on Woody Allen, ameerika la-  
vastaja, kes valdab koomikat nii pildis kui  
sõnas. Ja "1895-es" on pilti saatval tekstil  
suur osa. Tekst jookseb vabalt ja tunneb en-  
nast koduselt kogu Maakeral. Ning nagu  
Woody Allenil, nii ei järgi ka Pärna ja Põld-  
ma naljad süželist kontinuiteeti, nagu Alle-  
nil koonduvad nad koomikapärliteks,  
teisenduvad auto- ja teiste kineastide paroo-

diateks, pilkavad tavamõtlemist, naudivad  
iseennast. See on hea nali nalja enda pärast.  
Woody Allen ei oska nii hästi joonistada, see  
on Pärna ja Põldma eeliskäsi Woody Alleni ees.  
Võib aga ka leida teisi autorite hingesugula-  
si, filmi t e o s t u s lubab seda. Näiteks Ja-  
mes Thurber, Jaroslav Hašek (mitte ainult  
Švejk!), Mark Twain või Andrus Kivirähk.  
"1874. aasta talv Poolas oli erakordselt külm".  
Purunesid kõik Praha kuus klaasitud akent"  
on filmitekstina sama folkloorne kui "Pariisi  
linnas Londonis..."

Kuhu on Pärn koos Põldmaga aja jooksul  
liikunud? "Eine murul" (1982) on eesti kino  
ainus peaaegu geniaalne film, selles on valu  
ja nalja, orvelligu valulikkude totalitaarühis-  
konna nalja; "Hotell E's" (1992) asub mustjas-  
halli Ida- ja värvilise Läänemaailma elutark  
kõrvutaja kusagil kõrgemal ja mängib oma  
tegelastega vaimukalt ja ratsionaalselt, nii et  
on näha nupud ja nupuliigutaja, see on film  
intellektuaalidele. "1895" on maailmakodani-  
ku elukogemus ja naljategemise briljantne  
tehnik. Pärn on jäänud jõuliseks barbariks  
nagu esikfilmis "Kas maakera on ümmargu-  
ne?" (1977), kuid saanud elukutseliseks nal-  
javirtuoosiks, erialatehniliselt võrdseks  
maailma tippudega. Pärna ja Põldma uus  
film tõukub justkui kinoajaloost, kuid see  
pole mingi illustreeritud kinoajalugu, võiks  
isegi öelda, et ta on autorite vaimukuse *tour  
de force*, tänapäeva linnainimese irriteeriv  
ning segipaisatud suhtumine ajalukku üldse,  
ning seda võib arvustada ka täiesti teistmoo-  
di, kinost üldse kõnelemata. Kuid kindel mis  
kindel - filmi autorid on kinos käinud.

Esilinastus Kinomajas 12. V 1995: kriitik Jaan Ruus esitleb autoreid Prit  
Pärna ja Janno Põldmat. T. Huiji foto



# RAHVAMUUSIKA ÕPETAMISEST SOOMES

Helsingi Sibelius Akadeemias loodi rahvamuusika osakond 1983. aastal, seega on Soomes professionaalseid rahvamuusikuid koolitatud juba üle kümne aasta. Sel aastal<sup>1</sup> on üliõpilasi umbes 60, noortekoolituses õpib 9 koolilast. Põhikohaga õpetajaid on kuus ja tunnitasulisi viiekümne ringis.

Kõik üliõpilased õpivad ühte põhiinstrumenti (valida saab kõikvõimalike rahvapillide ja laulmise vahel) ning ka vähemalt ühte lisa-instrumenti. Enamasti õpitakse veel arvukalt muidki pille.

Õppetöö keskendub pilli õppimisele ja ansambli mängimisele. Esimene osa ansambliksamist tehakse tavaliselt koos oma kursusega, ülejäänud osa eksamist sooritatakse mitmesugustes projektides ja koosseisudes osalemise ja ka näiteks teatrietenduste helikujunduse ettevalmistamisega. Teoreetiliste distsipliinide (nii muusika-teoreetiliste kui ka rahvakultuurialaste) kohustuslik maht on suhteliselt väike, kuid soovi korral saab valikainete abil spetsialiseeruda ka rahvamuusika teooriale.

Pillimängu kõrval on kohustuslik rahvatants (koos võimalusega spetsialiseeruda), pilliehitus (võimalus endale odavalt mõni lihtsam instrument oetada), pedagoogika ja keeled (lisaks inglise keelele ka teine kodumaine keel). Praktika ei ole probleemiks, kuna esinemisvõimalusi on piisavalt ja enamik üliõpilasi ka õpetab kooli kõrvalt.

Kohustuslike ja vabalt valitavate ainete suhe on viimaste kasuks, mis annab igale üliõpilasele küllaltki vabad käed oma hariduse kujundamisel. Seda võimalust kasutatakse vastutustundega ja laialdaselt, sest mitmekülgsem ettevalmistus võimaldab tulevikus tööturul paremini läbi lüüa. Rahvamuusika osakonnal on oma eelarve, mida ta käsutab ise vastavalt vajadusele. Ka kõik õppetööd puudutavad küsimused on enda otsustada. Selline süsteem tundub olevat ideaalne operatiivseks ja tõhusaks tööks.

Viimastel aastatel on rohkem tähelepanu pööratud ka salvestustehnika ja arvutitehnika käsitlemise oskustele. Osakonnal on oma digitaalne stuudio ning helikandjate väljaandmine on olnud enesestmõistetav algusaastaist peale.

Rahvamuusika osakond korraldab Helsingis kuus korda kuus klubiõhtuid, mis on avatud kõigile huvilistele, ja kevaditi "Taiga" festivali.

Kuidas rahvamuusika osakond loodi?

HEIKKI LAITINEN (professor, rahvamuusika osakonna juhataja 1983-1990): Töötasin 1974. aastast Rahvamuusika Instituudi juhatajana, teisisõnu kõrgeimal riiklikul ametikohal rahvamuusika alal ja minu otsene töökohustus oli rahvamuusikale ühiskonnas laiem kandepinna leidmine. Kujutlusvõime küündis tol ajal selleni, et rahvamuusika peaks olema kohustuslik muusikakoolide õppeprogrammis ja suuremal määral Sibelius Akadeemia muusikaõpetajate koolituses. Martti Pokela initsiatiivil lülitatigi see aine 1975. aastal akadeemia muusikakasvatuse õppekavasse. Kuid ma ei tulnud selle



Heikki Laitinen.

pealegi, et muusikakõrgkoolis võiks olla rahvamuusika osakond. See peegeldab maailmapilti, milles elasin ja mida pidasin võimalikuks.

Kui Sibelius Akadeemiat riigistama hakati (see oli olnud sada aastat erakool), andis parlament välja vastava seaduse. Komisjon arutas seadust koostades, kuidas oleks võimalik õpetavate alade skaalat laiendada.

<sup>1</sup> Intervjuud on tehtud 1995. aasta märtsis.

Kuna riik finantseeris, oli see täiesti mõeldav. Tol ajal koondus tähelepanu džässile ja rahvamuusikale. Neid oli 1970. aastatel Sibeliuse Akadeemias õpetatud vähesel määral eri kursustena. Džässi puhul ei kahelnud keegi, kuna džässi õpetatakse paljudes Euroopa muusikakõrgkoolides. Rahvamuusika oli aga üsna uus idee, millele ei olnud sel ajal muid paralleele kui ehk Nõukogude Liidu konservatooriumide rahvapilliosakonnad. Nõukogude Liidus oli seetõttu nii mõnigi pill (domrad, balalaikad jt) klassikalise muusika pillide kõrval elama jäänud.

Rahvamuusika oli Soomes 1970. aastatel populaarsemaks muutunud, arvatavasti kerkis seetõttu ka rahvamuusika õpetamise küsimus lihtsamini päevakorradele. Rahvamuusikat ei õpetatud tol ajal veel kusagil mujal, õpetust oleks siis võinud saada ainult muusikakõrgkoolis.

Sibeliuse Akadeemia riigistamise seadus jõustus 1980. aastal ja alles seejärel loodi komisjon, kes töötaks välja rahvamuusika osakonna struktuuri ja õppekavad. Möödus veel kolm aastat, enne kui õpetöö algas.

Komisjoni töö oli väga huvitav, Sibeliuse Akadeemia poolt lähtuti kahest printsibist. Esiteks, rahvamuusika vallas ei ole kõrgkooli diplomi jaoks piisavalt õpitavat, seepärast peab siin suurem osatähtsus olema klassikalise muusika õpetusel. Teisalt leiti, et õpingute eesmärk võiks olla pigem uurimuslik ja teaduslik töö kui pillimängu õppimine. Hannu Saha<sup>2</sup> ja mina olime komisjonis praktilise poole esindajad ja avaldasime teistsugust arvamust, mis algusaastail veel kõlapinda ei leidnud. Isegi meil ei olnud 1983. aastal, kui mina seal õpetajana alustasin, õiget ettekujutust, mida üks rahvamuusika osakond endast kujutama peaks. Ei olnud veel sellist mõistetki nagu professionaalne rahvamuusik. Esimesel neljal-viiel aastal käis õpetajate ja õpilaste vahel pidev diskussioon. Kindel oli aga see, et ei ole mingit mõtet teha osakonda, kus kunstmuusika noodid asendatakse vaid rahvamuusika nootidega ja mingit muud erinevust ei ole. Pidi alustama teistest põhimõtetest.

Kas sa võiksid neid põhimõtteid valgustada. Sa oled teinud esimesed õppeprogrammid ja neid aja jooksul täiendanud ning need on programmide aluseks ka praegusel hetkel.

<sup>2</sup> H. Saha on praegune Kaustise Rahvamuusika Instituudi juhataja.

<sup>3</sup> 1970.-1980. aastatel hakati kogu Soomes õpetama viiekeelset kanneld muusikaõpetajatele ja lasteaikakasvatajatele, samal ajal hakati kandleid ka odavalt tootma.

Olen ise nii rahvamuusika esitaja kui ka uurija, olen pidanud palju kursusi ja läbi viinud viiekeelse kandle projekti.<sup>3</sup> Selle projektiga jõudsime alternatiivse muusikaõpetuse pedagoogikani, mille olulisim idee oli nooditus, st et noot ei ole eesmärk, vaid vahend, kui seda kasutatakse. Õppeprogrammi koostamine kestis viis-kuus aastat, enne kui saime rahuldava ettekujutuse, mis näiteks rahvamuusika teooria olla võiks. Oli hea, et programme sai teha vähehaaval, kuna muidu oleks see olnud liiga sõltuv klassikalise muusika koolituse traditsioonidest.

Lähtusime saja aasta tagusest rahvamuusikast, et saada ettekujutust, missugune on rahvamuusika olnud enne, kui seda on õpetatud vaatama klassikalise muusika koolituse kaudu. Tähtis on pääseda selle muusika olemuseni otse. See oli nagu uurimusprojekt ja on seda ka veel praegu. Uuritakse vanu stiile ja õpitakse neid kasutama; tehakse professionaalset muusikat, mis lähtuks otse sellest vanast traditsioonist. Arvan, et saja aasta taha tuli minna just sellepärast, et ka rahvamuusika ise on sel sajandil väga palju muutunud. Üldharidusliku kooli õpetuses on klassikaline muusika valdav ja rahvamuusika harrastajad on praegu väga sõltuvad klassikalise muusika traditsioonidest, nootidest jms. Oli vaja minna nii kaugele, et saaks defineerida stiili. Üks tähtsamaid mõisteid on improviseerimine, varieerimine. Seda mõistet tundmata on võimatu mõista arhiivimaterjalide rohkust. Improviseerimise mõistet defineeritakse üldiselt nii kitsalt, et see eksitab.

Sa mõtled selle all muusika tegemist üldse.

Ja, võib ka öelda loomist. Üritame loobuda ka klassikalise muusika helilooja-esitaja jaotusest. Muusikuideaalid peaksid olema mõlemad ühendatud. Et kasvaks selliseid rahvamuusika professionaale, kes teeksid vanast traditsioonist oma tõlgitsuse, mida nad ise esitavad ja mille eest ise vastutavad. Mitte ei esita üksnes noodist seda, mida keegi teine on nende eest valmis mõelnud. See oli võib-olla muusikapedagoogiliselt kõige olulisem uus idee.

Sellise kogemuse sain juba viiekeelsete kannelde projekti ajal. See on nii lihtne pill, et selle võis anda näiteks kuuekümnendaastase üldkooli õpetaja kätte, kes ei olnud kunagi mingit pilli mänginud. Ja ühel hetkel ta märkas, et oskab mängida, see oli talle nii tugev muusikaline kogemus. Muusika tuleb tema enda seest nagu kõnelemine, see on tema väljendusvahend.



### Aga muusika mängimise oskused?

Mulle isiklikult on muusika rohkem kommunikatsioon kui oskus. Ma armastan muusikat, mis on ekspressiivne, mis otsib kontakti kuulajaga tunnete, mitte oskuste kaudu. Esimestel aastatel tuligi osakonda inimesi, kes rahvamuusikast palju ei teadnud ega olnud neil ka kogemusi. Mäletan, et käisin 1987. aastal toleaeegses Nõukogude Liidu sa tutvusin rahvapilli osakondadega. Seal oli virtuososus väga kõrge ja muusika ekspressiivsus madal. Need on raskuspunktid, mis muusikakultuuris üksteist pidevalt kaaluvad. Minu arust on see peen dialektiline paar, millest peab olema teadlik, sest väga kergesti võib sattuda ühe või teise lõksu.

Kas kohe alguses oli põhimõtteks, et valmistatakse ette muusikuid, mitte teoreetikuid?

Jah muidugi, professionaalseid muusikuid. Esimestel aastatel olid programmid teadlikult üle pingutatud, see tulenes muusikuideaalist, mille olime kujundanud. Loodeiti, et nendest muusikutest tulevad pooleldi uurijad, pooleldi muusikud - nagu Harmoncourt'id barokkmuusikas. See oli natuke vale ja ülepingutatud taotlus. Praegu on teaduse ja uurimuse poolt vähemaks võetud, see ei ole enam kohustuslik. Selle võivad valida need, kellel on selleks eeldusi. Mulle avanes tasapisi selle aforismi sisu, et kunstniku teadus on kunstis. Et kui sa mängid hästi, siis on see uurimus, sest kui sa mängid tõesti hästi, teadlikult, siis sa oled keskendunud sellele nagu teadlane oma uurimismaterjalile.

Millal lisandusid võimalused spetsialiseeruda teadusele, tantsule või...

Sellised võimalused on olnud algusest peale. Tegime programmid kohe algul nii mitmekesised kui vähegi võimalik. Kuna üliõpilasi on vähe, saab igaühele koostada just tema võimetele vastava õppekava.

Tundub, et 1/3 on kohustuslikke ja 2/3 vabu aineid, kas see on teadlikult nii kavandatud?

Teatud asjad peavad olema kohustuslikud, kuid arvasime, et valikuvabadus peaks olema võimalikult suur.

Nende aastate jooksul on aga muutunud suhtumine laulmisesse. Esimestel aastatel ei saanud laulmist võtta erialaks. Leidsime, et laulmine kuulub orgaaniliselt iga eriala õppimise juurde. Kohustuslik laul oli üsna raske, neli aastat kaks tundi nädalas. Lisaks veel tantsimine ja tutvumine pillide ehitamise ja hooldusega. Kaheksakümne date lõpul soovis üks üliõpilane võtta laulu erialaks ja siis

loodi ka selline võimalus. See vähendas automaatselt kohustusliku laulmise osa programmis. Ideaalid on tasapisi muutunud, sellest on omamoodi kahju. Loomulikult on hea, et valikuvõimalusi on rohkem. Kui keegi tahab ainult pilli mängida, siis ka see peab olema võimalik. Samas võib amatööridel olla palju huvitavam laulmismaneer kui erialalt lauljal. Laulmine on nii salapärane ja personaalne muusikavorm.

Sa tunned Soome rahvamuusikaelu mitmest küljest, kuidas alguses rahvamuusika professionaalsesse koolitusse suhtuti?

Harrastajate seas oli küll negatiivseid reaktsioone, kartust kaotada oma eriline roll. Selge on ju see, et kui mingile alale tuleb esimest korda professionaale, siis üleminekuajal väike hõõrumine ikka tekib.

Kuid mida rohkem on eeskujuks häid professionaale, seda rohkem tekib ka harrastajaid. Need ei ole vastukäivad asjad, vaid jätkuvus, mis uut toidab.

Suurim probleem on minu arvates see, et praegusel rahvamuusikaharrastusel on Sibielse Akadeemiaga vähe kokkupuutepunkte. Soomes kadus algne arhailine traditsioon juba sajandi alguses, säilides siin-seal üksnes pisikeste saartena. Rahvapillimehed olid osakonna loomise ajaks jõudnud sellisesse staadiumi, et mängiti nootidest lihtsaid lugusid, unustatud oli stiil, rütmika, fraseerimine, kogu teadmine ajaloolisest taustast. Minu kujunemist uurija ja pillimehena kuue- ja seitsmekümnendatel mõjutasid oluliselt arhailised pillimehed. Nemad olid 1980. aastate alguseks peaaegu kõik juba surnud. Selleks, et traditsiooni tundma õppida, ei saanud enam minna pillimeeste juurde, pidi minema arhiivi.

Mulle tundub, et akadeemiline koolitus on kasvatatud olemasolevate pillimeeste kõrval uue liikumise, mis on kaasa tõmmanud eelkõige noori.

See on olnud normaalne areng ja Soomes algas see vaid kümme aastat hiljem kui muudes Euroopa maades. Ungaris sai nn tantsutoa liikumine, üks tähtsamaid Euroopas, alguse 1972. aastal, Rootsis algas selline liikumine aga juba 1969. Kõikjal on noored vastandanud ennast vanadele. Vanemate tegevust on peetud liialt lahjendatuks või millegagi segunenuks ja noored on alustanud arhailisemast.

Kas sinu meelest on sellel mingi side ka hippiliikumisega, mis tõi kaasa positiivse erilise mõtteviisi?

Rootsis küll. Soomes see ei seostunud rahvamuusikaga, Koijärvel kadrilli ei tantsi-

tud<sup>4</sup>. Rootsi ja ka Ungari rahvamuusikaliikumises viis see seitsmekümnendatel välja maaelu idealiseerimiseni, romantiseerimiseni, ökoloogiliste väärtuste hindamiseni, Ungaris isegi kuni eluviisi katsetusteni välja.

Soome rahvamuusikas oma noorte liikumist seitsmekümnendatel ei sündinud, küll aga kaheksakümnendatel. Ning rahvamuusikakoolitus Sibeliuse Akadeemias oli seejuures üks põhjustest.

Popmuusika üheks osaks on etnomuusika, rahvamuusikutele on tööd ja leiba ka selles liinis.

See on keeruline küsimus ja olen selle üle palju mõelnud. Kaheksakümnendate lõpul algas Soomes rahvamuusika rockistumine, kuna rock vallutas kogu ühiskonna. Minu arvates on see tõsine probleem. Ühest küljest peab ju ka rahvamuusika ajaga kaasas käima, kuid ta võiks siiski pidada rohkem distantsi. Loodetavasti läheb see mööda või jääb üheks suunaks.

**Kas sulle on veel midagi jäänud hingele?**

Esiteks, eespool mainitud laulu tagaplaanile jäämine muusikuideaaliks. Teiseks, pelimannimuusika<sup>5</sup> võidukäik. See on liiga üheks külgne ilming, mida ma pean üleminekuaja nähtuseks. Alguses oli teatud põhjustel vastupidi, näiteks "Kalevala" juubeliaastal oli põhirohk arhailisematel ajastutel. Pidin 1987. aastal organiseerima kursuse pelimannimuusika propageerimiseks, kuna seda mängiti meie osakonnas liiga vähe.

Sellega seondub ka multiinstrumentalismis probleem. Alguses püüdsime koolitada mitme pilli oskajaid, kes õpetust edasi annaksid. Sest meie üks tähtsamaid ülesandeid, ühiskondlik tellimus, oleks päästa pilli, mis olid juba kogemata ära visatud; näiteks väiksed kanded, hiiu kannel, parmpill, erinevad puhkpillid. Nüüd on see põhimõte taandumas, näib, et me ei suuda täita seda ülesannet. See teeb mulle muret.

**Millisena näed rahvamuusika osakonna tulevikku?**

Kõik koolitussüsteemid sisaldavad iseneses oma huku seemet. Just sellepärast, et ta on süsteem, kindlaksmääratud vorm, mis kipub suretama loovust. Kuid peab olema võimalik organiseerida koolitust ka nii, et seda ei juhtuks. Kuigi pidi järgima punktisüsteem-



Juhani Näreharju.

mi, koolituse jaotamist kursusteks, oli algusest peale selge, et kunstiõpingutes oleks kõige parem meistri-õpipoisi süsteem. Nagu vanas Indias, kus õpilane elab meistri juures ja õpib temalt elamise kunsti ja tavasid. Praktiliselt ei saa me seda muidugi teostada, kuid peame sellest suhtest üle võtma olulised jooned.

**Kuidas on üle kümne aasta kestnud kõrgkooliõpetus mõjutanud rahvamuusika elu Soomes?**

**JUHANI NÄREHARJU (magister, rahvamuusika osakonna juhataja alates 1990. aastast):** Väga mitmel moel. Viimasel ajal on rahvamuusika elu võib-olla kõige rohkem mõjutanud helisalvestused, osakonna oma plaadisarid ning üliõpilased, kes on mänginud ansamblites väljaspool. Nii mõnigi on olnud üsna edukas ja pääsenud raadiotes enam mängitute hulka. Head eeskujud on kindlasti laiendanud harrastusliikumist ja mõnele poole on tekkinud aktiivsemaid keskusi.

Samuti on oluline koolitus, mida meie õpetajad ja üliõpilased on nädalalõpu- ja suvekursustel läbi viinud.

Kui siin Helsingis on üks maja, kus ligi sada inimest iga päev rahvamuusikat teeb - laulab, mängib ja teoretiseerib -, siis peab see ju kuidagi maailma mõjutama.

**Kui suur on konkurents sisseastumisel?**

<sup>4</sup> Koijärvi oli esimesi looduskaitseliikumise võitlusrindeid Soomes, millest sündis Soome Roheline Liikumine.

<sup>5</sup> Pelimannimuusikat võiks võrrelda eesti uema rahvamuusikaga.

Esimestel aastatel oli kümnekond, kellest võeti viis-kuus. Nüüd on olnud neljakümne ringis, kusjuures sisseastujate ettevalmistus on tugevasti tõusnud.

**Kui tehnilised oskused on ühtlaselt kõrged, kuidas te siis üliõpilasi valite?**

Kõige rohkem veenab muusikutüüp. Rahvamuusika üks suuremaid eeliseid on väljenduse vabadus, igaüks võib tõlgitseda muusikat oma nägemuse kaudu ja kui sisseastujal on oma personaalne kunstiline nägemus, siis see veenab ehk rohkemgi kui tehniliselt hea mäng.

**Kas sinu arvates on see üliõpilasele kasulik, et programmi pidevalt muutub, või oleks parem kindlapiiriline õpetussüsteem?**

Küllap on see nii kasulik kui ka ebamugav. Uued üliõpilased on alguses kindlasti hämmastunud, et siin ei olegi küsimustele valmis vastuseid. Kohe alguses tõdetakse, et me ei tea, mis see rahvamuusika on. Ja seda siiski õpetatakse.

Teistest küljest mõjutavad üliõpilased ise üsna palju seda, mida siin õpitakse. Neil tuleb enda jaoks kogu traditsioon läbi mõelda ja osaliselt ka luua.

**Ei saa just öelda, et Sibeliuse Akadeemia rahvamuusika osakond oleks traditsiooni valvur. Siin antakse teadmised traditsioonist, aga inimestel on siiski vabad käed ümber käia nii traditsiooni kui ka muusikaga oma soovi järgi.**

Jaa, muidugi. Aga kõigile on siiski kohustuslik tutvuda põhipilli esimeseks eksamiksi põhjalikult traditsiooniga. Oleneb muidugi üliõpilasest, kas see piirdubki sellega. Mõni süveneb väga põhjalikult traditsiooni, teine hakkab kohustusliku programmi järel tegelema hoopis muuga või omaga.

**Kuidas valitakse õppejõude rahvamuusika osakonda?**

Põhikohaga õpetajaid võtame tööle suhteliselt harva, sest täiskoormusega kohti on meil praegu kuus. Need täidetakse avaliku konkursi korras. Osalise koormusega tunniõpetajaid on üle viiekümne, neid võtab tööle osakonna juhataja. Siin on abiks üliõpilased, kes teevad ettepanekuid, millistelt muusikutelt nad tunde tahavad. Ka põhiinstrumendi juhendajaks võib tudeng endale õppejõu valida.

**Praegu on lõpetanud üksteist inimest, kellest neli on põhikohaga tööl rahvamuusika osakonnas ja veel mõni õpetab tunnitavalisena. Mida teevad ülejäänud?**

Soome muusikaõppeasutustes ei ole minigeid rahvamuusika ametikohti, kuid tunniõpetajate kohti küll: Kesk-Põhjamaa ja Joen-

suu konservatooriumis, Kaustise rahvaülikoolis, Põhja-Karjala ja Espoo muusikakoolis ja veel mõnel pool, samal ajal teenitakse ka esinemistega. Paljud on teatrimuusikud või vabakutselised erinevates ansamblites.

**Rahvamuusika osakond ja rahvusvahelised suhted?**

Meil on nii õpilasi kui õpetajaid, kes käivad mitmel pool maailmas kontsertreisidel ja kelle plaate müüakse päris uskumatutes paikades, näiteks Jaapanis, USA-s ja muidugi Euroopas Inglismaalt Hispaaniani välja. Rahvamuusikaalane ajakirjandus on neist kirjutanud ja eelkõige selle kaudu oleme saanud rahvusvaheliselt tuntuks. Ametlikud suhted on meil Petroskoi konservatooriumiga ja muidugi on kontaktid Rootsi ja Norraga ning osaliselt ka Viljandiga.

**Ka õpetajate koosseis on rahvusvaheliselt kirju.**

Jaa. Alates Aafrikast, Tansaaniast, Kuubast; muidugi ka Baltikumist, Venemaalt ja kõikidest Põhjamaadest. Siis kui oli suur iiri vaimustus, käis inimesi seal. See on kindlasti meie eelis, et oleme kiired reageerima. Kui Helsingisse tuleb mõni ansambel ja me saame teada, et seal on inimesi, kes võivad õpetada, siis piisab nädalast, et õppetööd organiseerida.

**Kas olete mõelnud, mis on osakonna eesmärk soome kultuuris?**

See on üks muusikakultuuri võimalustest ja väga mitmekülgne võimalus. Meil saab õppida nii soome kui ka muude maade rahvamuusikat. Need väljendusvahendid, mida siin kasutatakse, lisavad midagi ka kogu soome muusikakultuuri. Kui oli suur iiri vaimustus, tundus juba, et seda on liiga palju. Aga seegi taandus ja nüüd on ainult mõni muusik, kes sellega tegeleb. Samuti oli rootslusega. Kõigist külalistest jääb midagi siia keskkonda ja neid mõjutusi ei ole vaja karta.

**Aga suhted idas, eelkõige soome-ugri sugulasrahvastega?**

Mõni muusik on otsinud ja saanud mõjutusi ka sealtpoolt. Baltimaadega oleme suutnud alles paaril viimasel aastal kontaktid luua. Selleks, et kõigiga pidevalt ja palju suhelda, ei jätku ressursse. Pigem üritame korraldada tutvustavaid kontakte ja kui keegi tahab jätkata, siis otsib ta ise võimalusi, mida meie võimaluste piires toetame.

**Sibeliuse Akadeemia rahvamuusika osakond on kahtlemata üks ainulaadsemaid maailmas. Te olete paljudele kindlasti eeskujuks.**



Olli Varis.

Sama süsteem kõigile kindlasti ei sobiks. Meie suurim omapära on võib-olla muusiku ideaal, mille oleme seadnud eesmärgiks. See sisaldab traditsiooniteadlikkust, mitmekülgset (mitme pilli valdamine), kohanemisvõimet (võime teha muusikat erinevates ansamblites ja oludes, see on taganud mitmele inimesele töö teatrimuusikuna) ja viimaks, oma isikupärase muusika loomist.

Miks sina siin õpid?

**OLLI VARIS (kitarri- ja mandoliinimängija):** Ei näinud enda muusikaliseks koolitamiseks muid võimalusi, klassikaline ei huvitanud ja džässiks ei olnud piisavalt võimeid. Samuti oli mul pisut rahvamuusika harrastust aluseks. Sel ajal oli palju lihtsam sisse saada, nüüd on see palju raskem, kui ei ole rahvamuusikas tugevat põhja all. Tulin ka sellepärast, et siin on vabad käed teha, mida meeldib.

Kas sinu eesmärgid ja vaatenurk on siin õppimise ajal muutunud?

See osakond on kujundanud minu arusaamisi traditsioonist ja tänapäevast ja muusikast üldse, see on muutunud kogu aeg. On tähtis, et siit saaks sellised muusikuoskused, millega lööks maailmas vabakunstnikuna läbi.

Sul on üsna suured kogemused erinevates ansamblites mängimisest. Millistes mängid praegu?

"Maria Kalaniemi & Aldargaz", millega tulime just Umeå folkfestivalilt; siis teen praegu ühe mandoliintrioga plaati; osalen projektis "Ramunders Döttrar", mis esitab soomerootslaste rahvamuusikat, ning ka Anna-Kaisa Liedese ansambelis. Soomes ei ole veel õiget rahvamuusikaturgu, esinemisi on siin-seal. Oleks palju lihtsam, kui saaks ühe projektiga kohe ka ringreisi teha. Aga igav ei hakka.

Kuidas sina rahvamuusika juurde jõudsid?

**TIMO VÄÄNÄNEN (kandlemängija):** Soovisin õppida kannelt, aga ei tahtnud seda teha klassikalise muusika poolel. Enne akadeemiat olin mänginud klaverit, põhiliselt klassikalist muusikat, ja kannelt rahvakooli rühmas. Seal musitseeriti, harmoniseeriti ja mängiti teist häält kuulmise järgi. Käisin ka muusikakoolis ja taipasin, et seal tehakse sedasama tööd palju ebameeldivamalt, eksamilt eksamile. Lootsin leida kohta, kus võiksin jätkata varasemat kogemust, ja taipasin siis, et rahvamuusika osakond oleks selline, mis mulle sobiks.

Ma ei teadnud peaaegu midagi traditsioonilistest mänguviisidest, siin õppides olen õnneks neid kõiki proovinud. Need on läbiproovitud stiilid ja võtted, mida on mängitud pika aja jooksul ja milles on sügavust. Ma ei ütle, et klassikalisel stiilil ei ole mõtet, aga see ei huvita mind. Erinevus on musit-

Timo Väänänen.



seerimise viisis, mina tahan olla musitseerimisel rohkem vaba.

Sa oled pillimängu kaudu tutvunud erinevate lähipiirkondade kandlemuusikaga, oled käinud Petroskois, Eestis ja nüüd oled minemas Lähti.

Tagantjärele tundub kummalisena, et ma ei teadnud, et kannel on rahvapill kõigis nendes maades. Näiteks Lätis mängitakse katmistehnikas, mis Soomes enam nii levinud ei ole. Uued kogemused avavad musitseerimisel uusi vaatenurki.

Traditsioonide põhjale kasvavad uued stiilid.

Lähtuda tuleb traditsioonist. Aga osakonna eesmärk ei ole olla muuseum, seda enam, et ka traditsioon on aeglasemalt või kiiremini muutunud. Minu meelest on põnev, et traditsioonile toetudes tehakse uut muusikat, mis ehk esmakuulamisel ei tundugi sellest välja kasvavat.

Kui õpid muusikakõrgkoolis, siis ei saa ennast väita olevat tavaline rahvamuusik. Siin õpitakse küll erinevate muusikute stiile ja eeskujud võivad olla veel esinevad inimesed, nagu mul on Toivo Alaspää. Kuid ei ole mingit mõtet matkida tema mänguviisi, targem on leida oma stiil.

Mis sind rahvamuusika osakonnas hoiab?

**OUTI PULKKINEN (laulja):** See on parim, mida ma tean, parim paik õppida muusikat.

Sa oled ka õpetaja, kuidas tundub õppimine mõlemalt poolt vaadatuna?



Outi Pulkkinen.

A. Kondi fotod

See on vaba, paljutki saab kujundada oma huvide järgi. Ei ole nii koolilik ja kõiki ei suruta samasse vormi.

Mida annab sinu arvates see osakond kultuurile?

Täiesti uue muusikaliigi. Kui seda osakonda ei oleks, siis ei oleks Soomes sellist muusikat sündinud.

Usutlenud ANNELI KONT

## "...AGA ANNE ON VÄGA HAJUTATUD"

KULNO SÜVALEPAST 1993. AASTA TAUSTAL



Noor Kulno Süvalep Lõuna-Eesti Teatri päevil, 1951.

Kui kavatsuse ja teo, tahtmise ja täitmise vahele jäänud aega oluliseks pidada, on seekord tegemist hilinenud kirjatööga. Kas tunda huvi ka hilinemise põhjuste vastu? Võib-olla on need kuidagi seotud kirjutamiseks võetud ainega ning aitavad sellest paremini aru saada?

Mõte, kõigepealt küll vist lihtsalt soov üle pikema vaheaja jälle kord Kulno Süvalepast kirjutada tekkis 1993. aasta algul, jäi püsima ning muutus aegamööda tugevamaks. Kaks väikest sõnavõttu ajalehtedes konkreet-

sete lavastuste puhul ei tähendanud lahendust. 1993. aasta sügisel pakkusin end TMK-le Süvalepast kirjutama ning pakkumine võeti vastu.

Kui ma endast takkajärele enam-vähem õigesti aru saan, oli nii pakkumisel endal kui ka täitmise tekkimisel viivitust mitu tausta. On seda segast lugu võimalik natuke selgemaks kirjutada?

Konkreetsemalt: just tollel aastal tuli Süvalep "Vanemuise" repertuaaris mõjuvalt esile. Mõjuvalt ja gradatsiooniga, mis ulatus läbi terve aasta. 1992. aasta sügishooajast oli väikeses majas laval tema "Pinocchio", lasteetendus ühe vaheajaga, nagu ütleb kavaleht. Süvalepalt ei pärinenud üksnes näidendi tekst, vaid ka muusika. Muusika ei tulnud kõlarite kaudu lindilt, pillimehed olid vaatajate ees laval nagu muistegi. Kavalehelt ma seda olulist seika millegipärast välja ei loe - ega tegemist ole ometi hilisema juurdemõtle misega? Kavaleht ei räägi ka sellest, et vaheajal istus näidendi autor ise ovaalsaalis klaveri juures ja mängis noortele vaatajatele tantsimiseks lugusid - oma lugusid muidugi.

Kuidagi sümpaatselt kodune, lastepärane ja heas mõttes vanamoeline oli M. Hansingu lavastatud etendus ka tervenisti. Ei pakutud lärmi muusika pähe, nagu see meil just lasteetendustel küllalt üldiseks on saanud. Ei rõhutud pelgalt professionaalsusele (mida trupil kahtlemata jätkus - A. Tommingas, K. Neem, A. Ander jt). Tähtsaks tõusid teatritegemise hasart ja rõõm. Autori vaim ja vaimus jõudsid selges äratuntavuses lavale ja sealt saali.

Niisugune etendus, et oli tahtmine oma Pinoccio-muljeid avaldamiseks kirja panna. Lastelavastuse arvustust aga ükski väljaanne naljalt ei telli ning endast ei ole alati pakkujat.

Ovaalsaaalis kõlanud rikka meloodiaga tantsulood osutusid endeliseks. Veebruaris 1993 hakkasid samas kõlama "Kaunimad aastad su elus": K. Süvalepa noorpõlvelaulud "Vanemuise" laulvate draamanäitlejate esituses (J. Lumiste, H. Kaljujärvi, A. Dvinjaninov, R. Simmul). Publiku huvi ei tekkinud silmapilkselt, aga ei jäänud tulemata ning on tänaseks, vaibumise märke näitamata, kestnud läbi kahe ja poole hooaja.

K. Süvalepa nelja lavastamata näidendi hulgas (1989. aasta andmed) on ka tekst pealkirjaga "Kalamehed". Kirjutab ta selle juba ammu, osatäitjatena oma vanemaid meeskolleege silmas pidades. Lavaletulek viibis, prototüübid-osatäitjad hakkasid üksteise järel elu- ja teatrilavalt lahkuma. See nukker episood, mis nagu veel kord kinnitab tarksõna elu lühidusest ning kunsti kestmisest, tuletab end "Kaunimate aastate" puhul ise meelde. Kas ei avaldu siin peale muu ka igatsetud ülim õiglus ja jumalik tasakaal? Nimmelt "Vanemuise" mehed, "kalameestega" reastades küll juba ülejäämine põlvkond, toovad vaatajate-kuulajate ette Süvalepa teise teatriõhtu, mida ta niisuguseks esitamiseks kunagi kirjutanud ei ole. Ning vahepeal "Vanemuisest" otsekui taandunud Süvalepal on äkki erakordne menu.

"Kaunimate aastate" tähendust Süvalepa loojaisiku ilmutamisel, selle algoleku nähtavale toomisel on raske üle hinnata. "Anne võib olemas olla, aga anne on väga hajutatud" - nii on Süvalep ise kuus aastat tagasi kommenteerinud intervjuueeri küsimust selle kohta, kas mitmel alal andekas olemine on loojale - loomingule ka halvasti mõjunud (TMK 1989, nr 6, lk 12). Hajutatud anne kui probleem võiks olla Süvalepa-käsitluse läheteoht, peaks selleks sobima.

Alustades kuskilt mujalt, on siiski üsna loomulik mingis punktis selle tööga juurde välja jõuda. Kui niisugune hajutatud andega inimene on end lisaks veel eluaegselt teatriga sidunud, kasvab hajutatuse ja hajuvuse ajapikku veelgi: kõik teatris tehtu saab tavatult kiiresti minevikuks, ununeb, jääb juurdetulijate jaoks teispoole vaatepiiri. See on muidugi ammu teada, aga ei teadmine ise ega jäädvustamistehnika edenemine paku selle tööga vastu kaitset. Nii on ka Süvalepa jõulised peanäitejuhi aastad Rakveres 1954-1961 minu jaoks juba üksnes mälestus ja mälestuste mälestus. Õnneks on Süvalep ise nii

toda kaugel aega kui ka oma ande eri tahkude rakendamise dünaamikat tagasivaates hästi elavalt ning usutavalt kommenteerinud.



"Vanemuisest" taandunud Kulno Süvalep, 1989. M. Loki foto

Kommentaari minevikule on omal viisil ka "Kaunimad aastad". Need laulud - tekstid ja viisid - näitavad meile noort Süvaleppa, aga ka Süvaleppa "üldse" tema inimlikus ja andelises algolekus: rikas ja ilus meloodilisus, tundelisisus ja elurõõm, varjamata sentiment ja rõõmus huumor kõrvuti ja koos. "Tead, elul endal on minu jaoks omaette väärtus," ütleb Süvalep 1989. aastal eespool juba viidatud intervjuus. Kas ei kommenteeeri see tunnistus väga täpselt "Kaunimate aastate" sisu ja tähendust? Kusjuures ei ole ülepea oluline, et me ovaalsaaalis istudes selle



A. Štein, "Ookean" (lavastaja E. Kaidu), "Vanemuine", 1961. Platonov - Jaan Saul, Tšassovnikov - Kulno Süvalep.

teatriõhtu mõtte enda jaoks nimelt niiviisi sõnastaksime. Tähtis on, et me niiviisi tunne- me, aimame, et elul, elamisel on ka minu ja meie jaoks väärtus - kõigest hoolimata. Süvalep ei ole meile seda lihtsalt meelde tuleta- nud, ta on meid selle tundmiseni viinud.

---

A. H. Tammsaare - O. Tooming, "Tõde ja õigus" (lavastaja J. Tooming), "Vanemuine", 1978. Kõõ- gertal - Kulno Süvalep.

R. Velskri fotod



Kui mõelda veel tollest etendusest "Vanemuise" väikese maja ovaalsaal, siis on siin ju publikuga samas mõjuväljas ka muusikutena esinevad näitlejad ja näitlejateks saanud muusikud (T. Lunge jt). Ruum ei jagune nugini lavaks ja saaliks, ei ole olemas isegi kujuteldavat joont esinejate ning publiku vahel. On ühine kohvikuõhtu, kohtumine Kulno Süvalepaga, inimesega, kes tunnetab ilu, hindab seda ning on suutnud seda tuua ka teiste inimesteni.

Kui seletan "Kaunimate aastate" elamuslikkust, tuleb veel üks mõte ja oletus. Need laulud nagu täidavad mingi varem märkamata jäänud lünga pikkade aastate jooksul kujunenud isikuportrees, mis oleks juba olnud nagu täiesti valmis. Ootamatult selgus, et midagi üsna olulist oli veel puudu. Ilmu misel ei lükanud too seni puuduolev aga olemasolevast midagi ümber, ei löönud senist pilti segamini. Täiendatud pilt on selgem ja loetavam.

Kui jätkata teemat "Süvalep 1993", siis "Kaunimate aastatega" see alles algas. Töös oli Koidula-näidend. Esimesel mail sai varem kirjutatud proosateksti põhjal valmis "Emajõe ööbiku" värsskõnes variant. Kuue teistkümnendal septembril oli uue näidendi esietendus. Lavastuse väljatoomine lõppes "Vanemuise" juhtimise normaalröobastele tagasipööramisest tingitud närvilises õhkkonnas. Viimast saab välja lugeda Süvalepalt varsti esietenduse järel võetud intervjuust

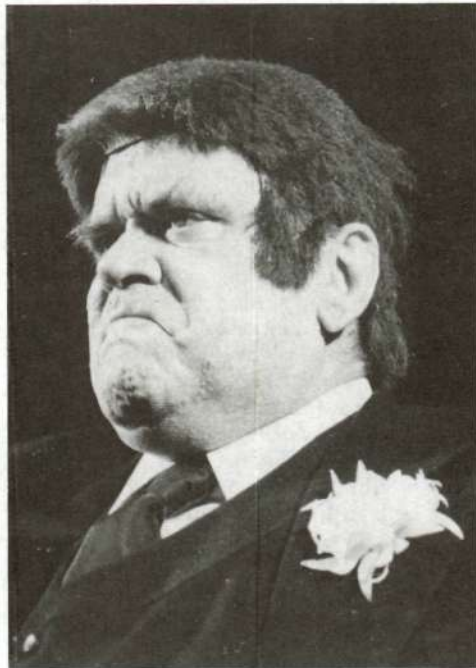


"Kaunimad aastad su elus", õhtu K. Süvalepa lauludega, "Vanemuine", 1993. Esinevad Andres Dvinjaninov, Jüri Lumiste, Hannes Kaljujärv ja Rain Simmul.

A. Matkuri foto

("Postimees" 7. X 1993), aga mäletan seda ka esietenduseagsetest kõnelustest asjaosalistega. Mida ei oleks mõtet üldse meelde tuletada, kui siin ei tuleks nähtavale tavaliselt olümposlikult rahuliku loojamehe häiritus ja närv.

Kes meist on näinud, kes mäletab kiirustavat või erutatud Süvaleppa? Mina ei ole või ei mäleta, seepärast küsingi. Küllap selliseid inimesi on, eeskätt ehk nende hulgas, kellega koos ta on otseselt teatrit teinud - la-





A. Gailit - J. Saar - Ü. Vinter, "Oli kevad, suvi, sügis" (lavastaja K. Ird), "Vanemuine", 1969. Toomas Nipernaadi - Kulno Süvalep, Ello - Malle Koost.

R. Kangro foto

vastanud ja näidelnud. Aga see kõik oli juba suhteliselt ammu. 1989. aasta TMK intervjuus on kirjas põnevad tunnistused: teatritegemine on ära tüüdanud, praktilise teatriga tegemist teha ei taha. Ja seostub see viitega "Vanemuise" allakäigule, mille algus seotud juba Kaidu lahkumisega. Ometi jääb mulje, et tegemist on kõige rohkem siiski Süvalepa isikliku arenguga, mille märksõnaks sobib varem juba jutuks olnud *h a j u t a t u d a n n e*. Viieteistkümnest näidendist, millest 11 lavale jõudnud (ikka 1989. aasta andmed), piisaks ju elutööks? Süvalepa puhul niisugused kaalutlused ei loe. Rahuarmastaval inimesel (Süvalepa enesemäärang, milles ei ole vaja kahelda) tuli lahendada hajutatud ande puhul vältimatu konkurentsiprobleem. Eks ta ole sellega ju toime tulnud ning pealegi üpris arukalt? Sellias Rakvere teatri peanäitejuht (1954-1961, seitsme aastaga 38 lavastust!), siis näitleja, lavastaja ja näitekirjanik "Vanemuises", siit edasi aga juba paljutahuline teatrikirjanik.

Teater vajab tekste, eriti muidugi "Vanemuise"-taoline. Kui tegemist on muusikateatriga, seab tõlkimine tegijale keerukaid erinõudmisi. Kas pidasid Ird ja Kaidu silmas ka neid arenguvõimalusi, kui nad Rakveres rahmeldamisest väsinud noore mehe 1961. aastal Tartusse kutsusid? Aastate ja kümnendite jooksul on järjest selgemini ilmsiks tulnud, et tookordne valik oli õige mõlemat pidi - nii Süvalepale, keda kutsuti, kui "Vanemuisele", kes kutsus. Nimelt siin oli teatrist lahkumata võimalik loobuda "praktilisest teatrist". "Vanemuine" oma lõppematu tekstivajadusega (muusikalavastused!) on kindlustanud Süvalepale kirjanikutöö nimelt selles laadis, mis talle sobib ja huvitav tundub olevat. Ka Süvalepa originaalnäidendites on üks tahk, mis lugemisel rohkemgi silma hakkab kui etendamisel: keele eripära. Keelemuusika, mis sageli algab juba tegelastele antud nimedest. Süvalep on keelemängur, keelemuusik ja -gurmaan. Tal on eriline suhe sõnaga, ta näeb, kuuleb ja kasutab eesti keeles peituvaid headkõla ja ilu võimalusi. Sellest vaatekohast ei tarvitse originaalteksti loomine ja teatriteksti tõlkimine vist tõepoolest omavahel liiga erinevad asjad olla, eriti mitte tegija jaoks ning naudingu poolest, mis nende loomisega seotud?

"Vanemuise" raamatukogus ja arhiivis tuhnimata võib üksnes ligikaudu oletada, missugustest osadest koosneks ja kui mahukas oleks Kulno Süvalepa teatri-kirjatööde täielik bibliograafia. Originaalnäidendite järel (millest neli 1982. aastal isegi raamatuna ilmunud) tulevad ooperi- ja operetilibreto, siis kirju kogum mitmesuguseid teatri jaoks tõlgitud, aga ka kohendatud, värskendatud jne tekste - ooperilibretodest laulusõnadeni. Missugusesse rubriiki tuleks näiteks arvata "Macbethi" tekstiversioon, mida kasutati A.-E. Kerge lavastuses? Teatritõlke piiride üle vaieldakse muidugi edasi. Küll on vaidlematagi selge, et Süvalepa-taolise keele-abi meheta oleks too kordaläinud lavastus määrgatavalt takerduda võinud.

Süvalepa viimane roll "Vanemuises", mida kirjadest järele vaatamata mäletan ning ikka veel lausa näen, oli Kõõgertal J. Toominga "Tões ja õiguses" (1978). Purupurjus jõmm oma üleolekut ja oma tõde maailmale näkku paiskamas. Süvalepa esituses mitte enam inemene, Tammsaare raamatust tuttav ja teada, vaid inimeseks kehastunud rahavõimu-idee. Niisugust rolli ei saa luua ka mitte Tammsaare teksti najal ega ainult Toominga režii toel. On vaja inimest, kes peale näitlejaliku *oskan ja suudan* valdab maailma sügavuti, nii mõtlejana kui ka elutunde kaudu.

Süvalep on kinnitanud, et tema kõigi aegade parim roll on olnud "Tuhkatriinumängu" esmalavastuse Peremees. Ja miks ka mitte? Eriti kui mõelda, mis näidendist on jutt, missuguses ümmikus ja millise realiteedi teadvustamisena see kirjutati ja 1969. aastal lavale pääses. Nii näidendile kui lavastusele oli vaja Süvalepa-taolist näitlejat, kelle jaoks Peremehe dilemmad ei oleks lihtsalt fiktsioon, vaid elatud elu ise.

Kes paneb kirja Süvalepa kui "praktilise teatrimehena" loo? Raske on arvata sedagi, kui palju selleks trükiruumi vaja. Ilmne on, et mitmete tema rollide puhul tuleks teha ekskursse teatrist kaugele väljapoole, jälgida ühiskonda ja mõtlema inimese suhteid sellega. "Vihkan sotsiaalset ebavõrdsust ja moraalitust, õigemini küll kahepalgelisust" - niiviisi tunnustab Süvalep 1993. aasta oktoobris. See on ausa inimese seisukohavõtt, mis peab ühtviisi silmas nii Eesti ühiskonna sotsialistlikku minevikku, kus ebavõrdsust varjata püüti, kui olevikku, kus sellega hoobeldakse.

Aga aastast 1993 jõudsime juba "Emajõe ööbiku" juurde. Süvalepa näidendid on mulle alati sümpaatsed olnud varjamatu inimlikkuse tõttu, millega ta suhtub oma näidendite tegelastesse. Lugesin uuesti läbi "Naatan Naerukajaka", mida autor ise oma näidendite hulgast parimana esile tõstnud. Natuke imelik tõepoolest, et niisugusesse dramaturgiasse nii rahulikult suhtuti. Süvalep naerab seal ju häbenemata nõukogude ühiskonna pühade rituaalide ja elustiili üle!

Ilmne on aga seegi, et Süvalepa näidendi-kirjutamises on olnud omajagu rutiini - ühe ja sellesama näidendi lõppematut edasi- ja uuestikirjutamist. Mida on oma loomingu puhul tunnistanud ka mõni Süvalepast hoo-pis nimekam kirjamees.

"Emajõe ööbik" on vägagi oma kirjutaja nägu, aga ei jätkka toda asja nimetatud näidendirida. Kui autori plaani tõsiselt võtta, peaks see näidend seisma uue ja üsna ainulaadse kultuuriloolise näidendirea alguses.

Mis Süvalepa kirjutamiste puhul nagu ta elus üldisemaltki alati tähelepanu äratav, on tema vaimne ja kirjanduslik sõltumatus, niisugune iseeneseks jäämine, mis meie ajal (kas lisada: infoühiskonnas?) järjest haruldasemaks muutub. Muidugi on siin eri variante. Kui anne kannab, võib nii nagu M. Unt: kõikide mõjude süüdimatu omaksvõtmine. Süvalepal läheb see teistmoodi, ta nagu ei mängi üldises rüsinas kaasa, teeb näo, et ei ole postmodernismist midagi kuulnud. Ajal, kus nimeka, liiati siis kirjanduslikult tuttava naiskangelase puhul tuleks nagu pikemata



P. Kuusberg - M. Unt - E. Hermaküla, "Südasuvi 1941" (lavastaja E. Hermaküla), "Vanemuine", 1970. Endel Elias - Lembit Eelmäe, Oidekopp - Kulno Süvalep.

J. Tensoni foto

otsida moodsaid lähtekehti, kõrvalekaldeid, mingit vähemuslikkust, näeb Süvalep Koidulat noore normaalse naisena, kelle eludraama ei vajagi psühhiaatrite ekspertiisi. Muidugi tähendas palju ka see, et selle Koidula kehastajaks oli "Vanemuisel" olemas Liina Olmaru, kes suutis veenda "lihtsate asjade" püsivas tähenduses.

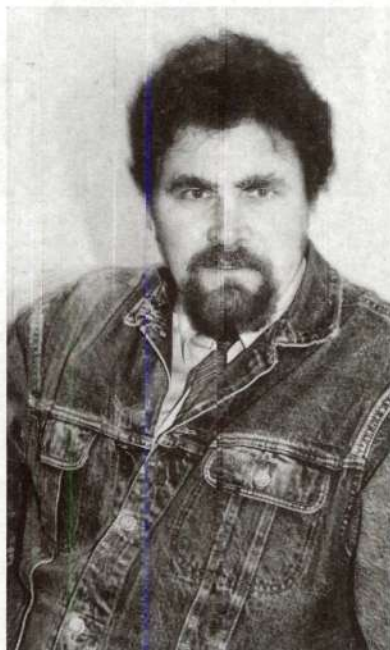
Aasta 1993 ei ole sellega veel lõpul. 23. detsembril tuli suures majas lavale Süvalepa "Sabajant". See on vanas heas stiilis lastelugu. Laval sekeldavad ja kemplevad meie muinasjuttude kõige klassikalisemad metsloomad, kuidagi üllatavalt sundimatu viisil saab tublisti nalja. Lavastaja A. Tommingas leidis näidendi autoriga ühise laine pikkuse, mis tähendas seekord just kohtumist huumoris, huumori kaudu. Hästi sobis sama tandem ka "Emajõe ööbikus", kus teineteisemõistmise alused pidid küll tublisti avaramad olema.

1994. aasta läks ilma Süvalepa-esietendusteta. Valmimisel (valmis?) on näidend Kristjan Jaak Petersonist. Kuuldusi sellest, et ka "Sabajant" saab järje, ei pea ma sugugi vähetähtsaks.

Niisiis hajutatud anne ja mees, kes kõige-ga toime peab tulema, kelle osaks on teatri- ja sõnamängus (kirjandus kui sõnakunst) liikuda rollist rolli. Rollide muutumisi ja sildu rollide vahel ehk olekski tulnud jälgida kõigepealt? Igatahes ülesanne, mis ka lahendamise käigus naljalt selgemaks saada ei taha. Paneb kõhklema ja viivitama. Lugu saab valmis viimasel hetkel ja jääb ikkagi pooleli.

## MIDA OLEKS HEA TEADA AJALOOST?

## EESTI FILMILOO LÜHIKONSPEKT



Lauri Kärk.

T. Huigi foto

## A L G U S

Esimest korda etendati uut leiutist "kineematograafi" Eestimaa suuremates linnades Tallinnas ja Tartus 1896. aastal. Esimesed teada olevad filmivõtted pärinevad aastast 1908, kui filmitakse Tallinnas läbisõidul viibinud Rootsi kuningat. Samal aastal rajatakse esimesed siinsed paikinod.

Esimeseks eestlasest filmitegijaks saab fotograaf Johannes Pääsuke (1892-1918), kes jäädvustab 1912. aasta aprillis vene õhusõitja Sergei Utotškini õhulendu Tartus. Järgneb rida ülesvõtteid Eestimaa eri paigust ning kaastööd Prantsuse filmifirmade ringvaadetele. Kõige terviklikumana on säilinud "Retk läbi Setumaa" (1913). Pääsukeselt pärineb ka meie esimene mängufilmikatsetus "Karujaht Pärnumaal" (1914). See oli poliitiline satiir Pärnu linnapea aadressil, mistõttu filmi etendamine Pärnus isegi ära keelati. Meie filmipioneeri tegevuse katkestab Esimene ilmasõda ja hukkumine rongiõnnetuse tagajärjel.

## 1920-1940

Kümme aastat hiljem, 1924. aastal valmib esimene täispikk mängufilm "Mineviku varjud", rahvusromantiline film eestlaste aastasadade-tagusest vabadusvõitlusest. Tummfilmi ajal tehakse kokku veidi üle paarikümne mängufilmi: näiteks rahvuslik jant "Vigased pruudid" (1929) ja legendaarse hobusevarga, kohaliku Robin Hoodi lugu "Jüri Rumm" (1929). Oluliseks saavutuseks kujuneb Theodor Lutsu "Noored kotkad" (1927), film Vabadussõja (1918-1920) rindel võidelnud eesti meestest.

Theodor Luts (1896-1980) oli üks professionaalsemaid ja mitmekülgsemaid filmimehi, kes tegutses nii lavastaja kui ka operaatorina. Luts paistis silma suurejoonelistel massistseenide jäädvustamisel. Tema aktiiva poolele kuuluvad samuti etnograafilise dokumentaalfilm "Ruhnu" (1931) ning koostöös Soomega valminud esimene eesti helifilm "Päikese lapsed" (1932), mis jääb aastateks meie viimaseks mängufilmiks. Edaspidi töötab Luts välismaal. Kõige kaugemale, Hollywoodi ja kõrvalosa "Oscari" nominatsioonini jõuab eesti päritolu lauljatar Miliza Korjus, esinedes Julien Duvivier' filmis "Suur valss" (1938).

1936. aastast on "Eesti Kultuurifilmi" firmamärgi all riiklikult tagatud kroonikafilmi-de regulaarne valmistamine, mis avaldab positiivset mõju dokumentalistika arengule. Lisaks arvukatele ringvaadetele valmis mitmeid temaatilisi filme, näiteks meie rahvarohkete üldlaulupidude jäädvustused, filmid Eestimaa kaunimatest paikadest ning loodusrikkustest.

Märkimisväärse meisterlikkuse saavutab filmioperaator Konstantin Märsk (1896-1951). Tema kaamerakäsitsusele on iseloomulik tundlik detailitaju, oskus märgata ja meelde jäävalt portreteerida erinevaid inimitüpe. Märsk "Vaated Osmussaarelt" (1937), 1930-ndate aastate isikupärasemaid ja kunstiküpsemaid töid, kujuneb eesti filmiloos oluliseks tähiseks.

## 1940-1990

Nõukogude võõrvõimu alla sattumine 1940. aastal tähendas kogu filmitööstuse nationaliseerimist ning allutamist riiklikule

kontrollile. Filmi käsitletakse eelkõige kui propagandavahendit, mis peab demonstreerima klassivõitluse mõõdapääsmatust ("Elu tsitadellis", 1947) või kolhoosikorra eelseid põllumajanduses ("Valgus Koordis", 1951). Ajapikku ideoloogiline surve siiski nõrgeneb ning osutub võimalikuks ka kunstiväärtusliku filmitoodangu teke. Kuid sügavamate traditsioonide puudumine ning filmitootmise suunamine vahetult Moskvast jätab filmi Eestis veel pikkadeks aastateks "suureks üksiklaseks" (Lennart Meri, 1968).

## MÄNGUFILM

Elavnemist võib mängufilmis täheldada 1960-ndate aastate algul, mil kinno tuleb mitu erialase koolituse saanud noort filmitegijat. Paraku ei kujune Hruštšoviga seonduv nn sulaperiood ehk teatav ideoloogiline poolliberalism kuigi pikaks. Sotsiaalselt tundliku närviga Grigori Kromanovil (1926-1984) jõuab küll valmida Stalini aja isikukultuuri probleeme analüüsiv "Mis juhtus Andres Lapeteusega?" (1966), kuid Kaljo Kiisa (1925) "Hullumeelsus" (1968), dürrenmattliku poliitilise mudeldraama elementidega film Teise ilmasõja lõpu eel ühe vaimuhaigla seinte vahel toimuvast, leiab Moskvast teravat ideoloogilist hukkamõistu ja ärakeelamist.

Sotsiaalne temaatika peab otsima järgnevatel aastail enesele teed ekraanile pigem allegoorilises vormis - näiteks Kromanovi romantilises seiklusfilmis "Viimne reliikvia"



Johannes Pääsuke.



"Jüri Rumm", 1929.  
Lavastus: Johannes Loop, kaamera: Konstantin Märskä.



"Viimne reliikvia", 1969. Režissöör Grigori Kromanov.



Grigori Kromanov 1975. aastal.  
V. Reimanni foto

"Kevade", 1969. Režissöör Arvo Krusement. Arno Liiver (Arno).

Arvo Krusement filmi "Kevade" võtetel  
1969. aastal.



(1969) lubavad brechtlikku *Verfremdungseffekt*'i põhimõttel kasutatud vabadusejanused saatelaulud filmi ajaloolistest dekoratsioonidest hoolimata tõmmata paralleele nõukogude ajaga. "Viimne reliikvia" on kõigi aegade menukaim ning laiemalt (linastunud rohkem kui 60 riigis) tuntud Eesti film. Lihtsa loomulikkuse ja vahetu siirusega võitis paljude eestlastest filmivaatajate südamed Arvo Krusemendi "Kevade" (1969), Oskar Lutsu populaarse noorsooaraamatu ekraniseering.

Eesti kirjanduse ekraniseeringud kujunevadki filmitegijatele üheks võimaluseks olla mõnevõrra vähem sõltuv Moskva ettekirjutustest ja nõudmistest. Leida Laius (1923), eesti filmi *grand lady*, on vaadelnud oma ekraniseeringutes klassikalise psühholoogilise

draama vormis ja näitlejatööle suurt tähelepanu pöörates naise rolli läbi aegade ("Ukuaru" Veera Saare järgi, 1973; "Kõrboja peremees" Anton Hansen Tammsaare järgi, 1979).

1970-ndate aastate lõpul tuleb värsket täiendust meie filmitegijatele. Räägitakse isegi nn eesti uuest lainest. Olav Neulandil valmib "Tuulte pesa" (1979). Mark Soosaar teeb filmi "Jõulud Vigalas" (1980), mis tekitab teravat poleemikat, kuna Soosaar vaatleb revolutsiooni kui stiihilist karnevali ja vastandab end niiviisi ofitsioossele ajalookäsitlusele.

Enam kerkib esile Peeter Simmi (1953) "Ideaalmaastik" (1980), mis kujuneb üldse üheks meie kunstikaalukaimaks mängufilmiks. Simmile omases groteskses vormis kujutab "Ideaalmaastik" stalinliku kolhoosikorra algaastatel linnast maale saadetud kevadkülvilolinikke n-õ partei juhtnõore ellu viimas, vaeb poisiohtu komnoore tegude eetilisi aspekte. Simmi huvikeskmes on üksikisiku soovide ja püüdluste ning ühiskonna poolt pealesurutud sotsiaalsete raamide



"Ukuaru", 1973. Režissöör Leida Laius. Elle Kull (Minna).

O. Vasemaa foto

surve alt vabanedes käsitletakse seniseid tabuteemasid meie ajaloos. Jüri Sillart teeb filmi nõukogude võõrvõimude laiaulatuslikest vägivaldsetest deportatsiooniaktisioonidest "Aratus" (1989). Roman Baskinil valmib mõistulugu "Rahu tänav" (1991), mis räägib okupatsioonist, aga ka inimeste passiivsest alistumisest ja leppimisest toimuvaga. Arvo Iho lavastab mudelsituatsioonid "Vaatleja" (1987) ja "Ainult hulludele" (1990). Seni teistel (filmi)kunstialadel tegutsenud lavastajate esimestes filmides saab täheldada huvi tinglikuma ja komplitseerituma filmikeele vastu.

Rahvusvaheliselt tuntuim eesti filminäitleja on Jüri Järvet, kes on mänginud Grigori Kozintsevi juures kuningas Leari (1971) ja osalenud Andrei Tarkovski "Solarises" (1972). Suurte kogemustega ja hinnatud on Lembit Ulfsak. Üks mitmekülgsemaid ja jõulisemaid filminäitlejaid on Tõnu Kark.

Mark Soosaar filmi "Jõulud Vigalas" võtetel 1980. aastal.

V. Reimanni foto

vastuolu. Seda ka mitmes järgnevas filmis, eelkõige "Tantsus aurukatla ümber" (1987) ja filmis "Inimene, keda polnud" (1989).

1980-ndate keskel N. Liidus alanud *perestroika* kajastub siinseski filmis. Leida Laiusel ja Arvo Ihol valmib 1985. aastal valus ja teravalt sotsiaalkriitiline film vanemate poolt hüljatutest, lastekodude kasvandikest "Naerata ometi" (tuntud ka pealkirja all "Mängud kooliealistele lastele"). Tegu oli üldse ühe esimese *glasnosti*-filmiga toonases N. Liidus ja sellisena äratas film laialdast tähelepanu mujalgi maailmas. Laius leiab oma loominguga tunnustust mitmel naiskineastide rahvusvahelistel festivalidel.

1980-ndate aastate teisel poolel kohtame uut lavastajadebüütide rida. Ideoloogilise

"Miss Saaremaa", 1989. Režissöör Mark Soosaar. "Miss Saaremaa 1931" Ljubov Hermann.



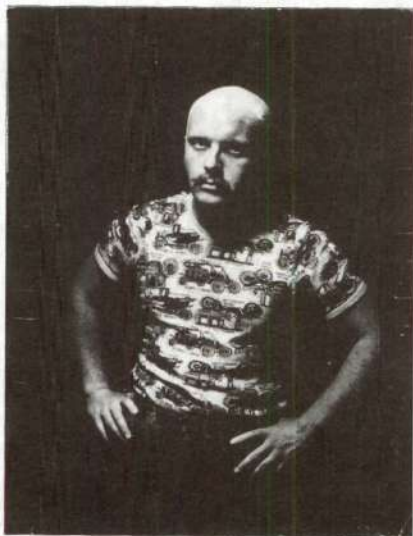
Enne toonasest N. Liidust lahkumist oli Arvo Pärt meie viljakamaid originaalfilmuusika autoreid. Eesti filmikunsti paletti on avardanud mitmed Jaan Toominga avangardsed filmitööd. Hinnatumad filmioperaatorid on Jüri Sillart, Arvo Iho, Ago Ruus ja Mait Mäekivi.

#### DOKUMENTAALFILM

1930-ndatel aastatel kindlaimaid jooni omandanud rahvusliku dokumentalistika traditsioonid saavad jätkuda alles 1960-nda-

Režissöör Peeter Simm ja kaader tema esimesest täispikast mängufilmist "Ideaalmaastik" (1980). Arvo Kukumägi (kevadkülvil volinik) ja Reet Paa-vel (Liina).

E. Säde ja M. Raude fotod



Režissöör-lavastaja  
Leida Laius  
(vasakult teine),  
režissööri assistent  
Lauri Aaspõllu ja  
kaaslavastaja ning  
peaoperaator Arvo Iho  
filmi "Naerata ometi"  
võtetel 1985. aastal.  
Kaader filmist:  
Monika Järv (Mari).  
A. Saare ja  
V. Menduneni fotod







"Hullumeelsus", 1968. Režissöör Kaljo Kiisk. Jüri Järvet (Windisch).  
T. Putniku foto



"Äratus", 1989.  
Režissöör Jüri  
Sillart. Tõnu  
Kark  
(Voldemar  
Rass).  
V. Menduneni  
foto



Jaan Tooming ja Peeter Tooming.  
H. Lintropi foto

te aastate keskel ja teisel poolel. Siin on teenid Eesti Televisioonil (asutatud 1955), mis 1960-ndatel aastatel kujunes üheks huvitavamaks ja tõepärasemaks kogu N. Liidus. See võimaldas dokumentaalfilmilgi rohkem elu poole pöörduda. Etapiliseks osutuvad Grigori Kromanovi ja Mati Põldre "Meie Artur" (1968) ning Andres Söödi "511 paremat fotot Marsist" (1968), julgelt uuenduslikud ja ajastutäpsed filmid.

Andres Söödist (1934) kujuneb meie silmapaistvamaid dokumentaliste. Sööt oskab otsekui märkamatult süvitsi elunähtustesse tungida. Tema autorihoiak on mõnigi kord ironiavarjundiga, pakkudes mõneti distantseerunud, ent seda tulemuslikumat kõrvalt-pilk toimuval. Söödi "Jaanipäev" (1978) kujutab rahvaliku ja looduslähedase jaanipäeva tähistamist võõras ja migrantistunud linnakeskkonnas, vaatleb pidu kui kultuuri fenomeni. Hinnatavad on mitmed Söödi portreefilmid ("Arvo Pärt novembris 1978" ja "Arnold Matteus", 1981) või meie taasiseseisvumisaja poliitiliste sündmuste jäädvustused ("Draakoni aasta", 1988; "Hobuse aasta", 1991).

Teiseks silmapaistvamaks tõsielufilmide loojaks on Mark Soosaar (1946), kes äratas tähelepanu filmiga "Kihnu naine" (1974). Soosaarele on omane sugestiivne kujundlikkus ja poeetilisus, aga ka provotseeriv lavastuslikkus. Ta võib pakkuda isiklikku nägemust tuntud eesti kunstnikust Eduard Viiraltist ("Maised ihad", 1977), huvituda eksperimentaalfilmi võimalustest ("Aeg", 1983), teha filme Lõuna-Ameerika indiaanlaste elust ning algatada Pärnus rahvusvaheline antropoloogiafilmide festival. Filmis "Miss Saaremaa" (1989) õnnestub Soosaarel seostada kunagise iludusvõistluse võitja elukäik Molotovi-Ribbentropi käepigistusega ja siit tuleneva Eestimaa ajaloomuutustega viimasel poolsajandil.

Loodusfilmide tegemisel on tulemuslik olnud Rein Maran (1931), käsitledes tihtipeale just n-ö tõrjutute elu - näiteks rästikuid või kärnkonna filmides: "Tavaline rästik" (1978) ja "Nõialoom" (1981). Kultuuriloolisi filme meie kirjanikest on teinud Peep Puks, kusjuures tema "Juhan Liivi lugu" (1975) paistab silma katsega interpreteerida traagilise elukäiguga poeedi luulekujundeid kinematograafiliste vahenditega. Soome-ugri rahvaid ja nende etnograafilisi tavasid on jäädvustanud literaat ja praegune Eesti Vabariigi president Lennart Meri ("Veelinnurahvas", 1970).

Sotsiaalselt tundliku närviga on olnud mitmed Ülo Tambeki ("Talupojad", 1969/89) ja Jüri Müüri ("Künnimehe väsimus", 1982; koos Enn Sädega) filmid. Peeter Toomingalt pärinevad elukeskkonda ja selle saastatust



Andres Sööt ja kaader tema dokumentaalfilmist "Jaanipäev" (1978).



käsitlevad filmid ("Linnaloom", 1981). Nooremate tegijate töödest on enam tunnustust, sh rahvusvahelistki pälvinud Renita ja Hannes Lintropi "Surale" (1990) ning Sulev Keeduse "In Paradisum" (1993).



Rein Maran.  
R. Sülla foto

## ANIMAFILM

Esimene joonisfilmikatsetus "Kutsu Juku seiklusi" tehakse 1931. aastal. Aastal 1957 paneb Elbert Tugaov (1920) filmiga "Peetrikese unenägu" aluse nukufilmide tegemisele, lavastades filme nii lastele kui täiskasvanutele (satiirilise "Park", 1966). Huvitavaks kujunevad Heino Parsi (1925) nukktegelasi ja elus loodust seostavad neli filmi operaator Kõp-sust (1964-68), kus noorele vaatajale pakutakse harivat teavet meid ümbritseva maailma kohta. Filmis "Nael" (1972) oskab Pars napi vormilahenduse abil kujukalt üldistada mitmeid inimkarakterite omadusi.

Värsket verd on nukufilmi toonud tandem Riho Unt (1956) ja Hardi Volmer (1957), paistes silma originaalsete, isikupäraselt karakteriseeritud ning humoorikalt nüansirikaste nukulahendustega ("Nõiutud saar", 1985), mis võimaldab nii tõsist allegooriat ("Sõda", 1987) kui ka vaimukat paroodiat (Riho Undi "Kapsapea", 1993).

Kunstiliselt kaalukad on olnud Rao Heidmetsa (1956) nukufilmid. "Papa Carlo teatris" (1988) vaatleb ta inimese ja marionettliku vahet. Sürrrealismi sugemetega "Noblesse oblige" (1989) räägib seltskondliku etiketi maneerlikkusest. Tema "Elutuba" (1994) on katse avardada filmi väljendusvahendeid.

1972. aastal paneb Rein Raamat (1931) filmiga "Veekandja" aluse eesti joonisfilmile. Raamatu kaalukamateks töödeks on eesti folkloorist pärinevat muinasvägilast kujutav eepiline "Suur Tõll" (1980) ning "Põrgu" (1983), tuntud kunstniku Eduard Viiralti 1930-ndate aastate graafiliste lehtede ainetel loodud nägemus euroopa tsivilisatsiooni äh-

vardavatest ohtudest. Raamat on osanud integreerida oma filmidesse eesti kujutava kunsti paremaid traditsioone ja arendanud viljakat koostööd helilooja Lepo Sumeraga.

Rahvusvaheliselt tuntuim ja pärjatuim eesti filmitegija on Priit Pärn (1946). Karikatüristina alustanud Pärna filmid on tulvil kõige ettearvamatuid, kummaliselt paradoksevaid metamorfoose ("Ja teeb trikke", 1978; "Aeg maha", 1984). Tema filmid on naljakad ja teravmeelsed, aga see ei välista teisiigi toone ning sootuks tõsise temaatika käsitlemist. Enam auhinnatud film "Eine murul" (1987) vaatleb üksikisiku elu kõledas totalitaarühiskonnas, "Hotell E" (1992) pakub aga ajaloofilosoofilise nägemuse Euroopast ja tema arenguperspektiividest.

Esimene täispika, lastele mõeldud joonisfilmi "Naksitrallid" teeb aastal 1990 Avo Pais-tik. Raamatu juhtimisel valmib paar joonisfilmiseriaali. Eksperimenteeriva visuaallahendusega filme teeb Mati Kütt ("Sprott võtmas päikest", 1992). Tõsinajakaid filme on valminud Heiki Ernitsal ("Arasõit", 1991) ja Peep Pedmansonil ("Eesel heliredelil", 1993).

Eesti animafilm on kogu maailmas suurt tunnustust pälvinud. Enamik nn Tallinna koolkonna esindajaid tegutseb ka kujutav-kunstnikena. Nende ühishäitus "Tallinnfilmi" sürrrealistid" on olnud eksponeeritud Soomes ja Saksamaal.

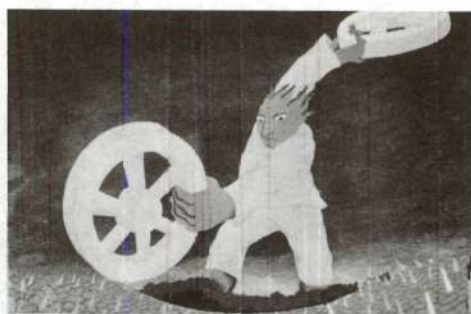
"Sõda", 1987. Režissöörid Riho Unt ja Hardi Volmer.





Kaljo Kiisk ja Rein Raamat joonisfilmi "Põrgu" võtetel 1982. aastal.

"Suur Tõll", 1980. Režissöör Rein Raamat.



"Aeg maha", 1984. Režissöör Priit Pärn.

## MUUTUSTE AEG

Nõukogude impeeriumi lagunemine ja Eesti taasiseseisvumine tähendas mitmeid olulisi muudatusi siinses filielus. Kui seni oli filmide tootmine koondunud stuudiosesse "Tallinnfilm" ja "Eesti Telefilm", siis 1989. aastal valmib alternatiivselt väikestuudio toodanguna Olav Neulandi montaažfilm "Hitler & Stalin, 1939" Molotovi-Ribbentropi pakti 50. aastapäevaks. Filmitootmise riiklik monopol on sellega lõhutatud. Praegu on Eestis kümnekond enam-vähem aktiivselt tegutsevat väikestuudiot.

Olgugi et raha napib, on viimastel aastatel Eestimaal tehtud ometi ridamisi mängu-





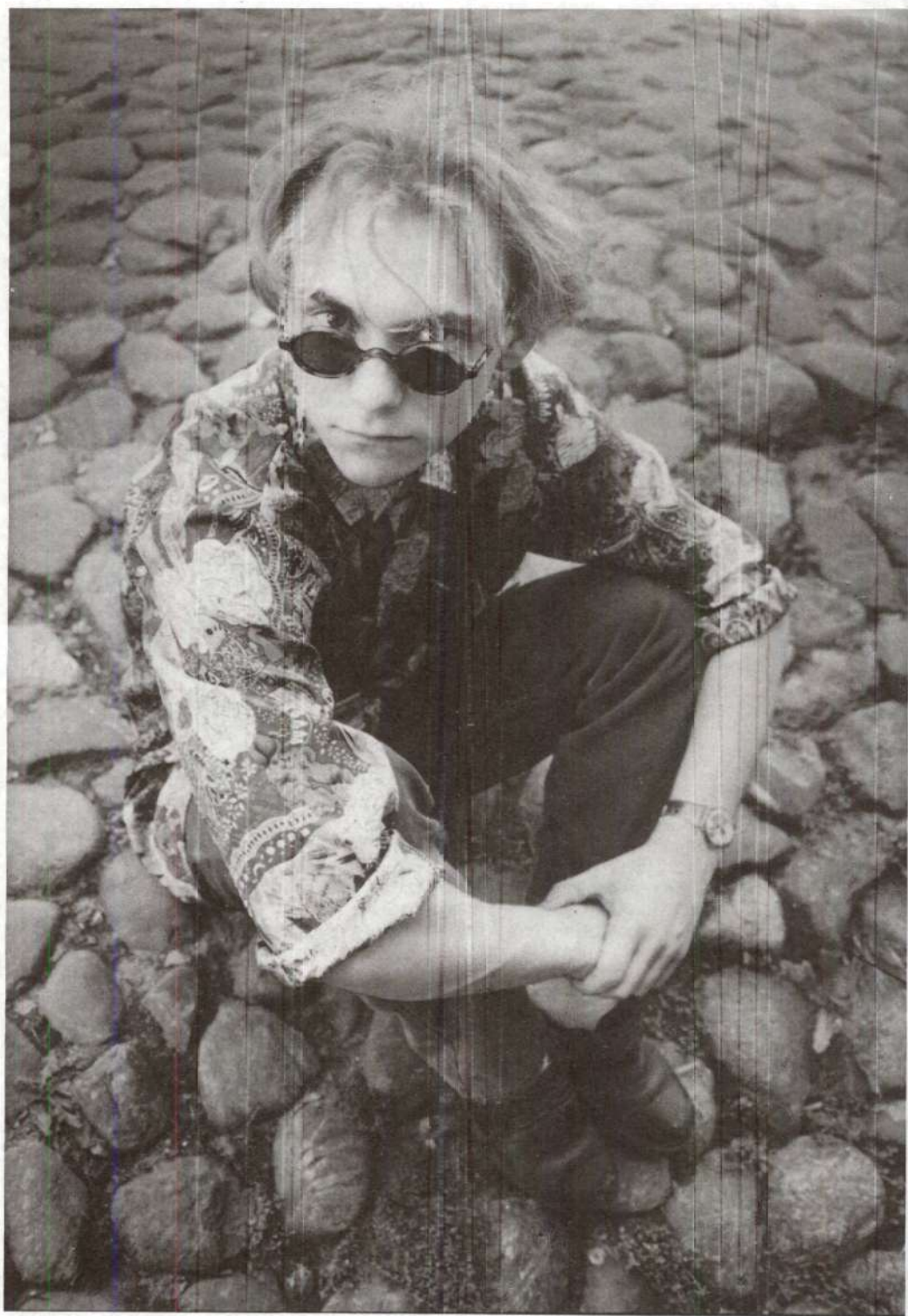
Rühm "Tallinnfilmi" sürrealiste Vaasas "Esttransüüri" ajal 1989. aasta mais. Vasakult: Mati Kütt, Vahur Kersna, Kalju Kivi, Tõnu Talivee, Miljard Kilk, Hillar Mets, Heiki Ernits ja Rao Heidmets,

T. Talivee foto

filme. Siin on töötanud mitmeid välismaa filmigruppe, kes meelsasti kasutavad meie filmiprofessionaale, lisaks näitlejatele ka teiste loominguliste töötajate abi. Sellistest väliskapitalile tuginevatest Eesti-ainelistest filmidest nimetagem eesti lavastaja Peeter Urbla tööd "Balti armastuslood" (1993). Siit jääb kõigest üks samm koostööfilmideni. 1994. aastal valmibki Peeter Simmil Eesti-Prantsuse-Ungari ühistöö "Ameerika mäed".

Filmielu uuenemisest ja tulevikuperspektiividest peaksid - loodetavasti - tunnistust andma ka 1992. aastal Tallinna Pedagoogikaülikoolis esmakordselt filmialast eriharidust omandama asunud filmitudengite esimesed ülesastumised avalikkuse ees.

*Artikkel on algselt kirjutatud ingliskeelse "Eesti film 1995" jaoks ja ilmub siin väikeste muudatustega.*



*Tiit Kikas (s 16. X 1975) juunis 1995. H. Rospu foto*

Musitseerida on tahtnud lapsest saadik. Lasteaias klamberdas klaverit ja muusikakasvataja ütles emale, et see laps tuleb panna muusikat õppima. Oppis Muusikakeskkoolis kaheksa aastat ja tuli ära. Otsustas, et kõik, *off*. Ei talunud rangelt kindlaks määratud radu, mida mõõda igaüks astuma pidi; kuid oma viiuliõpetajat Aino Riikjärve hindab väga kõrgelt. Järgnes Westholm ja umbes aastane paus muusitseerimises. Ometi tabas end pidevalt sellelt, et istus ikkagi klaveri taha või püüdes viiulikasti. Hakkas ise edasi töötama, õemees soovitas kuulata "Kukerpillide" viiuldajat Indrek Kaldat. Sellest hetkest oli eluunistus saada Indrek Kaldala õpilaseks. "Kui teda ei oleks tollal olnud, siis mind praegu ehk muusikuna ei olekski."

On nii-öelda kõigesõoja. Mõjutatud peaaegu kõikidest stiilidest: r a h v a-, d ž ä s s- ja p o p m u u s i k a s t. Kõik, mis hea, jääb külge. Vahel jääb takjana külge ka midagi niisugust, mida ei taha. Pikka aega oli selliseks kantristiil, kuna alustas viiuli (taas)mängimist kantrist. Olenevalt sellest, kas mängib rahvamuusikat, swingi või rocki, valib vahendid, tehnika. Muidugi on muusikastiil, mis on täiesti vastuvõetamatud, punk näiteks. Liigitab selle rohkem müratekitamise alla, see on mingi muu osa mõjutamine inimeses.

E e s k u j u: ei taha olla kellegi moodi. Võib-olla muusikalise imidži ja lõõgijõu poolset on eeskujuks Mihkel Raud. Välismaistest ehk Peter Gabriel, muusikalise mõttelaadi ja esitlemise poolset. Mitte see pole tähtis, kuidas ta laulab, vaid see, kuidas oma lugusid serveerib. Need lood hakkavad kohe silma, õigemini kõrva ja hämmastavad. Üle kõige meeldib m u u s i k a l t u u a, sel alal on autodidakt. Teinud tellimustöid raadiotele ja televisioonile, muusikat saadetele, signatuure jm.

V õ i t konkursil "Uus laul" tuli ootamatult. Ise peab parimaks muusikat, mille kirjutas Von Krahl Teatri korraldatud volbriõõ pidustustele 1994. aastal. Publiku maitse üldiselt ei huvita, kuid samas tunnustab siiski, et on parasjagu auahne. Ideid ja lugusid on kogunenud üsna palju, kuid enamik neist lebab sahtlipõhjas. Arvab, et kui nad praegu välja tuua, tuleks sellest midagi keskpärast. Hoiab ajaks, kui olemas paremad võimalused.

Sügisest läheb Sibeliuse Akadeemiasse rahvamuusika osakonda viiulit ja klahvpille õppima. Samas pelgab pisut, et äkki tuleb jälle pettuda. Vajab v a b a d u s t. Tahab praktilist tegevust ja tulemust kohe laval näha. Samuti nagu ise kontserdil istudes kuulata lummatvat esitust seljatoe külge naelutatult. Teoretiseerimine ei meeldi, tagantjärele kritiseerimine ja seletamine, kuidas peaks olema, ei maksa midagi.

Laiemalt tuntuks saanud d u o s Kikas ja Rebane. Peetriga muusitseerides rääkima ei pea, vaatab vaid laval otsa ja teab täpselt, mida teine mõtleb. Esmesi oma mängu salvestusi oli kassett rahvamuusikat, Indrekuga mängis eesti viiulimuusikat. Osalenud "Mr Lawrence'i" ja Ivo Linna plaadil. Eelmisel suvel tegi Norras ansambliga "Siegmond Dehlie's Orchestra" turnee ja CD.

Varem oli paljude a n s a m b l i t e g a pidevalt seotud. Kuid kord ei saanud ühega, siis jälle teise-ga esinema minna. Võttis aja maha ja loobus. Vahpeal oli "Folkmill" ainuke bänd, millega kindlamalt seotud. Teistest on meeldivamad olnud "Justament" ja "Jää-äär".

Armastab v a i k u s t. Esinemistel on helitugevus sageli häirivalt kõva, isegi laval. Millegipärast on välja kujunenud, et kui bänd on laval, siis ikka nii, et on. Ja kõik kannatavad.

Sel kevadel ja suvel läks lõviosa ajast ansambli "Suvesüda" kasseti ettevalmistamisele. Enne seda oli paadunud akustilise muusika austaja, ei olnud kunagi varem n-õ tantsumuusika ringi astunud. U s u b, et tegija teeb stiili, mitte stiil tegija. "Suvesüda" stiiliks määratleb *etnotechno*. Ei kujutanud ette, et ka sellise muusika tegemine on ränkaskas töö, enne kui tulemus kõlama ja kõitma hakkab. Suurema osa lugudest kirjutab ise, sõnad Andres Noormets ja Lauri Saatpala. Arvab, et näha tantsusaalides käivaid noori võib olla päris huvitav kogemus.

Lobiseda ei armasta. Massiüritused ja suure seltskonnaga larmakad peod on erakordselt vastu-meelt. Laval suurele publikule, kas või kahekümnele tuhandele esinele on aga hoopis teine asi. Täismajale muusitseerides saavutab alati ideaalilähedase tulemuse, hõredale saalile mängida on hoopis raskem.

Teatris käib vaatamas Elmo Nüganeni lavastusi. Osalemine teleseriaalis "Wikmani poisid" (Jauramina) oli iselaadne kogemus. Harjunud tegema o m a s t u d i o t ö ö d maksimaalselt hästi. Kui läheb stuudiosse salvestama, on tehniline pool viimse detailini paigas ja tema enda valmisolek 200 protsenti. ETV-s oli tööprotsess aga peh-melt öeldes omapärane. Samuti oli hämmastunud, et üks tema õnnestunud stuudiopäev toob sisse sama palju kui üle aasta kestnud projekt ETV-s.

Kogu tehniline varustus kuni monitori ja juhtme-teni on isiklik, ei taha olla sõltuv tundmatust tehnikast. Kuna jamaad *sound'iga* ja võimaluste piiratus tüütasid surmani ära, laskis valmistada spetsiaalse kuuekeelse e l e k t r i v i i u l i (häälestus: c-g-d<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-h<sup>2</sup>), mille juurde kuulub ka efektplokk ja süntesaator. "See viiul on järgmine aste minu elus."

T ö ö d teeb sageli peaaegu ööpäev läbi. Töö on ka hobi ja hobi on töö. Puhkeajaga praktiliselt ei jäägi. Armastab autoga (kiiresti) sõita ja samal ajal klassikalist muusikat kuulata. "Sõidad öösel pimedas, muusika mängib, selles on midagi vana-aegset, ürgset, parukas tuleb tasapisi pähe ja..." Hirmsasti köidab f i l m i d e h e l i n d a m i n e, ühe etapi elust pühendab kindlasti sellele. Kinos käib uusi filme vaatamas õppematerjalina; praegune helindamine on fantastiliselt täpne, nüansirikas ja kvaliteetne. Ise on siiani teinud ühe helikujunduse - Vahur Lauri filmile "Armavesi". Viimase aja suurimad filmielamused: "Klaver" ja "Forrest Gump".

T u l e v i k: valmistub saama heaks muusikuks. Horoskoop jätab ükskõikseks. "Kui ma ka ei teaks, et olen sündinud Kaalude tähtkujus, ütlesin ikka, et olen nagu kaal." Eneschinnang kõigub pidevalt maksimumi, miinimumi ja tasakaalu vahel.

E l u k r e d o: tähtis pole mitte see, mida sa teed, vaid k u i d a s sa teed. Absoluutselt veendunud, et ei mängi mingit rolli, oled sa sündinud Kolga-Jaanis või New Yorgis. Kui midagi väga tahta ja teha seda fanaatilise järjekindlusega, siis on võimalik saavutada kõike, isegi läbilööki maailmas.

## THEATRE

### Appearance of Genius in Tallinn (21)

Estonian actors, directors and theatre students (Kersti Kreismann, Elmo Nüganen, Merle Karusoo, Priit Pedajas, Katrin Kaasik-Aaslav) tell about their impressions from Nekroshius' productions they saw in Tallinn.

### R. NEIMAR. Chekov. Unperfection of the life under the microscope (39)

The article draws inspiration from "Three sisters" staged by Nekroshius. The play fits well with Chekov other productions on Estonian stages such as "Three sisters" (1973, 1988, 1993), "Ivanov" (1992), "Cherry orchard" (1993).

The author looks into the interaction of playwright's text and context - the characters, play's inner structure, the author's life attitude. Who can say what goes well with Chekov? To be sure, images that are illusive and ambivalent for the visual theatre of metaphores. Theatres have gone a long way to experiment with new ideas, but a blunt and aggressive theatre with forceful imagery? In order to please Chekhov's masterful art, the images chosen by directors should be half-hidden and discreet. The article draws concrete parallels and provides plentiful examples.

### M. VISNAP. One for all and all for one (75)

Elmo Nüganen's version of the "Three Musketeers" by Dumas' has long been the talk of the town. The grand summer play staged by the City Theatre lasts six hours and leaves the audience out of breath. It is also a romantic approach brimming with action and colourful characters, offering a welcome midsummer entertainment. From among the three summer premieres, this one gets high marks from our reviewer, although Nüganen falls short of confronting serious psychology of the play's third act to the beginning's joyful ramble.

### K. HERKÜL. New brave world and the Middle Ages (81)

Estonian theatres are finding that summer seasons and open-air theatres may be rewarding. When last summer the Estonian Drama Theatre staged "Merlin", it proved that there is life in summer theatres. In 1995, theaters in Tallinn have already staged three new productions. This review looks into the semi-liturgical drama "Adam's play" by the Theatrum troupe, theatre faculty of the Estonian Humanitarian Institute, Old Town Education College and the Hereditas und. The play was staged at St. Catherine's church in the old town. Produced by Lembit Peterson who in the 70s and 80s excelled in many creations, the choice of material has turned the play into a spectacle of religious illustrations than theatre in its purest form.

### J. KULLI. From the divine heights of Athens to Estonia's Midsummer (84)

The review focuses on "Pööriöö unenägu", the latest production by Mati Unt based on Shakespeare's

well-known classic "A Midsummer-Night's Dream". An ambitious endeavor - and one where Unt has taken the theatre to an unusual place. Pregnant with new opportunities, it forces a different perspective on the whole viewer. Seeing Unt work his tools on the Shakespearean classic, adding a punk ensemble, modern attire and accessories, the theatregoer probably leaves with a confused array of individual dreams.

### Ü. TONTS. A diversified talent - Kulno Süvalep and 1993 (108)

The reviewer analyses the 1993 works created by Kulno Süvalep, the longtime actor and director of the Vanemuine theatre, also playwright. In his young days as artistic director at the Rakvere theatre (1954-1961), this talented person stood rightly in the focus of theatre life. During the later period at Vanemuine, however, his shining star has been dimmed by other talents. Even so, in his 1993 works one gets a distinct feeling of a creative versatile talent whose main works stand out.

## MUSIC

### INES MAIDRE answers (3)

The reader will find our interview section of this issue slightly different. Ines Maidre and her husband Jostein Aarvik (Norway) discuss the magic of organ music with Ivalo Randalu for whom organ has always been a secret love. Ines Maidre, one of the most famous Estonian organists also talks about "Cathedral Echo", a series of organ concerts arranged last season by Eesti Kontsert where she had the leading role.

### E. LÜDIG. Memories / part II (12)

In the second part of E. Lüdig's "Memories", the article looks at the works of M. Lüdig at the time of founding the Tallinn Conservatoire as well as Peter Paul Lüdig's entry into the Estonian music life and his concert before the Second World War.

### M. VAITMAA. One orchestra and six conductors (51)

Merike Vaitmaa, the leading Estonian musicologist, takes a look at concert series "The musical capitals of the World - Vienna" by the Estonian National Symphony Orchestra (ERSO). The author finds out that if six concerts in one season succeed differently, it reflects more the abilities of different conductors than the orchestra. The best performed was the most difficult work of the series - Mahler's 9th Symphony conducted by Eri Klas. To compare the orchestra's present-day level with earlier one the author feels as the truth, that there is no big difference between different sections any more. Especially the French horn and trumpet playing have advanced a lot and probably the orchestra is on the path of progress.

### R. PAJUSAAR. A bridge to the future of Estonian piano playing (63)

With a versatile repertoire from Bach to Arvo Pärt, Estonian pianist Lauri Väinmaa (b. 1961) brought



out "Bridges of future", a series of four concerts. The concerts include seldom performed works of the 20th century piano music from New Viennese School, Boulez, Ligeti and Schnittke. The reviewer thinks, that Väinmaa managed to bring interesting change into quite conservative atmosphere of Estonian piano playing.

**R. SULE. Cyrano don Puhh de Viin. Opera season 1994/95 of "Estonia" Theatre(66)**

The critic takes a close look on the Estonia Theatre and its acute problems. The big change for the theater this season is Paul Mägi, the new chief conductor. Instead of six planned productions, "Estonia" staged four: Johan Strauss's "Wiener Blut", Verdi's "Don Carlo", Eino Tamberg's "Cyrano de Bergerac" and "Winnie-the-Pooh" by Tõnu Raadik and Villu Kangur.

**V. RUMESSEN. Eduard Tubin's piano works / part II (87)**

The article discusses piano works by Eduard Tubin in his full musical years with special emphasis on his Piano Sonata No. 2 and "Suite on Estonian shepherd melodies".

**On teaching folk music in Finland (101)**

Professional folk musicians have been educated at the Helsinki Sibelius Academy for over a decade. The faculty of folk music there is one of the most unique in the whole world. Professor Heikki Laitinen, the faculty's creator and long-time head, talks about the principles and ideals in traditional music. The present faculty head, Juhani Näreharju, gives a survey of the work at present. Students Olli Varis, Timo Väänänen and Outi Pulkkinen provide their angle of view.

**Persona grata. TIIT KIKAS (125)**

Tiit Kikas (b. in 1975) is a violinist and composer whose music draws inspiration from folk music, jazz and pop. He has won the top prize for pop songs at "New Song '95".

## CINEMA

**P. PERELMUTER. The making of the document. Two meetings with Otar Iosseliani (57)**

It has been a quarter of a century since Estonian cinema lovers saw the works of the renown Georgian director Otar Iosseliani (b. in 1934) for the first time on our screens. After conflicts with the Soviet

authorities, the director resettled in France in 1979 and has since produced six films. In 1993 Iosseliani visited the Moscow Film Festival and Arsenal, the film forum in Riga, in 1994. This article is based on the events where the Estonian film amateur Pjotr Perelmuter and Iosseliani met. The Georgian compares the movie business in France and in his homeland and speaks on his country's future.

**A. AARELAID. The virgin land of souls (95)**

The examination of a well-known Estonian cultural sociologist of "Estonian Life", a documentary by Renita and Hannes Lintrop produced in 1993 by A/S SEE. The film is a journey to various events in Estonia 1992-1993 through the eyes of a hard-working family. For the author it is another proof that arduous Estonians with a protestant background can see light in every tunnel.

**J. RUUS. Experts in the dark-room magic (97)**

The review of "1985", an animation by Priit Pärn and Janno Põldma (A/S Eesti Joonisfilm, YLE2 and Cine Electra). For the author it is a witty picturebook that Woody Allen himself could be proud of. With the history of cinema as a starting point, the action virtually develops through all Europe.

**L. KÄRK. Things to know from history: a short survey of film-making in Estonia (114)**

Film critic Lauri Kärk (b. in 1954) provides the reader with a short survey of the Estonian cinema, starting in 1908 with the record of first shots in Estonia to the very latest film production. Separate chapters discuss Estonian cinema between the wars, movies, documentaries and animated films. The first Estonian films were made by Johannes Pääsuke who 1912-1914 aimed his camera at Estonian landscapes. In 1914 he was also behind the attempt to shoot Estonia's first feature. During the days of silent film more than 20 movies were made as well as documentaries and newsreels. The first sound feature in Estonia, "Children of Sun" (1932) remained single for a long time. At the same time several documentaries were being made. The new wave of movie-making arrived in Estonia in 1960s, stabilizing during next decades. The first Estonian puppet film was made in 1957 and the first animation in 1972. Film production which for decades remained the monopoly of Tallinnfilm and Eesti Telefilm has now developed into competition between several smaller studios.

## TOIMETUSE KOLLEEGIUM

JAAK ALLIK  
AVO HIRVESOO  
ARVO IHO  
TÕNU KALJUSTE  
ARNE MIKK  
MARK SOOSAAR  
PRIIT PEDAJAS  
LINNAR PRIIMAGI  
ULO 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 "Periodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 01.09.1995. Formaat 70X100/16. Ofsetpaber nr. 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 18,9. Tellimuse nr 3637. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

Esimene vaatus ca 65 minutit ja teine vaatus ca 55 minutit on siiski pikk laste tähelepanu köitmisks, nende tähelepanu ja vastuvõtvõimet tuleks siduda enam-vähem koolitunni pikkusega. Tegevust saaks tihendada mõne stseeni arvelt, mis muutusid tüütavalt pikaks, nagu Puhhi väljatirimine Jänese urust, stseen Elevantsiga, Ruu hüppamised.

Mait Agu lavastuses on tehtud panus liikumisele, mis lisab emotsionaalsust. Riina Vanhaneni kostüümide alt ei tunne küll osatäitjaid ära, aga kostüümid on vahvad ja lastepärased. Kogu teoses on liigutav lüüriliskulminatsioon, kus mänguasjade "ahastus, paanika, südamevalu" sellest, et Christopher Robin nad maha jätab ja kavatseb kooli minna, öeldakse välja Eesel Iiahi laulus. Ja on kahju, kui laulutekstid alati saali ei kosta. Meeldejäävad on väikesed laulu- poisid (Tanel Toom ja Kaspar Jürgens), Notsu (Helgi Sallo ja Meeli Tammu), Jänese (Katrín Karisma ja Sirje Puura), Eesel Iiah (Jüri Aarma ja Mati Vaikmaa), Tiiger (Tõnu Kilgas ja Alar Haak) ja kogu loo käivitab Puhh (Tõnu Kark ja Villu Valdmaa). Hea leid on Tõnu Kark, ka nappidesse stseenidesse mängib ta palju nüansse. Nüanssidest aga algabki teater, mänguasjade maailma lülitub

etendusele tulija välisuksest sisenedes. Jätku- gu garderoobitädidel ja piletoõridel ikka head tahet mängu kaasa mängida.

Elamuseks kujunes teatri ja "Eesti Kontserdi" ettevõtmine - Puccini viimase ooperi "Turandot" kontsertesitus 27. aprillil. Dirigent Arvo Volmer avas muusika kogu ilus ja väljendusjõus, ta teadis täpselt, mida tahta ERSO-lt ja "Estonia" ooperikoorilt. Üldse võivad koormeisterid Jüri Rent ja Anne Dorbek hooaja kordaläinuks lugeda. Koor mõjus jõuliselt ja aktiivsena "Don Carlos" ja punkti pani "Turandot". "Turandoti" rahvusvaheline solistide ansambel oli tasemel, eriti aga peosaliste kolmik Marina Lapina (Moskva), Gianfranco Cecchele (Itaalia) ja Pille Lill.

Teater on kaduv kunst - oli ja ei ole enam. Ajakirjandusse jäävad ainult kirjeldused või arvamused. Kahju, et meie nähtavad meediakanalid ei tee midagi nende tippphetkede jäädvustamiseks, kas või osaliseltki. Nukker oleks, kui teataks ainult seebiooperite taset ja nimetusi, estoonlaste tase ja repertuaar jääks aga telepublikule sama segaseks nagu selle kirjatüki pealkiri.



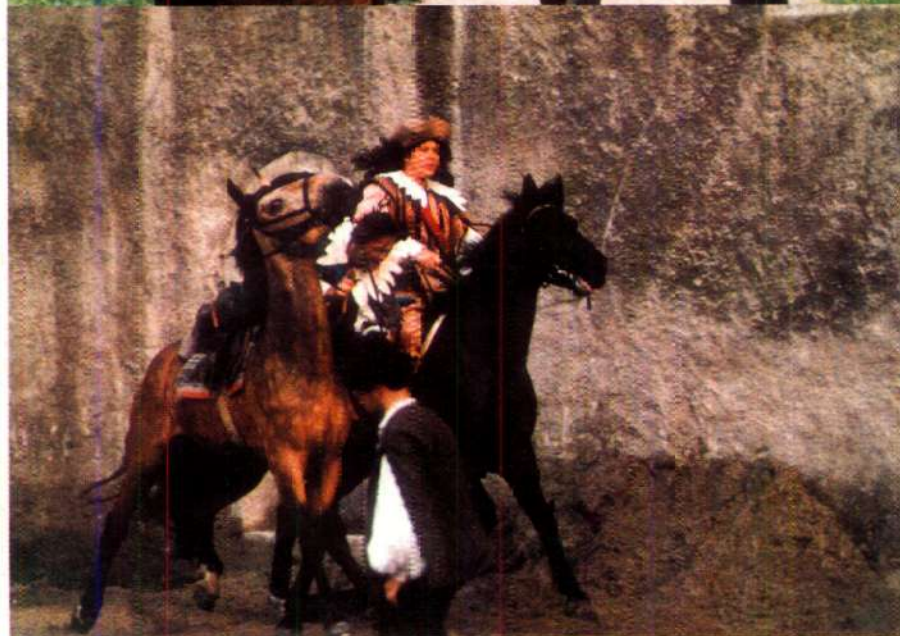
Estonia Teatri lavastusi hooajal 1994/95: "Don Carlo" (Elisabetta - Mare Jõgeva, Filippo II - Mati Palm).

"Viini veri" (krahvinna Zedlau - Helgi Sallo, krahv Zedlau - Ivo Kuusk).



"Puhh" (nimiosas Tõnu Kark): "Noh, kellele me siis järgmiseks rõõmu valmistame?"  
H. Rospu fotod





A. Dumas - E. Nüganen, "Kolm musketäri", Tallinna Linnateatri suvetendus, 1995. Uljad ratsanikud teel Pariisist Londonisse: Athos - Marko Matvere, Porthos - Allan Noormets, Aramis - Jaanus Rohumaa ja d'Artagnan - Indrek Sammul.

T. Huiigi fotod