

Andrei Kontsalovski Vardo Rumessen  
 Valter Ojakäär Pierre Boulez Renita Lintrop  
 Mihkel Lüdig Toomas Kall Harry Liivrand  
 René Vilbre Andres Laasik Märt Kubo  
 Lauri Kärk Margus Pärtlas Gerda Kordemets

6 TARK

/1995



A. Lauteri nimelise preemia laureaat Anne Reemann Ranevskajana  
 Tšehhovi "Kirsiaias", "Ugala", 1993.

H. Rospu foto

PEATOIMETAJA MÄRT KUBO, tel 44 04 72

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

Vastutav sekretär

Helju Tüksammal, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Korrektor

Solveig Kriggulson, tel 44 54 68

Infotöötaja

Ülle Põlma, tel 44 47 87

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER; tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1995



Krzysztof Kieslowski.  
G. Uhlini foto

Kaadrid Robert Zemeckise filmist "Forrest Gump" (USA, 1994). Tom Hanks (Forrest Gump) ja Robin Wright (Jenny Curran).



SISUKORD

TEATER

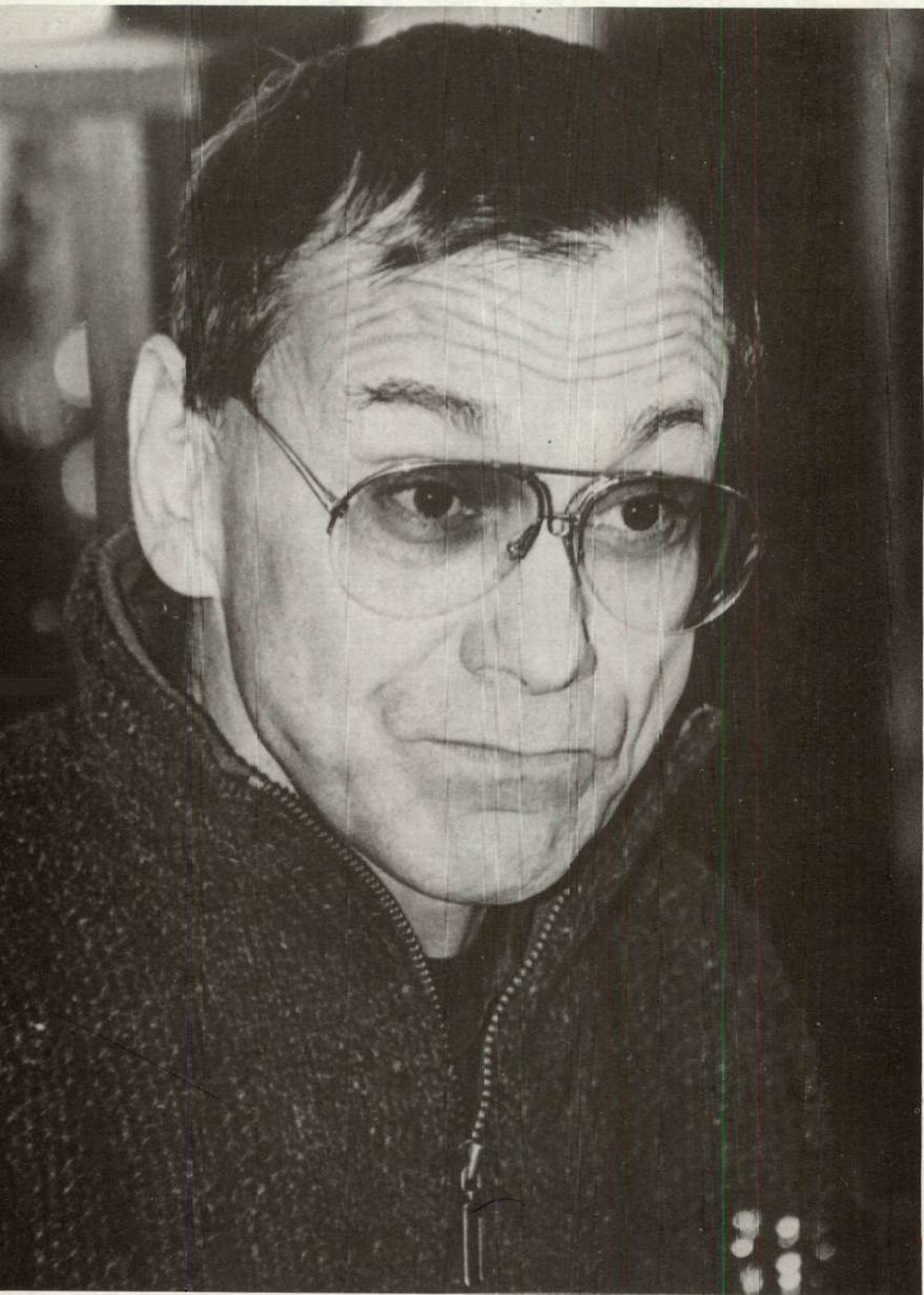
Andres Laasik Märt Kubo	POLEEMILIST	
	MILLEKS ON VAJA MAJU... ELU JA KULTUUR. MAJADEST NII JA TEISITI	22 23
	MAAILM JA MÕNDA... EUROTEATRIKOOL: UUS JA VANA	43
	TEATRI AASTAPREEMIAID 1994	61
Kadi Herkül	PERSONA GRATA. GERDA KORDEMETS	93

MUUSIKA

Margus Pärtlas	TAGASIPILK ERSO KONTSERDIHOOAJALE: SARI "VÄLJAPAISTVAID SOLISTE"	10
	KURBUS AJALOOOLISE TÕE PÄRAST EHK MIDA JUKU EI ÕPI... II	18, 40
Mart Jaanson Pierre Boulez	EESSÕNA BOULEZI ESSEELE "SCHÖNBERG ON SURNUD"	35
	SCHÖNBERG ON SURNUD	36
Vardo Rumessen	90 AASTAT SÜNNIST EDUARD TUBINA KLAVERILOOMING I	65
	Endla Lüdigi MÄLESTUSED I (P. P. Lüdigi abikaasa mälestusi M. Lüdigist, M. Lüdigi-Sinkelist ja P. P. Lüdigist)	73
Valter Ojakäär	EESTI LEVIMUUSIKA AJALOOST III	81

KINO

	VASTAB ANDREI KONTŠALOVSKI	3
Toomas Kall	EI, PÄRIS AJAKOHANE ROMANSS (Hardi Volmeri ja Riho Undi nukufilmist "Hilinenud romanss")	19
René Vilbre	LE FELICITO POR SU TRABAJO DE CAMERA: ESTA PERFECTO (Theodor Lutsu mängufilmist "Noored kotkad")	25
Lauri Kärk	KRZYSZTOF KIESLOWSKI, TEMA MAAILM JA SELLE DRAMATURGIA	50
Renita Lintrop	MIS SEE ON, MIKS SEDA TEHAKSE JA MILLINE ON PARIM? (Züriliikmena Tampere lühifilmide festivalil)	56
Derek Malcolm	VÄGA JUHM FORREST (Robert Zemeckise filmist "Forrest Gump")	88
Harry Liivrand	KOSTÜÜMIDRAAMA "ESTONIAS"	41, 96



# VASTAB ANDREI KONTŠALOVSKI

Te abiellusite prantslannaga ja saite seeläbi n-õ seaduslikul teel minna 1980. aastate algul välismaale. Kohanemine oli raske?

Kui läksin Ameerikasse, ei saanud ma millestki aru. Ei saanud aru kõige olulisemast, sest meil ei õpetatud oma annet müüma. Näiteks Bach oskas seda. Ta kirjutas kuurvürstile: "Teie kõige alandlikum teener toob Teie Kõrguse jalgade ette vääritud teose "Gloria h-moll" missa jaoks. Palun tema eest kas või 16 ehk 17 kubu küttepuid. Mul on 12 last ja mul pole millegagi oma maja kütta." Ja ta sai 18 kubu puid. Meil selliseid omadusi polnud, meil õpetati müüma mitte annet, vaid poliitikat. Ent Ameerika Ühendriikides on väga oluline oskus veenda, et sinu filmist tuleb kassatükk. Kuigi keegi ei saa seda väita surmkindlalt. Teisiti ei saa ju olla selliseid kolossaalseid läbikukkumisi, nagu juhtus filmiga "Last Action Hero" Arnold Schwarzeneggeriga peaosas, mis läks maksma 80 miljonit dollarit. Edu on ime. Kuid ime, mida oodatakse ja mida osatakse hästi ette valmistada.

Minu ei osanud oma ideid ja annet müüa. Ma ei teadnud, et aeg on raha, et režissööri pole võtteplatsil aega isegi tualetti minna. Neil on filmikunsti tegemiseks teised võtted. Kõrvale jääb spontaansus, seepärast pole ka nende filmikeel originaalne. Ainult sõltumatud produtsendid saavad endale lubada sellist luksust. Nii et satute masinavärki. Ei saa öelda: "Teeme nii, filmime ümber." See, mis Venemaal on täiesti loomulik, on Ameerikas võimatu. Meil ütleb režissöör: "On vaja mõelda", ja ta istub, mõtleb, istuvad kõik, keegi ei tea midagi. Kui Hollywoodi režissöör hakkab mõtlema, aetakse ta minema.

Kuid loomuse poolest konverteerun ma üpris kergesti. Ma olen vabalt konverteeruv inimene. Ja kino on ka küllalt kosmopoliitne nähtus. Nagu muusikagi. Šukšini ei oleks saanud tööd teha välismaal, tema filmid on väga venelikud. Kuid Šukšini oli suurepärase kirjanik, suurepärase näitleja ja - ausalt öeldes - keskpärane režissöör. Tema filmid on küllalt vormitud, kuid neisse on kätketud sügav inimlik sisu. Need on seotud kirjandusega, kirjanikul aga on võõral maal kõige raskem kohaneda. Tarkovski aga, kelle filmid on üles ehitatud muusika seaduste põhjal, võis töötada ükskõik kus.

Te sobite siis üpris hästi rahvuspiirideta ühiskonda ja internatsionaalsesse kineemaailma?

Kui öeldakse, et vene kunstnik ei suuda omaks võtta läänelikkude väärtuste mõduid, käib see kõigepealt kirjaniku kohta, kes on alati teatava mõttelaadi kandja. Kino on aga mõtte devalvatsiooni algus. Televisioon on selle protsessi järg. Kujundid muutuvad ikka kaootilisemaks. Ülepea on televisioon seosetute kujundite pasatõbi. Inimesel pole enam aega mitte ainult selleks, et kujundit ära tunda, vaid ka selleks, et nähtut hinnata. Toimub teadvuse väljalülitamine. Luksus kontemplatsiooniks on kättesaadav kas ainult rikkale või siis kerjusele.

Ja mis jääb ülejäänule, keskklassile?

Töötada hommikust õhtuni. Teenida raha. Massitöötamise ühiskond tähendab kõige kättesaamist jalamaid. Film ei tohi olla pikk, pärast seda peab veel jõudma restorani, koju minekuga ei tohi hiljaks jääda, tuleb välja magada ja hommikul tuleb jälle alustada raha teenimist.

Meie tundeid rahuldab massimeedium. Me töötame selleks, et sellest saada oma tundeid, ja maksame nende toomise eest koju konserveeritud kujul. Muuks ei jätku

---

Andrei Kontšalovski Tallinnas kinos "Sõprus";  
oktoober, 1994.

P. Langovitsi foto

enam aega. Meil teiega veel jätkub, sest me pole veel XX sajandis. Kuid teie olete sellele lähemal kui meie.

Kuidas seda mõista?

Sest Põhja-Euroopa ajalugu on juba nii kujunenud. Indiviidi ja absoluutse võimu vahekord paigutatud horisontaalselt. Aga õigeusklikkus riigis toimib see vertikaalselt. Seda on märgata kõikjal, alates perekonnast.

Kõnelesite perekonnast. Kas teie isa, luuletaja Sergei Mihhalkov on ka konverteeritav isiksus, sest tal on suurepärased lasteluuletused, aga tema ühiskondlik tegevus oli hoopis teist masti?

Isa polnud konverteeritav. Me ei rääkinud ju poliitikast. Kui ma ütlen "Olen konverteeritav", tähendab see, et ma võin soost minna elama kasesallu ja sealt džunglisse. Need on erinevad ökoloogilised struktuurid. Nagu ka Venemaa, Ameerika ja Eesti. Ja mulle on nad kõik huvitavad. Mis puutub minu isa tegevusideoloogiasse, siis kusagilt ta toimis kutsumuse järgi, kusagilt vajadusest kindlustada oma kirjaniikukarjääri. Tema lasteluule on klassika, aga ta kirjutas väga halbu näidendeid. Halbu mitte sellepärast, et need olid ideoloogilised, vaid sellepärast, et näitekirjandus pole tema stiihia. Ja üleüldse: see on tema elu, ja praegu on näha, et ta elas seda küllalt väarikalt.

Kas te oleksite saanud jätkata tegevust Ameerikas? Tekkis teil vajadus Euroopa filmikultuuri järele?

Muidugi oleksin võinud jätkata tööd Ameerikas, kuid selleks oleksin ma pidanud tegema mitte seda, mida tahan. Vaevalt teeb Hollywoodis keegi seda, mida tahab. Või ei! Ta teeb seda, mida tahab: raha! Aga kunstiga ta ei tegele. Ma ei tea ühtegi režissööri Hollywoodis, kes tegeleks kunstiga. Kaasa arvatud Coppola. Coppola teeb häid kommertsfilme, kuid kunstist on loobunud. Tal on liiga palju võlgu.

Ma pean silmas režissööre. Näitleja võib endale lubada palju rohkemat. Näitleja on üleüldse palju müüdavam elukutse. Ma kadestan neid. Suur näitleja võib mängida mingis viletsas kommertsrämpsus - ja talle antakse andeks. Sean Connery on mänginud niisuguses hulgas kommertskraamis, et hoiata ja keela, kuid ta on suur näitleja. Ja Michael Caine, kes ütleb: "Mul on terve kari Roll's Royce'ed". Või Laurence Olivier. Erinevalt režissöörist ei ütle keegi näitleja kohta: "Ta protitueerib ideega." Kuigi nad kõik müüvad end. Marlon Brando just nii kuulutabki oma raamatus: "Me oleme protitueeritud ja seda raamatut ma kirjutangi raha pärast." Kuid ta on üleüldse halastamatu inimene.

Mul tekkis taas tahtmine mitte anda vastust selle eest, mida teen, peale iseenda ja vanajumala. Ameerika Ühendriikides on see võimatu. Kõigele lisaks tuleb seal kõnelda, s.o filme teha mõistetavas keeles, aga mina tahan kõnelda selles keeles, mis välja tuleb. Teinekord tuleb välja arusaamatu kõne, ümin või mõirgamine, kuid selles ongi kogu mõte. Mida rohkem raha, seda vähem vabadust, nii käivad asjad kinos, et te teaksite.

Kuidas hindate täna oma Ameerika perioodi?

Arvan, et jäin ellu Ameerikas sellepärast, et tegin filme, mida tahtsin, ja tahtsin seda, mida suutsin. Peale filmi "Tango & Cash" - selle tegin raha pärast. Aga teised filmid on seotud minu teatavate mõtisklustega, sooviga selgitada endale ja teistele mind erutavaid Hea ja Kurja, Ingli ja Saatana vahekordi. Inimene on Hea ja Kurja, Ingli ja Looma võitlusareen. Loom ja ingel koos - kui sellist kooslust pole, tähendab, polegi inimene.

Ja veel tegin ma filme vabaduse ja armastuse suhtelisusest, sellest, et Vabadus, Võrdsus, Vendlus on end ammendanud, kuna me läheme XXI sajandisse ja mõista-

---

*Armastajad Punasel väljakul. Nii reklaamis  
"Columbia Pictures" maailmas filmi  
"Lähiring", 1991.*

NACH EINER WAHREN GESCHICHTE



Eine ergreifende Liebes-  
geschichte um den privaten  
Filmvorführer Stalins.  
Im Herzen des Kremls steht  
er zwischen der Macht  
und der Liebe.

Erstmals gedreht an Original-  
schauplätzen im Kreml.



Ab 5. März im Kino

# DER INNERE KREIS

COLUMBIA PICTURES PRÄSENTIERT EINEN CLAUDIO BONIVENTO PRODUKTION IM ANDREI KONCHALOVSKY FILM IN DEN HAUPTROLLEN TOM HULCE LOLITA DAVIDOVICH  
UND BOB HOSKINS ALS „BERIA“ IN „THE INNER CIRCLE“ BESS MEYER MUSIK: EDUARD ARTEMJEV SCHNITT: HENRY RICHARDSON, A.C.E. KAMERA: ENVO GUARNIERI (AIC)  
DREHBUCH: ANDREI KONCHALOVSKY & ANATOLI USOV PRODUKTION: CLAUDIO BONIVENTO REGIE: ANDREI KONCHALOVSKY

© COLUMBIA PICTURES BROADCASTING INC. NY, NY 10024



Tom Hulce Stalini isikliku kinomehaanikuna filmis "Lähiring".

"Lähiring": Tom Hulce (Ivan Sanšin) ja Aleksandr Zbrujev (Jossif Stalin).



me, et ei vabadust, ei võrdsust, ei vennlust saa olla väljaspool jumalat. Kuid materiaalses maailmas pole keegi võrdne. "Jumal pole metsa võrdseks teinud," ütleb vene vanasõna.

#### Euroopas lavastasite oopereid?

Ma armastan väga muusikat. Režissöörina olen ma üldse väga muusikaliselt haritud, ja ooperi lavastamine on hirmsuur nauding. Kuid ma pole lavastanud mitte ainult oopereid. Pariisis lavastasin ma Tšehhovi "Kajaka" Juliette Binoche'iga, see läks kaks aastat. Võin kiidelda sellega, et Peter Brook helistas mulle pärast esietendust ja ütles: "Esimene Tšehhov, mida ma viimase viieteistkümne aasta jooksul olen näinud!" Seesama Brook, kellesse ma aukartusega suhtun kui lavastajasse ja mõtlejasse. Tema raamat "Tühi ruum" on lavastajahinge entsüklopeedia ja pihtimus. Kui sõitsin esimest korda Pariisi, läksin Brooki juurde, et öelda: "Õpetaja, luba, et põlvitan alandlikult sinu ette..."

#### Nüüd olete Venemaal tagasi?

Praegu on mul huvitavam olla Venemaal. Seal areneb ja toimub midagi. Pealegi ma ütlesin: patriotism algab võimalusest lahkuda kodumaalt. Venemaal võib elada sellepärast, et sealt võib ära sõita.

#### Juba teie viimane film Hollywoodis "Lähiring" käsitles vene elu, Stalini aega.

"Lähiringi" tappis ära stuudio "Columbia" täpselt niisamuti nagu "Asja Kljatšina" tappis NLKP Keskkomitee. "Columbia" ja NLKP KK on üks ja seesama. Nomenklatuur. Nii ühes kui teises saavad inimesed palka selle eest, et nad ütlevad "ei". Ma tegin filmi nendest probleemidest, mida maailm ja isegi Venemaa ei mõista väga hästi, see on film stalinismi olemusest. Näidata, et Stalin on halb, värdjalik, et tal on kõht kinni jne pole mulle huvitav. Vihkamine, nagu ütles Berdjajev, on orjalik tunne. Aga süütunne on härra tunne. Tantsida peremehe kirstul sobib orjale, ent mõista, miks ta



nii siiralt uskus, milles on stalinismi veetus, see on juba huvitav. Ma ei ole näinud sellest ühtegi filmi. Abuladze tegi suurepärase filmi "Patukahetsus", kuid seal seda pole. Ta ütleb, et stalinism on halb. Muidugi halb. Et head inimesed kannatasid. Muidugi kannatasid. Kuid head inimesed olid ka tapjateks, head inimesed ütlesid: "Tal on õigus!" Oleme me siis idiotide rahvus? Ma ei tahaks seda öelda.

Kurjuses on mingi müstika. Stalinism oli kohutav kiusatus, seda tahtsin ma öelda.

Filmis valisite venelasi mängima lääne näitlejad?

Näitlejate seas on kameeleone, kes suudavad sisse elada ükskõik missugusesse olukorda. Muidugi "vertikaalne" eksistents on vene näitlejale, nagu ka itaalia ja ehk ka inglise omale mõistetavam, kui Põhja-Euroopa või USA näitlejale. Ori, kellel on võetud päitsed peast, muutub kaabakaks - selline oleks muutumine vertikaalil. Ameeriklasel on seda mõista raskem, ta on harjunud suhtlema horisontaale pidi. Kuid Tom Hulce, peaosa mängija on selline kameeleonlik näitleja, ta on üldse kergelt masohhist ja kui ma nägin, kuidas ta mängis Miloš Formani filmis "Amadeus" Mozartit, ei kahelnud ma, et ta mängib Stalini kinomehaaniku rolli suurepäraselt. Aga naispeategelasel, vaatamata oma jugoslaavia päritolule, oli raske mõista vene naise probleeme, mõista, miks ta, kui mees teda peksab, ei löö vastu, vaid kinnitab ainult: "Löö mind, löö, ära ainult vihaseks saa!"

Kuid peamine: vene näitlejatega filmi tegemiseks ei oleks mulle keegi raha andnud. "Lähiring" maksis 15 miljonit dollarit. Inna Tšurikovaga sain ma filmi teha Venemaal, siin mul ei läinud tema jaoks selliseid summasid tarvis.

Cannes'i festivalil oli kaks filmi Mihhalkovidelt: teie "Kirju kana" ja Nikita Mihhalkovi "Päikesest rammestunud". Konkureerisite vennaga?

Selles tundes on vähe meeldivat. Kuid mul oli teine ülesanne kui Nikital. Tema töö on suurevormiline festivalifilm, kindla esteetilise ülesandega. Minu oma on hulligaansus, mis on filmitud peaaegu ilma rahata. Ma lõpetasin ta nädal enne festivalile saatmist.

*Prantsuse rahadega lavastas Andrei Kontšalovski vene muinasjutu laadis pessimistliku mõistukõne. Enne Venemaad esilinastus film Tallinnas. Inna Tšurikova maanaine Asja peab esindama küllalt tüüpilist mõttelaadi: stiihilist võitlust kapitalismi vastu.*





Inna Tšurikova  
filmis "Kirju  
kana", 1994.

Mul oli tähtis Cannes'i festivalile saada, helistasin festivali direktorile ja küsisin, kas minu jaoks on kohta. Ta vastas: "Teie jaoks alati, kuid ma tahaksin filmi näha." Ma saatsin talle videokasseti mustalt kokkumonteeritud materjaliga. Ta vastas: "Võtame! Kuid paistab, et te olete tige inimene!"

Tegin viie nädalaga kogu *postproduction*'i. Mul oli oluline Cannes'is osaleda. "Kirju kana" pole festivalifilm, kuid osavõtt on alati meeldiv. Loomulikult on auhinna saamine palju meeldivam.

Arvasin, et Tšurikova saab parima naisnäitleja auhinna. Ta oli seda väärt. Kuid ikka võidab poliitika kunsti. Sellepärast sai ka preemia Virna Lisi, imekaunis näitlejatar, kes mängis "Kuninganna Margot's" Catherine de Médicis't, kelle roll ei ületanud paljus kahte ja poolt minutit ekraaniaega.

**Kõnelesite XXI sajandist. Teie poeg hakkab selles elama?**

Tahaksin, et minu pojal oleks globaalne kasvatus. Et ta oleks valmis elama XXI sajandil, mil me lõenäoliselt joomme vett filterveevärgist ja enne kui nuusutada lille, peame teda kontrollima Geigeri loendajaga.

Väga oluline on maailmale vaadata ökoloogilise pilguga, mõista tema sisemisi seadusi, näiteks Mosambiigis viis demokraatlikult valitud valitsus selle maa kodu-

sõja lävele. Või Gruusia. Demokraatlikult valitud president hakkas paigutama inimesi paremale ja vasemale ning läks vaja putši ja KGB kindrali võimuletulekut, et elu muutuks enam-vähem inimlikuks.

Meid õpetatakse, et demokraatia on kõrgeim hüve. See on illusioon. Demokraatia ei ole imerohi. Kõige olulisem on, et inimesed elaksid nii, nagu nad saavad elada, et nad elaksid vastavalt omaenda seadustele. Marksistid ja ameeriklased on sarnased selle poolest, et nad püüavad igal pool levitada oma korda. USA püüab dikteerida kogu Lõuna-Ameerikale elukombeid. Ja mis siis? Mehhikosse on ehitatud suurepäraseid teed, politseinikel on sama vorm ja relvastus nagu Ühendriikides, ja ikkagi püsib seal kohutav korruptsioon ja vastumeelne parlamendikandidaat lastakse maha nagu viiskümmend aastat tagasi. Te ütlete, et see on halb, aga nende jaoks on see ökoloogiline.

Venemaal aga jääb kõik samaks, nagu oli Anna Karenina ajal.

Aga Eestis?

Te kuulute Põhja-Euroopasse. Te jooksete tänaval harva punase tule all üle tee. Te ootate, kui tuleb roheline tuli, ja lähete siis. Niisuguste kommete juures võib rääkida demokraatiast.

*Usutles* BORIS TUCH

*Ülevaade Andrei Kontšalovski filmiloomingust on TMK-s 1992, nr 5: German Schutting, "Andrei Kontšalovski vanas ja uues maailmas".*

## TAGASIPIILK ERSO KONTSERDIHOAJALE:

SARI  
"VÄLJAPAISTVAID SOLISTE"



*ERSO peadirigent Arvo Volmer  
H. Rospu foto*

Paistab, et paari vahepealse segaduseaasta järel on Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri elus saabunud jälle suhteliselt rahulikumad ja stabiilsemad ajad - kui mingist stabiilsusest meie noores majandusraskustega maailvas riigis üldse rääkida saab. Vähemasti pole lõppeval hooajal kordunud selletaolisi vapustusi nagu 1993. aasta palgakriis, mis tookord ERSO eksistentsi probleemid tera-

valt ka ajakirjanduse veergudele tõi (meenu-tagu toda keerukat aega mõned lehelugude pealkirjad: "Täna ERSO on, homme...", "Mida teha ERSOga(ta)?", "ERSO kriis süveneb", "ERSO mängib jälle?"). Nüüd kirjutatakse ERSOst ainult kontserdiarvustustes, millest võib loodetavasti järeldada, et suuremad organisatsioonilised mured on selleks korraks murtud.

Paranenud on ERSO kontserttegevuse üldine korraldus ja planeerimine, mille eest tuleb avaldada tunnustust eeskätt peadirigent Arvo Volmerile ja direktor Ville Kellale (1993. aasta oktoobris oma ametisse nimetatud Arvo Volmeri jaoks oli lõppev hooaeg esimene, mille kujundamisest ta ise täiel määral osa võttis). Juba septembris jõudis muusikahuviliste kätte kogu järgneva hooaja täpne koondkava, mis mujal maailmas ju iseenesestmõistetav asi, meie jaoks aga meeldiv uudis. Veelgi olulisem, et algselt kavandatud on suudetud küllaltki korrektselt ka kinni pidada: muudatusi kontsertide toimumise ajas või esinejate/esitatava osas on olnud üllatavalt vähe. Hooaja süsteemikindla planeerimise püüdest annab tunnistust ka suurema osa ERSO Tallinna kontsertide koondamine kolme ühisnimetaja alla: "Maailma muusikalised pealinnad - Viin", "William Shakespeare muusikas" ja "Väljapaistvaid soliste". Selliste abonementsarjade idee ei ole iseenesest kaugeltki uus, ei mäleta aga nende nii suurt osatähtsust kogu hooaja kontserdikorralduses. Võtkem siis tegijate poolt välja pakutud sarjaprintsiipi aluseks ka ERSO hooajast rääkides ning heitkem siinkohal põgus tagasipilk kõige varem lõppenud sarjale "Väljapaistvaid soliste". See algas hooaja avakontserdiga (millest ühtlasi tehti raadio otseülekanne "Nordic Concert Series" raames) ja koosnes ühtekokku kuuest eriilmelisest muusikaõhtust.

Sarja nimetus "Väljapaistvaid soliste" kõlab meie oludes, ausalt öelda, liiga suurejooneliselt ja veidi ülepakutult. Tõelisi rahvusvahelisi kuulsusi, omal alal "esimesse ešelon" kuuluvaid mängijaid ju tegelikult välja panna ei olnud (lausa "tähtede paraadi" oleks realistina praegu ka raske nõuda). Kui aga latt veidi allapoole lasta (omamoodi väljapaistvaks võib lugeda iga solisti, kes orkestri ees esinemiseks suuteline), siis muutub sellise sarja mõte ja spetsiifika küsitavaks, sest mõni solistiga teos on ju kavas peaaegu igal traditsioonilisel sümfoonia-kontserdil. Praegusel juhul kippuski jääma mulje, et suures osas moodustasid solistide sarja lihtsalt need kontserdid, mis Viini või Shakespeare'i temaatikaga ei haakunud. Samal ajal ei kuulunud siia mõned selle hooaja kõige silmapaistvamad instrumentaalkontsertide esitused (Schumanni Tšellokontsert David Geringasega, Brahmsi 1. klaverikontsert Ivri Iljaga).

Agas aitab sarja nime kallal norimisest. Eelöelduga ei tahtnud ma esinenud soliste sugugi halvustada - ehkki ükski neist ei suutnud pakkuda nii täiuslikku elamust,

mida veel aastaid hiljemgi meenutatakse, oli enamiku puhul tegemist andekate ja meeldivate muusikutega. Drastilises vastuolus sarja nimetusega oli vaid selle avakontsert, millel Sibeliuse Viulikontserdis soleeris **Nachum Erlich** - Iisraelis sündinud muusik, kes praegu Karlsruhes professoriametit peab. Tema mängu tehniline pool jättis suhteliselt rahuldava mulje, kuid muusikalisel mõjus see niivõrd igavalt, et lausa ärritas. Tulevad meelde Eduard Tubina sõnad, et kui oled mõnd teost kunagi juba väga heas ettekandes kuulnud, siis halvem ajab hiljem ainult hinge täis. Aga Sibeliuse kontserdi väga headest ettekannetest pole õnneks ka Estonia Kontserdisaalis puudust olnud - otsekohe meenuvad Viktor Tretjakov, Sergei Stadler, Joshua Bell.

Erlichi-taolist soliidse kooliga, ent ilma individuaalsuse ja emotsionaalse kõitvusega väliskülast kuulates tabad end alati mõttelt, et parem võinuks esinemisvõimaluse saada mõni eesti muusik. Sarja järgmine kontsert viiski meid Mozarti vähemärgitavas Teises viulikontserdis kokku **Ülo Kaaduga**, kes konkurentsis solistide sarja külalisesinejatega eesti interpretatsioonikunsti marki kõrgel hoidis. Kaadu mäng erines Erlichi omast nagu öö ja päev, absoluutne tehniline üleolek oli siin ühendatud musitseerimise näilise spontaansuse ja fraseerimise äärmise loomulikkusega. Eriti ilmekalt avaldus see F. Davidi - D. Oistrachhi kadentsides, kus mängutehnilisi ja temaatilisi üllatusi voolas otseku kallusesarvest ja sellise sundimatusega, nagu oleksid need sündinud kohapeal, vaheü improvisatsiooni käigus. Ainus asi, mille täiustamise poole Ülo Kaadu veel püüelda võiks, on toon (tõenäoliselt ei kuulu ka tema pill kõige paremate hulka).

Ka sarja järgmised kaks solisti olid viuldajad, seekord külalised Briti saartelt, kellelt kuulsime meie publiku jaoks haruldasi XX sajandi kontserte. **Krysia Osostowicz** jättis Benjamin Britteni Viulikontserdiga natuke mõistatusliku mulje. Tema esitusaad oli võrdlemisi introvertne ja kontrastivaene, mingil salapärasel moel mõjus see aga siiski sugestiivselt ja kuulama panevalt. Ka teine võluv noor daam, **Maighread McCrann** tutvustas end kui väga intelligentset muusikut ning kindla tehnika ja suurepärase tooniga viuldajat. Tema tundlikus tõlgenduses kõlas Alban Bergi Viulikontsert - muusikamaailmas üks kõige populaarsemaid dodekafoonilisi helitüüpe. Ettekanne paels eelkõige veenvate karakterite ja nüansirohkusega, teravikud loov mõttelõng kippus aga kohati käest libisema (võib-olla peaksin seda aga



Ülo Kaadu  
K. Suure foto

hoopis enesele süüks panema, sest Bergi kontsert nõuab maksimaalset keskendumist ja süvenemist nii esitajailt kui ka kuulajailt).

Erinevalt sarja teistest külalissolistidest esines **Boris Berman** Eestis juba mitmendat korda. Praegu USA-s elav pianist on võitnud maailmas küllaltki laia tunnustuse peamiselt XX sajandi muusika interpreteerijana, Tallinna publiku ette astus ta seekord aga hoopis Mozartiga. Viimase c-moll kontserti tõlgendas ta väliselt võrdlemisi traditsiooniliselt, kohati jäi tal vähestest nootidest koosneva faktuuri põnevaks mängimiseks vajaka kõlalise rafineeritusest. Millega aga Bermanni esitus - vähemasti mind - võluda suutis, oli selle äärmine sisemine veendumus ja kontsentreeritus. Pianist suutis enda ümber luua selle nii raskesti defineeritava emotsionaalse mõjuvälja, millest vahetus osasaamises ehk peitubki muusika elava ettekande suurimaid väärtusi.

Nelja viiuli- ja ühe klaverikontserdi järel tõi solistide sarja meeldivat kõlalist vaheldust Poulenci Kontsert orelile, keelpillidele ja timpanitele. **Ines Maidre**, meie ühe aktiivsemalt kontserteeriva organisti esituses tulid

selle mitte ehk väga sügava, kuid kaasakiskuvalt rütmierksa, värvika ja vaheldusrikka teose vooresed veenvalt esile. Toreda muusikaelamuse ajal tekkis mul aga üks hoopis üldisemat laadi küsimus: miks Estonia Kontserdisaali suurepärase kõlaga orel nii teenimatult vähe kasutamist leiab? Niguliste kirik, kus Tallinna orelikontserdid peaaegjalikult toimuvad, võib oma interjööriaga küll rohkem turistide kohale tuua, kuid akustika mõttes on Estonia ju siiski märksa sobivam ja universaalne kontserdipaik, kus muusika kogu oma detailikülluses ka kiire tempo ja tihedama faktuuri puhul kadudeta kuulajani jõuab.

Solisti võib nimetada küll instrumentaal-kontserdi peaosatäitjaks, ent tõeline kunstiline tervik sünnib siiski vaid solisti-dirigendi-orkestri üksteist mõistvas ja arvestavas koostöös. Peab tunnistama, et enamikul juhtudel ei suutnud ERSO kõrgemale tõusta enam-vähem korrektsest saate-rollist. Mozarti puhul kippus orkestri passiivne ja raskepärane mäng ettekande üldmuljet koguni kahjustama. Ainsana vaimustas kõigi osapoolte koosmusitseerimine



*Krysia Osostowicz ja Peter Ash  
M. Bernadti foto*

Bergi Viulikontserdis, kus ansambli probleemid tegelikult kõige komplitseeritumad. Orkestri ees seisis sel korral Sian Edwards Inglismaalt, kes hoolimata noorusest ja oma

elukutse jaoks haruldasest naissoost on teinud juba aukartustäratavat rahvusvahelist karjääri. Nagu kuulda võis, pühendas ta lõviosa prooviajast just Bergi teose lihvimisele,

mis ei ole instrumentaalkontsertide puhul sugugi tavaline praktika (mõnikord jõuab solist Tallinna alles kontserdipäeva hommikul). Keeruka partituuri kallal tehtud peentöö andis ERSOle kindlasti väärt kogemuse. Valdavalt elamuslik oli ka ülejäänud osa Sian Edwardsi juhata tud mitmekesisest kavast. Nõutuks tegi vaid Kurt Weilli avamäng ooperile "Höbejärv" - viieminutine šlaagerlike viisidega "tirilimps" küllaltki ilmetus ettekandes. Ehk oli see mõeldud kontrastina Bergi Viulikontserdi filosoofilis-poeetilisele tundemaailmale näitamaks, kui vastandlikud stiilid 30. aastate saksa-austria muusikas kõrvuti eksisteerisid? Wagneri "Siegfriedi idüllis" suutis Edwards ERSO keelpillirühmast välja võluda harukordselt mahlaka kõla, muusika võrdlemisi staatiline kulg muutus tema käe all aga nii sugestiivseks, et saali täitnud habras ja helge atmosfäär püsis veel hulk aega pärast teose lõpparkordi kustumist. Seevastu Šostakovi tši Üheksandas sümfoonia näitas dirigent, et oskab suurepäraselt valitseda ka aktiivsest rütmipulsist kantud muusikat. Teose finaalist, milles algsest süütuna mõjuv klounaad areneb kõikehävitatavaks marsiks, kujunes kogu kontserdisarja üks kõrghetki. Sellistel õnnelikel momentidel tajud tooli külge naelutatuna, kuidas muusika sind jäägütul oma võimusesse haarab.

Sian Edwards oli solistide sarja külalisdirigentidest paraku ainus, keda ERSO ees veel edaspidigi näha tahaks. Sakslane Anton Zapf paistis oma ala tehnilist poolt küll tundvat, kuid vaatamata energilistele püüdlustele ta orkestrit nakatada ei suutnud. Tema juhata tud kontserdi peateos, Richard Straussi "Nii rääkis Zarathustra", jäi seetõttu vaid vähepakkuvalt rutiinseks taasesituseks. Inglise dirigent Peter Ash suutis aga Schuberti suure C-duur sümfoonia kuulamise muuta lausa piinarikkaks katsumuseks. Ettekandes puudus vähimgi loomingu line alge, fraseerimine oli tuim, üleminekud kohmakad, küll aga said pedantselt välja mängitud teose rohked kordamised. Pidin kodus välja otsima oma vana Furtwängleri plaadi, et taas veenduda - Schuberti viimane sümfoonia on tõepoolest Suur, mitte lihtsalt pikk. Kahjuks valmistas pettumuse ka taaskohtumine Martin Fischer-Dieskauga, kes mitu aastat tagasi juhatas siin innustunult Mahleri Esimest sümfooni at, võites nii orkestri kui publiku sümpaati at. Seekordsest keerukast kavast võis kordaläinuks pidada vaid Poulenci Orelükontserti. Stravinski "Kevadpühitsuses" polnud tunda ei saksa täpsust ega ürgvene impulsiivsust. Pär is kentsakas lugu juhtus

aga Klaus Fischer-Dieskau (1921-1994), dirigendi kuulsast lauljast isa venna Esimese sümfooniaga, mida selle loomisest möödunud veerandsaja aasta jooksul polnud veel kusagil mängitud. Kuna dirigent ei jõudnud teose *presto*-finaaliga proovis kaosest kauge male, jättis ta selle kontserdil hoopis ära ning muutis ühtlasi ülejäänud kahe osa järjekorda, lootes nii nähtavasti saavutada mingit uut dramaatilist loogikat. Vaevalt sõandanus M. Fischer-Dieskau sellise "eksperimentidiga" publiku ette tulle näiteks Londonis, Pariisis või Tokios, kus ta kavalehe andmetel on varem juhatanud. Kui ta aga soovis Tallinnas teha kumardust oma onule, siis tulnuks seda teha väär ikamalt.

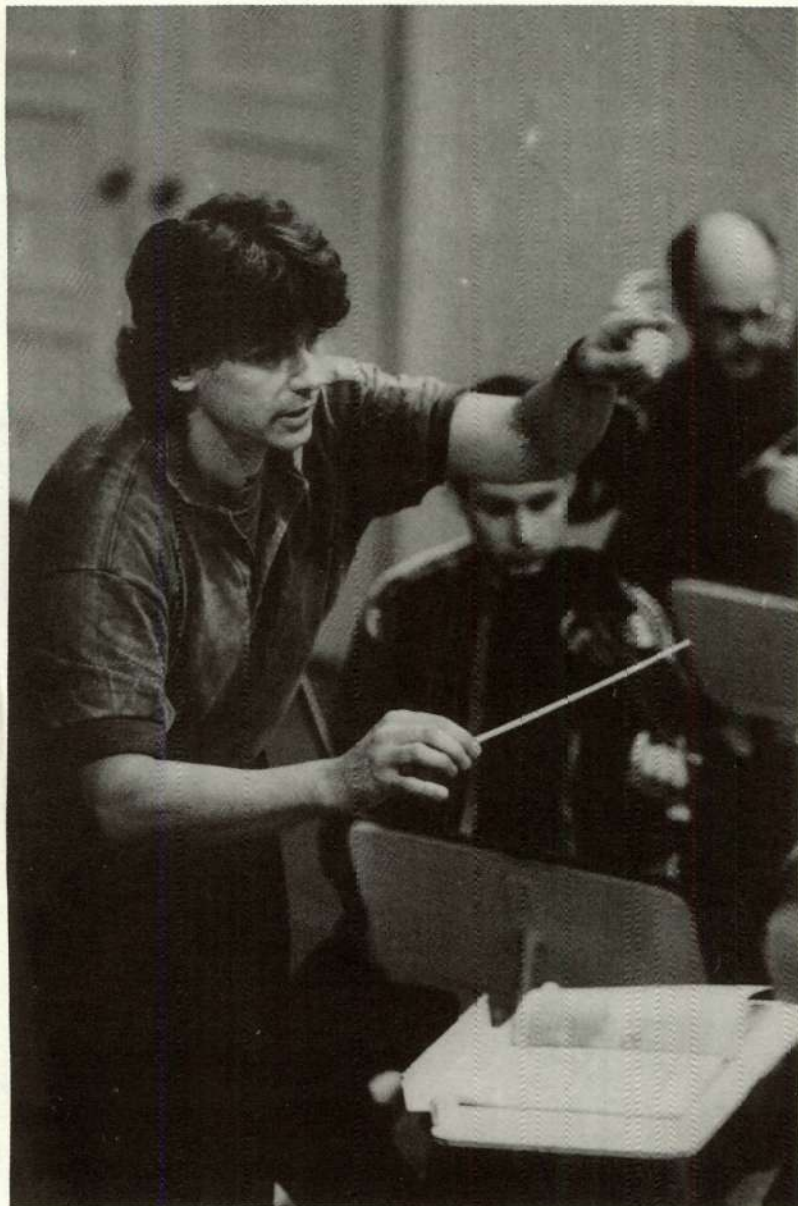
Dirigentidest rääkides peab taas tõdema: parem hea oma kui keskpärane võõras. Neil kahel kontserdil, mil puldis seisis Arvo Volmer, oli muusikas olemas see õige liikumistunnetus ja veenev arenguloogika, mis kuulamisel pingsalt kaasa elama ja mõtlema paneb. Dirigendi suurimaks õnnestumiseks pean Richard Straussi "Kangelase elu", mida ta juhatas ilmse andumusega. Ettekandes oli nii heroilist mastaapsust, romantilist kirge kui salvavat ironiat, veidi enam oleks ehk oodanud lüürilist poeesiat teose lõpuosas. Kontserdile eelnenud tõhusast proovitööst rääkisid nii orkestri üldine kõlakvaliteet kui ka särava partituuri peenelt väljalihvitud üksikdetailid. Ulatusliku viiulisoolo meisterliku esitusega konkureeris Maano Männi edukalt sarja "päris" solistidega. Volmeri tõlgendus Šostakovi tši Kuuendast sümfooniast jättis avakontserdil veidi vähem viimistletud, kuid tervikuna samuti elamusliku mulje. Omaette teema on ERSO ja eesti muusika vahekord, mis sel hooajal ei kujunenud just kõige tihedamaks. Meeldiva erandina paistis silma seesama avakontsert, millel kõlas kaks erksast kõlatunnetusest ja tugevast konstruktiivsest loogikast kantud viiudisteost - Erkki-Sven Tüüri "Hommage Sibelius ele" ja Toivo Tulevi "Signum". Muidugi tahaks, et ERSO koos oma peadirigendiga eesti sümfooni lise muusika tänase ja homse päeva kujundamisel aktiivsemalt osaleks, näiteks otsides rohkem võimalusi konkreetsetelt heliloojatelt uute teoste tellimiseks (eeskujuks võiks võtta kas või Helsingi Linnaorkestri, kelle tellitud oli Tüüri äsja nimetatud oopus).

Mida kokkuvõtlikku öelda ERSO praeguse mängutaseme kohta? See on küllaltki kõikuv, sõltudes palju orkestri ees seisvast dirigendist, teose ettekandele eelnenud proovitöö intensiivsusest ja kes teab millest veel. Igatahes ei kuulu ERSO "isemängivate" kollektiivide hulka, kellele sümfooni lise põhire-





*Sian Edwards*  
T. Volmeri foto



*Martin  
Fischer-  
Dieskau  
H. Rospu foto*

pertuaari tehniliselt korrektne esitus probleeme ei valmista. Tehnilisi apse, mõnikord üsna häirivaid, juhtub siin ja seal (näiteks puupillidel mõlemas Šostakoviči sümfoonias), tihtipeale jätab soovida ka ansambli-tunnetus. Samal ajal on küllalt näiteid sellest, kuidas hea dirigent jõuab põhjalikuma ettevalmistustöö korral tõeliselt kõrgeklassilise tulemuseni (Bergi Viiulikontsert, "Kangelase elu").

ERSOI on olemas võimekas, teotahteline ja arenev peadirigent, kelle loomingulisi

püüdlusi tuleks igati toetada. Üsna tihti tekitab aga probleeme külalisdirigentide valik. Ma ei ole päris hästi kursis selle mehhanismiga, kuidas üks või teine neist Eestisse jõuab, kuid tundub, et selles süsteemis tuleb veel ette küllaltki palju juhuslikku. Kindlasti ei saa ka kõiki vajakajäämisi selles vallas põhjendada rahanappusega. Näiteks üllatab, et mõnd Tallinnas esinenud vähekõitvat muusikut on siia veel tagasi kutsutud (P. Ash), samal ajal on ERSOI täielikult katkenud sidemed meil mitme aasta jooksul head

tööd teinud Leo Krämoriga. Eesmärgiks peaks olema kontaktide hoidmine ja tihendamine nii orkestri kui ka publiku usalduse võitnud dirigentidega (näiteks Andrei Boreiko, Ravil Martõnov), teisalt aga pidevad otsingud uute, põnevaid ideid genereerivate loomeinimeste leidmiseks. Sama kehtib tegelikult ka solistide kohta. Sümfooniakontsert on oma olemuselt küllaltki konservatiivne ja akadeemiline kunstielu vorm. Korduva "frakkides rituaali", orkestri jaoks igapäevase reakontserdi, suudavad ainukordseks muusikasündmuseks muuta vaid jõulised isiksused ja säravad anded, kes dirigendi või

solistina orkestri ees seisavad. Aga just muusika elava ettekande kordumatuse võlu ja sinna juurde kuuluv eriline emotsionaalne laeng ongi see, mille ootuses kuulajad neljapäeva õhtul kella seitsmeks sammud Estonia Kontserdisaali seavad. Seepärast soovigem ERSole järgmisteks hooaegadeks stabiilse töökorralduse kõrval üha sagedasemaid kokkupuuteid tõeliste professionaalide ja suurte isiksustega, kelle loominguenergia vabastaks halli argipäeva koormast nii pillimehi endid kui ka nende kunstist osa saama tulnud publikut.

ERSO eelkäija - Eesti ringhäälingu kammeransambel koos "Estonia" teatri orkestriga - andis oma esimese kontserdi 26. märtsil 1927. Kolmekümnendate aastate lõpuks suurenes ringhäälingu orkestri koosseis juba 39 mängijani. Orkestrit juhatasid eri aegadel ARKADIUS KRULL (1929-1933), RAIMUND KULL (1934-1939), PRIIT NIGULA ja OLAV ROOTS (1939-1944).

1944-1950 oli Eesti Raadio sümfooniaorkestri peadirigent PAUL KARP, 1950-1963 ROMAN MATSOV, 1963-1979 NEEME JÄRVI, 1980-1990 PEETER LILJE, 1991-1993 LEO KRÄMER ning alates 1993. aastast ARVO VOLMER.

1956. aastal oli orkestris juba 90 koosseisulist mängijat. 1975. aastast kannab orkester Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri (ERSO) nime.

Praegu on orkestris 98 koosseisulist kohta. ERSO direktor on VILLE KELL, orkestri kontsertmeister MAANO MÄNNI ning rühmakontsertmeisterid on:

flööt - JAAN ÖUN,  
 oboe - ANDRES SIITAN,  
 klarnet - HANNES ALTROV,  
 fagott - ANDRES LEPNURM,  
 metsasarv - ALEKSANDER  
 ALEKSEJEV,  
 trompet - INDREK VAU,  
 tromboon - HEIKI KALAUS,  
 tuuba - TOOMAS MIDRI,  
 harf - TATJANA LEPNURM,  
 I viiul - MAANO MÄNNI,  
 II viiul - URMAS ROOMERE,  
 altviiul - RAIN VILU,  
 tšello - TÖNU JÕESAAR/  
 PÄRT TARVAS,  
 kontrabass - KAUPU OLT.



Arvo Volmer  
 K. Suure foto

# KURBUS AJALOOLISE TÕE PÄRAST EHK MIDA JUKU EI ÕPI... II

## ROMANTISMIST

WEBER võttis sujuvalt endale "von'i" tiitli. Weberi atonaalne harmoonia mõjutas Chopini. Ta heliefektid on "Nõidkütis" väga suur näitaja. Selles ooperis on 2 pilti ja 10 vaatust.

MEYERBEER pole meie jaoks arvestatav helilooja. Tema uueks käepidemeks sai meloodika.

MENDELSSOHNi iseloomustab gertsolikkus ja kergus rütmis.

SCHUBERTI laulutsükli kõiki laule ühendab üheaegselt arenev saatemuusika.

SCHUMANNI tsükkeleid on "Karneval" ja "Poeedi surm".

ROMANTILINE SÜMFOONIA on kolmeosaline teos 19. saj. keskel. Siin on kuulda inimese ja ühiskonna kokkupõrkeid. See väljendab tundeid. Sümfoonia asemel ilmus sümfooniline luule. Tonaalsuse suurendamiseks vanad puhkpillid rekonstrueeriti, valmistatakse uusi puhkpilliregistreid. Näiteks flöödi ulatus suurenes.

Romantiliselt sümfooniat kirjutas Chopin, üks neist oli lõpetamata.

CHOPIN oli juba noorena andekas poolalane. Ta rajas ka mõned žanrid. Chopinil on üle 10 klaverisonaadi, klaverikontserdid ja b-moll.

BALLAAD on iroolise sisuga ajaloo sündmustest 1-osaline etüüdisarnane teos, kuid rohkem kontserdil esitamiseks.

LISZT oli ungari päritoluga poola helilooja ja suur peanist. Ta tahtis saada õppima.

Liszt algatas sümfoonilise poeemiga prelüüde. Sümfooniline poeem kujunes Lisztist. Tal on sümfoonilised poeemid "Hannibal" ja "Odüsseus".

Liszi Weimari-perioodil on bassis kontrapunkt. Ta töötas Weimari õukonnas, kus ta dirigeeris ise oma teoseid. Tema pärast mindi isegi kaklema. Ülejäänud elu kirjutab ta klaverikontserte ja muid teoseid.

Liszt oli nii suur, et sai rahvale oma maitset peale suruda. Tragöödia "Torquato Tasso" autoriks on Petrarca.

ETÜÜD on lõpetatud teos pillimängu oskuste harutamiseks. Chopin ja Liszt tegid etüüdist kontsertteost. Etüüdiga võib ka lavale minna.

Etüüd on määratud interpreedi kasutamisele, ta arendab sõrmi.

BERLIOZI (1803-1869) kuulus "Fantastiline sümfoonia" valmis 1879, seal on kasutatud matusekellasid.

Pariis pakkus noorele Berliozile palju ahvatlusi nagu Glucki partituuri jm.

VERDIL on ooperid "Hotello", "Oxford" ja "Aita". Kasutatud on erutatud solisti monoloogi.

WAGNER suutis romantilist muusikat hästi edasi anda. Ta kasutas üle saja sümboli. Itaalia aariaid kasutas ainult negatiivsetel tegelastel. Orkestris kasutas vaskklarnetit. Tuntud ooper on Wagneril "Halastaja-harakas". "Nibelungide Sõrmuse" libreto autor on Wotan.

BRAHMS on loonud viiulile ühe kontserdi, kusjuures ta ise viiulit mängida ei osanud. Ta tõstis klaveri kõrgemale endisest tasemest.

Brahmsil pole eriti palju sümfooniaid; ta ei tundnud selles žanris ennast väga kodus. Neljanda sümfoonia finaali teema koosneb 33 variatsioonist.

Tulles tagasi Venemaale oli GLINKA juba täiesti küps helilooja 1834. a., kuna sai teate isa surmast. Glinka ei jõudnud kirjutada ühtegi suurteost, kuna suri liiga vara Berliinis.

M. I. Galinka kirjutas valsi "Kutse tantsule". Pärast tantsisid valssi kõrgematel kohtades inimesed.

MUSSORGI "Trepakk" tsüklist "Surma laulud ja tantsud" on metsatühjuse maalingu sümbol. Tsükli viimases laulus "Polgupeaik" räägitakse ohvitserist, kes vaatab surmuid üle.

TŠAIKOVSKI näitab veenvalt, et Mazepa jääb üdini naiseks. "Francesca da Rimini" on kirjutatud Dante "Ada" järgi.

Tšaikovski harmoneerib dialoogi, kasutades külast pärit viise.

Tšaikovski on sellepärast huvitav, et kasutab võõraid materjale oma ooperis "Padaemand". Hermann jutt viirastusega on muusikaajaloos üks pühadusteotavamaid stseene üldse.

Polina romanss on petlik. Liisa on tsarinna lapselaps.

VI pildis on Liisa nukker ja annab konsultatsiooni järeltulevatele põlvedele. Hermann tahab kogu hingelt olla koos inimkonnaga.

Ooperi II pildis ronib Hermann üle võre tuppa ja avaldab armastust, IV pildis laseb ta selle vanaeide püssiga maha, VI pildis on Liisa kraavis.

Hanslick oli harjunud saksa muusikaga, seepärast Tšaikovski viiulikontsert Viinis ei läinud peale.

Rapsodiaid on kirjutatud SLJABIN. Valss on pärit Austraaliast.

RAHMANINOVIl prelüüd cis-moll kujutab inimkonna võitlust saatnaga.

SIBELIUSE sümfooniline poeem "Doonau luik".

ROMANTIKUTELE on omane sümboliseerida surma.

## EI, PÄRIS AJAKOHANE ROMANSS



"Hilinenud romanss", 1994. Režissöörid Hardi Volmer ja Riho Unt. Armastus viib tihti kokku ebavõrdseid paare: kellakägu ning roosakakaduu ja kollatutt-kakaduu ristsugutis.

"HILINENUD ROMANSS". Lavastus ning kujundus: Hardi Volmer ja Riho Unt, käsikirj: Sergei Seredenko, kaamera: Tõnu Talivee, muusika: Tõnu Raadik, nukuliikumine: Triin Sarapik ja Mikk Rand, kellassepp Indrek Taalmaa, dialoog: Andrus Vaarik ja Jüri Krjukov, heli Jaak Elling, montaaž: Irja Müür, nukud ja dekoratsioonid: Ilmar Ernits, Taivo Määrsepp, Jan Kalleon, Rait Tiidus, Valve Veerberk ja Laine Pitk, operaatori assistent Kennet Roosipuu, grimm: Tiina Leesik, tootmine: Arvo Nuut ja Maret Reismann. Värviline, 35 mm, 290 m (10 min). © "Tallinnfilm", 1994.

Kunsti sünnitama asudes on loovvaimul tulevases teoses silme ees paremal juhul vaid udupilt. Tehes läheb asi hoopis käest ära ning lõpptulemust nautiv autor tavaliselt ei mäleta, millist kättki ta oli valmis maailmale kinkima enne, kui too loomepalangus kuidagi iseenesest šedöövrisk kujunes. Süveneval kriitikul lasub seetõttu topeltkeeruline ülesanne: meenutada autorile, mida too öelda tahis, ning juhtida publiku tähelepanu sellele, mis tegelikult välja tuli.

Hardi-Riho Volmerundi "Hilinenud romanss" on armastusfilm, kusjuures mitte esimene filmikunsti saja-aastases ajaloos. Pidi olema midagi, mis sundis režissööri seda igivana, et mitte öelda aegunud teemat üles võtma. Mis võis teha selle armastusloo autori silmis eriliseks, filmimisväärseks? Vaevalt see, et tunne tekib kahe eri liiki isendi vahel - ühelt poolt kellakägu (*Cuculus horarum*), teiselt poolt roosakakaduu (*Eolophus roseicapillus*) ja kollatutt-kakaduu (*Kakatoe galerita*) ristsugutis -, sest niisuguseid ebavõrdseid paarikesi tunneb maailmakultuur juba Ledast ja Luigest alates ning Pardikese ja Mooniõiega lõpetades. Pigem vaatleb Volmerunt eri kultuuridest pärit isendite suhete kujunemist, olles Arvo Iho "Vaatileja" lihtsalt pahupidi pööranud. Tolles filmis tegutsesid inimesed mäletavasti lindude maailmas, "Hilinenud romanssis" seevastu lähenevad töökas emaspõliskasukas Kägu ja mugavust armastav isasmuulane Kakaduu teineteisele inimese, Kellasepa, valvsa pilgu all. Seega võib öelda, et "Hilinenud romanss" on omamoodi *cross-cultural research* ja niisugusena siin maal päris ajakohane. Sealjuures on autor muutnud oma uuri-



"Hilinenud romanss". Armastajate puhkethetk kaardilauas.



"Hilinenud romanss". Valvas Kellassepp (Indrek Taalmaa).



"Hilinenud romanss". Uus põlvkond on munast välja koorunud.

misainet ambivalentsemaks (segasemaks), andes emasele mehehääle. Seda tehes on küllap lähtunud eeldusest, et kui asi valmis saab, on tal tahtmatult ka kunstiväärtus, selle suuruse aga määrab kriitiku te silmis teose mitmeplaanilisus, tõlgendusvõimaluste paljusus.

Kümneminutilise filmi psühholoogiliselt veenvate karakterite motiveeritud käitumist mahu tada on muidugi raske. Õnneks on armastus kaunis arulage tunne ega nõuagi erilist motiveerimist. Piisab sellest, et filmi tegevus satub aega, mil Kõo elus on periood, kus igapäevase töö kõrvale tahaks veel "midagi muud". Kakaduule aga ei suuda enam midagi pakkuda pealiskaudne suhtlemine Kellasseppa: "Caramba!" - "Caramba!" Ühel hetkel on linnud lihtsalt armastuseks küpsed. Seda hetke ei raatsi Kõgu filmi algusest kuigi kaugele edasi lükata, otseki teades, et kümne minuti pärast olgu jutul lõpp. Pealegi peab ka puänt ju kusagile ära mahtuma. Nii kõlabki üsna varsti tema suust saatuslik ettepanek: "Äkki tahate ka vaadata, kuidas ma töötan?", ja läheb lahti.

Peategelased on muidugi paras paar. Nende lähenemine algas juba hetkel, mil otsustati teha nimelt nukufilm, sest tegelikkuses mehaanilise, surnud kellakõaga võrreldes on nukk elusam, elusa kakaduuga võrreldes nukk-puurilind jälle surnum. Kakaduu on enda puuris nii lödvaks olesklenud, et esimesed sammud vabaduses tulevad õige raskelt. Kõgu omakorda on oma mehaanilisest tööst nii juhniks jäänud, et see on saanud talle vajaduseks, ning kui kohus esimest korda täitmata jääb, tekib hüsteeria. Mõlemad peategelased on niisiis oludest sandistatud ehk, teiste sõnadega, ühiskonna ohvrid. Kui sotsioloogiliselt läheneda. See aga ei ole "Hilinenud romansi" puhul ainus võimalus, sest tegemist pole siiski mingi allegoorilise ühiskonnamudeliga. Viimastest oleks võinud rääkida siis, kui kõoga kella asemel oleks toodud majja tõeliselt uus, näiteks elektrooniline kell. Selle vastu protestides tõusnuks Kakaduu sotsiaalselt kaalukaks võitlejaks hingetu, Kõgu mitte vajava tuleviku vastu. Tegelikult tuleb majja lihtsalt uus, natuke parem kell, kaugeltki mitte "Fantastika!", nagu Kellassepp hõiskab. Elu läheb pisitasa edasi, ei mingit revolutsiooni. Võimalik, et H.-R. Volmerunt loobus sellest kujundist kui liiga esimesena pähetulevast ja liiga sirgjoonelisest. Endiselt seieritega uus kell pakub pehmema, pretensioonituma lahenduse, mis paremini sobib olupildiga kusagilt tagahoovist.

Olupildiga, kuhu kuulub ka muna saamine ja perekonna laienemine, ehk olekski võinud piiruda. Ometi ripub alates uue põlvkonna koorumisest ja esimestest lärmakatest tegudest filmi kohal oht, et lõpuks tahetakse öelda veel midagi olulist ja õpetlikku. Kaader, kus Kõo ja Kakaduu poeg (Kõguduu?) uues kellas kukub, näitab, et päriselt polegi seda ohtu välditud. Kaader on niisuguses kohas ja niiviisi lavastatud, et paratamatult mõtled: "Ahaa, see ongi puänt, siin ongi sõnum!" ning hakkad seda otsima. Kuni leiad, et poeg on läinud emasse, elu jätkub, tulevik ei jää tulemata ja on teistsugune... "Podumajješ!" ütleks selle peale vana Kakaduu. Nii et kui filmi lõpp ei lämmitaks küsimust: "Huvitav, mida kõike selles toas veel edaspidi võib juhtuda?",



"Hilinenud romanss". "Indrek Taalmaa (Kellassepp) nukumäng on tõesti väga orgaaniline," tõdeb Toomas Kall.

T. Talivee fotod

siis oleks "Hilinenud romanss"... jah, võib-olla juba liiga täiuslik.

Sest näiteks keel, mis tegelasi oluliselt ilmestab, on omaette võttes kaunis täiuselähedane, karakterid, mis Andrus Vaarik ja Jüri Krjukov selle abil loovad, nauditavad. Eriti keeruline on olnud Krjukovi ülesanne, sest Kakaduu kõne tundub koosnevast tihti vaid üksikutest segakeelsetest kiilsõnadest, millega too tahumatu lind väljendab oma kõhklevat heasüdamlikkust. On tõesti naljakas, ja näiteks niisuguses kohas, kus ta ütleb käole: "Tuvikene!", topeelnaljakas. Samas on kahju, et tihe dialoog jätab vähe ruumi niisugusteks sõnatuteks detailideks nagu Kakaduu hasardist krambis varbad kaardimängustseenis. Hiilgav vaheplaan!

Omaette nähtus on Indrek Taalmaa Kellassepp. Elavat näitlejat ei kasuta ka Volmerunt nukufilmis enam esimest korda. Et ebameeldivast teemast - sest milline kriitik tahab oma piiratust tunnistada - ruttu üle libiseda, tunnistab vaid: seda sorti eksperimendid, millest viimasel ajal on saanud otsekui poolkohustuslik rutiin, ei ole minu silmis veel kunagi pakkunud veenvat resultaati. Saavutuseks olen pidanud juba seda, kui inimene, kelle kohalolekut pealiskaudses töös stsenaariumiga pole suudetud vältida, väga ei häiri. Selles mõttes on "Hilinenud romanss" lausa "suuremat sorti saavutus", sest näitleja nukumäng on väga orgaaniline. Aga... Sobivama nukufilmi stsenaariumi mudeli pakub näiteks Friedebert Tuglase "Popi ja Huhuu", kus isand üsna alguses l ä h e b ä r a ning koera ja ahvi edasise käitumise määrab just inimese p u u d u m i n e.

(Sarnane on neis lugudes see, et kella lõhub filmis Kakaduu, novellis Huhuu.)

Lõpuks, nagu alguses lubatud, ka vastus küsimusele: "Mis siis režissöör H.-R. Volmerundil "Hilinenud romanssi" tehes tegelikult välja tuli?" Välja tuli üllatavalt täpselt personifitseeritud peegeldus looja alateadvust täitvatest tungidest-hirmudest-hirmukestest. Teokam Kägu ja mõtlikum Kakaduu on Volmerundi kahestunud isiksuse osapooled Volmer ja Unt. Munast kooruv, lärmakas, agressiivselt tähelepanu nõudev Käguduu on nende parajasti käsil olnud ühisprojekt "Hilinenud romanss". Toimuvat objektiivselt jälgiv, sümpaatselt kõikemõistev Kellassepp on aga loomulikult kriitik, seekord TOOMAS KALL.

## MILLEKS ON VAJA MAJU...

Millest lähtuda eesti kultuuri arvepidamises? Milline on inimlik lähtekoht asjade käigu hindamiseks? Ja kus on välja öeldud arvamused, mis määravad tulevase otsuseid?

Mikk Mikiver ütles 2. aprillil 1988 loominguliste liitude pleenumil, et nõukogude võim on Eestis ehitanud 2,5 teatrimaja - siis tundus seda olevat tohutult vähe. Tookord lubas tollane Plaanikomitee aseesimees, et järgmisel viisaastakul hakatakse ehitama uut "Estonia" teatrit ja Noorsooteatri hoonetekompleksi, ning see kõlas lohutavalt. Kaheksakümnendate aastate lõpul ringles Teatri- ja Muusikamuuseumi uue maja projekt, räägiti veel mitme kultuuriasutuse uue katuse alla saamisest. Korduvalt oli lootusi ka "Vanalinna-stuudio!". Nüüd ei mäleta keegi enam ei viisaastakuid ega ka tollal kergemeelselt antud lubadusi, pole enam lubajaidki pärast platsi puhtakslõmist oma kohtadel. Mitme teatri, aga ka muu kultuuriasutuse pere igatseb endiselt: "Oleks meil ometi oma ilus maja..."

Teatrit seostatakse enamasti nii teatri seest (teatritegijad) kui ka väljastpoolt (publik) tema majaga. See on ka loomulik, sest ruum on üks tähtsamaid teatritegijate ja publiku suhtlemise mõjutajaid. Teatud juhtumil sünnib näitleja ja publiku vahel võimas kontakt hämaras keldris. Teinekord valitseb rahulolu avaras, klantsitud vaatesaalis ja tehniliselt täiuslikul, mugaval laval. Teatrisaali ja lava arhitektuur on üks osa teatri keelest, üks teatrikunsti vahendeist.

Teatrimaja tähtsust näitab esmapilgul ka Ameerika teatrikunsti areng. Seal algab enamasti kõik sellest, et keegi rikas metseen leiab, et võiks linna ehitada teatrimaja, mis kerkib kui monument metseenile. Sinna palgatakse direktor, kes hakkab oma äranägemise järgi palkama lavastajaid ja näitlejaid. Väga paljud asjad hakkavad lähtuma majast kui arhitektuurilisest üksusest.

Teatrimajadele on pühendatud ka osa kirjutatud teatriajaloost, kuid see osa ei ole kunagi olnud teab kui suur. Ja seda õigustatult, sest keskendumine teatri esimestele komponentidele, nagu näitlejakunst, lavastus, lavakujundus ja näitekirjandus, kajastab hästi asja sisu. Nende alade inimeste mõttetöö määrab teatri tegeliku näo ja sisulise väärtuse. Ja kuna teater on kollektiivne kunst, siis on otsustava tähtsusega inimeste omavaheline koostöö ja eriti selle koostöö pikaajalise kogemusele toetuv traditsioon. Tihti kasutatakse selle sama asja kohta terminit: koolkond, sest lähtuvalt haridusest, võib teatud inimeste rühmal olla ühtne arusaam kunstiliste probleemide lahendamise viisidest.

Niisiis rääkides näiteks Draamateatrist, pole minu arvates küsimus eelkõige selles, kas variseb kokku Vassiljevi ja Bubõri projekteeritud kauni maja fassaad, vaid kas jääb püsima realistliku alusega näitetrupi ja repertuaariteatri põhimõtete kunstiline kooslus. Kuigi ka fassaadi varisemisohu omab teatud sidet viljeldava kunstiga.

Nüüd peetakse ühiskonna edukuse mõõdupuuks edasijõudmist informatsiooniühiskondade hulgas, ja nende reeglite järgi. Üks vaieldamatu infoühiskonna reegel on intellektuaalse omandi



Andres Laasik, Draamateatri kirjandusjuht töötab ise vana auväärte teatrimaja õdusates ruumides.

väärtustamine. Ka rahas. Ülim intellektuaalne väärtus on traditsioon, sest see kätkeb endas oskusi ja arusaamu, mis on kogutud aastakümnete või isegi aastasade jooksul. Mitmed suurmeeste nimed saab liita jadaks, milles väljenduvad kogutud vaimsed väärtused. Eesti näitlejaid, pianiste, lauljaid, kunstnikke saab seada reaks, kus on näha oskuste, kogemuste, kunstiprofessiooni üleandmist ja kogumist. Nüüd oleme aga tõsiasja ees, et paljud sellest reast ei tee enam seda tööd, mida nad kunagi on tahtnud teha ja mida on nad pikki aastaid õppinud. Miks?

Kuigi Eesti-suurusel kultuuriruumis on raske mis tahes kunstiinimestel end oma loominguga elatada, on kunstialasid, mida ei saa kutselisel tasemel viljelda ilma ühiskonna rahalise aktsepteerimiseta. Vast enam kehtib see arusaam muusika ja teatri suhtes. Ka kultuuri ja hariduse institutsioonid, nagu muuseumid ja raamatukogud, ei saa läbi ilma ühiskonna toeta.



## ELU JA KULTUUR. MAJADEST NII JA TEISITI

Hiljuti vaidlesid ametnikud selle üle, kas ehitada Muusikaakadeemia, Eesti Rahva Muuseumi või Kunstimuuseumi hoonet. Minu silmis on drastiline, et mitmesajamiljoniline ehitus läheb käima ajal, mil ehitatava institutsiooni töötajaskonna vaimu ja tööd ei väärtustata. Aga nii see just on, sest näiteks Muusikaakadeemia dekaanide ja kateedrijuhatajate palgad on väiksemad kui pankades kassiiride omad. Mis mõtet on ehitada kalleid maju, kui inimesed, kes seal töötama peaksid, ei tunne oma rahakotti vaadates, et nad kuuluvad ühiskonna eliidi hulka, kuhu nad tegelikult, sisuliselt kuuluvad. Loomulikult võib toonust tõsta töökoht kaunis kesklinna majas, kuid see ei saa leevendada ebaloomulikust ja kroonulikust palgaastmestiku tabelist tulenevat ebaõiglust.

Eksminister Peeter Olesk on kuulutanud kultuuripoliitika prioriteediks ehitada valmis kultuuriinstitutsioonide majad. Ta on väitnud, et kui majad valmis, küll tulevad ka inimesed sinna sisse, sest tarve kunsti teha on olnud olemas ürgühiskonnast saati. Paraku on majandusraskustes viibivate ühiskondade kogemus näidanud, et maja ehitamine ei pruugi parandada, vaid võib isegi halvendada kunsti olukorda. Soome Rahvusoperi näide on siin ilmekas. Ülekolimine uude uhkesse majja tõi endaga kaasa loominguliste töötajate arvu vähenemise ja kunstitegevuse piiramise, sest uue hoonet ülalpidamine vajab suuremaid kulusid, kui seda vana traditsiooniline teatrimaja vajas. On arhitektuuriline ja tehnoloogiline paradoks, et uus maja ja uus lavatehnika toob kaasa neile minevate kulutuste pideva kasvu. Uute majade ehitamine on paraku jõuka ja rikkast ühiskonna luksus. Teistel tuleb ehitamise juures jõuda alternatiivideni: inimvaim või hunnik telliskive. Kutselisel kunstil on paraku ka rahaline mõde, sedapidi et kunstnik saab palgapäeval kassaluugi juures aru, kas see, mida ta teeb, on või ei ole ühiskonnale vajalik töö. Kui see ei ole töö, ja seda tehakse ainult seetõttu, et asi tegijatele endale meeldib, siis kerkivad paratamatult teistsugused kriteeriumid ka taseme suhtes. Küsimus seisnebki selles, kas soovitakse säilitada seda või teist kutselist kunstiala.

Juba praegu asub osa kultuuriinstitutsioone oma maja vangis: nende tegevus ja selle iseloom on suures ulatuses juba ette määratud sellega, millises majas seda tegevust toimetatakse. Arhitektuurilised parameetrid määravad vägagi üheselt vaimu. Majade haldamine kulutab intellektile vajaminevat raha, mida vaesel ajal on vähe.

Samal loominguliste liitude pleenumil hurjutas Hando Runnel Ingo Normetit, kui see ütles, et *perestroika* on üürrike ja selle lühikese aja jooksul tuleks palju ära teha. Runnel kutsus üles mõtlema saja ja kahesaja aasta peale. Mõelgem siis. Kas praegu kive seinu pannes ja säästes raha inimresursi tasustamise arvelt, anname endale aru, et kunagi tulevikus tuleb alustada tühjalt kohalt, inimesi koolitades või neid välismaalt palgates? Praegu veel on üksikuid inimesi, kes oma ala tunnevad ja üht-teist oskavad. Ühiskond peab olema küps otsustama, kas neid inimesi on vaja. Ainuüksid majadest on vähe...



Märt Kubo on endise Noorsooteatri direktorina kogunud omal nahal ruumikitsikust, suure lava ja vaatesaali puudust.

K. Orro foto

... aga igas majas, mis kultuuri tarbeks rajatud, on inimesed, ühes vähem, teises rohkem, mõnda majja ei mahu ära ei inimesed ega kunst. Mis veel hullem - lõppu pole näha, sest kultuuriharidust andvad õppeasutused on ka inimesi täis, nii et kõik õppida soovijad ei pääse sissegi. Juurde on loodud kultuurikallakuga erakoole, vähenenud pole laste muusikakoolide ja kunstikoolide arv, hoopis vastupidi, tasahaaval on nende arv suurenenud. Kultuuriinimeste palgad on aga endiselt keskmise palga lähedal ja pole mingit mõistlikku seletust, miks noored tahavad õppida näitlejaks või muusikuks, selle asemel et pangakassiriina või diilerina raha kokku kroobitseda.

Eestis on palju tühje maju. Nendes elasid mõni aeg tagasi Nõukogude sõdurid. Nüüd ei vaja neid koledaid kasarmuid ja inetuid lobudikke enam keegi. Jumalale tänu. Eesti poisid olid väga tagasihoidlikud sõjakoolidesse trügima ja üsna loiid Vene kroonus karjääri tegema. Ka praegu, omariikluse olukorras, teevad noored mehed vehkat kaitseväest ega ole suuremad entusiastid sõjapidamise alal. Ehkki ohvitseri palk on mõne aasta

pärast kindlasti suurem näitleja omast. Aga ometi ei lähe, no ei lähe noor inimene mitte kuidagi militaarsele teele. Sest siis oleks lootus tühjad kasarmud täis saada ja täis kultuurimajad tühjaks teha. Hr Laasik ei peaks ju rääkima majadest, vaid koolidest. Kui koolid kinni panna, siis on varsti ka majad tühjad. Kuulu järgi on mõnigi mees selles suunas mõelnud, öelnud, isegi teinud.

Millest siis ikkagi lähtuda eesti kultuuri arvepidamises, nagu küsib A. Laasik. Aluseks tuleb võtta inimlik lähtekoht, et iga põlvkond jätab oma jälje rahva lukku ja see jälg teiseb varem või hiljem kultuuriks. Aeg murendab ja tuul puhub laiali ebaolulise, vähemtähtsa, ajutised raskused ja mured palga pärast, tuha ja tolm. Järele jääb kultuuriteemant särava kunstiteosena, olgu selleks kultuurilooletust kustutamatu teatrietendus või näitlejaroll, CD-l salvestatud heliteos, raamat, muuseumihoone, teatrimaja... Jah, ka teatrimaja. See pole hoopiski hunnik telliskive, nagu arvab A. Laasik. Arhitektuur on minu meelest üks ülevamaid inimvaimu saavutusi, kultuuri kvintessents. Temas on teatraalsust, rütmi ja meloodiat, värve ja varje, visuaalset mängu ja ajaloo hõngu. Aeg, mis ei loo ega jäta maha arhitektuuri suurteoseid, on kultuurilooletust nii või teisiti vähe viljakas ja puine teistelgi aladel. Eestis on palju head arhitektuuri ja seda erinevatest ajastutest. Hea arhitektuur eeldab tellijalt tarkust arhitekti valikul, oma soovide talitsemisel, aga kindlasti ka tisedat rahakotti. Ilusaid, õilsaid, mugavaid ja moodsaid maju tellivad rikkad inimesed, aga ka riik oma erinevates avaldusvormides. A. Laasik arvab enesekindlalt, et "nüüd ei mäleta keegi... kergemeelselt antud lubadusi", sealhulgas Noorsooteatri ehitamise asju. Õnneks pole mitte kõik ametnikud pessimistid ja Linnateatri valmishitamise ideed pole keegi prügikasti visanud. Vastupidi, raskustest ja kitsikustest hoolimata püüab valitsus ja linn leida raha, et teatri ehitus seisma ei jääks. Siiani pole vahet olnud. Tõsi, vaevalt sel sajandil keskne "õuesaal" valmib, aga ega aeg lõpe. Maailmas on rohkesti rajatisi, mida on ehitatud aastakümneid, ja mis siis sellest. Tähtis on ju inimlik lähtekohtloomine. Loomine kauemaks kui üksikisiku elu ning selle kaudu püüd vaimsete väärtuste ja ideaalide poole.

Alati on võimalik kõik pintsliste pista. Kuskil ei jõua keegi üüri maksta, bussipileti hind on kõrge, mõni ei leia tööd ja teisele meeldib viin. Tarbida tahavad kõik ja aina enam individuaalsemalt ja rafineeritumalt. Johtub siit siis paratamatus loodud rikkuse laialijagamiseks, ärasõõmiseks ja hetkenaudingule andumiseks? Lõhnab nagu pööbli ja kõõgi järele.

Inimeste rahvustunnet, otsivat kultuurivaimu ning tungi tulevikku ilmestavad ehk hästi "Estonia" ja "Vanemuise" seltsimajad. Eesti kui kultuurirahva olemust väljendavad teatrimajad ehitati majanduslikus mõttes hoopiski mitte roolisilisel ajal. Kindlasti oleks võinud rajada midagi pakilisemat ja praktilisemat. Oli neid, kes seltsimajade ehitamist puhtaks lolluseks pidasid. Raha oleks võinud anda ka juba olemasolevate näitemängutruppide toetamiseks. Ometi on tollasest hullusest olemas tänini toimiv "Estonia" teatrima-

ja, varsti juba sajand vana ja ikka etenduskohtuslik. Poleks 1905. aastal eesti talupoeg Tartusse sõites koormat liiva või kive kaasa võtnud (K. Haan, 1987), siis oleks "Vanemuise" avamine 1906. aastal suuresti kahtluse all olnud. Aga milline uhke teatrimaja ehitati valmis 1905. aasta järgse reaktiooni, vene ning baltisakslaste majandusliku ja poliitilise surve all! Ilma rahvuslike kultuurisümboliteta, olgu selleks siis uus teatrimaja või Neeme Järvi kontsert, kaotab aeg oma tähenduse, ei anna inimesele pidet ega tuge tema kollektiivses olemises. On oht, et aeg valgub laiali, laotub elamise peale, elamine saabki vaid ajas olemiseks. Tähtsiks "McDonald'si" söögikoha avamine, mõni uus baar peale selle.

Ma tahaksin näha Andres Laasiku nägu, kui homme oleks Draamateater linna serval. Praegu tõstab tema toonust töökoht kaunis kesklinna majas.

Ma tahaksin näha Andres Laasiku nägu, kui ta satub kümne aasta pärast Soome Rahvusoopeerisse. Soomlased on vinged vennad ja majandamisraskuste kiuste ehitatud uus teatrimaja leiab ennast kunstiliselt niikuini.

Tahaksin A. Laasikule öelda Eesti Panga eks-presidendi Siim Kallase sõnadega: "Kui palk on väike, siis tuleb rohkem teenida."

Hästi teenib panga kassiir. Näitleja teatris teenib vähem. Ta hakkab teenima rohkem. Ja siiski - mitte kunagi nii palju kui panga kassiir. See pole ainuke põhjus, miks teater erineb pangast.

*Le felicito por su trabajo de camera:*

## ESTA PERFECTO

*Iga ajalugu tahab endale algust otsida. Täpsustada aegu, kohti, nimesid, konstateeringuid, teha selgeks tagapõhja ja konteksti. Eesti filmiajalugu tunneb teoreetiliselt end üsna hästi, versta-postid on paigas, tegijad on teada. Mõnevõrra vaesem on filmitu alalhoidmise olukord. Vähe on tervikuna säilinud algusaastate tähtsaid mängu- ehk täisfilme.*

*Alljärgnevalt teen juttu ühest olulisemast filmipioneerist Eesti ajaloos ja ühest tema tähtsamast filmiprojektist. Kõnelen Theodor Lutsust ja 1927. aastal valminud mängufilmist "Noored kotkad".*

### Elutee esimene ots

Theodor Luts sündis 14. augustil 1896 Kuremaal kirjanik Oskar Lutsu noorema vennana. Theodori mälestustes jäi Oskar alati suureks ja targaks vennaks, kes teda isiklikult õpetas ja väga hoidis. Vendade eluteed kulgesid küll erinevaid radu, aga mõned kokkupuutepunktid siiski leiduvad. Näiteks oli Theodor esimene "Kevade" käsikirja lugeja ning lõi 1922.(?) aastal vendade aasta te gutsenud raamatukaupluse Tartus, Riia tänav 55.

Pärast Petrogradi kommertsgümnaasiumi lõpetamist kevadel 1918, naasis Theodor Luts Eestisse, et jätkata õpinguid Tartu Ülikooli majandusteaduskonnas. Ta liitus sellal korporatsiooniga "Ugala", kuid tudengielu lõppes peatselt alanud Vabadussõja tõttu. Kuperjanovi partisanide koosseisus tegi ta kaasa nii Paju kui Võnnu lahingud. Juba enne sõja lõppu komandeeriti Luts sõjakooli, mille ta lõpetas teises lennus suurtükiväe ohvitserina. Sellele järgnes mitu aastat tegevväge. Ilmselt just see seik kergendas tal hiljem tellimuste saamist kaitseväeaineliste filmide tegemiseks ja aitas ka "Noorte kotkaste" massivõtete organiseerimisel.

Theodor Luts kirjapanekuist ilmneb, et ta, vastandina oma vennale, oli sportlike kalduvustega. Talviti harrastas ta uisutamist ja oskas seejuures mitmeid iluuisutamise nõkse. Petrogradis oli ta saanud auhinna masurkatantsus ja kaitseväelasena võttis ta osa ratsavõistlustest. Hiljem filmioperaatorina ei keeldunud ta kaameratööst lahtises sportlen-



*Aksella ja Theodor Luts 1928. aastal.*

nukis, mis tegi surmasõlme ja "korgits"-spiraale.

Pöördeline tähendus noore Lutsu elus oli episoodil, mis pani aluse tema kutsevalikule. Kui ta sõjaväes saadud seljapõrutust Kures-

saares ravis, juhtus keegi Londoni neuu talle õhtuti Kuursaalis näitama uusimat moentantsu - fokstrotti. Naasnud Tartusse, demonstreeris ta uut tantsu sellise menuga, et mõned jõukamad sõbrad saatsid Lutsu Berliini õppima teisi aktuaalseid tantsu - tangot, jaavat, inglise valssi, "one-stepi" ja "two-stepi". Ohvitserikarjäär oli lõppenud, sest nüüd teenis Luts palju paremini tantsu õpetades. Lutsu tantsukursusi peeti lõuna pool Tallinna pariimaiks ja väärikamaiks.

Nüüd võis Luts abielluda ja hakata raha filmiõpinguteks kõrvale panema.

### Filmihariduse omandamine

Mõttele hakata tegelema filmiõpingutega tuli Theodor Luts juba Vabadussõja päevil. Kuna Eestis oli 20-ndate aastate lõpuks tehtud juba mitu mängufilmi, siis julgustas see ka Lutsu filmi alal katsetama.

Th. Luts: "Kui vaimustus on sees, ega siis ei ole enam pikka arupidamist. Nii laenasin ühel päeval Eesti Laenu-Hoiu ühisuselt oma rahanatukesele 1000 krooni lisaks, hankisin Lalli elektriärist mahuka puukasti, panin selle söögikraami täis ja sõitsin koos naisega Pariisi, et seal hakata õppima filmiasjandust."

Pariisi jõudnud, tegi Luts kohe katset härjal sarvist haarata ja filmiasjandusele ligi pääseda, kuid tundmatut soovituseta võõramaalast ei lasknud keegi stuudiouksest kaugemale. Pärast mitut ebaõnnestunud katset filmitööstusele kuidagi ligi pääseda, seisis Luts ühel päeval nukralt järjekordse paviljoni ukse taga. Äkitselt alustas temaga juttu juhuslikult möödunud härra. Peatselt selgus, et tegemist on kuulsa vene operaatori Toporkoviga, kes Pariisis filmialal töötas.

Toporkov oli vastutulelik inimene ja pühendas meeeldi noore Lutsu filmimaailma saladustesse. Lutsul oli võimalus Toporkovi vana kaameraga Pariisis filmilinti valgustada ja tulemused hiljem Toporkovi laboris ilmutada, kusjuures Toporkov ise jagas rikkalikult juhiseid ja õpetusi. Nii omandas Theodor Luts professionaalse käe all operaatortöö algteadmised. Kui Toporkovil studios taas võtted algasid, võttis ta Lutsu paviljoni kaasa. Lutsul oli võimalus kohe ka filmi juures tööd saada. Ta pidi nimelt olema tõlgiks näitlejanna Jenny Jugole, kes sakslasena vene keelt ei mõistnud. Filmiti muide "Casanovat" Ivan Mozžuhhiniga peaosas. Studios tutvus Luts põhjalikult lavastuse ja montaažiga, ning enne kodumaale tulekut ostis Toporkovilt ära tema vana teeneterikka filmikaamera.

## Theodor Lutsu filmitegevuse algus

### Eestimaal

Pärast pooleaastast viibimist Pariisis naasis Luts kodumaale. Siin seadis ta sisse väikese filmilabori ja alustas tasapisi katsetustega. Algul filmis ta prooviks Kaitseliidu paraadi. Filmi asjaomastele demonstreerides sai Luts innustust juurde, sest Kaitseliidu peastaap ostis filmitu ära. Nüüd otsustas Luts sedamaid suure filmi kallale asuda. Esialgu oli kavas filmida venna "Kevadet", kuid millegipärast jäi too mõte unarusse. Järgmise projektina kerkiski Theodor Lutsu kujutlusse film Vabadussõjast, pealkirigi oli kohe valmis: "Noored kotkad". Theodor palus kirjanikut vända, et see talle tarviliku käsikirja kirjutaks. Oskar Luts ei olnud mõttest sugugi vaimustunud. Ta ütles, et on elus vaid paar korda kinos käinud ja samuti ei tunne ta söda. "Aga miks ei kirjuta sa ise? Sa oled kinokäija inimene, olid Vabadussõjas Kuperjanovi partisan... Sa oled, kui ma ei eksi, sõjakooli lõpetanud ja oled lisaks sellele veel üliõpilane. Minu arust peaksid need härrad lugeda ja kirjutada oskama. Kui sul käsikiri valmis, siis too ta siia, küll ma parandan kui tarvis."

Sellega oli jutul lõpp ja Luts hakkas kirjutama oma esimest filmikäsikirja. Arvatavasti mängis käsikirja valmimisel suurt rolli ka Lutsu naine Aksella Luts, kes enese õiguse eest filmis osaleda tugevalt seisis.

"Ma leidsin, et see oli võimatu, tehakse filmi ja mind ei ole. Ma leidsin, et see oli otse võimatu, kuidas niisugusele mõttele üldse tullakse, mind mitte filmi panna. Ja ei aidanud muud, kui pidin siis ise kirjutama. Ma isegi tagasihoidlikult kirjutasin, ainult paaris kohas. Aga siiski pääsesin filmi."

Võib öelda, et proua Luts mängib filmis tagasihoidlikult üht naispeacos.

Kui käsikiri valmis ja Oskar Lutsul üle vaadatud oli, hakkas Theodor Luts kapitali järele vaatama, millega film valmima peaks. Kõik, kellele Luts idee ette kandis, olid sest huvitatud ja pidasid ainekku põnevaks, kui aga jutt konkreetsemale läks, kahtlesid paljud, kas nii laiahaardelist filmi on Eestis üldse võimalik teha. Tolleaegne majandus- ja riigitegelane Mihkel Pung kuulas Lutsu jutu ära, vaatas talle seejärel pikalt otsa ja küsis: "Härra Luts... kui teiega kõnelda, jätate te päris mõistliku inimese mulje, aga ütelge noormees, miks teie ei kavatse Eestis briljante lihvimata hakata?..."

Sellised suhtumised läksid Lutsule südamesse, kuid ta ei loobunud oma "filmihullusest", nagu ta ise ütleb.

Pärast seda, kui teda olid toetama asunud mõjukad sõjaväelised ülemused, kes lubasid filmi õnnestumise korral ka valmis koopiapild osta, õnnestus Lutsul kivi veerema lükata.

### "Hollywood" Tartus Aia tänaval

Saanud veel mitmetelt Tartu pankadelt laenu, võis ettevalmistus võteteks alata. Lutsude maja hoovi Aia tänaval ehitati algeline paviljoni-talumaja sisedekoratsioon. Näitlejateks olid värvatud "Vanemuise" juhtivad lavajõud Arnold Vaino, Ruut Tarmo, Elli Pöder-Roht, Amalie Konsa, Rudolf Ratassepp. Teiste hulgas ühe peaosalisena režissööri abikaasa Aksella Luts ja äsja Pariisist saabunud Johannes Nõmmik. Episoodis võib näha kirjanik Juhan Sütist eestlaste väeülemana. Kõigest kokkukulnuist oli kaamera ees mängimise kogemus vaid Johannes Nõmmikul, kes oli Pariisis juba mitmetes filmides kaasa löönud. Aksella Luts täitis lisaks peosale veel mitmeid teisigi hädavajalikke ametikohti, ta oli grimeerija, inspitsient, laboratooriumi assistent jne.

Huvitava faktina läbib Aksella Luts meenutusi tõsiasi, et tol ajal, tingitud filmi valgustundlikust iseärasusest, pidi platsil olevatel näitlejatel näod lilla puudriga grimeerima, vaid nii jäi lindile rahuldav tulemus.

Kui esimesed proovistseenid läbi mängitud, üles filmitud ja ära ilmutatud, oli rõõm suur. Th. Luts: "Laval tuntu tegeled olid filmis üsnagi ehtsalt loomulikud, mäng sobis ja mis sa hing veel tahad!"

Filmivõtteid Tartus kajastas agaralt ka kohalik press. 1927. aasta "Postimees" kirjeldab filmi algust: "On raske aeg - 1918. aasta ja vana üliõpilane istub kurvalt halbade teadetest küllastunud ajalehe taga ja unistab aegadest, kus Tartu üliõpilaselu rõõmust rõkkas. Ja näitleja elab oma osaga nii kaasa, et tal peaaegu pisarad silmas on."

Kuigi sisevõtted läksid kõik ilma suuremate viperusteta, tekkis interjöörikuuriosseid olukordi. Th. Luts: "Asusime ühel päeval filmima stseeni, kus sepp Laansoo on vaenlase käes vangis ja kus granaat tупpa lennates kõik ära purustab. Asetasime suure koguse püssirohtu toas viibijate ja kaamera vahele, kuna samal ajal ülal dekoratsioonitoe laetaladel istusid kaks meest, kelle ülesandeks oli "granaadi lõhkemisel" kottidest prahti alla visata. Kas oli see nüüd tingitud agarusest või plahvatuse mõjul toimunud ehmatusest, igatahes tuli koos prahiga alla ka üks mees, sadades elusuuruses kaamera

ette. Kuna sellist stseeni käsikiri ette ei näinud, tuli kogu plahvatuse uuesti filmida. Omajagu lõbus oli kõigil, ainult dekoratuur Lehepuu sülgas tuld ja tõrva, sest tema oli ju see, kes pidi dekoratsiooni jälle korda seadma."

Massivõtetele nägi Luts kõige rohkem vaeva. Esimene suurem massivõte sõjaväega ebaõnnestus täiesti.

"Pärast esimest massivõtet, kui tulemust ekraanil vaatasin, oli peaaegu nutt varuks. Lõhkemised olid liig mannetud, paljud võitlevad sõdurid vahtisid uudishimulikult otse kaamerasse ja jälgisid, kas nad ikka tulevad "küllalt hästi" filmile."

"Muidugi ei olnud süüdi aparaati vahtivad sõdurid ega "liigutavad surnud", vaid ainuüksi mina ise, sest miks ma ei õelnud kaitseleitlastele, et aparaati ei tohi vahtida ja et nad "surnutena" peavad lamama täiesti liikumatult. Igatahes maksis too õppetund mulle palju raha ja vaeva. Tehniliselt oli aga film normaalne, negatiivid korralikult valgustatud ja väntamistempo normaalne. Oli vähemalt hea meel, et tehniliselt võime filmiga toime tulla, nüüd aga peame tõsiselt kätte võtma režiiõlase osa."

Niisiis alustas Luts uuesti lahingustseenide ettevalmistamist, ta tellis Tartus asuvat lõhkeainevabrikult vajalikku laskemoona ja uuris võimalikke sõjaväeamanöövrite toimumise aegu. Peagi sai Luts loa viibida Värskas sõjaväeamanöövritel ja seal filmida, õnnetuseks lendas veidi aega enne Värskasse sõitu õhku vabrik, mis pidi võtete tarvis moona valmistama. Jällegi päästis filmi Lutsu hea läbisaamine sõjaväelastega. Üks tuttav ratsaväelane mainis Lutsule, et neil on rügemendis mitte vajalikku püssirohtu nii palju, et sellega võiks kogu Tartu õhku lasta. Luts pakkus mehele paika filmigrupis ja asi oli sellega aetud.

Värskas valmistati võttepaik põhjalikult ette. Esmalt otsiti välja võttepaigad väiksemate stseenide filmimiseks, seejärel kavandati suuremad massistseenid.

Th. Luts: "Esimesena oli kavas lahingustseen, kus vabatahtlike ohvitser (Vambola Kurg) tormab oma meestega läbi tiheda vaenlaste tõkgetule ja kus granaadikild surmavalt tapab Lepikut (Ruut Tarmo)."

Kui kõik ettevalmistused ja proovid olid tehtud, asetasin filmikaamera positsioonile. Siis tuli aga meie lahke veeblist pürotehnik ja soovitas fugaasidest veidi kaugemale jääda, sest need võiksid lõhkemisel kahjustada nii näitlejaid kui kaamerat."

"Ega nad ometi tapa?" küsis Kurg murelikult.

"Ei, seda mitte, kuid nad võivad pöru-  
da," ütles veebel.

Tarmo sähvas omalt poolt: "Oh, see ei tee  
midagi. Kurg on nagunii juba põrunud."

Otsustasime siiski paigale jääda, sest  
meie esimesed lahjad sõjastseenid Mustvees  
olid teinud juba küllalt peavalu. Kas või väi-  
ke pörotus, peaasi kui sõda tuleb ehtne.

Algasin väntamist ja andsin vilega veeb-  
lile märku, et nüüd lahinguvälja "keema pa-  
neks". Hetk hiljem olimegi otsekui ehtsas  
sõjas. Maapind meie ümber lausa kees, kõik-  
jal ümberringi oli võimsaid lõhkemisi ning  
õhku paiskunud kive ja mulda sadas kaela.  
Stseen oli nii tõetruu, et tundus, nagu oleks  
jälle Võnnu lahingus. Igatahes lahing õnnest-  
us suurepäraselt ja kõik olid ülimalt rahul.  
Hiljem selgus, et stseen oli kogu filmi pa-  
riim."

teha ja veel mehe poolt, kes esimest filmi  
väntab. Muuseas, "Noored kotkad" jooksis  
Poolas pealkirja all "Tule- ja vereojad".

Säärane furoor tasandas Lutsule Euroo-  
pas tugevalt teed ja tegi nime tuntuks. Lutsu-  
le võimaldati pärast "Noorte kotkaste"  
esitust Saksamaal praktika Geyeri filmilabo-  
ris, kus tal õnnestus palju kasulikke tutvusi  
sobitada ning oma Pariisis saadud teadmisi  
täiendada.

"Noored kotkad" on üks esimesi Eesti fil-  
me, kus kasutati täisprofessionaalset filmi-  
keelt. Erinevaid plaane, loogilise suunaga  
montaazi, tõi, väikseid apse esineb. Näiteks  
paar pilti lahingus, kus on kahte võitlevat  
poolt filmitud ühe suuna pealt. Tundub, et  
vaenlased ei tulista teineteist, vaid mõlemad  
üksmeelselt ühele poole. Sellised apsud on  
siiski harvad ja tulevad ilmsiks ainult mitme-



"Noored  
kotkad".  
Armastuse  
algus.  
Johannes  
Nõmmik  
(sepp  
Laansoo) ja  
Aksella Luts  
(metsavahi  
tütar).

### Filmist

Filmi vaadates selgub, et tegemist on tol-  
leaegsete kriteeriumide järgi üllatavalt hea  
filmiga. Arvestades mitmeid tegemise  
nüansse, on tulemus märkimisväärne. Film  
ei küüni küll kohale maailma filmiajaloo,  
kuid võistleb täiesti arvestatavalt tolleaegse  
kõva keskmise tasemega Euroopas. Seda  
tõendavad faktid, et pärast filmi valmimist  
ostsid koopiaid säärased filmimaad nagu  
Saksamaa ja Poola, kelle esindajad ei suut-  
nud uskuda, et nõnda väikesel maal nagu  
Eesti on võimalik sellise mastaabiga filmi

kordsel vaatamisel. Luts kasutab osavalt de-  
tail- ja suurplaani, kuid ei pinguta nendega  
üle. Ühtaegu koomiline ja leidlik on kõrv,  
mis tummfilmi esteetikat järgides oksa mur-  
dumist kuuldes ärevalt liikuma hakkab. Või  
heroiline kaader sõdurist, kelle langemist  
varju pealt filmitakse. On tunda mitmeid  
mõjutusi 20-ndate suurtelt tegijatelt. Tulemu-  
seks on Eesti filmiajaloo kõige kõitvamad ja  
tõepärasemad lahinguvõtted. Julgen väita,  
et ei enne ega pärast Lutsu, ka siis kui fil-  
me Moskvast rahastati, ei ole ükski eesti  
filmilavastaja nii suurte massidega opereer-  
ides suutnud lavastada niivõrd suurejoo-



"Noored kotkad". Vaenlaste väesalk.

nelist ja haaravat filmisõda. Seejuures ei saa unustada, et Luts võttis kogu filmi üles oma vana, Toporkovilt ostetud käsitsi vändatava kaameraga. Ometigi võime lahingut näha mitmest plaanist, eri rakursist filmituna.

Filmi suureks eelseks on asjaolu, et Luts ei ole võtnud lugu Vabadussõjast liiga tõsiselt. Lugu ei ole poeetilis-patriootiline hümn sõjale, vaid inimlikult tragikoomiline jutustus väikese rahva suurest sõjast, võib-olla pisukese propagandistliku joonega.

Kui film on tehniliselt perfektselt üles võetud, siis režiilise poole kallal saaks nõruda. Rollid on pealiskaudsed ja lavastamata, palju jäetakse juhuse hooleks. Seda kõike korvab aga ekraanilt ärapaistev näitlejate teha tahtmise ja vaimustuse hoog. Naispeaosalised püüavad matkida eeskujusid tummfilmiekraanilt. Aksella Luts on tunnistanud, et tema õppis nn õlgadega nutmist tummfilmi tähtelt Jenny Jugolt Pariisis. Teine naisstaar, Elli Pöder-Roht tõi lavalt kaamera ette oma hõrk-pateetilised opereti liigutused, mis keset lahingumõllu praegusele vaatajale suurt lusti peaksid pakkuma.

Meespeaosalised saavad kaamera ees paremini hakkama, nende mäng tundub loomulikum eelkõige suurema lavakogemuse tõttu. Eriti tuleb imestada pisikese Ruut Tarmo südikust stseenis, kus venelased ta sõna otseses mõttes vaeseomaks peksavad ja seejärel puu otsa kõlkuma riputavad. A. Luts on hiljem kõelnud, et vaene Tarmo pärast võtteid tükk aega suisa sinine olnud.

Erilise mõnuga kujutab Luts tiblasid. Punased on papaahades, kongus nina, etteulatava alalõua ja rasvaste juuksesalkudega, tihti tatistavad ja ilast plotskit imevad alatud sõjardid. Vaenlaste kulmud on grimeeritud sama tumedaks nagu nende mõtteidki. Ühte halba mängib näitleja Rudolf Ratasseppe, keda 1927. aasta "Postimees" arvustab: "Ratasseppe on võika punase komissari osas niivõrd loomutruu, vabandage haavavat võrdlust, nagu oleks ta mitu aastat sel alal tegutsenud."

"Suur osa "Vanemuise" koori meeshäältest on vähematesse osadesse mobiliseeritud - seekord esinevad nad ilma hääleta," konstateerib sama "Postimees" võidukalt.



"Noorte kotkaste" näol on tegemist eesti filmiklassika hulka kuuluva teosega. Esialgu on filmi võimalik vaadata restaureeritud kujul videoformaadis.

### Salkkond robin huude

Kuna "Noorte kotkaste" teema on poliitiline, on filmi erinevatel aegadel erinevalt hinnatud. "Täielise" vabariigi perioodil sai film põhiliselt kiitvat kriitikat. Nõukogudeaegse ereda hinnanguga võib tutvuda Ivar Kosenkranjuse raamatus "Eesti kino minevikuradadelt" (1964). Autor tutvustab filmi, mida reakodanik tol ajal mingil tingimusel näha ei tohtinud. Nüüd on pärast filmi vaatamist hr Kosenkranjuse seisukohavõtte päris lõbus lugeda: "... "Noori kotkaid" peetakse mõnelpool isegi parimaks, mis "made in Estonia". "Mõnelpool" märgib antud juhul Saksamaad, kus tõesti filmi Berliini ajalehe "Reichsfilmbblatt" teatel 1928. aastal demonstreeriti. Filmi loojal Theodor Lutsul on isegi õigus, kui ta Haridusministeeriumile "Noorte kotkaste" 2500 meetrit kroonise meetrihinnaga müüa pakkudes kirjutab: "'Noored kotkad" on algusest lõpuni kokku seatud isamaalikus vaimus, ja läbipõimitud meie vabadussõja kangelaste vägitegude-

*"Noored kotkad". Vapper sõdur Lepik (Ruut Tarmo) on surmavalt haavata saanud.*

ga..." See on tõsi. Filmi mõtteks on näidata õilsates värvides kodanluse klassivõitlust Eesti töörahva vastu, illustreerida seda "vabadussõja kangelaste vägitükkidega", ja endastmõistetavalt kujutada kõike hästi silmatorkavalt musta ning valgena, nii nagu klassisõda nägi kodanlus. "Tšeka komissari" jälgedes võibati ka selles teoses punaste kütipolkude võitlejad tõkatiga üle. T. Luts ise oli arvamusel, et filmi iseloomustab "haruldaselt hästi õnnestunud tehniline häädu". Kuid film on säilinud ja me võime veenduda, et kunstist on ta niisama kaugel, kui jutustus väljamõeldud punasest komissarist Miroštšenkost. Veel hullem on lugu "tehnilise häädu" - operaator T. Luts on terve rea kaadreid filminud nii, et ainult tegelaste pooled pead on peale jäänud... Ja üleüldse, kogu hümn nn. vabadussõjale on nagu salkkonna robin huudide seikluste kroonika, milles jällegi naturalism ja seksuaalne pikantsus olid ainsateks "emotsioonide allikaiks".

Lause "...film on säilinud ja me võime selles veenduda..." kõlab 1964. aastal suhteliselt julge väitena, sest veenduda võisid selles tol



ajal ainult väga valitud isikud. Mis puutub filmi "tehnilisse hädusesse", siis näib hr Kosenkranius unustanud olevat, et kui tema selles veendus, näidati talle koopiat läbi projektori, mis mõeldud helifilmide demonstreerimiseks. Neil masinail on nimelt kaadriaken nihutatud tsentrist välja, et heliriba ekraanile ei paistaks. Seepärast, vaadates tummfilmi, millel pole heliriba, läbi helifilmi projektori, löikab kaadri raam loomulikult ära pildi servad. "Noori kotkaid" võib süüdistada režiilises nõrkuses ja süžee pealiskaudsuses, kuid 1927. aastal filmitud kujutist ei saa tehniliselt tõesti nõrgaks pidada.

1994. aastal alustati ETV-s Jaak Lõhmuse juhtimisel "Noorte kotkaste" taastamist videoformaadis. Eesti Filmiarhiivis säilitatavad filmiosad võeti üle videolindile. Filmiosad ei olnud nummerdatud, seega ei olnud teada, kas film on säilinud tervikuna. Oli olemas paari kaadri võrra algustiitrit ja pisut lõputiitrit. Niisiis oli teada, milline on esimene ja milline on viimane osa, vahepealsed süžee liinid paistsid suhteliselt selgusetud. Õnneks on säilinud Theodor Lutsu kirjeldus filmis toimuvast. Toetudes Lutsu

kirjeldusele, kaadrite ja stseenide omavahelisele võrdlusele ja analüüsile, oli võimalik kokku monteerida esialgne arvatav pildiriida. Võrreldes tulemust Lutsu kirjeldusega, tuli välja, et film ei ole tegelikult tervikuna säilinud. Tõenäoliselt puudub 10-osalisest filmist 1,5-2 osa. Sisukokkuvõtte järgi koosnes üks puuduv osa dokumentaalsete fotode montaažist, mis peegeldasid teatud ajajärku Vabadussõjast ja mis olid orgaaniliselt filmi süžee seostatud. Teine puuduv osa kajastas vabatahtlik Laansoo vangilangemist venelaste kätte.

Võttes arvesse puuduvate osade sisu, jäi süžee areng paaris kohas siiski segaseks. Ilmnes, et millegipärast on mõned kaadrid paigast ära ka osade sees (ehk kopeerimise käigus juurde lisatud lahtised kaadrid?). Tõstes vastavad kaadrid arvatavasse õigesse paika, võis Theodor Lutsu kangelaste tegemisi pildi poole pealt juba jälgida. Tegemist oli veel vahetiitritega, mis olid videosse võetud läbi helifilmi projektori ja mis seetõttu

*"Noored kotkad". Sepp Laansoo päästab õe punase komissari käest, Johannes Nõmmik (sepp Laansoo) ja Elly Pöder-Roht (sepa õde Hilja).*



kaotasid loetavuse, sest kaadri vasak- ja ülaserid olid ära lõigatud. ETV arvutite abil loodi toleaeagne šrift ja kaadri raam ning kirjutati kõik algus-, vahe- ja lõputiitrid uuesti. Tiitrite taastamise eesotsas seisis arvutigraafik Endla Toots.

Pärast põhiitiitrite nähtavaks tegemist lisati puuduvate osade asemele lisatiitrid, mis kirjeldasid filmis sel kohal toimuvat Theodor Lutsu sõnadega. Lutsu ülestähendustes on märgitud, et osa võtteid oli toneeritud siniseks ja osa kollakas-pruuniks, kuid ei täpsustatud, millised nimelt. Töögrupp otsustas seetõttu veidi omavolitseda ja toneerida kõik välisvõtted sinakaks ja kõik sisevõtted pruuniks. Nii tehti.

Kui lähedale jõuti videovarianti taastades algvariandile, on tõenäoliselt raske öelda. Tegijad ise arvavad, et küllalt lähedale.

Et film 1927. aastal ekraanidel tummalt ei jooksnud, on taastatud variandilgi olemas muusikaline kujundus. Tõsi, mitte originaalne heliteos, vaid helirežissöör Jaak Ellingu äranägemisel koostatud taustkollaaž mitmete eesti heliloojate töödest.

Tänaseks on siis ühte filmi juba kaks korda tehtud - 1927. aastal ja 1994. aastal. Et selle salkkonna robin huudide töö tulde ei jookseks, oleks tarvis "Noori kotkaid" veel kolmaski kord teha - taastada film ka tselluloidilindil.

### Elutee teine ots

Käesolevaga on kõneldud vaid Th. Lutsu filmimaailma sisenemisest ja tema esimese ning õnnestunud filmi tegemisest. "Noorte kotkastega" Th. Lutsu karjäär alles algas. Pärast õnnestunud debüüti pakuti talle kohe Eestis valmistada mitmeid tellimustöid. Nii valmisid filmid "Gaas! Gaas! Gaas!", "Kas tunned maad", "Ruhnu". Samuti mängufilm "Vahva sõdur Joosep Toots", mida ei peeta nii väärt filmiks kui "Noori kotkaid".

Th. Lutsu nimega seondub veel üks õige tähtis seik eesti filmiajaloos, nimelt on tema tehtud ka eesti esimene helifilm "Päikese lapsed" (esietendus 3. novembril 1932. aastal). Pärast "Päikese laste" valmimist kutsuti Lutsu tööle Soome. 1936. aastal lõpetas Luts Soomes juba oma kümnendat filmi. Selleks ajaks oli ta tõusnud "Suomi Filmi" peaoperaatoriks. Niisiis on Theodor Luts lisaks eesti filmikunsti edendamisele oluline figuur ka soome filmi ajaloos. Pärast Teise maailmasõja lõppu siirdus Luts Brasiiliasse. Sealsedki filmiteatmikud märgivad eestlase Theodor Lutsu oma tähtsaimaks filmipioneeriks. Brasiilia keskendus Luts põhiliselt lühi- ja do-

kumentaalfilmidele, kultuurfilmidele nagu ta ise ütles. Sekka tegi ta operaatorina ka mõne mängufilmi, kuid harva. Et tema tehtud pilti Euroopas hinnati, kinnitab kiri ühelt režissöörilt, kellega ta tegi pikka mängufilmi. Kirjas seisab muu hulgas "Le felicitio por su trabajo de camera: ESTA PERFECTO..."

Theodor Luts suri Brasiilias 24. septembril 1980. aastal.

---

"NOORED KOTKAD". Stsenarist, režissöör ja operaator Theodor Luts, kaasstsenarist, jumestaja ja inspiitsent Aksella Luts, režissööri assistent Johannes Nõmmik, kunstnik H. Lehepuu. Osades: Arnold Vaino (üliõpilane Tammekänd), Johannes Nõmmik (sepp Laansoo), Rudolf Klein (Ruut Tarmo) (taluslaine Lepik), Elly Pöder-Roht (Hilja, sepa õde), Aksella Luts (metsavahi tütar, Amalie Konsa (sepa ema), Rudolf Ratassepp (punaväe komissar), Olev Reintalu (teine komissar), Vambola Kurg (eestlaste väeülem), Johannes Schütz (Juhan Sütiste) (teine väeülem), episoodides ja massistseenides "Vanemuise" koori mehed ning sõdurid ja ohvitserid Värska manöövril. 10 osa (originaal-pikkus umbes 2500 m), 78 min, toonitud mustvalge, tumm. "Siirius-Film" (filmi valmistamise ajal "Tartu Filmiühing"), Tartu 1927.

---

### Sünopsis

*Ärev aeg, heik enne Vabadussõda.*

Üliõpilane Tammekänd, kes on veetnud Tartus mu-retult kooliäga, otsustab kodumaa kaitseks välja astuda ja ühineb vabatahtlikuna rahvavõlga.

Kuuldes vaenlase tungimisest üle Eesti piiride, otsustavad sepp Laansoo ja sulane Lepik samuti rahvavõlge astuda.

Sõjaväes sõpruse sõlminud Tammekänd, Laansoo ja Lepik saadetakse luurele. Kolmik hukkab luurates hulgaliselt venelasi, kuid kangelased jätavad ka ise vaenlasele piiku. Lepik kolgitakse poolsurmaks ja riputatakse jalgu-pidi puu otsa kõlkuma. Sõpradel õnnestub ta hiljem päästa.

Järgmisel päeval läheneb eestlaste väesalk Laansoo kodukülale, mis on kommunistide poolt okupeeritud. Laansoo talus asub punaste staap. Staabiülem püüab Laansoo õde võrgutada. Laansoo, kes on külas ringi luuranud, päästab õe vägistamisest ja tapab komissari. Põgenemisel jääb Laansoo venelastele kätte, kuid õde pääseb koos punasel ülemusel võetud hinnalise infomapiaga omade juurde. Laansoo mõistetakse vaenlaste poolt surma. (Filmist puudub osa.)

Saadud info põhjal suudavad eestlased küla vabastada, Laansoo päästetakse vangistusest. Tammekännu ja Laansoo õe vahel tekib tunne.

Siit läheb film edasi fotomontaažiga Vabadussõjast, selle kulgemisest ja rahvavõlgede moodustamisest. (Filmist puudub osa.)

Järgnevalt kohtame triid taas luurel. Laansoo päästab kahuritule alt metsavahi tütre. Siit hargneb teine lembeliin.

Kulminatsiooniks kujuneb suur ja otsustav lahing venelaste ning eestlaste vahel. Plahvatused, tulistamine, langenised. Eestlaste sõjapidamise kunst on silmanähtaval sisukam. Vabadussõjalasi toetab ka soomusrongi tuli. Lahingu lõppedes on Lepik langenud, Tammekänd raskesti haavatud, Laansoo armunud ja kodumaa vaenlasest vaba!

## Filmid Eestis 1926-1932

- 1926 "Kaitseliidu paraad". Filmiproov-ringvaade.  
 1927 "Noored kotkad". Mängufilm. (Stsenarist, režissöör ja operaator.)  
 1929 "Rootsi kuninga Gustav Adolf V külaskäik Eestisse". Dokumentaalfilm.  
 1930 "Noorsõduri esimesed päevad". Propagandafilm.  
 1930 "Vahva sõdur Joosep Toots". Mängufilm. (Režissöör ja operaator.)  
 1930 "Poola presidendil külaskäik Eestisse". Dokumentaalfilm.  
 1931 "Kas tunned maad". Vaatefilm.  
 1931 "Kihnu". Vaatefilm.  
 1931 "Ruhnu". Vaatefilm.  
 1931 "Haapsalu". Vaatefilm.  
 1931 "Gaas! Gaas! Gaas!". Propagandafilm.  
 1932 "Tartu Ülikooli 300 aastane juubel". Dokumentaalfilm.  
 1932 "Päikese lapsed". Mängufilm. (Režissöör ja operaator.)

## Filmid Soomes 1933-1939

- 1933 "Need 45 000" ("*Ne 45 000*"). Draama. (Operaator.)  
 1933 "Häda meile, ämm tuleb" ("*Voi meitül! Anoppi tulee*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1933 "Härrad pansionis" ("*Herrat täysihoidossa*"). Komöödia. (Stsenarist ja operaator.)  
 1933 "Väike müüjanna" ("*Pikku myyjätär*"). Komöödia. (Operaator ja monteeriija.)  
 1934 "Mina ja minister" ("*Minä ja ministeri*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1934 "Siltala mõisa valitseja" ("*Siltalan pehtoori*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1935 "Kõik armastavad" ("*Kaikki rakastavat*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1936 "Naiseke" ("*Vaimoke*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1936 "Meheke" ("*Mieheke*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1937 "Parvepoisi pruut" ("*Koskenlaskijan morsian*"). Draama. (Operaator.)  
 1937 "Kui uni ja vari" ("*Kuin uni ja varjo*"). Draama. (Operaator.)  
 1937 "Lapatossu" ("*Lapatossu*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1938 "Tuletikke laenamas" ("*Tulitikkuja lainaamassa*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1938 "Kas ma olen tulnud haaremissse?" ("*Olenko minä tullut haaremiin*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1938 "Rügemendi must lammast" ("*Rykmentin murheenkryymi*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1939 "Edasi ellu" ("*Eteenpäin - elämään*"). Draama. (Operaator.)  
 1939 "Veebruarikuu manifest" ("*Helmikuun manifesti*"). Draama. (Operaator.)  
 1939 "Jumala kohtumõist" ("*Jumalan tuomio*"). Draama. (Operaator.)  
 1939 "Maha vest ja kuub" ("*Takki ja liivit pois*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1939 "Lapatossu ja Vinski olümpiapalavikus" ("*Lapatossu ja Vinski olympia-kuumessa*"). Komöödia. (Operaator.)  
 1942. aastal asutas Theodor Luts koos soomlastega filmiühingu "Fenno-Filmi", olles ise ühingu juhatajaks. "Fenno-Filmi" juures oli aktiivselt tegev ka Lutsu abikaasa Aksella, ta oli mitme filmi stsenarist, kasutades varjunime Antti Metsalo. Brasiilias sama tööd tehes muutus varjunimi lõunapärasemaks -

Antonio Mezzalo. Th. Luts ise kasutas vajaduse korral nime Tauno Luoto.

## "Fenno-Filmi" toodang 1943-1946:

- 1943 "Salajane relv" ("*Salainen ase*"). Thriller. (Stsenarist ja režissöör.)  
 1943 "Maskott" ("*Maskotti*"). Komöödia. (Produksent.)  
 1943 "Varjud Kannase kohal" ("*Varjoja Kannaksella*"). Thriller. (Režissöör.)  
 1944 "Eksinud südamed" ("*Erehtyneet sydämet*"). Draama. (Produksent.)  
 1944 "Hiiliv hädaoht" ("*Hiipiva vaara*"). Thriller. (Produksent.)  
 1944 "Suveöö unelm" ("*Suveyön unelmaa*"). Draama. (Produksent.)

## Filmid Rootsis 1945-1946

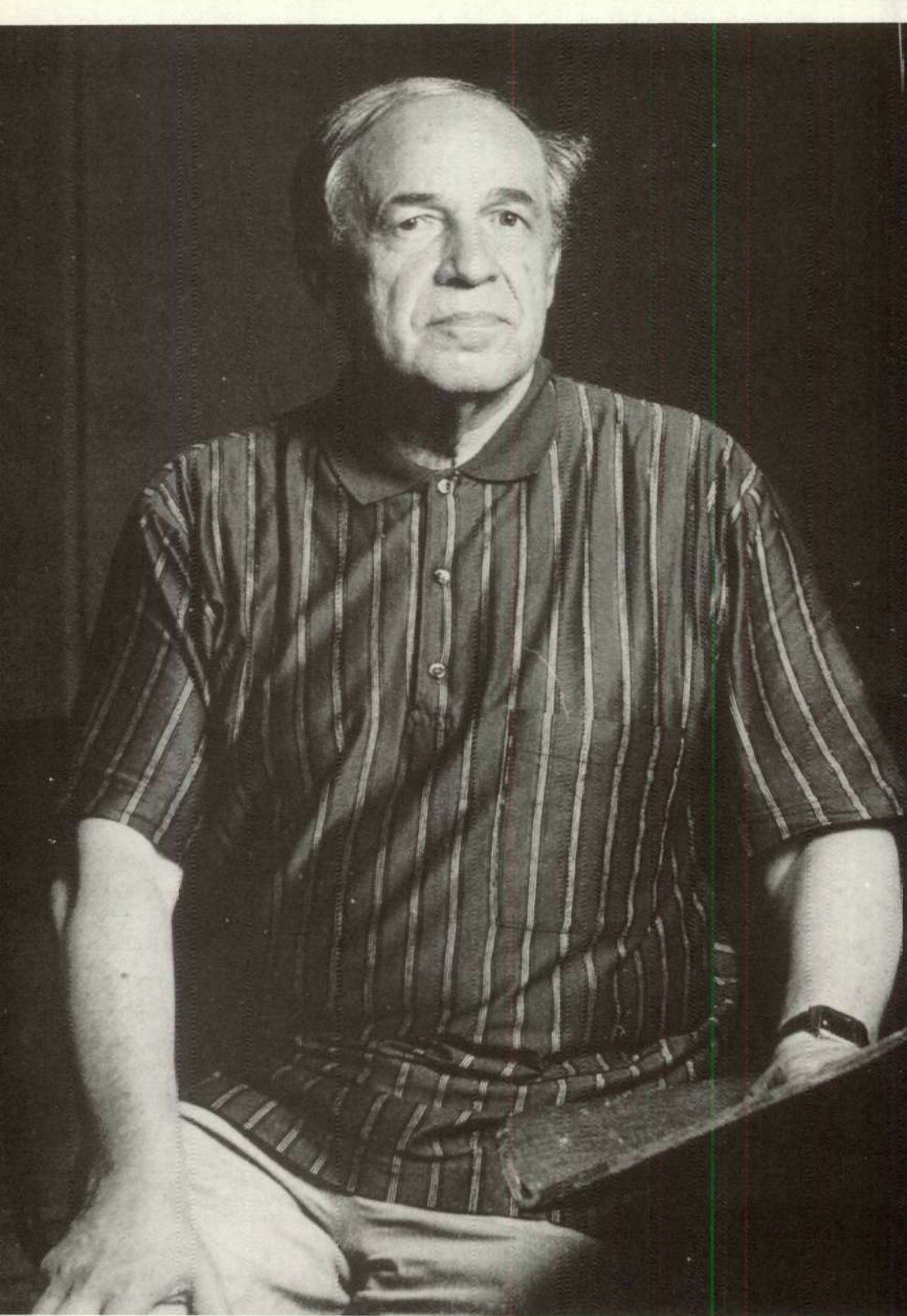
- 1945 "Traav, lootus, armastus". Komöödia. (Operaator.)  
 1945 "Ebberdödi pank". Komöödiafilm. (Operaator.)  
 1946 "Ma loon sinule". Dokumentaalfilm. (Operaator.)

## Brasiilias valminud filmid 1947-1957

- "Varastatud suudlus". Komöödia. (Operaator.)  
 "Mees, kes hülgas südametunnistuse". (Operaator.)  
 "Ära ütle mulle millalgi jumalaga". (Operaator.)  
 "Taeva värav - Caraca". (Režissöör ja operaator.)  
 "Kuratlik naine". (Operaator.)  
 "Suremata teosed". Dokumentaalfilm. (Režissöör ja operaator.)  
 "Kohviistandus São Paolos". Dokumentaalfilm. (Operaator.)  
 "Maailm sinu ulatuses". Kultuur- ja propagandafilm. (Operaator.)  
 "Üks valguse juga". Kultuur- ja propagandafilm. (Operaator.)  
 "Sport, töö ja tervis". Kultuur- ja propagandafilm. (Režissöör ja operaator.)  
 "Soovunelm". Kultuur- ja propagandafilm. (Režissöör ja operaator.)  
 Filmograafia ei ole täielik.

## KASUTATUD KIRJANDUS

- Paas, Veste. Olnud ajad. "Eesti Raamat", Tln, 1980.  
 Paas, Veste. Theodor Luts filmidokumentalistina Eestis. TMK 8/1986.  
 Kosenkranius, Ivar. Eesti kino minevikuradadelt. Eesti Riiklik Kirjastus, Tln, 1964.  
 Sepp, Reino. Theodor Luts. TMK 1989, nr 7.  
 Theodor Lutsu mälestusi. TMK 1989, nr 7 ja 8.  
 Uusitalo, Kari. Theodor Luts - ühe filmimehe elu. TMK 1986, nr 1.  
 Uusitalo, Kari. Lavean tien sankarit. Keuruu, 1975.  
 Theodor Lutsu kirjavahetus filosoofiakandidaat Reino Sepaga aastast 1957.  
 Eesti Filmiarhiivi esialgne, taastamata filmivariandile vastav montaažiileht.  
 "Välis-Eesti kalender" 1982.  
 "Postimees" 19. IX 1927.  
 "Vaba Eesti Sõna" 9. X 1980.  
 Artikli "Üks eestlane teeb filmisid Brasiilias" tõlgel ajalehest "O Jornal" 20. VII 1952 (Rio de Janeiro).  
 Aksella Lutsu suulised mälestused.



PIERRE BOULEZ on praegu elavatest muusikutest üks tuntumaid; viimasel viieteistkümnel aastal küll ehk mitte nii laialdaselt kui viie-kuuekümnendatel. Käesoleval aastal on ta aga jälle tähelepanu keskmes, sest tema sünnist möödus 26. märtsil 70 aastat. Seitsekümmend pole (mitte mingil juhul!) juubel, kuid juubel peitub selles ümmarguses arvus siiski. Nimelt on Boulezi teadliku heliloojakarjääri algus üsna täpselt dateeritav - 1945.

Ka Eesti muusikaelus pühendati Boulezile aasta algupoole tähelepanu ja seda vist sügavuti minevamalt kui kunagi varem. Seitsmekümmes sünnipäev on aga siinjuures kindlasti pseudo-põhjuseks: pole meil ju teiste maailma muusika suurkujude sünni- ja surmapäevadega kaasnenud erilist süvenemist nende töösse. Tegelikult põhjusena tuleb näha hoopis seda, et aeg uuteks lähenemisviisideks hakkab küpseks saama.

Kui Eesti Arnold Schönbergi Ühing pühendas tänavu 9.-11. veebruarini toimunud Tartu uue muusika päevad Pierre Boulezile, siis just aimates seda küpsemist ja kohustudes sellele kaasa aitama. Seoses nimetatud festivaliga, aga ka Boulezi Teise klaverisonaadi esitamisega Lauri Väinmaa poolt Tallinnas sai Boulez tööpoolest suure tähelepanu osaliseks. On siiski kaheldav, kas selle huviga kaasnes ka mõistmine, mis on siis ikkagi Boulezi juures tähelepanu väärivat peale selle, et kultuurimaailm on heaks arvanud talle seda osutada.

Sest vaadates tagasi lõppenud Tartu uue muusika päevadele ja selle järelkajadele ajakirjanduses ("Postimees", "Eesti Ekspress", "Päevaleht", "Hommikuleht" jt), tundub, et Boulezi fenomenile suurt lähemale küll ei jõutud, teda ei mõistetud. See on ka vist paratamatu, kuna selleks, et mingit nähtust mõista, peab seisma umbes samade probleemide ees, mis on selle nähtuse võimalikuks teinud. Ja mitte ainult seisma, vaid püüda neid probleeme ka lahendada.

Eelduseks Boulezi muusikalise intentsiooni, aga ka üldiselt uue muusika kui kõigi aegade loominguilise mõttega kaasneva nähtuse mõistmisel ja hindamisel on veendumus, et muusika on keel. Keel nagu kõik teised: märgisüsteem, mis on tihedas seoses mõtlemisega (küll muusikalise mõtlemise ja kõige seda võimalikuks tegevaga) ja võimaldab edastada inimese teadmisi ja kujutlusi maailmast, on niisiis suhtlemisvahend. See keel muutub ja areneb samuti nagu verbaalne keel ja seda, nagu ka verbaalset keelt, tuleb nii praktilistel kui ka teoreetilistel kaalutlustel formaliseerida. Verbaalse keele puhul tegeleb viimasega keeleteadus, mille otstarbekuses ei teki kahtlust isegi asjatundmatul inimesel. Kuidas aga avaldub igasuguse keelega paratamatult kaasaskäiv formaliseerimisvajadus muusikas? Millises vahekorras on see kunstilise eneseväljendusega?

Jättes need küsimused siinkohal lahtiseks, pakub Eesti Arnold Schönbergi Ühing TMK lugejale tutvumiseks ühe Boulezi esimestest artiklitest. See essee, mille ta kirjutas omalaadse nekroloogina Schönbergile pärast tolle surma 1951. aasta suvel, ilmus 1952. aastal ajakirjas "Score" pealkirjaga "Schönberg est mort". Kirjutis avaldati hiljem ka esseekogumikus "Relevés d'apprenti" (Paris, Seuil, 1966). Käesoleva eestinduse aluseks on artikli saksakeelne versioon (Josef Häusler) kogumikust "Anhaltspunkte" (Stuttgart-Zürich, "Belser-Verlag", 1975).

Tegemist on Boulezi ühe kuulsama kirjutisega, milles ta temale omasel kirglikul, kuid täpsel (paljude jaoks ka inetul) viisil vastandab end Schönbergile, aga tegelikult kogu muusikale, mis pole "faasis" muusikalise keele arenguga. Ka selle essee mõistmise eelduseks on muusika nägemine keelena (iseasi siis, kuhu ja kuidas see muutub või areneb). Kellele seesugune lähenemisviis muusikale võõrana tundub, nii et ta ei leia Boulezi süüdistustel Schönbergi vastu alust, võiks meenutada või tutvuda Anton Weberni loengutsükliga "Der Weg zur neuen Musik" ("Tee uue muusikani"), mis annab ehk tausta nimetatud vaateviisi sisseelamiseks (loeng on ilmunud ka venekeelses raamatus: A. Webern. Leksii o muzõke. Pisma. M, 1975). Kellele see aga vastuvõetamatu või koguni naeruväärne tundub, mõelgu tuulele, "mis puhub, kus ta tahab".

MART JAANSON

---

PIERRE BOULEZ

---

## SCHÖNBERG ON SURNUD

Seisukohavõtt Schönbergi suhtes, see on kindlasti vältimatu vajadus, ent see on ka raskesti lahendatav probleem, mis temaga jõudu katsuvale mõistusele vastu hakkab, see on otsing, mis võib-olla jääbki rahuldavate tulemusteta.

Nii segadusse ajavaks ja koguni häirivaks on Schönbergi "juhtum" muutunud eelkõige tänu ilmselgetele ühildamatustele. Seda eitada oleks mõttetu.

Paradoksaalsel kombel märkame tema töös põhiliselt seda, et see on enneaegne, enneaegne niivõrd, kui tal jääb puudu teatavast vaprustest. Selle lause võiks ka ümber pöörata ja öelda, et Schönbergi pretensioonikaimad ambitsioonid osutuvad nähtavaks just seal, kus võib ühtlasi leida ka liialt iganenu tundemärke. Tuleb arvata, et selline silmatorkav lõhestatus pärineb ühest ebameeldivast valemimõistmisest, mis loob pinna rohkem või vähem teadvustatud, rohkem või vähem määravatele tegemata jätmistele, mida võib leida töös, mille hädavajalikkus on aga ometi selge.

Sest Schönbergi puhul on meil tegemist ühe tähtsaima pöördega, mida muusikaline keel on siiani läbi teinud. Muidugi, tegeliku materjali, kaheteistkümne pooltooni osas ei muutu midagi, ent seda materjali organisee-

riv struktuur seatakse kahtluse alla: me jõuame tonaalselt organisatsioonilt seriaalsele. Kuidas on selline seeria mõiste tekkinud? Millises Schönbergi loomingus osas ta esile kerkib? Millistest järeldustest ta tuleneb? Jälgigem nüüd seda arenemiskäiku, ja on võimalik, et jõuame seejuures väga lähedale teatud ühildamatute divergentside nähtavale toomisele.

Kõigepealt peame konstateerima, et Schönbergi avastused on peaaesjalikult morfoloogilist laadi. See areng lähtub Wagneri järgsest sõnavarast ja liigub edasi kuni tonaalsuse "tühistamiseni". Kuigi juba "Kirstastunud öös", Esimeses keelpillikvarteti *op. 7* ja Kammersümfoonia *op. 9* leidub selle vägagi selgeid algeid, tuleb esimene tõeline katse tonaalsusest vabaneda esile ometi alles mõnes Teise keelpillikvarteti *op. 10* skertso ja finaali lõigus. Teatavas mõttes kujutavad kõik need teosed endast ettevalmistavaid astmeid, ja ma arvan, et täna võime neid vaadelda peamiselt dokumentaalselt vaatenurgast.

Tonaalse süsteemi tühistamine saavutab täie jõu Kolmes klaveripalas *op. 11*. Siitpeale muutuvad Schönbergi taotlused üha otsustavamaiks, suubudes "Pierrot-lunaire'i", mis äratub suurimat tähelepanu. Nende partituu-

ride komponeerimislaadist on võimalik välja lugeda kolme märkimisväärselt ilmingut: 1) pideva varieerimise printsiip, see tähendab loobumist kordamisest; 2) nn "anarhiliste" intervallide ülekaal, mis kujutavad kõrgeimat pingeastet tonaalses väljendusilmas, ja seda tonaalset maailma tõeliselt esindava intervalli - oktavi - järkjärguline välistamine; 3) ilmne kalduvus kontrapunktilisele ülesehitusele.

Ometi tekib juba nende kolme tasandi puhul ühildamatusi, kui mitte lausa vastuolusid. Variatsiooniprintsiipi saab vaid vaevaliselt ühendada range, skolastilise kontrapunktiga. Märgatavat sisemist vastuolu on näha ranges kaanonis, kus vastak teemaga nii helifiguuride kui rütmika osas sõna-sõnalt kokku langeb. Eriti selgelt tajutavad on opositsioonid oktavikaanonis: need on vastuolud horisontaalsete elementide järjestamise vahel, mida juhib tonaalsusest loobumise printsiip, ja vertikaalse kontrolli vahel, milles tungib kõige teravamalt esile just tonaalne komponent.

Kõigest hoolimata joonistub välja korraldus, mille tulemused osutuvad viljakaks. Eelkõige peame siin silmas veel täiesti eos olevat võimalust viia horisontaalne intervall üle vertikaali ja vastupidi. Seejärel peame silmas temaatilise üksuse helide lahtipäästmist nende algsest rütmilisest kujust, mis läbi see üksus muutub absoluutsete intervallide järgnevuseks (sõna "intervall" on mõistetud matemaatilises tähenduses).

Naaseme siiski niinimetatud "anarhiliste" intervallide juurde. Selle perioodi teostes leiame väga sageli kvarte, millele järgneb vähendatud kvint, või suuri tertse koos järgneva suure sekstiga, kõigele lisaks inversioonid või kombinatsioonid, mida kummaski helifiguurist saab ehitada. Edasi täheldame, et horisontaalsete kulgemiste puhul on ülekaalus sellised intervallid või vertikaalsete konstruktsioonide puhul sellised akordid, mis seisavad võimalikult kaugel klassikalisest tertsharmoniast. Üldse paneme tähele suure hulga laia asetusega intervallide olemasolu, mis toob kaasa registrilise avardumise ja ühtlasi ka absoluutse helikõrguse sellise tähenduse, millest võis siiani vaevalt unistada.

Niiisuguse helimaterjali kasutamine kutsub võitlusväljale terve hulga estetiseerivaid tõlgendusi, mida kasutati süüdistusena või

soodsamal juhul heatahtlikuks kaitsekõneks. Kummatigi ei liikunud mõtlemine kusagil pisutki seadust loova üldistuse suunas. Schönberg ise on sel teemal arvamust avaldanud viisil, mis toob keelele sõna ekspresionism: "Minu esimestes uut stiili teostes on ennekõike väga suured väljenduslikud vabadused, millest olen vormi välja tõotades juhindunud nii üksikus kui üldises, aga ka - ja sugugi mitte viimases järjekorras - traditsioonilt päritud hoole ja kohusetundega sissekasvatatud vormitunnetus." See tsitaat vabastab meid igasugustest ülearustest selgitustest, ja õigupoolest ei olegi muu kui heakskiit kohane esimese loominguise kõrglennu puhul, kus muusikaline mõtlemine on hästi tasakaalustatud vastavuses ainuüksi vormile suunatud otsingute ja pingutustega. Kokkuvõttes langevad esteetika, tehnika ja poeetika faasid kokku - kui veel kord matemaatilist mõistet kasutada; nende faasid langevad kokku, olenemata sellest, milliseid mõrasid ja lõhesid ükskõik millises neist kolmest valdkonnast ka nähtavale ei ilmuks. (Hoidume siin teadlikult igasugusest Wagneri-järgse ekspresionismi tegeliku väärtuse käsitlemisest.)

Ometi näib, nagu tunduks Schönberg Serenaadiga *op. 24* algava teoste rea juures omaenda avastuse poolt terve ringi võrra maha jäetuna. Ranguse eikellegimaa asub Viies klaveripalal *op. 23*.

*Op. 23*, jõudude tasakaalu viimane piir, on algusdekreediks 12-tooni-tehnikale, millesse viib meid viies pala, valss. Jäägu igatühe enda hooleks leida oma arvamuse sellest väga "ekspresionistlikust" kohtumisest esimese dodekafoonilise teose ja saksa romantismist pärineva prototüübi vahel ("End selleks range kontsentratsiooni abil ette valmistades", oleks öelnud Satie).

Niisiis me näeme siin helimaailma uut organiseerimisviisi. Veel algjärgus organiseerimisviisi, mis kindlustab eelkõige alles Klaverisüüdis *op. 25* ja Puhkpillikvintetis *op. 26* seaduspärasena ja suubub Orkestrivariatsioonides *op. 31* teatud skemaatilisusse.

Seda laadi luureretki dodekafoonia alale tuleb meil Schönbergile kibedasti ette heita, kuna ta rakendas saadud andmeid lausa vastupidises suunas säärase kangekaelsusega, et muusikaajaloost oleks raske leida samavõrd ekslikke perspektiive.

Me ei väida seda sugugi mitte umbropsu. Miks?

Me ei tohi unustada, et seeria kasutuselevõtmise jõuab Schönberg läbi ultratematiseerimise, mille puhul võib, nagu juba öeldud, vaadelda teema intervalle absoluutsete intervallidena, vabastatuna igasugusest rütmilisest või ekspressiivsest funktsioonist. (op. 23 kolmas pala, mis areneb välja viie heli järgnevusest, on selles suhtes eriti õpetlik.)

Mainitud ultratematiseerimine - ja seda tuleb meil erilisel rõhutada - jääb seeriaidee tagaplaanil toimima, kuna seeria ei ole ju midagi muud kui sellisena ultratematiseerimise rafineeritud piirjuhtum. Tõsiasi, et Schönberg oma 12-tooni-teostes teemat ja seeriat teineteisega samastab, osutab üldiselt piisavalt selgesti tema võimetusele kas või aima tagi helimaailma, mis juba iseenesest seeria järgi vajadust tunneb. Nõnda eksisteerib 12-tooni-tehnika vaid kromaatilist kirjutamisviisi kontrolliva range seadusena; ja seeria fenomen - kuna ta mängib ainult reguleeriva vahendi rolli - on Schönbergist nii-öelda märkamatu möödunud.

Milles elukoige seisnes tema eesmärk nüüd, kui kromaatiline ühendamine oli seeria kaudu juba saavutatud, ehk teiste sõnadega, kui ta oli otsustanud selle kindlustava faktori kasuks? Küllap vist selles, et konstrueerida alles hüljatud helimaailma eeskujud teoseid, milles uus lausetehnika pidi "oma tuleproovi läbi tegema". Aga kas võis see uus tehnika anda veenvat tulemusi, kui ei võetud vaevakski otsida spetsiifiliselt seeriapärast struktuuri valdkonnast? Ja ma mõtlen siin sõna "struktuur" kogu tema tähenduse mahus, kompositsioonelementide väljatöötamisest kuni teose arhitektoonilise tervikuni. Ühesõnaga: seeriavormide konstrueerimise ja nendest vormidest tuletatud struktuuride vaheline loogiline seos jäi täielikult väljapoole Schönbergi mõttemaailma.

Sellega, nagu mulle näib, seletub rabeus, mis on omane suuremale osale tema dodekafoonilistest teostest. Eelklassikalised või klassikalised vormid, mis on aluseks suuremale osale tema arhitektuurist, pole ju dodekafoonia avastamisega ajalooliselt mitte mingil viisil seotud. Nii tekibki ületamatu lõhe infrastruktuuride vahel, mis on seotud tonaalsusega, ja uue keele vahel, mille organisatsiooni seadusi vaid jämedates joontes

silmas peetakse. Ei nurju mitte ainult Schönbergi plaan, mis tähendab niisiis, et vana arhitektuur ei suuda kindlustada uut keelt, vaid juhtub otse vastupidine: arhitektuur hävitab organisatsioonivõimalused, mida uus keel kätkeb. Kaht maailma ei saa viia ühele nimetajale; ent siin on veel proovitud ühte teise kaudu õigustada.

Sellist hoiakut pole võimalik pidada lubatavaks; pealegi on see viinud otseteed tagajärgedeni, mida oli võimalik ette näha: kõige tõsisema valesimõistmiseni. Moonutatud "romantilis-klassitsismini", mille puhul isegi hea tahe eemaletõukavana mõjub. Ei olnud ju tõepoolest mingi usaldusavaldus seriaalsele organisatsioonile, kui sellele ainuomaseid arenguvorme võimalikuks ei peetud ja vahetati need välja teiste vastu, mis näisid kindlamaina. See oli reaktsiooniline hoiak, mis andis rohelise tee kõigele igane nule, mida tuleb pidada enam või vähem häbiväärseks, ja mida me hakkamegi nüüd igal sammul kohtama.

Nii säilib näiteks meloodia ja saate vahetõke, kontrapunkt, mis põhineb esmajärgulistel ja teisejärgulistel kulgemistel (*Hauptstimme* ja *Nebenstimme*). Otse öeldes näeme siin mitte eriti õnnestavat jäänust, mis pärineb vaid vaevaga välja vabandatavaist, romantismist ülevõetud kahesoolise keele kivististest. Aga mitte ainult neis kopitanud ettekujutustes, vaid ka kompositsioonis endas me pörkame mälestustele oma aja ära elanud maailmast. Schönbergi sulest voolab külluses närvesöövalt stereotüüpseid lauseklišeid, mis on samuti iseloomulikud romantilisele ülespuhutusele ja tagurlikkusele. Me peame silmas neid pidevaid ennakuide ekspressiivse rõhuga põhihelil, me mõtleme valepidesid, arpedžovormeleid, *tremolo*'id ja repetitsioone, mis kõlavad nii kohutavalt õõnsalt ja jumala eest, pälvivad täiesti nime tust "teisejärgulised". Lõpuks me peame silmas naeruväärselt armetut ja näotut rütmikat, mis on lisaks veel tujutu ja igavalt käsitletud, kusjuures mõne selle variatsioonipi lihtsakoelisuus ja puudulikkus mõjub klassikalise rütmika kõrval lausa häirivalt.

Kuidas me küll võiksime, süüdistamata iseend nõrkuses, lähtuda loomistööst, mis ilmutab selletaolisi vastuolusid ning ebakõlalsid, ja seda veel range, kaitset pakkuva tehnika raames? Mida aga tuleb siis arvata



veel Schönbergi Ameerika-perioodist, kus korratus saavutab kõrgeima astme ja ligi-tõmbamatus muutub juba kaastunnet ärata-vaks? Kuidas teisiti peaksime hindama seda poolisi moodustavate, isegi tonaalsete funktsioonide uut väärtustamist kui järje-kordse - juba üleauruse - tundemärgina keele ebasidususest ja dodekafoonia mittemõistmi-sest? Oktavid, pseudokadentsid, ranged ok-tavikaanonid pühitsevad revanši. Sellisest hoiakust kasvab välja sügavaim seostama-tus, mis lõpuks pole midagi muud kui Schönbergi vastuolude absurdini viidud liialdamine. Kas ta jõudis muusikalise keele uue metodoloogiani selle jaoks, et katsetada v a n a uus-komponeerimist? Nii tohutult mõistmatu ringimineki teeb meid nõutuks: Schönbergi "juhtum" osutab teelt kõrvale ek-simise "katastroofile", mis jääb kahtlemata hoiatavaks eeskujuks.

Kas võiks ka teisiti olla? Eitavalt vastaja oleks ühtaegu nii naiivne kui ka arrogantne. Võiks küll teisiti olla! Sellegipoolest tuleb mõista, miks oli Schönbergi seriaalne muusi-ka läbikukkumisele määratud. Nimelt uuriti seriaalset maailma juba algusest peale ainult ühekülgselt: puudus rütmi tasand, puudus see, mis kuulub reaalse heli valdkonda: heli-valjused ja artikulatsioon. Kuid kes võiks tõ-siselt mõelda teda selles süüdistada? Kõla-värvi alal tunnistame seevastu tõeliselt mär-kimisväärselt saavutust: *Klangfarbenmelodie*'d, millest võib üldistamise kaudu saada kõla-värviseeria. Siiski peitub selle nurjumise olu-lisim põhjus ehtsalt seeriapäraste funktsioo-nide täielikus mittemõistmises, funktsiooni-de, mis peavad ise seeria printsibist tulene-ma, juhul kui nad ei oleks sunnitud jääma pelgalt võimaluseks, vaid saaksid ka toimi-da. Tahame sellega öelda, et seeria esineb Schönbergil teatava väikseima ühisnimetaja-na, mis peab garanteerima teose semantilise ühtsuse; kuid selle abil saadud keeleleemend-id seotakse juba varem eksisteeriva, seeriale mitteomase reetoorika abil. Ning me väidame, et just siin ilmnebki ilma sisemise ühtsuse-ta loomingu provotseeriv inevidentsus. See, et seeria jäi Schönbergi poolt nõnda vähe tähis-tatud alaks, on tinginud küllalt kainenemist või ettevaatlikku tagasitõmbumist. Hädava-jalik on ka siin oma seisukoht selgelt välja öelda.

Me ei taha tegelda mingi naeruväärse hukkamõistmisega, vaid anda sõna kõige

lihtsamale reaalsustajule, öeldes, et pärast Viini koolkonna avastusi on iga helilooja, kes asetab end väljapoole serialistlikke püüdlusi, täiesti kasutu. (Mis aga ei pea tähendama, et vastasel korral oleks iga helilooja kasulik.) Kes usub, et peab mulle väidatava vabaduse nimel vastu vaidlema, ei märka, et seesinane vabadus toob nähtavale kummalise kogumi sõltuvusi traditsioonist. Olgugi Schönberg eksinu, ei saa teda siiski niisama lihtsalt kõr-vale lükata ja otsida temast mööda minnes kõlblikku lahendust probleemile, mis kerkib esile koos tänapäevase keelega.

Võib-olla peaks kõigepealt seeria kui nähtuse ja Schönbergi loomingu teineteisest lahutama. Ometi on mõlemad - ilmse hea-meele ja sageli ka halvasti varjatud ebasiiru-sega - segi aetud. Seejuures unustatakse meeleldi, et samasugust tehnikat kasutades kirjutas ka keegi Webern; sellest muidugi on veel vaevalt juttu olnud (nii paks on keskpä-rasuse õhuke vahesein). Võib-olla peaks en-dale ütleva, et seeria on loogiliselt ajalooline konsekvants, või ajalooliselt loogiline - nagu kellelegi meeldib. Võib-olla peaks, nagu too-sama Webern, taotlema kõlalist evidentsust, kusjuures proovitaks jõudu struktuuride loo-misega, mille lähtepunktiks on materjal. Võib-olla peaks laiendama serialismi valdusi ka teistele intervallidele peale pooltoon-i: mikrovahele, irregulaarsetele intervalli-dele, komplekshelidele. Võib-olla peaks see-riaprintsiipi rakendama üldistatult neljale kõlakomponendile: kõrgus, vältus, helivaljus ja artikulatsioon, kõlavärv. Võib-olla... võib-olla... peaks nõudma heliloojailt pisut loovat fantaasiat, teataval määral mõõdutunnet, ka väheke intelligentsust ja lõpuks tajumisvõi-met, mis ei variseks kokku vähima tuuletõm-buse korral.

Hoidugem pidamast Schönbergi kelleks-ki Moosese-taoliseks, kes sureb töötatud maad nähes, pärast seda, kui ta on toonud seadusetahvliid alla Siinai mäelt, mida mõnedki inimesed meeleldi elu eest Walhal-laga vahetada sooviksid. (Vahepeal on tants kuldvasika ümber täies hoos.) Tõenäoli-selt oleme talle igavesti tänulikud "Pierrot-lunaire'i" eest..., ja ka mõne teise, kau-gelt enam kui kadestamisväärselt teose eest. Seda kaasaja prantsuse keskpärasuse kiuste, mis nähtavasti ei soovi nendes näha midagi muud kui Kesk-Euroopaga piirduvat rüüste-retke.

Sellegipoolest on hädavajalik kõrvaldada valesümboolne maailmast, mis on täis kahtluseid ja vastuolu; on õige aeg nurjaminek neutraliseerida. Asumisel säärasele positsioonile pole midagi tegemist odeva kehlemise või edeva ja vaeleva iseteadlikkusega, vaid pigem rangusega, mis teab end olevat vaba nõrkustest või kompromissivalmidusest. Meil pole mingit huvi teha rumalat skandaali, aga meist on kaugel ka häbelik silmakirjalikkus ning kasutu melanholia, kui me nüüd ilma kõhklemata ütleme:

SCHÖNBERG ON SURNUD.

*Tõlkinud* JAANIKA PÄLL

*Alguks lk 18*

## VIINI KLASSIKALISEST KOOLKONNAST

Kõik mehed elasid Viinis umbes 18. ja 19. sajandil ning tegid ka tööd. Viini klassikalise koosseisu kuuluvad neist kolm. HAYDN aretas juba keelpillikvarteti. Ta leiutas, samas ka arendas sonaadivormis kirjutatud sonaate. Heliloojad kasutasid kvartette sümfoonia tegemisel, sellega saab teada, kuidas see kokku kõlab.

Haydn tõi muusikaajalukku meelelahutusmuusika: ta lasi publikul panna oma teostele ise pealkirjad.

Haydn lasi oma tellijatel ise improviseerida sümfoonia lõpu, aga Mozart tegi oma sümfooniale ise kadentse lõpu.

Haydni kvartetitel on see omapära, et I viiul mängib ennast surnuks ja teised lihtsalt saatepartiid.

MOZART oli keenjus. Ta ei käinud koolis, sest teda õpetas isa töllas. Tavaliselt viisid vanemad oma keenjusest lapse kõrtsu või mujale taolisse kohta, aga Leopold viis ta õukonda, kus kõik musikaalsed inimesed olid temast vaimustuses.

Mozart sai vabakutseliseks sellepärast, et lükati trepist alla.

"Figaro pulm" räägib ühe aruka ja targa sulase Figaro ning tema isanda, kellel ei ole mõistust sugugi peas, sekeldustest. Mozart pidas ennast lavamuusikaga teisiti ülal kui tavaliste kontsertide-sümfooniaatega. Kui tavalise aaria ajal jäi sündmustik seisma, siis Mozart püüdis kõike seda muuta loomulikumaks. Mozarti muusikal oli mingi kindel joon, näiteks taktimõõt ja helistik.

Ludwig Köchel kirjutas tekste Mozarti ooperitele.

Mozarti muusikas avaldub professionaalse sisetiheduse sügavus.

BEETHOVENIL oli emotsionaalselt pingetõrke kodune atmosfäär.

Viini klassikud ei kasutanud h-molli, arvati, et see võib tuua õnnetust.

Pärast Beethoveni surma Viini kl. koolkond hakkas lagunema.

\*\*\*

MAHLER on labase väljendusviisiga mees ja seda nimelt muusikas.

Kuna Mahleril oli hea mälu, tsiteeris ta oma teostes Wagnerit.

DEBUSSY armastab 1-osalisi prelüüde, poloneesi, orkestrisüite. Kasutab enamasti plagaalset vormi. Meloodia on harmoonia osaks. Akordi ülemine heli on meloodiaaks.

Esimeseks imperialistlikuks orkestriteoseks loetakse De Bussy prelüüdi.

IMPRESSIONISMIS ei olnud maalidel kindlaid piirjooni. Muusika on ka vaba, ilma eriliste kindlate piirjoonteta.

Sonaat-sümfooniline tsükkel on ABA vormis.

Vähemalt ühes sonaadivormis saavad kokku pea- ja kõrvalteema.

Ilus kui esteetiline kategooria vallandab ilusast kõnelemisel ilukõne, milles ilusate sõnade vaheline loogiline seos kipub katkema või hoopis kaduma.

*Kogunud* TIIA JÄRG

## KOSTÜÜMIDRAAMA "ESTONIAS"



Giuseppe Verdi "Don Carlo" Estonia Teatris. Lavastaja Neeme Kuningas, dekoratsioonikunstnik Hardi Volmer, kostüümikunstnik Kustav-Agu Püüman. Filippo II, Hispaania kuningas - Aivars Kransmanis, Don Carlo - Vello Jürna.

G. Vaidla foto

Kuulus maksiim ütleb, et kõige tähtsam on ooperis puhvet. Kuidas kellelegi, kuid vaieldamatu on see, kui ühel õhtul võib puhvetist osta Prantsuse punast veini "Marquis Rocardour", kuid teisel mitte, ja kui "Estonia" etenduste vokaalne tase võib lauljate koosseisust sõltuvalt kõikuda ühest äärmusest teise, siis ainus asi, mis ühes lavastuses ei muutu, on lavakujundus ja kostüümid. Üldjuhul on ooperi-

etendus kallis ja rafineeritud lõbu, mis peab pakku- ma naudingut nii kõrvale kui ka silmale. Ajaloolise sisuga ooperid ongi harilikult maiuspala traditsiooni järgivale stsenograafile ning piin õmblustöökoja meistritele, kellel ajalooliste kostüümide valmistamine kõike muud kui käegalõõmist eeldab. Et püüdlused "Estonias" on taas vilja kandnud, näitab Giuseppe Verdi "Don Carlo" lavastus.



"Don Carlo". Õuedaamid - Valentina Rossar ja Marju Tarre.

Kostüümikunstnik Kustav-Agu Püümani kavandatud rõivad mitte ükski ei anna edasi XVI sajandi teise poole Hispaania moodsust, vaid tegelikult loovadki selle, mida kutsutakse lavakujunduseks. Kui eesriie avaneb ja lavapilt (dekoratsioonikunstnik Hardi Volmer) nähtavale ilmub, on esimene mulje rahuldav. Tundub, nagu oleks elustunud Giorgio de Chirico maalide, tühjade seinte ja tumedavarjuliste võlvkaaristutega kõle metafüüsiline ruum, et sümboliseerida Hispaania kuningakojas valitsevat meeleolu. Kuid peagi muutub läbi kõigi vaatuste endiseks jääv tinglik taga- ja küljdekoraatsioon igavaks, chircolik kujund lihtsalt ei tööta enam rohkem kui formaalne lahendus, mida universaalselt võib ühelt hispaanialikult või itaaliaalikult teatritükilt teisele samasugusele ilma kaotusteta üle kanda. Nii tingliku ooperi puhul nagu "Don Carlo", poleks oodanud ka nõnda räpakalt teostatud dekoratsiooni. Kas üldistatud lavakujundus ei eeldagi kinnipidamist stiili nõuetest ja perfektset teostust?

Kuna lavakujundus vaaduste ja piltide käigus muutub vähe ning pöördlava kasutamine taotleb uue ruumitunnuse tekitamist, mis on mõeldud peamiselt ooperitegelaste lavaliseks liikumiseks, peaks just butafooria andma publikule viite, kus tegevus toimub. Laval olev veider butafooria ei iseloomusta kujutatud ajast, vaid kujundaja maitset. Teises vaatuses kuninganna aiastseeni tegevuskohata määratlev kokkpressitud heinapalli meenutav pseudo-hekisein on kõike muud kui õnnestunud valik olukorras, kus lillepoed on täis suurema-väiksemamöödulisi elavaid potitaimi kaktustest palmideni. Tehistaimede kasutamine on üldse järjest levivam haigus teatrites, peegeldades odava euro-

kitši kergest võitu reisikontoritest ja pizzeriadest esindusteatriteni.

Manerismiajastu õukondade raske pidulikkuse rajab Kustav-Agu Püüman kolmele põhivärville. Need on punane, must ja valge ning kombineerituna kulla ja hõbedaga vastavad nad tolle aja ettekujutusele kõrgaristokraatlikust elegantsist. Esimese vaatuse kloostriaia pilt musitseerivate õuedaamidega jätab mulje, et nii säravrange võiski katoliikliku Hispaania õukond olla. Misanstseenilikku leidlikkust, mis visuaalselt võimendub kostüümides, märkab igas vaatuses. Krahvinna d'Arembergi pagendamine näib liikuma pandud nukkude stseenina vahakujude muuseumist. Majesteedi ilmumine rahva sekka, kas siis tänapäeval harvas tegelikkuses või teatrilaval, on ikka seotud kartusega koomiliselt või ainult muinasjutuliselt mõjuda. Peab ju monarhi mõjuma majesteetlikuna, säilitades sealjuures elava inimlikkuse. Seepärast on "Don Carlo" kunstilisemalt toredamaid pilte teise vaatuse autodafee algus kuningliku paari ja tema kaaskonna rõhutult aeglase saabumisega. Tseremoniaalne aeglus ongi ilmselt lavastatud arvestusega lavalolijate vaatamiseks. Samas pildis astub aga Püümani kujutatud ajastust välja, riietades Flandria saadikud XVII sajandi II veerandi rõivaisse. Meelde tulevad Frans Halsi laiaide valgete kraedega kodanlaste grupiportreed ei taha stiililiselt hästi kokku sobida Pantoja de la Gruz ja Sofonisba Anguissola maalidega, kelle Elisabeth de Valois' ja Felipe II krookaelustesse rõivastatud portreed on inspireerinud Püümani kostüümikavandeid. Saadikud on esitatud halli massina, peale ühesuguste rõivaste on neil kõigil pikad parukad ja vuntsid ning vähemalt vahemaa, mis eristab kuningat ja masse, tuleb kostümeeritud vastandusega kujukalt esile.

Järg lk 96

## EUROTEATRIKOOL: uus ja vana

*Lavakunstkateeder lülitus Euroopa Kunstikoolide Liidu, ELIA teatriõppesüsteemi 1993. aastal, kui näitleja ja lavakõneõppejõud Martin Veinmann käis esmakordselt ELIA-üritusel Amsterdamis. Eelmise aasta suvel ja uue õppeaasta algul, sügisel 1994 võtsid kaks lavakunstkateedri III kursuse üliõpilast, Külli Koik ja Peeter Raudsepp osa ELIA üliõpilaskoolitusest Amsterdamis ja Berliinis. 1995. aasta algul käis Martin Veinmann ka Stratfordis, Royal Shakespeare Company juures peetud seminaril "Theatre voice", astudes ühtlasi ka juba VASTA, ülemaailmse hääle- ja kõneõpetajate assotsiatsiooni liikmeks. Kogu koolitusprojekti juhhib RSC hääleosakonna juhataja Cicely Berry, teine juhendaja on olnud Kristin Linklater. TMK otsustas vahendada meie inimeste esimesi muljeid kokkupuutest muu maailma professionaalse teatrikoolitusega ka laiemale kolleegide ja asjahuviliste ringile. Vestlus on lindistatud oktoobris 1994 lavakunstkateedri majas Toompeal.*

**Reet Neimar:** Ma tean, et teie suhted ELIA kui organisatsiooniga said alguse esimesest reisist, mille Martin tegi õppejõuna. Kas õpetajatel olid ka mingid *master class*'id või *workshop*'id? Või oli see tol korral mingi konverents?

**Martin Veinmann:** Jah, see oli hääleõpetajatele mõeldud ELIA-süsteemi meistrikläss, mille teemaks oli just spetsiaalselt HÄÄL. Seal tegutses toorkord täpselt sama seltskond õpetajaid, kes nüüd õpetas ka üliõpilasi. See on niisugune süsteem: õpetatakse vaheldumisi õpetajaid ja õpilasi. Too juhendajate seltskond on üks omapärane *team*, sest nad käivad maailmas ringi kõik koos. Üks neist on Austraaliast, üks rootsi päritolu, üks on Ameerikast jne. Nad sõidavad ringi ja tegelevad ELIA raames teatrilase koolituse koordineerimise ja täiendõppega. Ja minu mulje järgi ei olnud need inimesed mitte raudsete reeglite ja surmkindlate dogmade repetiitorid, vaid just niisuguste rumalate tööotsijate hõimust, kes ise kogu aeg jäävadki otsima ja katsetama. Nad näitasid meile oma tööpõhimõtteid: kuidas **k e h a l i s e** tegevuse kaudu saavutada inimese vabastamine hääleliseks eneseväljenduseks. Sest mis on hääl? Vahend, et anda teada, mis su sees toimub. Ma pean olema enne millenigi jõudnud, et kõnelema hakata. Ning tuleb uurida, kus see hääl siis tekib, kust ta tuleb. Ja see oli tõesti tore tunne-veenduda, et meie Eestis, oma lavakunstkateedris oleme samal teel. Et see printsiip ei ole meile sugugi võõras. Kõige imelikum ongi kogu see, et maailma eri punktides tegelevad inimesed ühe ja sama asjaga ning tulevad samade ideede, samade võtete juurde.

**Peeter Raudsepp:** Jaa, need harjutused olid isegi üllatavalt sarnased, mida meile näidati seal ja mida on tehtud juba varem ka meie koolis.

**M. V.:** Ka nemad on palju leitudanud ise, praktika käigus. Ega nemadki pole õppinud oma ala raamatutest ega plaatidelt. Selle asjaga tegelejad on kõik "korilased": nad korjavad oma harjutusi, oma nippe, oma metoodikat siit-sealt, praktilisest teatrikogemusest eelkõige, aga võib-olla ka laenates hoopis teistelt aladelt - spordist, meditsiinist, muusikast, loodusest. Keegi neist ei ole ses mõttes spetsiaalselt haritud, et nad oleksid õppinud neli-viis aastat ülikoolis otseselt niisugust ala ja oleksid saanud elukutse: hääleõpetaja. Ei, nad on näitlejad, lavastajad, teatriinimesed, keda on hakanud hääle ja kõnetehnika probleem huvitama ja sellest on **k u j u n e n u d** nende uus eriala.

**R. N.:** Ja siis selgus, et järgmine õpetusvoor on üliõpilastele, ja sa saatsidki "lapsed" teele?

**M. V.:** Ma arvan, et küsime kõigepealt, mida nad mõtlesid või ütlesid hetkel, kui neile see ettepanek tehti.

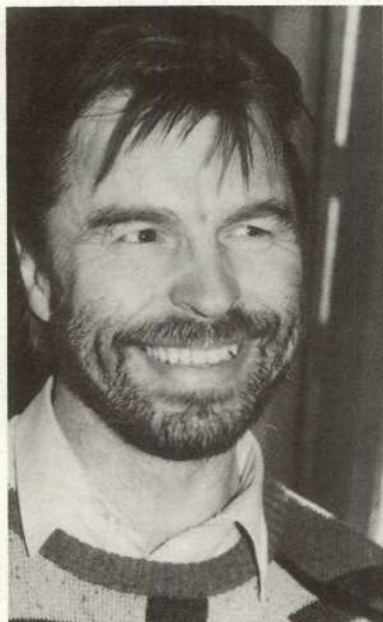
**Külli Koik:** Hirm oli vist. Alguses just see, et kas täitsa üksi? Välismaale, võõras keeles? Ei mäletagi enam konkreetselt.

**M. V.:** Mina mäletan küll, Külli ütles nii: "Kui see on käsk, siis ma olen nõus."

**P. R.:** Mulle tuli see pakkumine veidi hiljem ja väga ootamatult. Antü need paberid täita. Ja ma vist ütlesin, et aha, väga hea meelega sõidaks.

**M. V.:** Inglise keel on seal töökeel. Eelnekokajaid oli vaja, nii see valik tehti.

P. R.: Kuigi sellega tekkis seal, nagu selgus, probleeme. Mina sõitsin ses mõttes küllaltki julgelt, et, noh, inglise keelt ma peaksin nagu oskama. Vähemalt nii palju, et saada aru ja rääkida ise ka oma jutud ära. Kuid kohapeal tuli välja, et õpetajaid oli täpselt pooleks - ühed kõnelesid saksa, teised inglise keelt, mistõttu tekkis terve hunnik pingeid selle *master class*'i sees, kuna üks õppejõud Angelika Waler inglise keelt ei rääkinud, aga just tema pidi meiega lavastust tegema. Ja lavastamine tõlgi kaudu, kui tõlk ei ole veel teatri mõttes proff ka, see on ikka... Mina igatahes ei tahaks säärest ülesannet endale eluski kaela võtta, nägin seal ikka ära, kui vaevaline see kommunikatsioon inimeste vahel olla võib. Ma-



Martin Veinmann  
K. Suure foto

terjal, mida me tegime, oli ka kõigile ootamatu - "Medea" moodsa draama variandis, Heiner Mülleri kirjutatud. Müller on ise rääkinud ka, et see tekst on provokatsioon, väljakutse teatrile. Tõesti, näiteks Medea monoloogi on järjest kolm lehekülge, kusjuures Iason on samal ajal kogu aeg laval... Tekst on küllastatud vihjetest euroopa kultuurile ja saksa ajaloole. Saksa tõsiduse ja täpsusega kirja pandud modernitekst. Meile võrdlemisi võõras ja raske tabada.

M. V.: Kuid siis oli see ju hea õppetund, see suhtlemise, kommunikatsiooni võimalus/võimatus. Kui inimesed ei räägi ühte keelt, aga võib-olla mõtlevad või töötavad siiski suhteliselt ühes suunas, nagu selgub ühistegevuse käigus. Sest nemad suhtlevad maailmas kogu aeg niimoodi. See on meie objektiivne olukord ja meie kompleks, et me ei valda veel vabalt võõrkeeli. Aga nemad seal Saksamaal või Prantsusmaal arvavad, et see vähene, mis nad oskavad, ongi küllaldane. Ja kogu Euroopa

kannatab teatud määral samamoodi suhtlemise poolikuse või ebataiuslikkuse all.

K. K.: Ma tuln seal igatahes tagasi kindla teadmisega, et pean õppima keeli. Et ma hakkann inglise keeltki kindla peale edasi õppima. See alati ne ähmane aimamine, ebakindel mõistatamine ja omaenda vajaliku väljenduse hilinemine - see nii segas. Tõeline kontakt sünnib nüanssidest, varjunditest. Seda veel ei valda.

P. R.: Korraldajad jäid võib-olla liiga lootma sellele, et too Mülleri näidend haakub meie olukorraga: Medea on tulnud ju ka võõralt maalt võõra rahva hulka ja meie olime tulnud kokku kõikidest Euroopa otstest. Aga hiljem ei toodud seda eriliselt välja, mõtteliselt selle peale ei mängitud, kuigi aluses oli laval ikka päris hirmus, lavastusprotsess oligi osalt nagu reaalse olukorraga manipuleerimine: omavahel võõrad inimesed saadeti, tekstid käes, lavale...

K.K.: Jaa, see ON pörutav, kui sa lähed esimest korda niimoodi lavale, et laval on neli inimest, igauks ise maalt, igauks erikeelne.

M. V.: Ja küllap lisan kõhedust seegi, et, nagu te mulle jutustasite, hakkas üks näitleja teie seast kohe julgesti mängima, end n-õ hingeliselt alasti kiskuma, sest tema oli selles materjalis kodus - see oli saksa poiss.

P. R.: Jaa-jaa, see toimus küll Amsterdumis, aga ta oli sellepärast kodus, et ta oli sama näidendit enne mänginud, just seda konkreetset teksti. Taustateadmised veel niikuinii.

K. K.: Ja olla temaga koos laval...

M. V.: Vaata, see on just see, milleni ma tahan jõuda: suhtlemine. Võib ju juhtuda ka nii, et monoloog asendab dialoogi. Seesama, mis elus, seesama ka näitelaval: vormilt oleks justkui dialoog, me mõtleme, et see on dialoog, aga tegelikult me räägime end lihtsalt tühjaks, kuulamata, mis teisel öelda on.

K. K.: Mul vedas, et ma sain partneriks soomlase. Sest tema keel ja mõtlemine oli peaaegu sama.

P. R.: Kui Shakespeare'ini jõudsite, olid muidugi inglased mängu peremehed. Ja siis ütles see saksa poiss, kes algul Mülleri näidendis esimese pauguga kõigile 10:0 ära tegi, et ma poleks uskunudki, et nii raske on teises keeles mängida. Siis sai tunda! Ma ei suutnud seepeale ka ütlemata jätta, et saad nüüd aru, mis olukorras mina olen kõik need päevad siin olnud. Meile, väikerahvale on see kujutlematu, et inimene võib lausa närvi minna, kui ta ei saa tõlget oma keelde.

K. K.: Kui kogu värk käib niikuinii iga päev sulle võõras keeles, siis lõpuks sa taipad ja saad aru nendestki sõnadest, mida enne ei teadnud. Kui sa kogu aeg pead aimamisi töötama, siis sa töötadki nii - olgu saksa või näiteks itaalia keel. Aga muidugi, kui ta enne oli töötanud oma emakeeles ja äkki tuleb võõrkeel sisse - siis on eriti ebamugav.

M. V.: Kas seda vahet sai teha, mis näitlejate ettevalmistuses on saksa kool, mis inglise kool?

P. R.: Nad mõlemad on küllaltki ühtemoodi, just ses mõttes, et see, mis moodi inimene laval oli ja seal välja nägi, erines märgatavalt sellest, milline ta ise eraelus oli. Meil seda vahet niipalju ei märka. Meil enamasti ei ole nii, et näitleja on laval hoopis teistsuguse plastikaga, teine inimene kui tänaval või

kohvikus. Kogesin ka seda, et sakslased püüavad laval kõike väga mõistlikult läbi viia, lõigates sellega mõnikord iseendalt ka võimalusi ära. Kui ma vaatasin näiteks, mis Külli ja too soome poiss teevad, siis nägin mitu korda, et nad leidsid mingi õige asja poolkogemata. Ent saksa poisil oli kõik läbi mõeldud, kuni publiku reaktsioonini välja. Ja kui meie, ülejäänud, ühe ta stseeni puhul naersime, oli ta vihane: kui te naersite, järelikult oli laval midagi valesti, tema plaanis ei olnud naeru ette nähtud. Tänapäeva saksa kool põhineb Brecht'il, ja mina tajuksin küll, et saksa noored, kes meie grupis olid, teevad oma rolli põhimõtteliselt teistmoodi. Nemad lähtuvad sellest, et iga liigutus, iga žest, mis laval tehakse, tähendab midagi, kannab informatsiooni. Ja mida suuremat hulka informatsiooni sa suudad ühe žestiga väljendada, seda parem. Võib öelda, et tegelikult nad lähtuvad paljuski vormist. Meil on pigem nii, et sa teed-teed oma rolli ja lõpuks jõuad heal juhul kindla vormini. Aga nemad algusest peale h a r j u t a v a d žeste, erinevaid väliseid jooniseid. Töötavad väljastpoolt sissepoole. Meil on nagu nii, et sa pead seestpoolt impulsi leidma, seetõttu jääb väline vorm mõnikord ka juhuse hooleks.

K. K.: Minule oli see žesti probleem siiski suur õppetund. Meie stseenid võeti videole ja pärast ise vaatasid, mismoodi sa stseeni tegid. Ja mul oli üks koht, kus lason tuleb koju. Ma võtsin ta vastu ja andsin talle käe: see on suurepärane, et sa tulid. Hiljem, kui videol stseeni kontrolliti, öeldi mulle, et vaata nüüd ise, sa annad talle nagu käe ja samas justkui kõhkled ja jälle annad... Et sa teed seda käeandmist justkui mitu korda. Ja ma sain aru, et tõesti, liigutusi peab rohkem tähele panema, et see ei ole niisama. Mu žest ei paistnud üldse niimoodi välja, nagu ma ise arvasin, et olin märganud. See žest ei olnud kindel, ei olnud puhas ega lõpetatud.

M. V.: Nojah, see ei ole ju siin meie oma koolis sugugi kuulmata tarkus. Küsimums ei olegi niipalju selles, kas liigutus tähendab midagi või ei, kui selles, et sa pead oma liigutuse sooritama kas rõhuga või rõhuta. Selles on vahe, kas kindlalt või kõheldes, üks või teine. Ebamääras liigutus ei tohiks olla, ja kui sa video abil selle tõe ära õppisid, siis oli järelikult asjast kasu.

K. K.: Ei, ma olin seda asja varem kuulnud küll, kindlasti, aga kui teed ja teed, siis ise alati ei taju, et oled ebatäpne. Aga kui ma vahetult pärast stseeni nägin iseennast - s e e oli õpetlik.

R. N.: Kui ma lugesin "Õhtulehest" intervjuud, mille te andsite värskest pärast tagasitulekut, siis minule tuletas see, mida te vaimustusega rääkisite sealsetest liikumistundidest, meelde Helmi Tohvelmani omaaegseid tunde.

K. K.: Seda ütles mulle ka Kähte, meie klaverisaatja, et nüüd te käite siis välismaal õppimas seda, mis meie enda koolis on varem alati olnud väga tugev traditsioon.

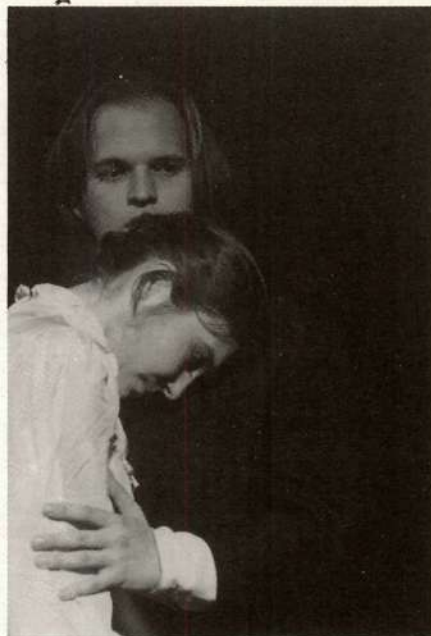
R. N.: Palun jutustage veel kord, mis teile seal siis meeldis, ja meie Martiniga ütleme, kas see oli Tohvi tundide moodi või ei.

K. K.: Mulle meeldis sealses lähenemises ja treeningus see, et igal liigutusel on mõte. Et pole vaja teha liigutust mõteta, ilma mingi motivatsioonita. Just see, mida näitlejale, draamanäitlejale vaja on, sest meie treening ei ole aeroobika. Me õppisime

lihtsaid asju, aru saama, mis on pinge, mis lõdvestus. Ma olin näiteks pool tundi ühes poosis ja uurisin oma keha pingeid ja lõdvestusi.

M. V. ja R. N.: See tundub tõesti Tohvi moodi. Põhimõtteliselt küll, kuigi harjutused võisid iseenesest ju erinevad olla.

P. R.: Seal Saksamaal ja Hollandis oli asi ju tegelikult selles, et sel tädil oli teoreetiline alus. Tal õigupoolest oligi nagu liikumisega loeng, loeng-liikumistund. Ta seletas kõik liikumisest otsast lõpuni ära, kõige rohkem põhines see tarkus pingutusel ja lõdvestusel. Kuidas sa hakkad väikeste lihtsate liigutuste kaudu ise tundma pingutust ja lõdvestust ja neid kontrollima.



*Lavakunstikateedri 17. lennu üliõpilased Külli Koik ja Peeter Raudsepp A. H. Tammsaare "Noortes hingedes" Toompea õppelaval (lavastaja K. Kaasik-Aaslav), 1994.*

*P. Grep'i foto*

M. V.: Tohvelman tegi sedasama, kuid tema muidugi ei seletanud kuigipalju. Selles on erinevus.

R. N.: Jaa, kui Peeter ütles, et "tädil on teoreetiline alus", siis Tohvelmani kohta seda ilmselt väita ei saaks. Tohvil oli lihtsalt fantastiline intuitsioon ja pikk draamanäitlejaga töötamise kogemus.

M. V.: Mul jäi üldse seal silma, kui palju nemad kõiki ülesandeid seletavad ja kommenteerivad. Võib-olla eesti õpetajate teoreetiline pagas pole meie tingimustes kunagi olnud nii rikkalik, aga teistest küljest annab tunda meie põhjamine kinnisus: suur on olnud usk katse iseeneslikule mõjule. Arutus pärast praktilist harjutust on tundunud peaaegu ebaviisakas ja eelnev või kaasnev seletus on jäänud

tihti ebamääraseks. Seal teoretiseeritakse palju rohkem. Vist on siis ka suurem tõenäosus, et õpetaja ja õpilane räägivad ühest ja samast asjast ja leiavad harjutusest ühe ja sama tõe. Muidu võib juhtuda nii, et harjutuse sooritaja võib seal leida mõne muu asja, kuid mitte kogeda seda, mida õpetaja silmas pidas, kui ta ülesande andis. "Said aru?" - "Jah, sain aru." Aga ta mõtleb võib-olla mingit muud asja, miks see harjutus võis kasulik olla.

K. K.: Me tegime ühte lihtsat harjutust vahel sada korda. Et taibata, tähele panna, selle liigutusega mängida. Mind toodi seal mitu korda negatiivseks näiteks, et sa teed kõike justkui õigesti, peaaegu nagu oleks see liigutus, mis v a j a, a g a n ä i t a meile oma liigutust, näita, et see on kõige parem liigutus maailmas, näita, et sa teed seda žesti või sirutust mõnuga, lustiga, mängi oma liigutus välja. Tee nii, et me märkaksime, et see liigutus on sul tõesti tehitud.

P. R.: Ta taotles, et ei tekiks ka tundlemist. Emotsioon ja mõte, emotsioon ja mõte - need kaks peavad koos liikuma.

K. K.: Liigutus Brechti moodi ja liigutus Stanislavski moodi - see oli uus ja naljakas!

P. R.: Jaa, tema nimetas neid tinglikult niimoodi. Brechti moodi pidi olema põhiasi see, et viimase hetkeni öelda: ei, ei, ma ei tee seda liigutust, ja siis ma ometi t e e n! Tähebänd, igasugune liigutus on laval o o t a m a t u, aga Stanislavski moodi - siis on oluline, ja ma teen oma liigutuse seepärast, et teha seejärel kohe järgmist liigutust, ja seda teen omakorda sellepärast, et teha järgmisena jälle seda... Liigutus kasvab välja liigutusest, kõik on põhjendatud, eesmärgistatud. Samal ajal kui Brechti moodi olen ma viimase hetkeni eelmises emotsioonis, eelmises poosis, ja äkki olen hoopis teine...

M. V.: Jah, see tuleb küll jälle Tohvit meelde: tee oma liigutus viimisel võimalusel, hoiu seda algul tagasi, las liigutus kasvab su sees, tee see ära, kui sa ei saa enam tegemata jätta - siis see liigutus maksab! Ja Tohvelman aitas väga kaasa sellele, et õpilane looks endale ühendustee liikumise ja näitemängu, eriala- ja tantsutunni vahele, et ta hakkaks tajuma, et see kõik on üks asi. Karl Ader oskas seda samuti. Just seetõttu lähenemine oli nüüd ka sealsetes treeningutes. Kontakt erinevate teadmiste, erinevate tundide ja treeningute vahel. Seda näha oli tõepoolest kasulik. See seminar annab tervikpildi näitleja koolist, näitleja professionaalsuse elementidest. Tervikpildi!

K. K.: Nüüd tahaks alles õppima hakata. Nüüd on silmad justkui lahti läinud, ka siin, oma koolis. Nüüd tahaks esimesele kursusele tagasi, et hakata alles esimest luuletust lugema, hakata pisikesi vieminutilisi katkendeid mängima. Nüüd taipaks, kuidas see käib, mida seal õpib. Nüüd enam ei kardaks. Ja mul on tunne, et nüüd, kus ma seda tahaksin, pole seda enam vaja - kolmas kursus, nüüd on vaja juba rolle mängida, lavastusi teha, etendusi anda. Just nagu ma seda kõike oskaks ja teaks... Ma ei tea midagi, ma julgeksin ja oskaksin nüüd ehk alles selle õppimist alustada.

M. V.: Meil omandatakse kahe aastaga teadmine vajalikest oskustest. Teadmine oskustest! Aga mitte oskused. On vist kaks võimalust, kas on need esimesed kursused läinud tudengil liiga pealis-

kaudselt - nagu Külli ütles, et te olite seal pool tundi ühes poosis, nii peaks küsima, kas meie üliõpilaste poosid kestavad, ülekantud mõttes, ükskõik mis õppeaines, ainult minuteid? Või on siis lihtsalt see moment, et need, kes õpetavad, on oma töös ühe teatud piiri kätte saanud ja siit edasi pole meil oskust või aega või kannatust õpilasega minna.

K. K.: Amsterdami ma nägin, et põhimõtteliselt käib mujal maailmas see töö täpselt samamoodi ja et meil on ka oma koolist küll ja küll õppida. Mis on aga seni jäänud õppimata. Omandamata. Taipamata. Ma olen seni liiga rumal olnud.

P. R.: Üks põhjus võibki tõesti olla oma rumaluses - selles mõttes, et me tuleme teatrikooli ja oleme veel lapsed, me ei oskagi õppida. Pani mõtlema, et tolles rahvusvahelises projektis olime meie Külliga kõige nooremad osavõtjad. Teised kõik olid vanemad: igaüks neist oli enne teatrikooli kas tööil käinud või kusagil mujal õppinud. Nendel oli enne näitlejakooli teatud elukogemuse pagas. Aga meil võetakse enamik kursust vastu otse keskkoolipingist. Paratamatult, kui keskkoolilaps sukeldub esimest korda iseseisvasse ellu, ahmib ta palju sisse, on kõigele vastuvõtlik - nii tekivadki lühiühendused või lõovad lained pea kohal kokku. Paratamatult tekib kahe aastaga arvamused, et kõik on juba selge. Tegelikult on kõike vaid kuulnud, kõike nuusutatud. Ei ole veel seda teadlikku eneseprogrammeerimist, töötegemise visadust. Pole töötegemise kogemust üleüldse. Keskkoolis sind ju õpetatakse, siin pead ise õppima. Aga tegelikult seda kunsti veel ei valda.

R. N.: Kas see vaatenurk enam ei kehti, mis Panso ütles, et teatris on noorus voores? Peaksime hakkama siis inimesi vanemalt vastu võtma?

M. V.: Mina seda ei usu. Teatrilaval on ju kohe kõigile märgatav, kui noor särav inimene koolist tuleb. Tä kirgav. Kui ta on enne 2-3 aastat poes leti taga seisnud või kaevur olnud - mina ei usu, et ta seda sära siis veel endas kannab.

P. R.: Asi pole selles. Aga keskkooli ajal elab inimene tavaliselt veel koos oma vanematega, samal ajal kui teatrikoolis õppiv inimene peaks olema juba kogenud, et toit ei ilmu igal õhtul külmkappi iseenesest, lihtsalt niisama.

M. V.: No seda võiks ta olla juba 13-14 aastasel märganud. Ei, mina arvan, et see on ikka õige olnud, kui vastuvõtul on eelistatud keskkoolilõpetajaid. Iseasi on see, mis pole meigi koolis võõras, aga mida ma eriti teravalt panin tähele soome teatrikoolis - et teatrikoolis vananetakse, ja mõnikord usumatult kiiresti. Et osa õppureist on üsna noorelt vanad, vananemine - see on teadmine + lootusetus. Meie kool ei ole sellest patust puhas, kuid mõnes koolis on see varases eas loomingulise süütuse kaotamine otsekui mingi kaheteistkümnese õppeaine. See väljendub selles, et ma suudan teha kõike! Mitte ei arva, vaid suudangi - kuid teatud piirini.

P. R.: Muidugi, ideaalis peaks selle värske võlu ja samas arusaamise, mis töö sind ees ootab, arusaamise, et teatritegemine ei olegi ainult seitsmendas taevas hõljumine, tasakaalus hoidma. Aga peab teadma ka seda, et teatrilava eksistentsiaalsed küsimused ongi vahel niisugused küsimused, kas mul on taskus kaks krooni: kas osta kohvi või mitte osta.



M. V.: Jah, ongi. Aga eksistentsiaalsete küsimuste hulka kuulub samal ajal ka iseenda koordinaatide kindlaksmääramine suurel maailmakaardil. Seda on ka vaja teadvustada, kus ma teiste teatrite ja teatritegijate seas asun.

P. R.: Mõnikord tundsin ma ennast küll seal vaesena. Kui näiteks soome poiss rääkis, et neil andis üks itaallane kaks nädalat *commedia dell'arte* kursust. Ja et see olevat olnud tõesti täiesti teistmoodi lähenemine näitlejatööle kui neil tavapärase. Siis ma küll tundsin, et tahaks ka... Mitte tingimata sedasama itaallast, vaid lihtsalt erinevaid lähenemisi.

Ja muide, mehel, kes neil külas oli käinud, oli olnud veel selline tööpõhimõte: kui tema sulle midagi ütles, pidid sa kolm sekundit wait olema, alles siis võisid vastata. Näiteks ta ütles: tuled lavale sealt uksest. Sina: aha! Ja pöörad, et minna. Tema: kolm sekundit! Sina: aha! Tema: kolm sekundit! Sina: (loeb mõttes 1, 2, 3) Aha! Ja see on õige: sul peab käsklus või märkus kõigepealt päralt jõudma. Vaat sellisedki naljakad asjad on head, kui nendega kokku puutud. See paneb kohe mõtlema, mida sa oled enne teinud ja kui palju oled sellest tegemisest tegelikult aru saanud.

M. V.: Kas seal niisugust väljendit ka kostis: "Ma ei oska!", "Ma ei saa!" Meie koolis on see ju ammu, Panso ajast saadik keelatud. Sellist väljendit pole teatris ja teatrikoolis olemaski. Kuidas seal?

K. K.: Seal läks kaks tüdrukut tunnist hoopis ära. Üks langes kohe välja. Esimesel päeval läks ja rohkem enam ei tulnud. Teine tuli siiski tagasi ja lõpuks ikkagi tegi kaasa.

M. V.: Kas te saite aru, et see on seal aktsepteeritud: kui ma ei taha, siis ma ei tee?

P. R.: Ei, see oli eriolukord. Kõigile teistele tuli see ikka üllatusena. Ei saa ütleda, et kõik on seal harjunud sellega, et kui inimesele ei meeldi või ta ei saa hakkama, siis ta jalutabki kohe ära. Ei, see ei olnud aktsepteeritud. Muidugi, seda juhtus, et keegi hätta jäi, oli pisaraidki. Aga et niivõrd alla anda - see jäi ikka kõigile suureks küsimärgiks.

R. N.: Kas tuli ette ka seda, et anti ülesanne, mis oli võõras või uus või arusaamatu, aga kui püüdsite "lõlkida" seda teile tuttavate vahendite või harjutuste "keelde", tuli taipamine, et, ah soo, see on ju see, mida ma tean, mida meil nimetatakse teisiti...

P. R.: Väga palju oli seda.

K. K.: Jaa, kogu aeg. See mõistatamine, aimamine ja siis arusaamine, et, ahaa, taipasin, teen.

M. V.: Tegelikult räägivad kõik või enamik teatritegijaid samu asju. Aga kuidagi niivõrd suure isikliku veendumusega, et sa arvad, et nad räägivad teisest asjast. (Ühine naer.) See tähendab, nad esitavad seda teiste sõnadega, vaatavad pisut teisest nurgast, ja sa arvad juba, et see on midagi, mida sa pole enne kuulnud. Ta kaitseb oma asja niivõrd totaalset, nagu ma peaksin selle vastu olema. Aga ma ei ole. Ja muuseas on iga juhendaja ja lavastaja kõige tähtsam eesmärk ikkagi üks - mõjutada, mõjuda, veenda. Alles siis vahendite valik - see ei olegi alati põhiküsimus.

R. N.: Kuidas teile tundus, kas vaatamata kõikidele erinevatele terminitele, vahendites, treeningutes - kas on olemas mõiste euroopalik teater? Inglise, saksa, vene kooli eristamata?

P. R.: Ei tea... Tegelikult huvitav probleem: on küll tuntav inglise ja vene koolkonna vahe, kuid neile on see vene kool tulnud hoopis Ameerika kaudu. Ameerika filmidega jne.

R. N.: Nojaa, Ameerika võttis ju omal ajal Stanislavski tänuilikut vastu. Neil oli see järgija, "Ameerika Stanislavski" Lee Strassberg. Neil olid oma stuudiod. Neil on see *System*, mida nad kasutavad ilma Stanislavski nimeta.

P. R.: Inglased nimetavad seda *Method Acting*.

M. V.: Selles mõttes on ju huvitav ka Coheni raamat "Näitlemisvägi". Ta võib su lugedes lausa vihaseks ajada: nii sugereerivalt kirjutatud, et kui sa sealt ühe või teise asja ära täidad, siis sa oledki näitleja. Nagu toidutegemise õpetus. Kusjuures Stanislavskil endal seda ei ole - retsepte. Aga selles raamatus on see niisuguse ameerikaliku kindluse ja tulevikuusuga tehtud. Ja ameerikaliku praktilisusega.

P. R.: Mis inglasi eristab, on muidugi luuleteksti esitus. Ma ei tea, kas see on juba olemuslikult eesti näitlejale võõras, nii-öelda ajalooliselt vastunäidustatud. Me ikka ei tunne värssdraamas mängitava nagu otsest isiklikku seost. Inglise näitlejale ütles: teeme Shakespeare'i ja ta silmad löövad särama, see on tema oma, ta teab, ta tunneb seda asja. Kellelgi ei teki aukartuse, suure raske asja krampi, et me peame nüüd midagi tähtsat tegema.

M. V.: Meil on sisse kasvanud niisugune tunne, et värss on midagi ebaloomulikku või kõrgemat. Selleks tehakse teatud pingutus, et värsis kirjutatud tekstile läheneda... ja kaugenetakse iseendast. Aga tegelikult - nagu ma nüüd olen mõtlema hakanud ja ka lugenud - mis on värss? miks värss on värss, miks ta ei ole proosa? miks rida on nii lühike või pikk? Kõik on üheainsa teenistuses: sõna k o n t s e n t r e e r i t u s. Mõned sõnad on riimis - mis see riim on? Kaja! Kõik selleks, et sõna mõju suurendada ja mõtte edasiandmist lihtsustada, kontsentreerida. Aga ta põhineb täpselt samal mõtte- või tundeimpulsil, mis proosas väljendatud tunne või mõte. See on e n e s e v ä l j e n d u s luule vormis. Vaat selle algelise tõe peab ära tabama.

P. R.: Nojah, kui nüüd meie õppereisi juurde tagasi tulla, siis seal sai Shakespeare'i ju inglise keeles tehtud, ja vaba eneseväljendusega tekkis ikka küsimusi ka. Kasu, mida mina sellest sain, oli arusaamine, mis on tõlke ja originaali vahe. Põhimõtteliselt. Kui sõnu, sõnade rütm ka või proosatekstis kuulata, on kõrv nüüd palju teritatum. Tabad kohe, kas tekst on kirjutatud, loodud eesti keeles või ta on tõlgitud eesti keelde. Eks seegi treeninud, et pidime päevast-päeva inglise keelt rääkima, meile oli see t õ ö, mitte lihtsalt oma mõtte teatavaks tegemine, vaba suhtlemine. Ka võõras keeles teksti rääkimine oli meile töö, tegelesime sellega ju spetsiaalselt. Ja siis ma hakkasin paratamatult mõtlema, et need keeled on juba oma struktuurilt ääretult erinevad. Seegi mõjutab mõtlemist, mõjutab eneseväljendusviisi.

M. V.: Aga kuidas mõjus pärast seda kogemust eesti keelt?

K. K.: Oo! Jumalikult. Seal tehti ka lõpuks ettepanek, et igaüks loeks omas keeles ühe luuletuse. Lugesin ja tajusin: kui ilus keel! Oli uhke tunne! Ja see lahedus, vabadus tunnetuses! Siis saad alles aru,

mis tähendab emakeel. On nii rumal rääkida, et sa alles välismaal seda taipad ja tajud. Aga see on aus ülestunnistus - nii suur õndsus see oligi.

M. V.: Kas nemad said sellest aru, et sul oli hea oma teksti lugeda? Kas saal kuulas ja taipas?

K. K.: Ma arvan küll.

P. R.: Ükskord õhtul viitsime seal korteris, kus me elasime, aega sellega, et igaüks ütles oma keeles ühe lause. Ja teised proovisid ära arvata, mida sa ütlesid. See oli geniaalne naljamäng. Mina ütlesin lause: "See on väga meeldiv õhtu." Alguses pakuti mõistatamisel välja kaunis absurdseid asju. Aga siis annad vihjeid ja kordad mitu korda, ja lõpuks saadi ikka juba üsna lähedale sellele, mis ma ütelda tahtsin.

K. K.: Hakkad küll oma keele kõla hoopis teistmoodi kuulma.

P. R.: Eks kõikide asjadega ole nii, et kui neid distantsilt vaadata, tundub paljugi teistmoodi, hakkad ise ka hoopis teise pilguga vaatama. Teised näiteks märkasid, et kui meie Külliga omavahel räägime, siis räägime kohutavalt kiiresti. Ma polnud enne selle peale kunagi tulnud, et eesti keel on kiire keel. Mul tuleb ka meelde, kuidas me Amsterdamis jalutasime ja Külli ütles äkki: tead, ma tahaksin praegu ühte Nüganeni tükki näha! Ja soe tunne tuli kohe minulgi südamesse: jah, see oleks hea, see oleks kosutav!

K. K.: See tuli sellepärast, et me käisime Amsterdamis vaatamas samal ajal toimunud rahvusvahelise teatrikoolide festivali etendusi. Igal õhtul käisime, ja see muutus lõpuks nii tüütuks, hakkas natuke juba närvidel käima...

P. R.: Kõik tükid, enamik, mida me nägime, olid ikka üles ehitatud sellele, kuidas publikut paremini šokeerida, kuni laval urineerimiseni välja. See oli kohe kindlalt punkt nr 1. Normaalselt suhtlemist oli seal väga vähe. Ikka šokki pandi - paska, rõvedust, hullust.

R. N.: Aga kas nägite publiku hulgas inimesi, kes oleksid end šokeerida lasknud või šoki saanud?

K. K. ja P. R.: (Naerdes) Ei vist.

R. N.: Aga miks nad selle peale siis ikka ja aina mängivad? Muide aastaid juba. Vist neli-viis aastat tagasi käisid meie inimesed Soomes samal teatrikoolide festivalil. Nende muljed olid samasugused ka siis.

P. R.: Minul on sellele üks udune põhjendus. Mina nimetan praegusi Lääne-Euroopa noori feministide lasteks. Seitsmekümnendate aastate vabadusejärgne põlvkond, kelle jaoks ei ole enam ka kodus olnud mingit traditsioonilist väärtussüsteemi. Traditsioonid on lihtviisil kadunud, praktiliselt olematud. Nüüd tegeldakse sellega, et püütakse kõigepealt leida mingi traditsioon üles, et siis hakata selle vastu võitlema. Seepärast ongi need väljendusvahendid ja teemad nii väänatud, et traditsiooni, mille vastu võideldi, ka enam pole. Kõik need nähtud asjad on teatris ju juba kolmkümmend aastat tagasi, 1960-ndatel ära tehtud, aga siis oli vähemalt selge, mille vastu mässati ja mille peale sülitati. Aga nüüd? Näiteks seal meie seltskonnaski - kes tüdrukust oskas kanda pikka kleiti ja kõrge kontsaga kingi? Ainult Külli ja üks Rumeenia tüdruk! Aga ülejäänud tüdrukud, Inglismaalt, Saksamaalt, Hollandist - ega nad osanudki.

K. K.: Või näiteks see, et etenduses oli valss. Nad on juba III kursusel ja hakkavad alles nüüd, etenduse jaoks, õppima valssi - 1, 2, 3; 2, 2, 3. Samahaaval. Valss oli nende maailmast seni täiesti välja poole jäänud nähtus.

P. R.: Jah, see ongi nii, et traditsioonilise maailma nähtused on isegi õpetajatele seal juba üks võõras, tavatu asi. Niisuguse protsessi lõpptulemuseks ongi etendused, kus sa istud ja vaatad igavusest pikka aega, kuidas prožektorid idon lakke paigutatud.

R. N.: Tähendab, meil on mõned väärtused, traditsioonid ja töed säilinud kui anakronism, nemad aga peavad sedasama nüüd alles uue ringiga avastama ja otsima hakkama?

M. V.: Meil, meie ajaloolistes olukordades ei ole võimalik olnud eksisteerida ilma harmoonia taotlusega. Meie eesmärk ei ole olnud maailma ja elu osadeks lahti võtta, ära lõhkuda, selleks et öelda: maailm on pask. Me teame ise, mille sees me oleme olnud, ja meie vastuseisu või püsimisega on alati kaasas käinud mingi harmoonilisega, õigema maailma ideaal. Need on lihtsalt nii erinevad reaalsused, kust olete välja kasvanud teie ja kust nemad, teie eakaaslased Läänes. See heaoluühiskonna tahtmine asju osadeks kiskuda, rahuliku tavaelu alt inetust välja otsida, see käisiti silmade avamine - seda pole meil kohe vaja üle võtta. See pole praegu üleüldse meie probleem, meie tendents.

P. R.: Tänapäeval ongi juba selle heaoluühiskonna üheks vormiks see, et öeldakse noortele: pressige, süljake, mässake, tehke, tehke midagi! Olge meie vastu! Amsterdamis toimus meil lõpuks väike presentatsioon, me esinesime ühes teatris, kuhu toodi siis meie seminari sponsonid kohale. Sponsorid, lipsudega mehed - lipse näeb seal argielus väga harva, see oli esimene korda, kui ma üldse lipse nägin. Istuvad ees reas, meie näitame neile lava pealt hambaid - nätaki, nätaki, saate nüüd, säh sulle su raha eest! Pärast etendust on aga väike vastuvõtt kaaviariga ja küpsistega ja tuleb siis paar sponsori- onu ligi: "Väga hea, väga hea! Väga jõuline, väga agressiivne - just see, mis meil praegu on ühiskonnas puudu." Pärast ma üsna pikalt mõtlesin selle viimase esinimese üle, sest ta andis niivõrd täpselt situatsiooni kätte. Sellele majanduskorraldusele, mis seal valitseb ja mida meil ka tahetakse teha, - sellele on protest ka s u l i k... On ju nii, et kõiki asju, mida sa vabaks lased, saad sa silmapilk hakata kontrollima, sa saad teada, mis suunad, tendentsid küpsevad, kust tuleb rahulolematust, kontrategevust, mida mõnitatakse, mille vastu mässatakse. Täpselt nii too meie üritus ka: aha, mina panin siia oma 5000 sisse, noh, vaatame, mis te nüüd tegite. Jaah...jaah? Nooh - rabelge, rabelge end välja! Ja meie peame tänulikud olema, et näe, mehed panid raha asjale taha, et meie, noored Euroopa igast otstast, saaksime kokku tulla...

M. V.: Jah, olgu see riiete ärakiskumine - nn alastikultuur või urineerimine laval, millest te rääkisite, see on n-õ ettenähtud, aktsepteeritud protest, nomenklatuurne protest, ja see käib selle ühiskonna juurde. Kui meie ühiskonna areng jõuab kord sinamaale, kardan, ega meiegi sellest pääse. Aga praegu on meil siin veel üks maa, üks ühiskond, kus raskuspunkt asetseb kusagil mujal. Ja me ei pruu-

giks selle protesti väliseid vorme jäljendada. Me võime veel õigustatult ütelda, et meie selline värk ei istu. Me võiksime rahulikult olla meie ise.

Ma mäletan, tagasi tulnud, ütles Peeter, et tal tulid algul seal laval kõik vanad krambid (kätesse, õlgadesse) tagasi, millest ta siin oli õppinud juba vabanema. Vaat, meie, siit nurgast väljasaajate mure ongi, ka laiemas mõttes see, et me pärast Eesti piiri ületamist oma vanu krampe tagasi ei saaks. Meie mõtlemine on olnud teatud piirides. Meie mõtlemine on pikka aega olnud kahes kastis. Kui me oleme ka näinud telekast mingeid välismaa truppe ja värke, oleme vaadanud filme, käinud vahel harva kusagil kaugemal teatrit vaatamas - need on olnud meie teadvuses kuidagi eraldi. Me pole tunnetanud end selle maailma osana. See on olnud nagu info kuskilt mujalt - Euroopast. Aga me pole ära tundnud, et meiega asume samas Euroopas. See oma osa tunnetamise raskus on päris õige. Me ei pruugiks nüüd enam minna nii väga vaatama, mis imet nad seal teevad, vaid tunnetama oma asendit teiste seas. Te ütlesite, et pole kõigega nõus. See on ju fantastiline kogemus, kui ma tean, tunnen, leiän seal tehtavast juba mõne asja, millega ma nõus ei ole. See eeldab seda, et see, millega ma olen nõus, on ka läbi tunnetatud, võrreldud, omandatud. Meie kodune töö ja kodune kogemus väärtustub võrdluses. Üks asi on see, et vaja on näha, mis maailmas toimub. Teine asi on see, et maailm tahab teada, mis siin toimub. Mina ei arvanud seda varem. Aga need kontaktid on andnud ootamatult aimu, et me oleme samaväärne komponent maailmakultuuri tervikus. Et meie vastu tuntakse huvi, ja mitte vähem, kui meie oleme aastakümneid tundnud huvi välisilma vastu. Infovahetus! Maailma eri nurkades pole meie alal midagi rabavalt uudislikku, aga sedagi on vaja teada.

## ÕNNITLEME!

1. juuni

**LEO ILVES**

*dokumentaalfilmide režissöör - 60*

2. juuni

**PEETER URBLA**

*mängu- ning dokumentaalfilmide režissöör  
ja produtsent - 50*

6. juuni

**ELLI KUBJAS-ESKOLA**

*omaaegne Estonia Teatri baleriin - 85*

14. juuni

**VOLDEMAR PAHKLA**

*Rakvere Teatri kauaaegne näitleja - 75*

14. juuni

**TIIT PAULUS**

*džässkitarrist - 50*

26. juuni

**NIEVĒS LEPP**

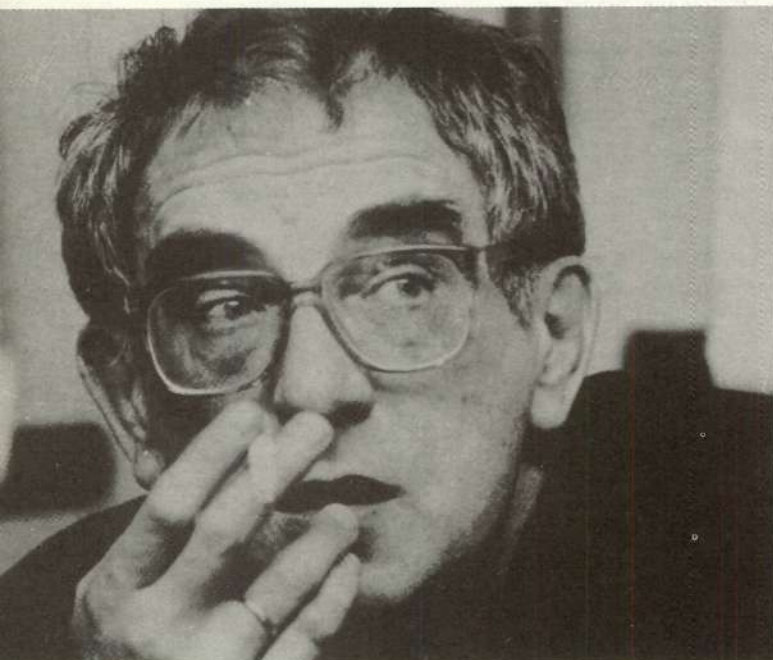
*"Vanemuise" operetinäitleja - 50*

29. juuni

**ROSTISLAV GURJEV**

*laulja, Estonia Teatri solist - 50*

## KRZYSZTOF KIESLOWSKI, TEMA MAAILM JA SELLE DRAMATURGIA



Krzysztof Kieslowski.

---

### "KOLM VÄRVI: SININE"

("Trois couleurs: bleu")

Lavastaja Krzysztof Kieslowski. Käsikiri Krzysztof Piesiewicz ja Krzysztof Kieslowski, käsikirja kaasautorid Agnieszka Holland, Edward Zebrowski, Sławomir Idziak. Operaator Sławomir Idziak. Kunstnik Claude Lenoir. Muusika: Zbigniew Preisner. Montaaž: Jacques Witt. Osades: Juliette Binoche (Julie), Benoît Régent (Oliver), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Véry (Lucille), Hugues Quester (Patrice), Emmanuelle Riva (ema), Jacek Ostaszewski (flöödimängija), Julie Delpy, Zbigniew Zamachowski jt. Kestus 98 minutit. Prantsusmaa, 1993.

### "KOLM VÄRVI: VALGE"

("Trois couleurs: blanc")

Lavastaja Krzysztof Kieslowski. Käsikiri Krzysztof Piesiewicz ja Krzysztof Kieslowski, käsikirja konsultandid Agnieszka Holland, Edward Zebrowski, Edward Klosinski. Operaator Edward Klosinski. Kunstnikud Halina Dobrowolska, Claude Lenoir. Muusika Zbigniew Preisner. Montaaž: Urszula Lesiak. Osades: Zbigniew Zamachowski (Karol Karol), Julie Delpy (Dominique),

Janusz Gajos (Mikolaj), Jerzy Stuhr (Jurek), Aleksander Bardini (advokaat), Juliette Binoche, Florence Pernel jt. Kestus 92 minutit. Prantsusmaa-Poola, 1993.

### "KOLM VÄRVI: PUNANE"

("Trois couleurs: rouge")

Lavastaja Krzysztof Kieslowski ja Krzysztof Piesiewicz. Operaator Piotr Sobocinski. Kunstnik Claude Lenoir. Muusika: Zbigniew Preisner, Van Den Budenmayer. Montaaž: Jacques Witt. Osades: Irène Jacob (Valentine Dussaut), Jean-Louis Trintignant (kohtunik Joseph Kern), Jean-Pierre Lorit (Auguste Bruner), Frédérique Feder (Karin), Samuel Lebihan (fotograaf), Juliette Binoche, Julie Delpy, Benoît Régent, Zbigniew Zamachowski jt. Kestus 99 minutit. Prantsusmaa-Šveits-Poola, 1994.

---

Krzysztof Kieslowski (s 1941; "Filmiamaatöör", 1979; "Lühifilm tapmisest", 1987; "Lühifilm armastusest", 1988; "Dekaloog", 1989; "Véronique'i kaksikelu", 1991) loob oma kol-

me värvi triloogias "Kolm värvi: sinine" (1993), "Kolm värvi: valge" (1993) ja "Kolm värvi: punane" (1994), mida meil on nüüd önn näha olnud, lausa peensusteni paikapandud omamaailma. Näiteks triloogia viimase osa "Kolm värvi: punase" alguses kõneleb filmi naispeategelane Valentine telefonitsi oma meestuttavaga ja neid segab seejuures helikopteri müra. Heli, mis filmi lõpukaadrites leiab enesele uue lahenduse ja selgituse. Sellest, et hiigelsuur punane plakat Valentine'iga vaata et lausa üksüheselt ennetab filmi lõpus nähtavat teelekraani pilti, ma parem ei räägi, see peaks niigi ilme olema. Selliseid omamaailma igakülgseid paikasätimisi kohtab veelgi (triloogia viimase osa koer erinevalt esimese osa kassist näiteks). Aga mis need komponeerimised juhpaatseks teeb, on nende loomulikkus, sümpatilisus, kui soovite - kõike seda polnuks võimalik teadlikult valmis konstrueerida. Kieslowski demonstreerib meile lihtsalt oma hämmastavalt head tervikutaju. Ja ilmselt muudki.

Samas kohtab tema triloogias ka teadliku arvestuslikkust. "Kolm värvi: sinises" kujutatud kriisisituatsioon on omakorda asetatud üpriski päevakajalisse probleemide ringi - Euroopa Liidu tähesõõri nimelt. Autoõnnetusel hukkunud helilooja on Euroopa esikomponist ja pooleli ei jäänud tal ei midagi muud, kui Euroopa Nõukogu tellimusel loodav suurele ühinemisele pühendatud helitöö, mille samaaegne esiettekanne korraga kaheteistkümnnes pealinnas ähvardab nüüd ära jääda (muide, ka Kieslowski filmitriloogia on sündinud Euroopa Nõukogu toetusel). See kõik on nii silmatorkav ja samas mitte end kuidagi ülearu pealesuuv, nagu pole seda ka näiteks Slawomir Idziaki pildilahenduse "sinisus", et hakka või siin teatavat hästi varjatud ironiat kahtlustama. Otseselt on käibetõdedest kantud triloogia teise osa "Kolm värvi: valge" poolakast peategelase käekäik. Naasnuna Läänest postsotsialistlikule sünnimaale, osutub too seni saamatu sell lausa ärigeniuseks - ju peab juba ainuüksi kapitalistilise õhu sissehingamisel sedavõrd vänge toime olema.

Eksistentsiaalsed küsimused on osatud "Sinises" seostada mitte üksnes hetkepoliitilise ainesega. Andrzej Wajda ja poola n-ö müüti purustava filmi parimatest eeskujudest tiivustatuna usutleb jultunud ajakirjanik värsket leske, et kes ikka on kuulsas helilooja teoste tegelik autor, järsku ta ise polnudki seda. Nii saab tõsiste ja muidu mõne vaataja jaoks vahest igavaks kippuvate asjade käsitlemist kenasti pingestada. Seejuures pole igavikulistest väärtustest rääkimisel unustatud ka igavikulisi algallikaid. Filmilõpus kõlava helitöö sõnad on pärit nimelt "Pauluse esimesest kirjast korintlastele". Niisiis on Kieslowski koos kaasstsenarist Krzysztof Piesiewicziga osanud dramaturgia osas komponeerida tõeliselt mitmekihilise tordi,

mis peaks kõitma üpriski erinevate vaatajate meeli.

Tegelikult ei tahtnud ma üldsegi sellest rääkida. Oeldu osutas ju kõigest meisterlikule käsitööle ja tsunftioskuste elegantsele esitlusele. Küsimus on ikkagi selles, milleks Kieslowski loodud vajab, miks on tema maailm just selline.

Ühelt poolt oleks vastus milleks-küsimusele otsekui kokku võetud juba osutatud "Armastuse ülemlaulu". "Kui ma räägiksin inimeste ja inglite keeli, aga mul ei oleks armastust, siis ma oleksin kõmav vasknöu ja kilav kuljus" (1 Ko. 13, 1) - see käiks nii kogu triloogia kohta kui ka eraldivõetult kõige otsesemalt triloogia esimese osa kohta. Teise osa puhul võiks viidata sõnadele "Ja kui ma kõik oma vara ära jagaksin...", kolmanda puhul aga tsiteerida: "Ja kui mul oleks prohvetianne...". Oleks see värvitähenduste ja märksõnade vabadus-võrdsus-vendlus kõrval veel üks võimalus viia iga film mingi kindla nimetaja alla? Pigem lihtsalt viide selliste nimetajate rohkusele, kunstiteose loomuomasele mitmetähenduslikkusele.

Kuigi Kieslowski omamaailma n-ö tagumine siht ja dramaturgiline lõpp-punkt, kuhu ta tahab välja jõuda, sai ära oeldud, omandab see siht kindla tähenduse ja väärtuse ikkagi alles loo alguspunkti silmas pidades. Ja see maailm ise, kuhu Kieslowski oma tegelased asetab, situatsioonid, millega ta ekraniikujud silmitsi peavad seisma, on enam kui piinarikkad ja valulised. Näiteks "Sinise" Julie (Juliette Binoche), kes on äsja kaotanud nii tütre kui ka mehe. Ja ega tegelikult mitteilamisega leppimine, nagu kohtame "Punase" pensionil kohtuniku (Jean-Louis Trintignant) puhul, pole ju kuidagi parem, mõnes mõttes on see võib-olla hullemgi. ("Valge" kui sisult kõige kahvatuma filmi - näete, värvisümbolikat annaks sedaviisiigi trakteerida - jätkas edasistest arutlustest kõrval). Nii et kui Kieslowski puhul üldse mingitest värvidest rääkida, siis alustuseks tuleks nimetada just musta, sedavõrd sügava ja masendava kriisi seisundisse asetab Kieslowski oma tegelased. Poola filmikunstile omase halastamatusega näitab ta meile "Sinises" seda, mille võimalikkusest me tavaliselt mõelda ei soovi ja mida parema meeleka unustada tahaksime. Aga see oleks poolik abinõu, lahenduseks (? - ent ma ei oska ka paremat sõna leida) võiks olla hoopis elu nendegi tahkude aus teadvustamine ja läbielamine, näikse olevat Kieslowski arusaam. Kuidas see Beethoveni Uheksandat sümfooniat tagasivõetaval Adrian Leverkühnil oligi? - Lootus sealpool lootusetust.

Kieslowski on halastamatu ja samas on ta ka helde. Autori tahtel on triloogia lõpus toimuvast laevakatastroofist pääsenute seas kõigi ta kolme filmi tegelased. Lavastaja hoolitseb selle eest nagu pensionil kohtunik Joseph Kern hoolitseb fotomodell Valentine'i



(Irène Jacob) ja juuratudeng Auguste'i (Jean-Pierre Lorit) käekäigu eest. "Kolm värvi: punane" on täis kordumisi. Nagu omal ajal luges vastust talle esitatavale eksamiküsimusele maha pudenenud õpiku juhulikult avanenud leheküljelt kohtunik, nii teeb seda ka tänane juuratudeng Auguste. Nagu vana kohtunik oli sunnitud pettuma oma armastatus, nii on see määratud sündima ka Auguste'iga. Aga pensionärist kohtunik, kellele enesele on elu pigem kibestumist tähendanud, omab tuleviku ettenägemise võimet, ta seletab Valentine'ile naise elu 20-25 aasta pärast. Samuti on sel mehel üleloomulik võime inimettevõtmete kulgu mõjutada, pakkudes oma noorele *alter ego*'le Auguste'ile teistsugust, paremat saatust.

Kes ta on, see pensionipõlve pidav ja ristiinimeste kõnelusi (pealt)kuulav vanaldane mees? "Kolm värvi: punase" maailm võiks ses mõttes olla piisavalt kummaline ja irrealne või uskumatu. Kui mitte üks öö mullusügisel Läänemerele, mis muudab "Kolm värvi: punase" tolle elutegelikkusest näiliselt mittehoolumise kiuste kõhedaks tegevalt prohvetlikuks. Ma pean silmas just visiiri-kaadrit - sõna, mida me enamik mullu keva-

*"Kolm värvi: sinine", 1993. Juliette Binoche (Julie).*

*"Kolm värvi: sinine". Juliette Binoche (Julie) ja Jacek Ostaszewski (flöödimängija).*





"Kolm värvi: punane", 1994. Irène Jacob (Valentine Dussaut).

"Kolm värvi: punane". Irène Jacob (Valentine Dussaut).



del, siis, kui "Kolm värvi: punane" valmis sai, vaevalt et teadsimegi, veel vähem aga seda surmaga seostada mõistsime.

Muidugi võis kõik olla puhas juhus, sulgub laevanina oli lihtsalt kinematograafiliselt atraktiivne. Ja üks varasemaid laevaõnnetusi oli just Inglise kanalil juhtunud ja üks teine jälle just poolakatest meeskonnaga - nii et kõik võib leida lihtsa selgituse. Kumatigi mitte Kieslowski maailmas. Me alustasime oma kirjutist sellest, kuivõrd detailselt on Kieslowski kunstimaailm läbi komponeeritud, kuidas ka kõige tähtsusetum ja juhuslikum moment leiab triloogia edasises käigus enesele kindla koha, kordudes uuel, modifitseerunud kujul. Seejuures nimetasime siin nimme kõigest teise-kolmandajärgulisi teisendumisi. Ja mitte üksnes põhjusel, et kõige olulisemale kordumisele on kriitikas juba varemgi osutatud: filmist filmi püüab vana naine tühja pudelit töötlemisautomaati torgata, üksnes "Punase" Va-

lentine läheb talle appi. "Ühest inimesest ripub ära maailma saatus, kõik inimesed (aga ka asjad ja inimesed) on omavahel nähtamatute niitidega seotud," nagu kirjutab Toomas Raudam ("Postimees" 20. II 1995).

Küsimus pole selles, kui ebaolulised võivad niisugused kordumised-teisenemised olla. Näiteks selle kohviku või poekese aknal, kust Valentine käib ajalehti (mis ju tegelikult on "Sinise" televiisori modifikatsioon) ostmas ja mänguautomaadiga mängimas (mille tulemus omakorda jälle üht või teist ennelt tähendab), on kuulsa šveitsi ohvitseri taskunoa reklaam - lisaks niisiis veel viide tegevuspaigalegi! Veidi hiljem tuleb aga nuga ise, õieti selle pintsetid, kasutusele ükseluku topitud nätsu eemaldamisel. Tähtis on, et sellised seosed tekivad, et nad on olemas. Nende juhuslikkus ja näiline tühisus üksnes rõhutab nende tegelikku olulisust Kieslowski filmitriloogia ühe, kui mitte keskseimagi arhitektoonilise printsiibina.



"Kolm värvi: punane". Irène Jacob (Valentine Dussaut) ja Jean-Louis Trintignant (kohtunik Joseph Kern).

Kieslowski maailm on tänu seal tekkivatele ootamatutele haakumistele ning üleüldisele korrelatsioonile salapärane ja tähendusrikas. See maailm paneb meid märkama elu eriskummalisi seoseid ja nende võimalikku mõtet otsima, aga samas võib ta ahvatleda meid ka katteta spekulatsioonidele (Prantsuse lipu värvid ja nende taga seisvad märksõnad on pigem formaalselt filmitrioloogiat struktureeriv printsiip, sest mõistagi ei saa ju tegelik elu kuidagi vastata kunagistele revolutsiooniideaalidele, ning nii peavadki need märksõnad just sellisena, sisuliselt seostumata ja n-ö möödarääkivalt toimima). Kieslowski maailm koosneb pidevatest teisene- mistest, muutumistest, uueks saamistest, koosneb pidevast liikumisest - aga elu ongi liikumine, selliselt kõlab niisuguse mõistatusliku nähtuse nagu elu üks napisõnalise- maid määratlusi. Nii on ka Kieslowski maailm ainuüksi puhtmõistuslikult äraasetama- tu.

Kieslowski kunstimaailm ei saa küll isene- senest elureaalsuse vastu, Joseph Kerni (kas võiksime sellest nimestki varjatud mõtet otsida? - "Kern" tähendab saksa keeles tuuma) kohtunikust tulevikukujundaja ei suuda ju kõike vältida, kuid ei peagi saama, sest Kieslowski teab muud. Kuigi maise eksis- tenti ebatäiuslikkuse ja kõigi saatuselööki- de talumine võiks tunduda mõttetu, tahab Kieslowski oma filmitrioloogia parimates kaadri- tes ometigi küündida katarsislikult puhas- tava toimeni. Tänu millele? Kui nii üldse kü- sida saab, siis tänu filmilooja teadmisele, et "... nüüd jääb usk, lootus, armastus, need kolm, suurim neist on aga armastus" (1 Ko. 13, 13) ja selle äratundmise kunstivormi va- lamisele.

#### KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Sündis 27. juunil 1941 Varssavis. 1968 lõpetas Łódzi filmi, teatri ja TV kooli. Alustas dokumentalistina 1968. Esimene lühinängufilm valmis 1973. Tema fil- mid on võitnud auhindu Krakówi, Mannheimi, Mosk- va, Lyoni, Lille'i, Chicago, Nyoni, Strasbourg'i, São Paulo, Venezia ja Berliini filmifestivalidel. Tegutsenud ka teatrilavastajana. On olnud filmiõppejõud Katowic- es, Berliinis jm.

#### DOKUMENTAALFILMID:

- 1968 "Foto" (Zdjecie).
- 1969 "Łódzi linnast" (Z miasta Łódzi).
- 1970 "Olin sõdur" (Byłem żołnierzem).
- 1970 "Tehas" (Fabryka).
- 1971 "Enne reidi" (Przed rajdem).
- 1972 "Töölisel '71. Mitte midagi meist ilma meie- ta" (Rabotnicy '71, Nic o nas bez nas) - koos T. Zygadloga.
- 1972 "Peremehed" (Gospodarze).
- 1972 "Refrään" (Refren).
- 1972 "Wroclawi ja Zielona Góra vahel" (Miedzy Wroclawiem a Zielona Góra).
- 1972 "Tööohutusnõuded vasekaevanduses" (Pod- stawy BHP w kopalni miedzi).
- 1973 "Müüri laduja" (Murarz) - ekraanil 1981.
- 1974 "Kiiritus" (Przeswietlenie).
- 1974 "Laps" (Dziecko).
- 1974 "Esimene armastus" (Pierwsza miłosc) - eri- preemia Krakówis 1975.
- 1975 "Elulugu" (Zyciorys).
- 1976 "Plaks" (Klaps).
- 1976 "Haigla" (Szpital) - peapreemia Krakówis 1977.
- 1977 "Ei tea" (Nie wiem) - ekraanil 1981.
- 1977 "Õövalvuri vaatepunktist" (Z punktu widze- nia nocnego portiera) - FIPRESCI auhind Krakówis 1977.



"Kolm värvi:  
valge", 1993.



1978 "Seitse eri vanuses naist" (*Siedem kobiet w różnym wieku*).  
1980 "Vaksal" (*Dworzec*).  
1980 "Rääkivad pead" (*Gadajace głowy*).  
1989 "Nädala seitse päeva" (*Siedem dni w tygodniu*) - novell Hollandi filmis "City Life".

#### MÄNGUFILMID:

1973 "Maa-alune tunnel" (*Przejście podziemne*, TV).  
1975 "Personal" (*Personel*, TV) - peapreemia Mannheimis 1975.  
1976 "Rahu" (*Spokój*, TV) - ekraanil 1980.  
1976 "Armistus" (*Blizna*).  
1979 "Filmiamatöör" (*Amator*) - peapreemia ja FIPRESCI auhind Moskvast 1979, peapreemia Chica-gos 1980 jt auhindad.

1981 "Juhtum" (*Przypadek*) - ekraanil 1987.  
1981 "Lühike tööpäev" (*Krótki dzien pracy*, TV).  
1985 "Ilma lõputa" (*Bez konca*).  
1987 "Lühifilm tapmisest" (*Krótki film o zabijaniu*) - eripreemia ja FIPRESCI auhind Cannes'is 1988, "Felix" parimale Euroopa filmile 1988.  
1988 "Lühifilm armastusest" (*Krótki film o miłości*) - eripreemia San-Sebastianis 1988.  
1987-89 "Dekaloog" (*Dekalog*, TV) - kaks eelmist filmi lühendatult seriaali 5. ja 6. osana.  
1991 "Véronique'i kaksikelu" (*La Double vie de Véronique / Podwójne życie Weroniki*).  
1993 "Kolm värvi: sinine" (*Trois couleurs: bleu*) - "Kuldõvi" Venezas 1993.  
1993 "Kolm värvi: valge" (*Trois couleurs: blanc*) - "Hõbekaru" Berliinis 1994.  
1994 "Kolm värvi: punane" (*Trois couleurs: rouge*).

L.K.

## MIS SEE ON, MIKS SEDA TEHAKSE JA MILLINE ON PARIM?

*Žüriilikmena Tampere lühifilmide festivalil*



"Deep", Soome. Režissöör Milla Moilanen. 6-minutine kompuuteraanimafilm näitab vahetu kogemuse ja õpitu kokkupuuteid.

Kõik sai alguse 1895. aasta märtsis, kui vennad Lumièr'eid filmisid tehasest väljuvaid töölisi. Seega sada aastat tagasi alustati filmide tegemist, nende näitamist ja ka nähtu üle vaidlemist. Ja ikka on sajandi jooksul vaieldud selle üle, mis see film on, missugune ta olema peaks ja milline film on parim. Ma ei tea, kes ja millal mõtles välja ning korraldas esimese filmifestivali, ürituse, kus eespool öelduga tegeldakse kontsentreeritult, aga igatahes on fakt, et Eestile geograafiliselt kõige lähemal asuva suurema rahvusvahelise filmifestivali toimumise kohaks on Tampere linn. Sel aastal toimus üritus 8.-12. märtsini ja juba kahekümne viiendat korda.

Kokku tuldi oma lühifilmidega (kuni 35 min) kahekümne üheksast riigist. Rahvusvahelises võistlusprogrammis oli 75 filmi. Kõige rohkem oli Inglise (10), Ameerika (9), Prantsuse (8) ja Saksa (7) lühifilme.

Rahvusvahelisse žüriisse oli palutud seda saja aasta pikkust arutelu jätkama eelnevatel festivalidel auhindu saanud filmide režissöörid: Jackie Farkas Austraaliast (eksperimentaalsete mängufilmide režissöör ja operaator, Sydney ülikooli õppejõud), Enrique Colina Kuubast (dokumentaalfilmide režissöör, filmikriitik, Havanna ülikooli abiprofessor, Bordeaux' ja Toulouse'i ülikooli külalisprofessor), Boris Kossmehl Inglis-

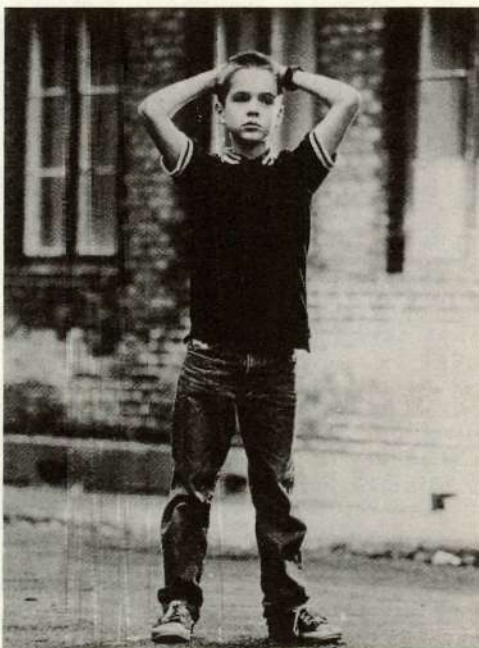
maalt (multifilmide režissöör *Aardman Animations Studio*'st), Ilppo Pohjola Soomest (dokumentaalfilmide režissöör, kes on õppinud *Sheridan College*'is Torontos, Ameerika Filmiinstituudis Los Angeleses ja *Harrow College*'is Londonis, rahvusvaheliselt tuntuks saanud filmi "Tom of Fjnlant" režissöör) ja siin kirjutaja kui filmi "Surale" üks režissööre.

Selleks, et vaadata läbi kõik filmid ja langetada saatuslikud otsused, anti meie kirjule seltskonnale aega neli päeva. Pärast küllaltki väsitavaid võistlusprogrammide läbivaatusi järgnesid pikad arutelud nii päeval kui öösel. Arutasime kõiki filme, ka neid, mis meie jaoks tundusid auhinda mitte väärivat. Meil oli huvitav kuulata üksteise arvamusi ja me ei tahtnud ka ühestki filmist lihtsalt nüü sama mööda minna, üle astuda. Ilmselt tuleb see sellest, et oleme režissööridena ka ise tundnud ärevust oma filmide pärast võistlusprogrammides ja lootust, et žürii ei väsiks, et neil hindama kutsutud inimestel jätkuks tahtmist suhtuda igasse filmi tähelepanuga.

Võtsime lähtekohaks, et auhinda vääriv film peaks olema professionaalselt tehtud ja samas peaks temas olema ka uudsust, omapärast lähenemist. Esimene selektsioon tuli küllaltki üksmeelselt, aga lõpuarutelu kestis koguni kümme tundi. Oeldakse ju küll, et maitse üle ei vaielda, aga meie töö just selles seisneski, et maitse, toekspidamiste ja arusaamade üle kirglikult vaieldi. Tõdesin veel kord, kui erinevad on arusaamad inimestel, kes pärit maailma eri paigust. Erinevaid arvamusi suurendas veel seegi, et esindatud olid nii dokumentaal-, mängu- kui ka multifilmitegijad. Lõplikud otsused tulid demokraatlikult hääletades, muidu võib-olla

olekski enamik auhinda andmata jäänud. Iga langetatud otsus oli viie inimese vaheline kompromiss. Ei ole ju kunstis selliseid absoluutkriteeriume nagu spordis, kus kõik on selge ja tugevam võidab. Aga küllap mingi mõte nendel rahvusvahelistel žüriidel ja nende otsustel ikkagi on, muidu võiks ju ainult ühe inimese hindama panna. Kuid seegi žürii ei suutnud lõpetada vaidlust teemal: mis see on, miks seda tehakse ja milline on parim?

"Poiss, kes astus tagasi", Taani. Režissöör Thomas Vinterberg. 35-minutises lühimängufilmis leiab perekonnas aset õnnetus, mille järel väike poiss soovib aega tagasi pöörata.



"Väike ball", Prantsuse. Režissöör Philippe Découfle. 4-minutises lühimängufilmis laulab Bourvil šansoone.



Festivali lõpupäeval kuulutati aga auhin-  
nad pidulikult välja. *Grand prix'* sai Prantsu-  
se mängufilm "Midagi erinevat" ("Quelque  
chose de different", režissöör Bruno Rol-  
land). Film liharaiujast transvestiidist, kes  
joulude ajal toob enda juurde koju kodutu  
lapse. Kõik me oleme nii või teisiti määratud  
üksindusele oma kestas, nii on tõdenud kuu-  
lus Gabriel García Márquez oma romaanis

pääseda rahulik ajakulg kaadrist kaadris-  
se.

Parimaks animafilmiks tunnistati "Loo-  
mine" ("Die Schöpfung", Saksa, režissöör  
Thomas Meyer-Hermann) - meisterlikult  
teostatud maailma alguse lugu.

Parima mängufilmi auhinna sai "Rist-  
teed" ("Crucero"/"Crossroads", Kanada,  
režissöör Ramiro Puerta) - humoristlik vaade



"Luigi ja Bruna", Itaalia. Režissöör Andrea Serafi-  
ni. 16-minutine dokumentaalfilm on lugu vana-  
paarist, kes elab eraldatuna mägedes Prantsusmaa  
ja Itaalia piiril.

"Sada aastat üksildust". Inimesele on antud  
vaid üks jumalik ime selle vangikongi lõhku-  
miseks, see on armastus. Armastuse ime, selle  
sõnumi meeldetuletamiseks peetakse jõulu-  
pühi. Me tahame, et see ime puudutaks kas  
või kordki aastas, jõuluõhtul meid endid ja  
seda hoolimata meie ametist, seksuaalsest  
kuuluvusest, poliitilistest veendumustest.  
Seda inimlikku teemat käsitleski "Midagi eri-  
nevat". Žürii hindas selle filmi juures eelkõie-  
ge selle üldnimliku teema filmilikult huvit-  
tavat esteetilist käsituslaadi, köitvat pildilist  
lahendust (tugevad Francis Beaconi ja Ru-  
bensi mõjud), mille atmosfääril aitas mõjule

Ladina-Ameerikast pärit inimese elule Kana-  
das.

Parimaks dokumentaalfilmiks tunnistati  
"Põlevate sipelgate lõhn" ("The Smell of Bur-  
ning Ants", USA, režissöör Jay Rosenblatt) -  
eksperimentaalne film vägivalda arenemisest  
inimeses.

Peale rahvusvahelise žürii olid festivalil  
ametis veel neli žüriid: Soome filmide, So-  
me dokumentaalfilmide, noorte ja Risto Jar-  
va auhinda väljaandev žürii. Soome filmide  
konkursi peauhinna sai dokumentaalfilm  
"Tino" (režissöör Tahvo Hirvonen) - portree  
kolmekümneaastasest punkarist ja tuleneela-  
jast. Selle huvitava isiksuse maailmanäge-  
mus, tema jätkuv mäss raevus ja haavatavu-  
ses köitis sedavõrd, et film sai samuti rah-  
vusvahelise ja noorte žürii diplomi ning  
publiku auhinna. See oli ka kõige rohkem  
kõneainet tekitanud film festivalil.

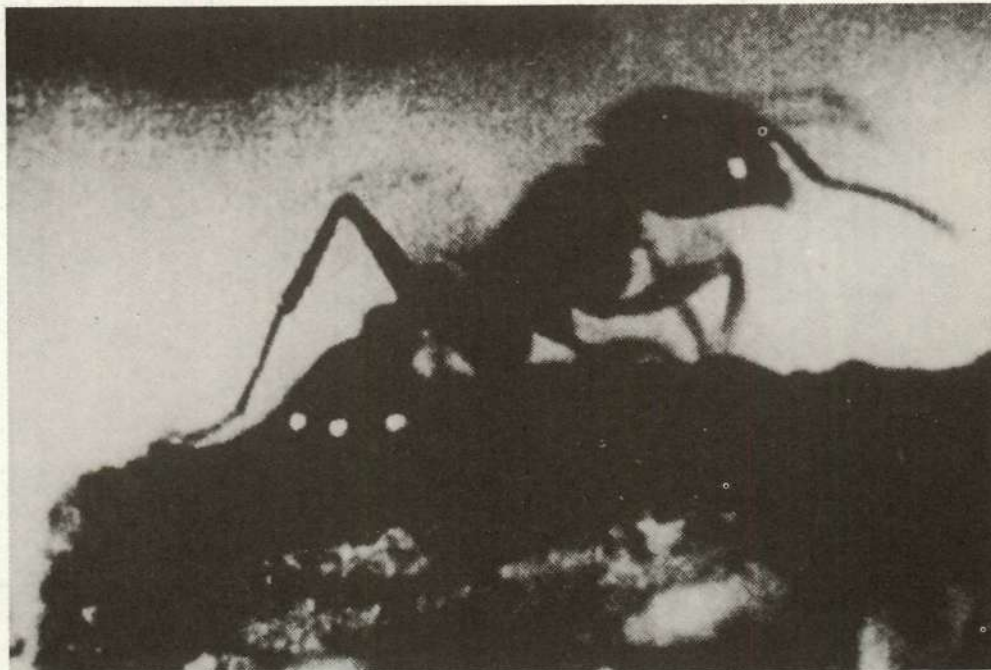
Mitte just tihti ei ole võimalust ega jaksu vaadata tervet võistlusprogrammi. Seekord tuli seda teha ja see andis mingil määral üldpildi hiljuti valminud lühifilmidest. Valik oli võistlusprogrammi jaoks tehtud ju 2600 filmi hulgast, mis oli suurim eelvalik eelmiste aastatega võrreldes.

Mis nähtud filmiprogrammisse puutub, siis tase oli väga erinev, käärid kõige vähem ja kõige rohkem meeldinud filmi vahel suured. Hämmastavalt vähe ja nõrgalt olid esindatud dokumentaalfilmid, neid oli kõigest viihteist. Paratamatult juurdlesin probleemi üle, kuhu siis on kadunud huvitavad autorid

Johannes Kley). Film vanadusest, üksindusest, vajadusest teise inimese järele.

Kahekümne seitsme animafilmi tase oli suhteliselt kõrge ja ühtlane. Ilmselt nii see peabki olema, sest animafilmil on lühifilmina oma kindel väljakujunenud koht. Eestist oli Mati Küti uus film "Plekkmäe Liidi". See oli meilt võistlusprogrammis ka ainuke film.

Mängufilme oli kõige rohkem, koguni kolmkümmend kolm. Ja nii, nagu nendega lühifilmifestivalidel ikka, oli suure osas tegemist koolitöödega. Ilmselt mängufilm lühifilmina ongi rohkem n-ö suurde filmi pürgijate enesetööstuse mängumaa. Samas



"Põlevate sipelgate lõhn", USA. Režissöör Jay Rosenblatt. 21-minutine eksperimentaalne dokumentaalfilm uurib meheks saamise raskusi.

oma lühifilmidega dokumentalistika vallas. Kui 1990. aastate algul oli lühifilmide festivalidel palju huvitavat just endistest sotsriikidest, siis praeguseks on arvatavasti tugevamad autorid leidnud endale kindla tellija, mõne jõukama telekompanii. Paraku on aga TV huvitatud rohkem täispikkadest, tunniajastest filmidest, lühifilmidest vähem. Nii ongi terve rida huvitavaid dokumentalist- lühifilmide festivalidest eemale jäänud. Ühtegi dokumentaalfilmi ei olnud Eestist, Lätist, Leedust ega Poolast. Venemaalt oli vaid üks tõsielufilm. Dokumentaalfilmidest ülekaalus ja seejuures ka huvitavamad olid portreefilmid. Oma lihtsuse ja inimikkusega jäi mulle meelde portree pimedast naisest "Te ei tunne Trudy Lüscherit!" ("Sie kennen Trudchen Lüscher nicht!", Saksa, režissöör

oli kahjuks aga päris eksperimentaalseid töid vähe.

Žürii oli muidugi seotud ainult võistlusprogrammi vaatamisega, aga festivalil toimus üldse kokku 119 filmiseanssi, näidati üle kahekümne eriprogrammi. Soosituimad neist olid *Aardman Animations Studio* multifilmid ja Roman Polanski lühifilmid. Näidati ka arvutianimatsiooni, *gay*- ja lesbifilme, soome üliõpilaste töid, arhiivifilme, Orson Wellesi filmide programmi jne. Peeti ka kolmkümmend seminari või vestlust (produktentide foorum, Euroopa filmifestivalide direktorite kohtumine jne). Kohal olid filmi-

de ostjad, vahendajad, paljude telekanalite esindajad.

Eriti rõõmustas mind festivalil just see, et huvi lühifilmide vastu on hoogsalt kasvanud. Küllap on inimesed küllastumas sellest välvuvast ja paukuvast tsirkusest, mida suur filmitööstus maailma filmivaatajatele jätkuvalt pakub. Tampere filmifestivali seansside küllastajate arv kasvas möödunud aastaga võrreldes poole võrra, arvuliselt nüüd juba 40 000. Samasugusest protsessist räägiti ka Prantsusmaal toimuva Clermont-Ferrandi (Euroopa ühe suurima lühifilmide festivali) kohta. Ilmselt pole soomlane just kõige kirg-

dele inimestele (televisiooni- ja kinopublik) maailmas avastamata.

Iga selline suur filmiüritus on kahtlemata tohutu kaaluga kultuurisündmus, mis ainult ei vahenda eri maade filmide paremikki, vaid tutvustab ka korraldavat riiki ennast. Soomlaste visadus filmifestivalide korraldamisel on kindlasti ennast ära tasunud. Festivalide mõjul on küllap paranenud nii Soome filmide tase kui ka suurenenud nende levi maailmas. Siinkohal jääb ainult loota, et ka Eestis kord nii kaugele jõutakse, et peale Pärnu rahvusvahelise visuaalse antropoloogia festivali veel mõni suurem filmifestival käima pannakse. Ja ma arvan, et kui kahekümne viie aasta pärast pidada Eesti rahvusvahelise filmifestivali juubelit, siis ei kahetse keegi ja ehk on paljugi muutunud.



Renita Lintrop.  
H. Lintropi foto

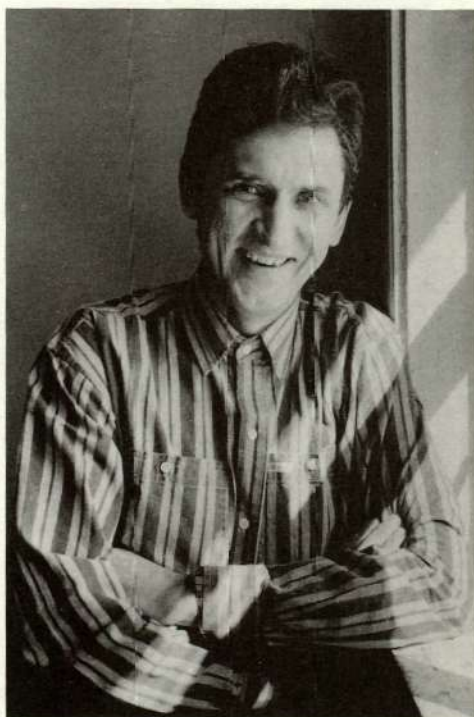
likum kinoskäija, aga kui mõned seansid olid juba kaks nädalat ette välja müüdnud ja piletid täielik defitsiit, siis see paneb küll mõtlema inimeste kultuuriorientatsiooni muutumisest.

Sellisel suurfoorumil saab väga selgelt aru, et kui väike riik ei suuda ennast oma filmikunsti kaudu teadvustada, jääbki ta palju-

---

# TEATRI AASTAPREEMIAD 1994

A. Lauteri nimeline preemia -  
ANNE REEMANN.



G. Otsa nimeline preemia - TARMO SILD.

Aasta lavastajapreemia - JAANUS ROHUMAA.





Aasta kunstnikupremia - AIME UNT.



Aasta muusikateatri preemia - PAUL MÄGI.



A. Lauteri nimeline preemia -  
ANDRES NOORMETS.

A. Kurtna nimeline preemia - HÄIDI KOLLE.







Aasta kriitikupremia - LEA TORMIS.



P. Põldroosi nimeline preemia - IVIKA SILLAR.

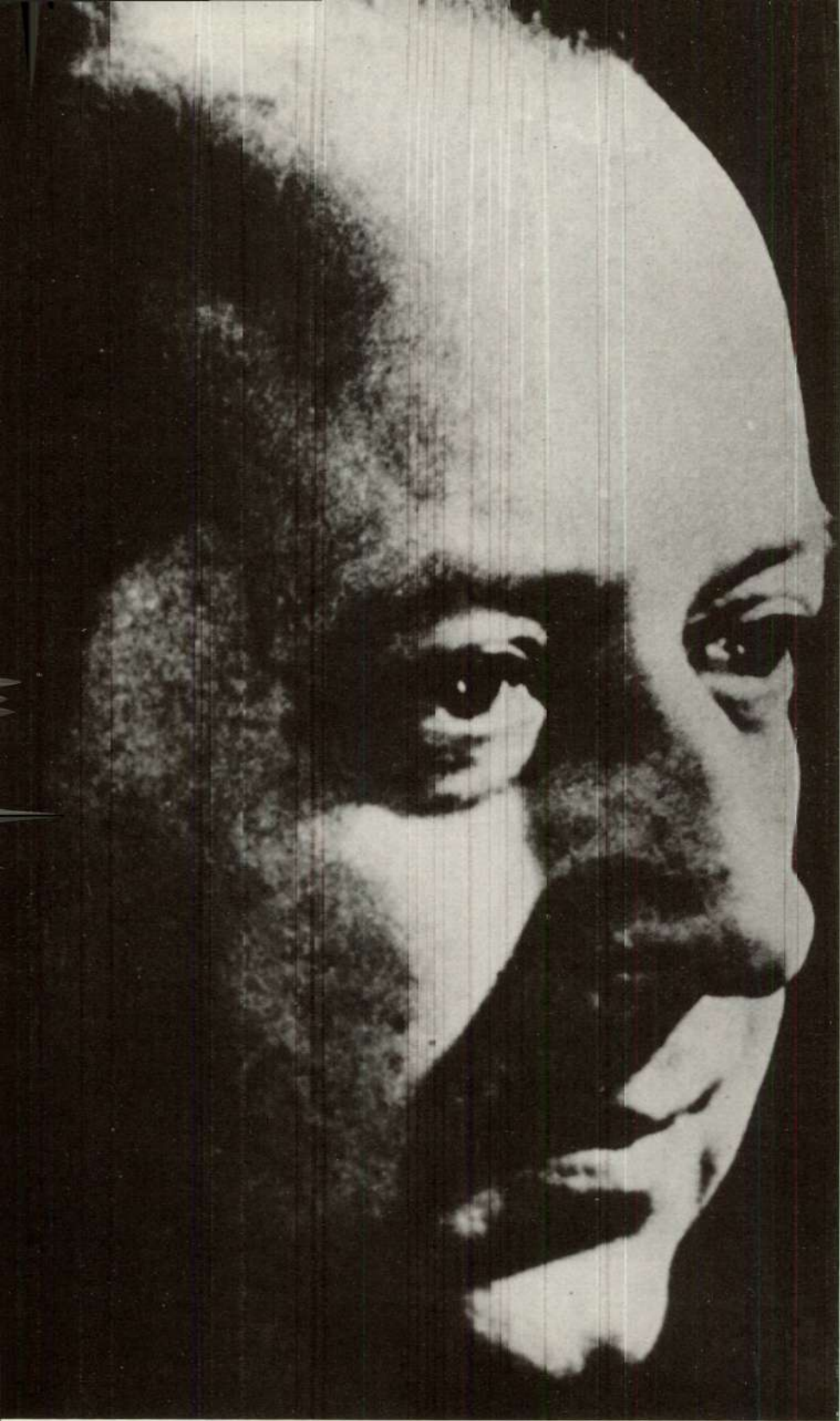


Aasta naisnäitleja preemia - LIINA OLMARU.



Aasta meesnäitleja preemia - AIN LUTSEPP.

*Fotod: P. Grepp, H. Rospu, E. Loit, K. Orro  
A. Matkur ja M. Raude.*



## EDUARD TUBINA KLAVERILOOMING I

Eduard Tubin on oma loomingus osutanud peatähelepanu sümfoonilistele teostele, mille seast kerkivad esile eriti tema kümme sümfooniat. Olles oma loomingu põhisuunitluselt eelkõige **sümfoonik**, ilmneb see ka tema teistes teostes. Nii kohtame ka tema klaveriloomingus sümfoonilise arenduse võtteid ja püüdu dramaturgiliselt tervikliku ülesehituse poole, Tubina klaverifaktuur on tihtipeale orkestraalselt mitmekihiline ja monumentaalne. Kuid samas on tema klaveriteosed iseseisvad ja terviklikud kompositsioonid, kus mitmeplaaniliste kõlahihistuste kaudu avaldub individuaalne ja värvikas kõlamaailm. Neis paelub instrumentendi käsitusoskus, mis muudab nad pianistlikult haaravaks, nõudes samas suure annuse virtuoossust (nimetagem siinkohal ka klaveripartiide suurt osatähtsust Tubina kammerloomingus - viiuliteostes ja soololauludes). Kuid peamine - nende muusikaline materjal mõjub oma selge ja loogilise ülesehituse kohati otse visuaalselt konkreetse (näiteks arhailises "Ballaadis M. Saare teemale" või gigantse ja mõttetihedas II sonaadis), üldistades autori subjektiivse maailma üldinimlike ideede tasapinnani.

Kuigi klaveriteostel ei ole Tubina mitmekesisel loomingul mitte just keskne koht, on huvitav, et tema esimesed teada olevad tööd on kirjutatud just klaverile. Need on "Hällilaul" (pühendusega "Oma armsa sõbra Ruudile enne uinumist mängida", dateeritud Tartus 19. XII 1925) ning "Albumileht" (samuti pühendusega: "Süvenemiseks oma armsa Ruudile", dateeritud Tartus 10. I 1926). Neist väärib märkimist eriti esimene pala "Hällilaul", milles vaatamata mõningatele reminitsentsidele Raveli kujundlikust maailmast, on juba aimata noore algaja helilooja püüdlusi meeolu kontsentreerituse ja väljapeetuse poole. Kuigi see on alles Elleri kompositsiooniklassi teise kursuse õpilase töö<sup>3</sup>, äratav see tähelepanu oskusega lähtuda konkreetsest meeolust ja pakub ka kunstilises mõttes suurt elamust.

Niisiis kerkis Tubin esile kui andekas ja paljutootav loovisiksus. Tundub otse imetlusväärseks, et tema esimesed heliloomingualused saavutused aastaist 1926-1927 (mainitud klaveripalad, kaks prelüüdi, soololaulud "Su õrna kätt", "Kesk laotusi", "Drengi laul jääliustikul", koorilaul "Karjase laul") suutsid oma kunstiküpsusel juba vabalt võistelda mitmete tolaaegsete eesti heliloojate selle ala paremate teostega.

Tubina varaste klaveriteoste hulgas paeluvad erilist tähelepanu nõtked ja paindliku joonega prelüüdid. Neist kaks esimest on loodud veel õpingute ajal Elleri juures aastail 1927-1928.<sup>4</sup> Kuigi ka siin võime leida väliseid kokkupuutepunkte Skrjabin, Debussy ja Elleriiga, on need oma olemuselt küpse kunstiväärtusega teosed, milles avaneb autori võluv ja noorusromantiline tundemaailm. Tuleb esile tõsta mitte ainult nende sujuvat meloodilisust, vaid ka väga värvikat ja pehmet harmooniat, mis oma õrnades ja pastelsetes toonides koloriidiga viitab seostele prantsuse impressionistidega. Eriti kõidab neist esimene - **prelüüd b-moll**. Seda eelkõige tänu vormilt selgele ja terviklikule ülesehitusele, milles leidub ühiseid jooni ka mõnede Elleri klaveriprelüüdidega. Nii Elleri kui ka Tubina prelüüdides võime täheldada printsipi, kus kogu muusikaline ülesehitus koondub tihedalt ümber puhangulise kulminatsioonini, millele eelneb suhteliselt lühike ettevalmistus. Väikese katkestuse järel pärast kulminatsiooni tuleb tagasi esialgne meeolu. Nii moodustab prelüüd oma vormilt ühe tervikliku kaare.<sup>5</sup> Prelüüdi **b-moll** repriis oma kontrapunktilise ülemise hääle ja intonatsiooniliste käikudega tenoris on heaks näiteks Tubina varaste teoste mitmekihilisel kõlastruktuuril (vt näide 1). 1976. aastal kasutas autor prelüüdi **b-moll** kogumikus "10 prelüüdi", kuna teine, **prelüüd f-moll** jäi sellest välja. Ilmselt polnud autor oma noorpõlvetooga päris rahul, pealegi on selles mõningast kujundilist lähedust eelmise prelüüdiga. Viimasega võrreldes mõjub aga prelüüd **f-moll** improvisatsioonilisemana ja vabamana, tema muusikaline kude on veelgi enam läbi põimitud imitatsioonilistest alahäälestest. Vormi seisukohalt mõjub siin aga ootamatu üllatusena pärast episoodilise tähtsusega tõusu *fortissimo* s prelüüdi tegelik sisuline kulminatsioon - *Largamente - pianissimo* s (vt näide 2).

tempo I

pp

poco cresc.

Näide 1.

Largamente

8va - - - - -

pp

pp

8va - - - - -

Näide 2.

Järgmised kaks prelüüdi, loodud 1934. aastal, on juba sootuks uus samm kõlalise materjali iseseisvumise poole. Selleks ajaks oli helilooja lõpetanud oma I sümfoonia ja võrreldes varasemate prelüüdidega mõjuvad need täiesti küpse meistri töödena. Neis äratab tähelepanu rütmiline mitmekesisus ja rahvaviisile toetumine teises prelüüdis - see on esimene teada olev eesti klaveriprelüüd, milles on kasutatud rahvaviisi. Mõlemal prelüüdil puuduvad võtmemärgid ja nad on helistikuliselt küllaltki ebapüsivad, eriti esimene.

1930-ndatel aastatel lisanduvad veel kaks prelüüdi klaverile. Neist esimene, prelüüd D-duur on loodud 1934. aastal. Nõtke, veidi tantsulise karakteri poolest on see helges põhitoonis kirjutatud pala sootuks erinev eelmistest. Tehniliselt vähenõudlikuna on see ilmselt mõeldud lastele. Teine, mida autor on ise nimetanud hiljem prelüüdiks, kannab käsikirjas pealkirja "Hetk".<sup>9</sup> Helilooja enda sõnade järgi oli tal kavatsus ühendada see koos kahe 1934. aastal valminud prelüüdiga terviklikuks tsükliks, kuid trükkis see ei ilmunud. Tubin ise pidas seda üheks oma õnnestunumaks palaks.<sup>10</sup> Kahtlemata on see üks tema lakoonilisema vormi ja kontsentreerituma sisuga lühiteoseid.<sup>11</sup> Oma marsilise liikumise ja veidi nurgelise karakteriga ilmutab see nagu protestivaimu, mis paisudes takt-taktilt üha võimsamaks muutub.

Tubin on kirjutanud lastele veel kolm lühipala - "Vastlasõit", "Utekeste tants" ja "Liblika lend".<sup>12</sup> Neist kaks esimest on lihtsad ja lakoonilised palakesed algajaile. Viimane on nõudlikum ning siin võib täheldada õrnalt akvareelseid värvitoone, meenutades sellega veel helilooja noorpõlveteoseid.

Omaette suursaavutuseks tuleb pidada helilooja 1928. aastal Elleri kompositsiooniklassis loodud I sonaati. See on Tubina kõige esimene suurvormis kirjutatud heli-

töö.<sup>13</sup> Sonaat valmis neljaosalisena, kuid kahjuks on sellest säilinud vaid esimesed kolm osa.<sup>14</sup> Esimest osa on autor hiljem käsitlenud iseseisva teosena<sup>15</sup>, mida see sisuliselt ka on, ja andnud talle pealkirjaks "Sonaat-allegro"<sup>16</sup>. Vormilt on see küllaltki ulatuslik, kahe kõrvalteema ja laiendatud reppisiga osa, kus esimene kõrvalteema transformeeritud kujul kordamisel kulmineerub enne koodat. Siin avaldub autori äärmiselt kirglik ja emotsionaalne väljenduslaad, mis leiab endale väljapääsu skrjabinlikult ekstaatiliselt kulminatsioonis (vt näide 3). Siin tajume Tubinat eelkõige kui suurt romantikut. Kuigi seda teost ei või pidada talle iseloomulikuks, annab see tunnistust helilooja äärmiselt rikkalikust ja mitmekülgsest loojanatuurist, viidates tema varase loomeperioodi eeskujudele ja isikupärase stiili kujunemise lähtepunktidele. Ei saa nimetamata jätta teose suurt pianistlikkust ja faktuurilist mitmekesisust, tänu millele mõjub see vaatamata mõningale vormilisele laialivalgusele ja ülepakutusele väga haaravalt ja kaasakiskuvalt. Teine osa, *Skertso, es-moll*<sup>17</sup>, on vormilt kõige kompaktsem ja terviklikum ning sisult küpsem, kuuludes pigem juba Tubina keskmisse kui varasesse loomingu perioodi. Siin ei kohta me enam mingit ülepakutust, kogu muusikaline areng on orgaaniline ja kulgeb selges joones, moodustades kolmeosalise liitvormi. Peateema saates esineb siin ostinaatne rütmifiguur, mis muutub hiljem Tubina üheks tüüpilisemaks arendusvõtteks (vt näide 4). Keskmise osa trio lüüriline teema moodustab kontrasti tehniliselt keeruka ja aktiivse liikumisega A-osalale.



Näide 3.



Näide 4.

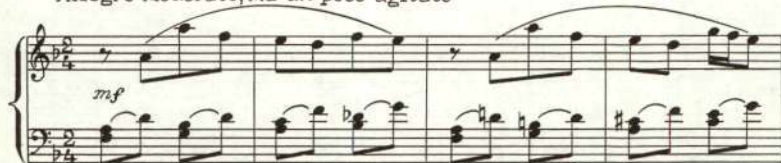
Kolmas osa *Andante mesto, con passione*, on kolmeosalises liitvormis ja põhineb kahel teemal. Siin avaneb küllaltki kujukalt helilooja orkestraalne mõtlemine, millest tulenevalt võib faktuuris täheldada keelpillidele omast väljenduslaadi.

Keskmises osas, mis omakorda moodustab kolmeosalise vormi (ABA<sub>1</sub>), esineb samuti kaks teemat. Need on tonaalselt püsivad ja moodustavad aegamööda faktuuriliselt rikastudes komplitseeritud ja keeruka helikoe. Arvestades kogu Sonaadi säilinud osade suhtelist iseseisvust ja nende suurt ulatust, võiks neid esitada ka iseseisvate teostena.

Pärast I ja II sümfonia kirjutamist pöördus Tubin oma klaveriloomingus järgmise suurvormi poole alles 1942. aastal. Selleks sai ulatuslik kolmeosaline *Sonatiin d-moll*<sup>18</sup>. Kui Tubina varasemates klaveriteostes domineeris emotsionaalne väljendusrikkus, mida stilistiliselt võiks paigutada hilisromantika valdkonda, siis tema keskmise perioodi teostes võime täheldada intellektuaalse mõttemaailma juhtivat osa nii vormistruktuuris kui ka kunstilise idee väljatoomises. Selle perioodi teostele on omane palju isikupärasem väljenduslaad, mis, lähtudes muusikaliste kujundite seemise arengu loogikast, püüdleb lõppkokkuvõttes suurte kunstiliste üldistuste poole. Koos sellega taanduvad romantilise pianismi valdkonda kuuluvad vahendid tagaplaanile ja teoste faktuur muutub tihedakoelisemaks, jäädes küll endiselt täiskõlaliseks, kuid osutudes rohkem vastavaks helilooja individuaalsele kõlakäsitlusele.

Seetõttu võime seda paigutada Tubina loomingu teise perioodi. Sonatiinis nätab autor end juba tasakaalustatud vormikonstruktsiooni meistrina, kus on märgata tema loomingulise käekirja arenemist isikupärase väljenduse suunas. Tegelikult oli uus kvaliteet tema loomingusse ilmunud juba varem, mida võime eriti täheldada tema ajaloolisest ainekust võrsunud II sümfoonia. Ka Sonatiini dramaturgilises arengus võime kohata nii temaatilise arenduse sümfoniseeritust kui orkestraalsena mõjuvaid kõlakihistusi. Erilist huvi pakub Sonatiin seetõttu, et kõigi osade temaatiline materjal põhineb ühel ja samal teemal. Kõige puhtamal kujul ilmub see kohe esimese osa algul (vt näide 5). Sellest on tuletatud ka teise osa esimene teema (vt näide 6). Finaalis kõlab sama teema varieeritult (vt näide 7). Teemade esituslaadilt ja vormi ülesehituselt on Sonatiinile iseloomulik klassikaline selgus. Kogu teose sisuliseks raskuspunktiks on teine osa, *Andante sostenuto, quasi largo*, mida iseloomustab muusikalise mõtte ühtlane pingeline arendus. Siin võime jällegi täheldada helilooja sümfoonilise mõtlemise üht iseloomulikku joont, mis avaldub suurte lõikude ülesehitamises ühest kindlast algelemendist lähtudes, kusujuure tihti on selleks kasutatud ostinaatset rütmilist liikumist. Teises osas kujuneb selleks akordide ühtlane järgnevus neljandiknootides, mis meenutaks nagu rasket astumist. Selliseid raskeid samme meenutavaid muusikalisi kujundeid võime helilooja loomingus leida mujalgi.

*Allegro moderato, ma un poco agitato*



Näide 5.

*Andante sostenuto, quasi largo*



Näide 6.

*Presto*



Näide 7.

Finaal on vormilt rondo-sonaat, mille peateema hoogne liikumine 6/8 taktimõõdu viitab lähedusele itaalia tarantellale. Selline rütmiline liikumine on iseloomulik paljudele Tubina kiireloomulistele teostele. Finaali keskmises osas pöördub helilooja veel korra raskemeelsete mõtiskluste juurde, mis nagu jätkaks teise osa meeleolu.

Sellel lõigul teatav sarnasus Chopini Fantaasia f-moll esimese teemaga, mida ka helilooja ise on tunnistanud. Kuid see leinamarsitaoline kujund, mis eht-tubinlikus arenduses on vaieldamatult isikupärane, on ilmselt seotud ka helilooja isiklike muljetega ja läbielamustega neil raskeil aastail. Huvitav on ka see, et viimases osas esinevad koos nii esimese osa kui ka finaali peateema ühekorraga (vt näide 8). Sonatiini lõpus omandab see ühest algelemendist tuletatud kujund sümfoonilisena mõjuvas arenduses otsustava tähtsuse, mis viib välja virtuosliku ja võiduka lõpuni. Tänu sellisele temaatilisele ühtsusele mõjub ligi 25 minutit kestev teos tervikliku monoliitse tsükliks, mis haarab oma dramaatilise arenduse ja suurejoonelisusega.

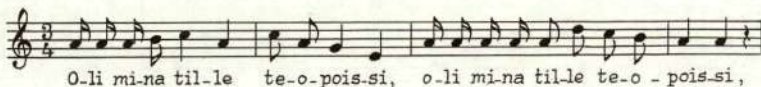
Ajaliselt järgmine teos on heliloojal kirjutatud juba Rootsisis ja kujutab endast omapärast mälestusmärki Mart Saare loomingule. See on "Ballad M. Saare teema-

le", kus Tubin on kasutanud mällu sööbinud teemat Saare koorilaulust "Seitse sammeldunud sängi" ("Kalevipoja" tekstile)<sup>20</sup>. Nagu Tubin ise on väljendanud, oli teose loomise ajendiks tema suur austus ja armastus Saare loomingu vastu.<sup>21</sup> Tegelikult on Saar kasutanud oma koorilaulus aga ehtsat eesti rahvaviisi (vt näide 9). Tubinat köitis selle teema arhailine tõsidus. Selle teema esimeses pooles esinevale koraalilaadsele liikumisele pikkades nootides on vastandatud teise poole veidi tantsulise iseloomuga rütmifiguur, millele on lisatud eesti rahvalaulude tihti iseloomulik kordusmotiiv "kask" (vt näide 10). See teema ongi kogu "Balladi" muusikalise ülesehituse alus, ühtlasi on helilooja kasutanud siin ühte oma meelisvormi - *chaconne'i*<sup>22</sup>. Kuigi autor ise pole teose kohta midagi rohkem öelnud, tundub, et siin on Tubin nagu oma II sümfooniaski, pöördunud rahva mineviku poole, lähtudes samas



Näide 8.

Rahvaviisi: EÜS V, 143 (29), A. Kiiss, Otepää, 1908.



Näide 9.

Mart Saare segakoorilaul "Põhjaviim" (sõnad M. Heiberg).

*Lentamente*

Musical score for Example 9a, showing a piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are: "i.Vaa-ta, laa-nes pui-e pei-äus, pui-e peidus, põõ-sa varjus, pui-e pei-äus, põõ-sa var-jus, kas-ke, kas-ke,"

Näide 9 a.

*Andante*

*pp legato*

Musical score for Example 10, showing a piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a bass line with eighth notes and chords in the right hand. The dynamic marking is *pp legato*.

Näide 10.

Saare koorilaulule aluseks olnud "Kalevipoja" teksti arhailisest maailmast. Oma sügavalt muusikaliselt kujundlikkusest ja vormi kontsentreeritusest on see Tubina üks silmapaistvamaid klaveriteoseid, mis haarab dramaatilise arenduse, sugestiivse väljenduse ja suure üldistusvõimega, kutsudes sellisena esile mõtteparallele Sibeliuse "Finlandiaga". Ballaad on ka üks esimesi Tubina teoseid, mis leidis kohe tunnustust välismaal.<sup>25</sup>

Järgmises, samal aastal valminud teoses kasutab Tubin samuti rahvaviise. Kuigi teos kannab pealkirja "Variatsioonid eesti rahvaviisile"<sup>24</sup>, koosneb variatsioonide teema kahest omaette viisist<sup>25</sup>. Orgaaniliselt omavahel seostudes moodustavad need ühte temaatilise materjali, mille lõpus esineb iseloomulik kordusmotiiv "kaske" (vt näide 11). Võrreldes "Ballaadiga", mõjuvad "Variatsioonid" subjektiivsemalt, haardes rahvaviiside intonatsioonidest tuleneva poeetilise kõlamaailma ja jutustava esituslaadiga, omades seega samuti mõningaid ballaadilikkuse jooni. Kui esimeses teoses võisime täheldada teatavat sugulust Saarele iseloomuliku arhailise kõlamaailmaga, siis teises on tunda Ellerile omast lüürikat ja põhjamaast kargust. Kasutades vaba varieerimise printsiipi, mis muutub helilooja teoste aja jooksul üha iseloomulikumaks, on ka siin tuletatud teose käigus algmaterjalist uusi temaatilisi elemente, need saavad omakorda dramaturgilise arenguliini kandjaks. Nagu tihti Tubina rahvaviisiainelistes teostes, on ka siin üldistatud rahvaviiside olemuses peituv kunstilis-kujundlik maailm, mille tõttu teos mõjub nagu ülemlauluna kogu eesti rahvaloomingule.

Andante sostenuto

Näide 11.

1947. aastal kirjutas Tubin tsükli "Neli rahvaviisi minu kodumaalt"<sup>26</sup>. See koosneb neljast osast, millest iga üksiku aluseks on autentne rahvaviis. Kuid vaba variatsioonilise arenduse tõttu poleks neid päris õige nimetada lihtsalt rahvaviisitööstusteks, vaid pigem võiks öelda, et iga pala aluseks on siin rahvaviis, mille põhineb kogu arendus. Tsükli kõigile osadele on iseloomulik suundumine lihtsamalt keerulisema poole. Esimene osa on talupoeglik "Valss", mille teema esitatakse esialgu äärmiselt lihtsas seades. Sellele järgneb rida variatsioone, kus oleks nagu rõhutatud talupoeglikku kohmakust ja raskepärasust. Teisena järgneb ürgse kõlakarakteriga "Viljategemise laul", kus rahvaviisist inspireeritud tavandlikkus ja rituaalsus mõjuvad maagilise loitsimisena, viidates rahvapärimestele ja uskumustele laulu mõjust viljasaagile. Originaalsetes ja huvitavates kõlakombinatsioonides on esitatud "Kandlepolka", milles kasutatud rahvaviisi kuulis helilooja Stockholmis elanud Kandle Jussilt. Selles palas on helilooja püüdnud tema enda sõnade järgi imiteerida kandlemängu.<sup>27</sup> Viimases osas on Tubin kasutanud Eestis laialt levinud rahvaviisi "Targa rehealune". See viis on heliloojat köitnud mitmel korral, ta on iseloomustanud seda kui "paljupakkuvat rahvaviisi", millega võib kõik ära teha.<sup>28</sup> Pealkirjastatuna "Tants targa rehe all" meenutab viimane osa nagu mingit rituaalset



Näide 12.

kombetalitust<sup>29</sup>, haarates oma ürgsena mõjuva kõlajõu ja ekstaatilisusesse ulatuva väljenduslaadiga. Tänu variatsioonilisele arendusprintsibile, mille käigus kõlastruktuur järk-järgult laieneb ja haarab viimases variatsioonis kogu klaviatuuri, omandab see osa orkestraalsena mõjuva kõlatäiuse, osutudes nii kogu tsükli kulminatsiooniks (vt näide 12).

(Järgneb)

## VIITED

<sup>1</sup> Tubina klaveriloomingu esimeseks väljapaistvaks esitajaks oli tema õpingukaaslane Elleri klassist pianist Olav Roots, kelle ettekandes kõlas enamik Tubina klaveriloomingust ja kes dirigendina oli ka Tubina varase perioodi sümfooniliste teoste esmaesitaja.

<sup>2</sup> Mõlema pala originaalkäsikirjad asuvad Tallinnas TMM-is. Ruudi - Rudolf Keiss, Tubina noorpõlvekaaslane, muusikahuviline, hiljem Riikliku Kirjastuse "Ilukirjandus ja Kunst" toimetaja.

<sup>3</sup> Tubin astus Tartu Kõrgemasse Muusikakooli 19-aastaselt ja õppis Elleri juures kompositsiooni aastail 1924-1931.

<sup>4</sup> Mõlema prelüüdi originaalkäsikiri, millel autoripoolsed dateeringud puuduvad, asub TMM-is. Autori suulise tunnistuse kohaselt on need prelüüdid kirjutatud 1927. aastal. Kui helilooja sai 1975. aastal Eestist koopiad oma varastest prelüüdidest, otsustas ta osa neist ära kasutada kogumikus "10 prelüüdi", mis valmis 1976. aastal. Seal on prelüüd b-moll dateeritud 1928. aastaga.

<sup>5</sup> Vrd Tubina prelüüde b-moll, f-moll, 2 prelüüdi (1934) ja Elleri prelüüde nr 1 ja nr 4 (II vihikust 1920. a), prelüüdi es-moll (1929) jt. On huvitav, et veel aastaid hiljem on Tubin ise meenutanud Elleri prelüüdi a-moll mõju: "Sellest pisikesest, umbes 20-taktilisest prelüüdist puhub äkki ootamatult läbi nii võimas tuuleil, et hing jääb kinni. Ainult üks purse, aga sellise jõuga, et pärast kaeblikku lõppu see ikka veel kusagil sisemuses edasi elab ja jääbki sinna. Vähemalt minusse on see jäänud tänaseni püsima." (Vt E. Tubin, Kiri ühelt õpilaselt. Kogumikus "Heino Eller sõnas ja pildis". Tallinn, 1967, lk 20.)

<sup>6</sup> Esimese prelüüdi originaalkäsikiri, mis kannab pühendust "Armsa sõbra Rudolf Keissile", asub TMM-is ja on dateeritud 9. VII 1934. Hiljem on helilooja seda kohati parandanud. Teise prelüüdi käsikiri on teadmata. Kaks prelüüdi ilmusid trükist Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapitali (EKHS) kirjastuse väljaandel 1936. aastal (nr 69). Helilooja enda sõnul oli tal kavatsus avaldada trükis kolm prelüüdi, milles aga viimane, *Marciale sostenuto*, ruumpuudusel EKHS Valitsuse poolt välja jäeti. 1976. aastal kasutas helilooja kaks esimest prelüüdi ära kogumikus "10 prelüüdi".

<sup>7</sup> Rahvaviisi kasutab helilooja ka kogumikus "10 prelüüdi" (nr 8).

<sup>8</sup> Prelüüdi originaalkäsikiri ei ole säilinud. Trükituna ilmus see P. Laja "Klaverimängu õpetuses" 1937. aastal.

<sup>9</sup> "Hetke" originaalkäsikiri, mis asub TMM-is, kannab pühendust: "Armsale napsuvennale R. Keissile" ja on dateeritud Tartus 26. V 1935.

- <sup>10</sup> Hiljem avaldas helilooja kahetsust, et ta 1976. aastal ei teadnud pala olemasolust, pidades seda kadunuks, vastasel korral oleks ta selle ära kasutanud oma kogumikus "10 prelüüdi".
- <sup>11</sup> Kuigi pala kannab käsikirjas pühendust Rudolf Keissile, olevat autori sõnade järgi olnud selle kirjutamise ajendiks Olav Rootsi Tartust lahkumine, sellega on seletatav ka muusika vastav meeleolu.
- <sup>12</sup> Neist esimesed kaks ilmusid trükituna R. Pätsi "Klaverimängu õpetuse" II ja III vihus 1935-1936. Kõigi kolme pala originaalkäsikirjad asuvad TMM-is, neist teine kannab pealkirja "Nukutants".
- <sup>13</sup> Elleri kompositsiooniklassis kirjutas Tubin koos teiste õpilastega veel variatsioonitsükli klaverile. Teos on meile teadmata, kuid nagu märgib Juhan Aavik, on selle aluseks olnud eesti rahvaviis "Laula, laula, suukene" (vt J. Aavik, Eesti muusika ajalugu, IV, Stockholm, 1969, lk 81).
- <sup>14</sup> Helilooja enda sõnade järgi oli Finaali käsikiri olnud pliiaitsiga valmis kirjutatud, kuid jäänud tal Nõosse, kui ta 1930. aastal seal lahkus.
- <sup>15</sup> 23. detsembril 1936. aastal müüs Tubin selle iseseisva teosena EKHS-ile.
- <sup>16</sup> "Sonaat-allegro" originaalkäsikiri asub TMM-is. Teose esiettekannet toimus 14. novembril 1928. aastal Tartus "Bürgermusse" saalis, selle esitas Olav Roots.
- <sup>17</sup> Sonaadi teise ja kolmanda osa originaalkäsikirjad, mis on kirjutatud pliiaitsiga, asuvad K. Leichter arhiivis.
- <sup>18</sup> Teose esiettekande kavalehel 14. XII 1943 "Vanemuise" kontserdisaalis Tartus, kus selle esitas Olav Roots, on pealkirjaks märgitud Sonaat. Hiljem on teos trükitud Stockholmis "Körlings Förlagi" kirjastusel 1947. aastal tagasihoidlikuma pealkirjaga Sonatiin.
- <sup>19</sup> "Me olime näinud ju väga roppu sõda," meenutas helilooja seoses Sonatiini kirjutamisega (vestlusest Eduard Tubinaga Stockholmis 1981. aasta juunis).
- <sup>20</sup> Teos on dateeritud Neglinges 8. märtsil 1945 ja ilmus trükist Stockholmi "Körlings Förlagi" väljaandel samal 1945. aastal.
- <sup>21</sup> Ühes oma vestluses 1979. aasta novembris meenutas helilooja: "Mul oli selle mehe vastu ja on tänapäevani nii suur austus, et ma lihtsalt võtsin selle motiivi. See käis mul kogu aeg pääs millegipärast ringi, kui ma seda klaveriasja hakkasin kirjutama. Ja see laul ise, esialgu meeskoorile kirjutatud, on ju niivõrd hää."
- <sup>22</sup> Kuigi teose pealkiri "Ballaad M. Saare teemale" pole seega päris täpne, tuleks arvestada, et Tubin kirjutas "Ballaadi" Saare koorilaulust inspireerituna, mistõttu oleks põhjendatud ka teose autentse nimetuse säilitamine. Olgu muuseas lisatud, et analoogiliselt on Rahmaninovi "Variatsioonides Corelli teemale" tegelikult kasutatud vana hispaania sarabandi meloodiat.
- <sup>23</sup> Pärast teose esiettekannet Rootsi Heliloojate Liidus 1946. aastal Olav Rootsi poolt, avaldas rootsi helilooja Moses Pergament kiitva hinnangu, kus ta märkis, et see on "hiilgav kompositsioon, karakterse muusikalise sisu ja briljantse pianistliku faktuuriga" (vt H. Connor, E. Tubin - est, svensk, kosmopolit. "Svensk Tidskrift för Musikforskning", Stockholm, 1978, lk 57).
- <sup>24</sup> Teose varasem käsikiri, mis asub Stockholmis, kannab daatumeid Hammarby, 19. XII 1945 - 23. XII 1945. Pärast teose esiettekannet Olav Rootsi poolt 1946. aastal ei olnud helilooja ise kaua aega oma teosega rahul. Nii kirjutas ta käesolevate ridade autorile oma kirjas 21. XI 1976. aastal: "... ei sõanda seda avalikuks teha. Roots korraks mängis ja pidin siis võtma uuesti ja puhastama suuremad pahed välja, kuid jäi seisma ja nüüd distantsilt vaadatuna pole seal midagi korras." Kuid pärast teose ettekannet Stockholmis 6. juunil 1981. aastal töötas helilooja allakirjutanu palvel teose ümber, arvestades selle pianistlikku otstarbekust, muutis kohati klaverifaktuuri ja rütmilist liikumist. Seega kujutab helilooja hilisem käsikiri teose uut redaktsiooni.
- <sup>25</sup> Kuigi autori enda sõnul pole siin kasutatud autentseid rahvaviise (allakirjutanu vestluses heliloojaga Stockholmis juunis 1981; helilindil), osutusid need lähemal vaatlusel siiski rahvaviisideks.
- <sup>26</sup> Ilmus trükist Stockholmis "Körlings Förlagi" väljaandel 1951.
- <sup>27</sup> Vestlusest heliloojaga Stockholmis juunis 1981 (helilindil).
- <sup>28</sup> Vestlusest heliloojaga Stockholmis juunis 1981 (helilindil).
- <sup>29</sup> Võrkeelsetes pealkirjades autoril nimetatud "Rituaalseks tantsuks".

## MÄLESTUSED I

*Et eesti laulupeod algavad signaaliga "Laulud nüüd lähevad...", on meile aastatega muutunud kuidagi iseenesest mõistetavaks. Oleme sellega harjunud nagu mingi rituaaliga, mõtlemata teinekord isegi laulu autorile ja päritolule. Tänavu 9. mail möödus aga "Koidu" autori Mihkel Lüdigi (1880-1958) sünnist juba 115 aastat. Et mees, kes end alates 1934. aastast jäädavalt Väandraga, pealinlase jaoks maaga sidus, oma elu esimeses pooles aga hoopis maailmalinnades - Peterburis, Pariisis ja Buenos Aireses provintsliku Tallinna kõrval tegutses, kipub ka ehk ununema. Tuletagem siis seda nüüd meelde.*

*Mihkel Lüdigi esimesest abielust lauljatar Mathilde Sinkeliga (1882-1853) sündis kaks poega. Neist nooremast, Peeter Paul Lüdigist (1906-1983) sai pianist ja dirigent, "Estonia" teatri repetiitor ning hinnatud kontsertmeister. Järgnevad mälestused on kirja pannud tema abikaasa. Endla Lüdigi lõpetas Tartu Ülikooli majandusteaduskonna ning on töötanud raamatupidajana. 1944. aasta septembris põgenesid mõlemad Saksamaale, kuhu 1939. aastal oli asunud ka Mathilde Lüdigi-Sinkel. Abielluti Geislingenis, kus sõja järel pikemat aega elati. P. P. Lüdigist sai sealse eesti teatri muusikajuht. 1949. aastal asusid Lüdigid Buffalo lähedale USA-s, kus P. P. Lüdigi tegutses peamiselt organisti ja pianistina. "Mälestuste" esimene osa on pühendatud P. P. Lüdigi vanematele, edaspidi on keskseks tegelaseks P. P. Lüdigi.*

Teise maailmasõja ajal, Saksa okupatsiooni päevil külastasin Peeter Paul Lüdigit Nõmmel. Keegi tuli raskete sammudega trepist üles. See oli vanahärra Mihkel Lüdigi Väandrast, kes tuli oma pojale külla. "Kas oli raske sõiduluba saada?" küsis Peeter Paul. "Noh, mis viga on sõiduluba saada, kui oskad soravalt saksa keelt! Siis on kohe teed lahti. Lasksin sulle ka mõned pirukad küpsetada. Ei tea, kuidas maitsevad? Jahu on natuke tumedavõitu. Ei ole ju paremat saada," seletas vanahärra. "Ah see on siis Mihkel Lüdigi, kes on kirjutanud nii palju laule," mõtlesin. Ma ei osanud nagu kuidagi seda pirukatega vanameest ja Mihkel Lüdigit kui heliloojat omavahel ühendusse viia. Tol korral ma veel ei teadnud, et sellest vanahärrast saab minu laste vanaisa.

1985. aastal sõitsin koos pojaga<sup>1</sup> Eestisse. Külastasime ka Väandrat ja käisime Mihkel Lüdigi haual. Oli tunne, nagu heliseks seal igal pool puudes ja põõsastes muusika. On ju seal lähedal metsajärv, mis inspireeris Mihkel Lüdigit omapärase koorilaulu "Põlismetsa järv" loomisele. Peeter Paul rääkis, et Väandra lähedal metsas on üks soostu-

nud, pooleldi kinnikasvanud järv, kuhu isa sageli jalutas. Isa armastanud loodust. Peeter Paul ütles, et ta oskas peaaegu iga linnu häält imiteerida. Väandrast lahkudes otsustasin tungida rohkem Lüdigit perekoosseisusse.

Meil oli ka Peeter Pauliga viimastel aastatel juttu mälestuste kirjutamisest. Tõin tema kontsertide kavad ja arvustused, nii palju, kui neid veel alles oli, keldrist üles ja hakkasin neid korrastama. Seadsin kokku nimekirja solistidest, kellega ta oli esinenud. Valisime välismaa kunstnikud, kuna kaasmaalastest oli ta esinenud vist küll igapähega ja see nimekirj oleks saanud väga pikk. Rääkisime nii ühest kui teisest. Ta nagu ei tahtnud minevikku laskuda, soovides elada olevikus ja tulevikus. Unistas teha veel Torontos operetti, "Silva" oli tal südame peal. Veel viimasel nädalal enne siit ilmast lahkumist tõlkis Peeter Paul "Silva" laulude tekste ja mängis neid ilusaid viise. Eestisse ta ei tahtnud tagasi minna. Peeter Paulile ei meeldinud sealne võoras võim, aga ka kunagised "Estonia" teatri intriigid olid tal veel valusalt meeles. Paremad mälestused olid tal Saksa-



Mihkel Lüdigi vanemad, Jakob ja Liso (Elisabeth), ema süles tütar Katarina. Taga seisavad Mihkel Lüdigi tädi Juuli Sikama koos mehega. Ülesvõte ca 1886. aastast.

maalt ja USA-st, siin tahtis ta elada. Nüüd ehk oleksid ta arvamused muutunud, kuna praegune Eesti on jällegi midagi muud, midagi uut.

Aleksandr Glazunov pühendas Mathilde Lüdigi-Sinkelile romansi "Niina" jaanuaris 1922.



Mihkel Lüdigi ise on kirjutanud oma eluloos<sup>2</sup> sellest, kuidas ta Reiu metsavahi seitsmenda lapsena alustas oma teekonda muusikamaailma: väikese poisina saksa seltskonnas, kus temast loodeti organisti kohalikule kirikule. Teekond viis aga Mihkli edasi Moskva ja sealt Peterburi konservatooriumi. Temast sai helilooja, koorijuht, organist ja pianist.

Mihkel Lüdigi onupoeg Gustav Oidermaa<sup>3</sup>, kes elas hiljem Detroitis 106-aastaseks ning suri 1991. aastal, kasvas üles kõrvuti Mihkliga. Oidermaa oli Lüdigist viis aastat noorem ja mäletas hästi, kuidas väike Mihkel oma lambanahkses kasukas läks Pärnu saksate juurde õppima. Saksad olid juhtunud olema Vändra metsades jahiretkel ja peatusid metsavahi juures. Metsavaht laskis pojal sakstele koraale ette mängida. Nagu Oidermaa mäletas, olevat Mihkel mänginud "Nüüd paistab meile kaunisti"<sup>4</sup> ja see koraal viis Mihkli elu muusikateele. Ükskord, kui Mihkel tuli õppeaasta vahel Peterburist koju, mängis ta Sindis oreelit. Pärast räägiti, et nii ei ole keegi veel Sindis oreelit mänginud. Pärast kirikut oli Oidermaade juures korraldatud lõunasöök ja siis sõit voorimehega tagasi Pärnu. Küllap oli tegemist teater "Endlaga", mille üritustest Lüdigi agaralt osa võttis.

Umber samal ajal, kui Reiu metsavahi majas Mihklile Pärnusse minekuks kasukat ja kamasse tehti, oli ka ühel Hiiumaa tüdrukul Kristiinal otsustav aeg elus. Kärda kalevivabrik omaniku Bransfeldi<sup>5</sup> tütreid olid läinud Peterburi kodukooliõpetajateks. Suviti käisid nad kodus ja Kristiina, kes töötas Bransfeldi juures, oli nendelt kuulnud Peter-

buri toredast elust. Nii võttis temagi oma paremad riided, kingsepa juures tehtud saapad, kootud suurrätiku ja sõitis üle jää suurele maale ning sealt edasi Peterburi oma elu ja tulevikku rajama. Kristiina sai Peterburis hästi hakkama. Esialgu olid tal teenijakohad siin ja seal sakste juures, viimaks oli ta tuntud saksa perekonna von Osten-Sackenite

mõisa vartin. Kristiina abiellus tislernermeister Sinkeliga - kuuldavasti pärit Sindist. Terve Sinkelite ja Hamelite suguselts tegeles tislertöoga. Mitmed neist olid Peeter Pauli andmetel klaverivabrikus peenema puutöö peal. Sinkelite abielust sündis tütar Mathilde, kellest hiljem sai Mihkel Lüdigi abikaasa ja Peeter Pauli ema.



Mihkel Lüdigi ja Mathilde Lüdigi-Sinkel Peterburis 1907. aastal.



Leopold Auer 1914. aastal esimese väliskunstnikuna "Estonia" uues kontserdisaalis. Istuvad vasakult: V. Stein-Bogutskaja (pianist), L. Auer ja M. Lüdigi; seisavad: J. Linnamägi ja R. Kull. Foto on L. Auer kinkinud pühendusega M. Lüdigile 7. märtsil 1916.

Peeter Paul mäletas oma vanaema Osten-Sackenite mõisast, võtmekimp vöö, korraldamas majapidamist, kui saksad olid sõitnud Krimmi oma suveresidentsi. Poisid mäletasid, et vanaema juures sai väga head magussööki. Mõisa tallis olid suured hobused, keda oleks tahtnud silitada, aga ei julgenud lähedale minna. Ja oli seal hiigla noobel kutsar. Silinder peas ja silindri küljes tutt, ja tõld oli nagu väike maja. Meie majas on mõned krahvinna Aleksandra von Osten-Sackeni monogrammiga linased linnud.

Kuna Kristiina oli õppinud tundma sakslaste elu ja kultuuri, siis tahtis ta anda oma tütrele saksa hariduse ja nii paigutas ta Mathilde juba noorelt saksa pansioni<sup>6</sup>. Koju sai Mathilde ainult nädalalõppudel. Kuna tal oli ilus lauluhää, siis pidi ta sageli ka nädalalõppudel pansioni jääma, et kirikus laulda. Nagu Mathilde ise jutustas, sai ta oma esimese esinemise eest tasu viieaastaselt. Ta laulis kooliõuel ja üks proua vastasmajast viskas talle tasuks laulu eest ühe mündi aknast alla õuele. Koolis hakati hoolitsema tema edasiõppimise eest laulu alal ja ta sai väga hea laulukooli. Tema hilisemad õpetajad olid tuntud laulupedagoogid. Tähtsam neist Helene von Schrenck oli kuulsas Mathilde Marchesi õpilane<sup>7</sup>. Helene von Schrencki foto oli Mathilde kaasas USA-s ja ta hoidis seda oma öölaual.

Mathilde Sinkelil oli suure ulatusega lüüriline sopran. Pakkumisi esinemisteks tuli palju nii Venemaa linnades kui ka suviti kodumaal. Mathilde rääkis, kuidas Kievis teda kord pärast kontserti kantud kätel kontserdihoonest välja ja lilli sai ta ikka sületäite viisi.

Kusagil Lõuna-Venemaal olnud kuulajate hulgas üks habemik vanahärra, kes aplodeerinud väga innukalt. Hiljem selgus, et see oli kirjanik Lev Tolstoi...

Oma Peterburi elust, nii saksa kui eesti ringkondades, on Mihkel Lüdigi kirjutanud pikemalt oma "Mälestustes". Eestlastest muusikuist olid tol ajal Peterburis veel Johannes Kappel, Miina Härma, Konstantin Tüرنpu, Rudolf Tobias, Artur Kapp, hiljem liitusid Artur Lemba, August Topman, Peeter Süda, Mart Saar. Rohkem puutus Lüdigi kokku Rudolf Tobiase ja Artur Kapiga - need kolm olid sageli koos. Kuna Mihkel Lüdigi oli Pärnus lätlastega ühes pansionis elades õppinud läti keelt, oli tal kerge tutvust sobitada ka läti heliloojatega. Tekkisid tutvused ka soome heliloojatega. Suvel sõitsid Lüdigid sageli Soome. Mihkel tundis hästi Jean Sibeliusi. Sibelius käis mitmel korral Eestis<sup>8</sup>. Viimasel korral ei saanud maestro aga "Kuld Lõvist" kaugemale ja keegi teine pidi tema asemel orkestrit juhatama. Kes see oli, seda Peeter Paul ei mäletanud.

Peterburi konservatoorium suutis anda hea muusikalise hariduse, Peterburis esinesid maailmakuulsad muusikud, keda ka sealsed eestlased kuulata said: dirigendid Hans Richter, Gustav Mahler, Richard Strauss, Siegfried Wagner, Johann Strauss, Arthur Nikisch jt. Solistideks olid viuldajatest - Leopold Auer, Fritz Kreisler; pianistidest - Ignacy Paderewski, Sergei Rahmaninov, Aldeksandr Ziloti. Viimane abiellus kuulsas miljonäri Tretjakovi tütrega<sup>9</sup>. Tretjakovile kuulunud maale leitud New Yorgis lauljanna Maria Kurenko<sup>10</sup> korteris, kuna tema abikaasa tegeles maalidega. Küllastasi-

me Peeter Pauliga Maria Kurenkot 60. aastatel New Yorgis. Ta elas ühes hotellis. Toas oli kaks suurt klaverit, suur söögilaud ja seintel palju maale, tuba oli täis kunstihõngu. Kurenko kinkis meile oma heliplaate ja nii sain mina ka kuulda seda omaaegset kuulsat lauljat, kes oli esinenud Euroopas ja USA-s. Peeter Paul saatis ühe oma lauluõpilastest tema juurde õppima. Hiljem kiitis see väga Kurenkot kui õpetajat ja inimest. Kurenko käis tol ajal ülikoolides loenguid pidamas ja demonstreeris laulmist. Katsusime teda tuua ka Buffalo ülikooli, aga see ei õnnestunud. Buffalo linna muusikaline tase oli 60. aastatel kaunis küsitav. Steinberg<sup>11</sup> lahkus siit sümfooniaorkestri dirigendi kohalt ja läks Pittsburghi, kus ta suutis orkestri viia kõrgele tasemele.

Mihkel Lüdigi õpingud jätkusid. Teadmisi tuli juurde ja sellega koos ka rohkem tööd. Ta oli organist eestlastele kuulunud Jaani kirikus, mille liikmeskond oli ca 30 000; juhatas mitut laulukoori ja sai Peterburis klaverivabriku eksperdi koha<sup>12</sup>.

Sel ajal oli Peterburis kaks tuntud eesti lauljatarit - Paula Brehm ja Mathilde Sinkel. Kontserte anti nii Peterburis kui kodumaal. Saatjaks neile mõlemale oli kas Mihkel Lüdigi või Artur Kapp. Mihkel Lüdigi lõpetas

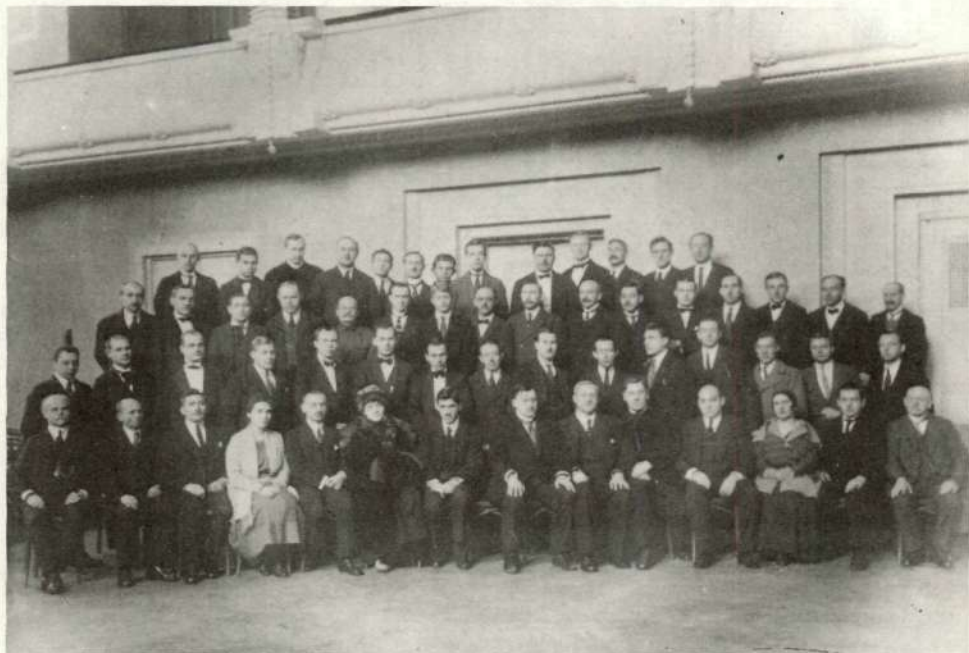
1904. aastal konservatooriumi ja abiellus Mathilde Sinkeliga. Tobias mängis neile pulmadeks, Artur Kapp sõitis samal aastal Astrahani, kuhu ta jäi kauemaks ajaks. Nagu teada, on Kapp oma kõige ilusama soololaulu "Metsateel" pühendanud Mathilde Sinkelile.

Lüdigitele sündisid pojad - 1905. aastal Aleksander Georg Voldemar ja 1906. aastal Peeter Paul. Isa oli tahtnud nooremale pojale küll midagi eestipärast nimeks panna, kas Olev või Sulev, aga üks vene tädi õelnud, et poiss on sündinud Peeter-Pauli päeval ja olgu tema nimi Peeter Paul. Nii see siis jäigi.

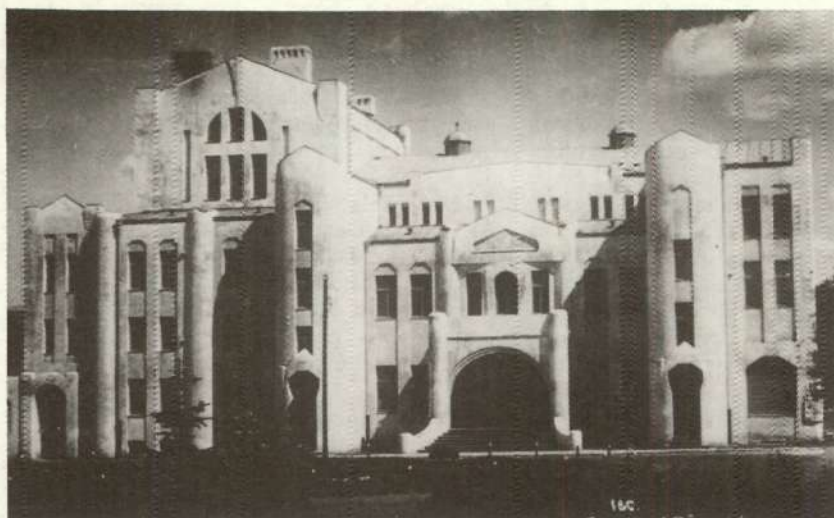
Peeter Paul on sündinud tegelikult Hiiumaal samas majas, kus sündis tema ema. Oldi suvitamas Hiiumaal, aga peatselt siirduti jälle Peterburi tagasi. Samal suvel, 1906. aastal andis Mihkel Lüdigi kontserdi Kärklas "Walckeri" firma oreil. Küllap oli Mihkel sokutanud "Walckeri" firma oreli ka Hiiumaale, nii nagu Tallinna Kaarli kirikusse.

Peeter Pauli ristiemaks sai jõukas vürstinna Tšelokajeva, kes saatis poisile jõuluku suure kotitäie mänguasju.

Mihkel ja Mathilde Lüdigile tekkis palju tuttavaid ja sõpru vene heliloojate hulgas. Nende majas liikusid Glazunov, Ljadov, So-



Aleksandr Glazunovi autorikontserdi puhul "Estonia" kontserdisaalis 20. jaanuaril 1922. Esireas vasakult : J. Paulsen (5.), S. Jurjevskaja (6.), N. Orlov (7.), A. Glazunov (8.), J. Tamm (9.), R. Kull (10.) ja M. Lüdigi (11.), taga seisab "Estonia" orkester.



"Endla" teatrimaja, mis avati Pärnus oktoobris 1911.

"Endla" teatrimaja avakontserdi tegelaskond, keskel dirigent Mihkel Lüdigi.



Fotod TMM-i arhiivist

kolov<sup>13</sup> ja teised. Glazunov on pühendanud ühe laulu Mathilde Lüdigile<sup>14</sup>, mis meil praegugi veel kodus. Ta kirjutas selle Tallinnas Lüdigite kodus.

Mathildel ja Mihklil oli palju esinemisi Peterburis ja ka Moskvas. 1912 ja 1913 mitmed kontserdid Moskvas, suvel kontserdid Eesti linnades ja maal. Lüdigi oli tegev Eesti teatrite avamise<sup>15</sup> ja laulupidude juhatamisega. Minu ema ja isa laulsid ka Vastse-Kuuste laulukooris ja kui oli "Vanemuise" aiakontsert, vist "Vanemuise" avamine, siis olid ka kõik ümbruskonna koorid sinna

kutsutud. Ema mäletas, et kavas oli Lüdigi "Laevnik" ja see oli raske laul. Kuidagi ei saanud proovil sellega hakkama. Alles siis, kui autor ise hüppas pulti, hakkas laul minema.

Kui aga vähegi mahti sai, läksid Lüdigid kusagile tallu suvitama. Kas Viljandi- või Läänemaale. Arvatavasti sai Mihkel inspiratsiooni oma eestipärase muusika kirjutamiseks eesti maaelust. Peeter Paul ütles, et emale küll hästi ei meeldinud taludes suvitamine, sest seal oli palju kärbeid. Ema oli rohkem linnainimene ja ütles vahel, et isa on



ikka üks maapoiss. Peeter Paul viis mind ka Haapsalu lähedale ühte Läänemaa tallu, kus nad poisikestena koos vanematega olid suvitanud. Seal sai head hapupiima ja maal küpsetatud leiba, kuid ka mina eelistasin suvitamist Pärnus ja Narva-Jõesuus. Mis kutsus Mihkel Lüdigit Peterburi peenemast seltskonnast Läänemaale lihtsasse tallu ja miks meeldis Peeter Paulil Haapsalus suvitada ning jalgrattaga ringi sõita - sellest mina hästi aru ei saanud. Küllap Eesti metsadel ja maal on külgetõmbejõud, eriti muusikutele.

Haapsalus suvitasid Lüdigid Tobiaste majas. Kalasadamast toodi maitsvaid, värskest suutsutatud angerjaid. Peterburis elati Jaani koguduse majas, kus organistil oli prii korter. See oli Ohvitserskaja tänava majas nr 54. Jaani kirik oli eestlaste kogunemiskoht. Pühapäeviti tulid kirkulised pärast jumalateenistust kiriku ette ja seda kutsuti Jaani laadaks. Siin kohati tuttavaid ja sai kuulda kodumaa uudiseid. Siin süttisid Eesti iseseisvuse ideed: 1917. aastal läks siit suur eestlaste rongkäik Tauria palee ette Eestile autonoomiat nõudma.<sup>16</sup> Peeter Paul ja vend Voldemar marssisid sinna ema käekõrval. Peeter Paul mäletas, kuidas isa hüppas ühele kõrgemale kohale ja hakkas Eesti hümni juhatama ning kogu rahvahulk laulis võimsalt

kaasa. See oli Peeter Paulile meelde jäänud kui üks võimsaim eestlaste meeleavaldus.

Lüdigid elasid Jaani koguduse majas 6. korrusel. Sealt oli ilus vaade linna peale. Saksad sõitsid üles liftiga - see oli moodne maja, aga kojamees Jaan pidi puud üles tassima mööda treppi. Kord, kui Peeter Paul tuli koos emaga liftist välja, näitas ema: vaata seda meest, kes telefoniputkas helistab - see on Rasputin. Peeter Paul mäletas habemiku, väga elavate silmadega meest.

Jaani kirik asus võrdlemisi lähedal tsaari lossile ja sageli võisid nad näha troonipärijat tollas või saaniga sõitmas. Maria teater ja konservatoorium ei olnud just ka kaugel.

Elu oli esialgu ilus. Lüdigitel oli kaks teenijat - üks õpetas lastele prantsuse keelt ja peenemaid kombeid, teine oli lihtne vene külast tulnud kõõgitüdruk, kelle kommetega Mathilde alati rahul ei olnud. Ümber nurga oli Ivanovi kohvik Kazanskaja uulitsas, kust sai häid kooke. Elu oli ilus, kuni algas revolutsioon, siis ei saanud enam kooke. Poisid saadeti hommikul pagari juurde leivasappa, et saaks pätsi leiba.

*(Järgneb)*

*Redigeerinud ja kommenteerinud  
TIINA ÕUN*

Eestlaste meeleavaldus Peterburis teel Jaani kiriku juurest Tauria Palee ette 26. märtsil (8. aprillil) 1917.



## VIITED

- <sup>1</sup> Paul Endel Luedig (Lüdig) on töötanud USA-s panganduse alal.
- <sup>2</sup> Vt L ü d i g, M. Mälestused. "Eesti Raamat", Tallinn, 1969.
- <sup>3</sup> Mihkel Lüdigi emapoolne onupoeg Gustav Oidermaa oli masinaehitusinsener. 1994. aasta suvel maeti ta ümber Tallinna Aleksander Nevski kalmistule kui vanim Vabadussõjast osavõtnu.
- <sup>4</sup> Tuntud koraal J. E. Punscheli koraaliraamatust (nr 342). "Saksad", kellele seda ette mängiti, oli Niidu mõisa õllevabriku omanik Franz Jakob. Viimane oli elukutselt tegelikult viiuldaja, õppinud P. Rode juures ning mänginud varem Riia ooperiorkestris. F. Jakob oli ka üks Pärnu *Stadtorchester*'i asutajaid. (Vt L ü d i g, M. Mälestused. "Eesti Raamat", Tallinn, 1969.)
- <sup>5</sup> Siin on ilmselt mõeldud Kärkla kooliõpetajat Gustav Bransfeldi. Kärkla kalevivabriku asutajaks (1829) ja kauaaegseiks omanikeks olid Ungern-Sternbergid Suuremõisast. Kuigi 1874. aastal läks vabrik osatühisusele, jäid selle peadirektoriteks endiselt Ungern-Sternbergid. (Vt P a u s k a, T. Kärkla, hiidlaste linn. "Eesti Raamat", Tallinn, 1988).
- <sup>6</sup> Mathilde Sinkel pandi lapsena õppima Peterburi Aleksandri internaat.
- <sup>7</sup> M. Lüdigi-Sinkel hakkas 1894. aastal (Anton Kasemetsa andmetel 1896) õppima Helene von Schrencki muusikakoolis Peterburis. Mathilde Marchesi de Castrone (sünd. Graumann; 1821-1913) oli kuulus saksa päritoluga metsosopran. 1852. aastal abiellus ta itaalia laulja ja pedagoogi Salvatore Marchesiga, kellega koos tegutsesid lauluõpetajatenä Viinis ja Pariisis. 1854. aastast sai M. Marchesist Viini konservatooriumi professor.
- <sup>8</sup> J. Sibeliuse autorikontserdid tema enda juhatusel toimusid sajandi alguses Tallinnas Kadrioru supelsalongis - 1903. aastal kaks kontserti: 17. mail ja teine nädal hiljem, 1904. aasta 25. mail tuli Tallinnas autori juhatusel Eestis esiettekandele tema II sümfoonia. Kontsertide initsiaatoriks oli sajandi alguses Tallinnas tegutsenud soome dirigent Georg Schnēvoigt. Mainitud intsidendi kohta kahjuks andmed puuduvad. (L e i c h t e r, K. Sibeliuksen teosten esitamisest Eestis. "Rondo", Helsingi, 1965, nr 6. M ä n i k, M. Sibelius ja Eesti. TMK 1990, nr 12.)
- <sup>9</sup> Aleksandr Ziloti (1863-1845) - vene pianist ja dirigent, F. Liszti õpilane. Ziloti õpilased olid A. Goldenweiser ja S. Rahmaninov. Lahkus Venemaalt 1919. aastal, 1925-1942 New Yorgi Juilliardi muusikakooli õppejõud. Tema abikaasa Vera Pavlovna Ziloti oli Moskva maaligalerii rajaja P. M. Tretjakovi tütar.
- <sup>10</sup> Maria Kurenko (1890-1980) - vene lauljatar. Tegutses alates 1918. aastast Moskva Suures Teatris. Lahkus kodumaalt 1920. Sai Põhja-Ameerikas tuntuks eeskätt vene rahva- ja kunstlaulude esitajana.
- <sup>11</sup> William (Hans Wilhelm) Steinberg (1899 Köln - 1978 New York) - saksa-juudi päritoluga Ameerika dirigent. Tegutses 1925. aastal Praha Ooperi direktorina, 1936-1938 Palestiinas, seejärel USA-s Buffalos, Pittsburghis; 1962-1972 Bostoni sümfooniaorkestri dirigendina.
- <sup>12</sup> M. Lüdigi oli Peterburis klaverivabriku "Offenbacher" ekspert.

<sup>13</sup> Nikolai Sokolov (1859-1922) - vene helilooja, pedagoog ja muusikateoreetik. Peterburi konservatooriumi õppejõud 1896-1922, kuulus nn "Beljajevi ringi".

<sup>14</sup> A. Glazunov pühendas Mathilde Lüdigi-Sinkelile 1922. aastal Tallinnas käies romansi "Niina". Koopia originaalist asub TMM-is (Fond M 4:2).

<sup>15</sup> M. Lüdigi oli tegev "Vanemuise" teatrimaja avamisega 1906. aastal ning "Endla" teatrimaja avamisega 1911. aastal.

<sup>16</sup> 26. märtsil (8. aprillil) 1917 toimus Peterburis suur eestlaste demonstratsioon, osavõtjaid oli ca 40 000, kolonnid olid 30 orkestrit. (Vt Eesti Vabadussõda 1918-1920. Tallinn, 1937 lk 27.)

## EESTI LEVIMUUSIKA AJALOOST III

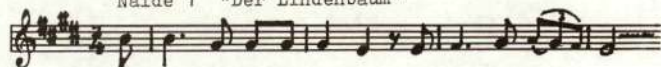
(Eelmised osad TMK-s nr 7, 1994 ja nr 2, 1995)

### Eesti levimuusika eelajaloost III

Usutavasti andsid eelnevad leheküljed teavet mitte ainult Karl August Hermani isiku, tegevuse ja loomingu kohta, vaid avasid ka akna sissevaateks Eesti tollasesse muusikalisse olustikku. Võib-olla on vara otsida sealt eesti esimest levihiiloojat, kuid väär oleks ka arvata, et Eestis polnud tollal üldse levimuusikat. On ju peaaegu kõik rahvalikud lõbustused seotud muusikaga. Esialgu aeglaselt, siis aga üha kiiremini asendus rahvamuusika mitmesuguste kommertslike levimuusikavormidega. Kuni käesoleva sajandi kolmekümnendate aastate alguseni harrastati mitte ainult maal, vaid ka linnas kooli- ja muudel lihtsamatel pidudel ja koosviibimistel ringmängude mängimist-tantsimist, saateks osavõtjate eneste laul. Põhjalikult on seda rahvaliku meelelahutuse vormi käsitlenud Ingrid Rüütel raamatus "Eesti uuemad laulumängud". Levinumad viisid olid: "Siidilipp ja hõbepurjed", "Üks jahimees läks metsa", "Mu isamaa armas", "Mäe otsas kaljulossis", "Metsa läksid sa", "See Mäeotsa talu", "Kes aias, kes aias", "Kus sa käisid, sokukene", "Vares, vaga linnukene" jt. Lapsepõlves kuulsin vanaisalt "Jänese õhkamist", nagu see oli ilmunud Carl Robert Jakobsoni lugemikus<sup>1</sup> ja laulu "Lilla istus kamberissa", mille nimitegelane tekitas vastamata küsimuse. Ringmängulaulude paljude variantidega tekstid olid täis rahvalikku vaimukust ja ootamatuid, mõnikord lausa sürrealistlikke mõttehüppeid. Nii lauldi "Mu isamaa armas, kus sündinud ma" vahele: "Käi kapsasse, käi kapsasse, ära mine kaali kallale, kui lähed kaali kallale, siis lasen Muri vallale", teisel aga selle asemel: "Oh Maali, Maali, sa ei tea, su rinnal hingata on hea." Paljudes lauludes olid vahetrallitused: tsimmai ruudi ralla, aiuaiaa-tirallalaa, aiderilla-rillalaa, valerillalaa valerallalaa, valeridi roosa rallalaa jne. Osa neist viisidest oli kohalikku saksa päritolu, osa tuli Läti, Rootsi või Soome kaudu - niisiis põhjast, läänest ja lõunast.

Peale eespool mainitud K. A. Hermannil laulude olid levinumad ühislaulud: F. Saebelmanni "Kaunimad laulud" (P. Ruubel), A. Lätte "Kuldrannake" (A. Reinvald), K. Rammi "Õrn ööbik" (G. Wulff-Ois), R. T. Hanseni "Ema süda" (L. Koidula), F. Mühlhauseni "Vaikne kena kohakene" (M. Körper), F. Schuberti "Üks kask meil kasvas õues" (W. Mülleri "Lindenbaum", näide 1, tõlkinud C. E. Malm), J. Ennola "Isamaa hiilgava pinnalla" (Y. S. Yrjö-Koskineni "Honkaen keskellä", eestikeelne tekst L. Koidulalt), prantsuse rahvalaul (mõningail andmeil F. Bérat' viis) "Kas tunned maad, mis Peipsi rannalt" ("Ma Normandie", näide 2, eestikeelne tekst M. Veskel), A. Conradi "Mu kallim üleval kambris seal" ("Herzliebchen mein unterm Regendach") ja teised tänaseni enam või vähem säilinud viisid. Mainituist on neli esimest laulu Eesti autorite sulest, järgnevad on aga pärit Saksamaalt, Soomest ja Prantsusmaalt. Siiski on mõndagi neist peetud ehtsaks eesti lauluks. Sageli erineb ühe või teise laulu algkuju meil tuntud viisist, vahel vähe, vahel aga päris tunduvalt.

Näide 1 "Der Lindenbaum"



<sup>1</sup> I. R ü ü t e l. Eesti uuemad laulumängud I, Tallinn, 1980; II, Tallinn, 1983.

<sup>2</sup> C. R. J a k o b s o n. Kooli lugemise raamat I. Tartu, 1867.



[---]

Actionäriks teen end mina!  
Hõiskab mõni ees.  
Tosin actiaid ostab tema  
laeva seltsilt siis.  
Mõtleb: sääl on kindel vili,  
punga valmis säüb.  
Aga viimaks, oh sa nali,  
omast ilma jääb!

Viimane salm käib kaubalaeva-aktsiaseltsi "Linda" kohta (1879-1893), mida reklaamiti rahvusliku üritusena. Kuigi vahepeal oli "Lindal" 1000 osanikku, üle 200 000 rubla aktsiakapitali, kaks purjekat ja mitu kauplust, läks selts asjatundmatu juhtimise ja kuritarvituste tõttu pankrotti, kusjuures aktsionäridele tagastati vaid 22 % osakute nominaalväärtusest.

Moes olid vene-eesti segakeelsed kupleed, näiteks Feichtneri "Untervits":

Dvađtsat let služilsja mina,  
olin soldat rjadovoi.  
Laskin püssist välja tina  
türgil silmi oi, oi, oi!  
Sain sääl solotaja rahu  
rindu suure ristiga,  
Eta karasso ne paha  
toob mull' sisse kopika.

Eriti populaarne oli vene keelest tõlgitud tundmatu autori viisiga kuplee "Tohter "pošjol von", lugu sellest, kuidas arst keelab patsiendile kolme rõõmu, mida ülistab Strauss oma valsis "Wein, Weib und Gesang". Kupleelaulu "filosofia" on tavaliselt paigutatud refrääni, ja siin on see järgmine:

Häh, las' ta küüskutada püüle,  
üks klõnks veel teen (üks salm veel laulan / üks musu näpsan)  
noh, mis sest on? -  
Sääljuures tõstan rõõmsast hüüle  
ja laulan tohtril: "pošjol von".

Tavaliselt pole kupleelaulude, eriti päevakajaliste eluiga kuigi pikk. Üllataval kombel plaadistas mainitud laulu veel 1908. aastal firmale "Zonophone" Tallinna

<sup>3</sup> "Vein, naised ja laul."

J. V. Jannseni koostatud "Eesti lauliku" I osa, mis ilmus trükist 1862. aastal.



Eesti teatri näitleja Johan Parmi. Heliplaatide ilmumine andis laulude levikule, ja loomulikult ka paljunemisele, tugeva hoo. Esialgul kuulis aga sajanditagune levi-  
muusikahuviline tollaseid moelaulu mitmesugustel lavadel elavesituses.

Tänapäeva inimene, keda kõiksuguste lõbustuste pakkumisega lausa rünnata-  
se, võib arvata, et tema vanavanaisad ja -emad elasid üpris üksluist ja igavat elu,  
millesse ainukest vaheldust töid kirikupühad (jõulud, lihavõtted, suvised), pere-  
kondlike sündmuste puhul korraldatavad joodud, talgud ja suvised kiigepeod. Te-  
gelikult andis üha enam tooni jõudsalt arenev seltsielu.

1865. aastal asutati laulu- ja mänguselts "Estonia" Tallinnas ja "Vanemuine" Tar-  
tus. Järgnesid Viljandi "Koit" (1869), Narva "Ilmarine" (1874), Pärnu "Endla" (1875),  
Tallinna "Lootus" (1877), Võru "Kannel" (1881) ja rida väiksemaid seltse, nagu Rak-  
vere "Ööbik", Paide "Ühendus", Põltsama "Polonia", Mustvee "Sõprus", Tori "Salme"  
jt. Nagu nimest "laulu- ja mänguselts" näha, harrastati neis peamiselt koorilaulu ja  
näitemängu, kuid muidugi hakkasid seltsid kohaliku rahva kultuurielust laiematki  
osa hõlmama. Koorid ja näitetrupid esinesid ka igasuguste segaeeskavades ning  
korraldasid väljasõite naabervaldadesse ja linnadesse. Suviti laulsid koorid vabas  
õhus korraldatavail aia- ja rahvapildudel. 1880. aastail rajati esimesed seltsimajad,

## Toila näitemajas

aanavad kohaliku haagistohtu lubaga

27. Veebruaril selle aastal

esifõhivad

# laulud ja mängud

esitabud

Program:

I

## Koorilaulud.

- |   |   |           |          |
|---|---|-----------|----------|
| 1. Eetli laul . . . . .                   | } | . . . . . | Sermann. |
| 2. Eedvi, taht laulutene . . . . .        |   |           |          |
| 3. Mu meele seisab alati . . . . .        |   |           | Kollan.  |
| 4. Emale, ma olen elust väsinud . . . . . |   |           |          |
| 5. Näib hääd ööd . . . . .                |   |           | Sermann. |

II

## Näitemäng: „Mihkel ja Liisa“

õht: „Vaata mis riikuse ahnus võid teha.“

(Neljad vaatustel.)

III

## Muusikamäng.

- |                                       |         |
|---------------------------------------|---------|
| 1. Marsch, Einzug in Böhmen . . . . . | Parlow. |
| 2. Mazurka . . . . .                  | Marr.   |
| 3. Gavotte . . . . .                  |         |
| 4. Jagd-Galopp . . . . .              | Lohe.   |
| 5. Elisabeth-Marsch . . . . .         | Winter. |

Plasside hinnad: I 75 kop., II 50 kop., III 30 kop., IV 20 kop.

Lõpetuseks: Tants.

Sakatus selle 6 pärast lõunat.

MEINO WAKS  
TEATRIARHIIV

aga ajalehed teatavad näitemänguõhtutest ka juhuslikes ruumides: Valguta vallas Nuti talus, Laatre vallas ühes avaras küünis, Tori vallas Aesu (Aesoo) külas M. Leks-  
teini juures jm.<sup>4</sup> Niisugust maarahva seltsielu nägin oma lapsesilmaga 1928. aastal  
nüüdseks Pärnu-Jaagupiiga kokku kasvanud Uduveres, kus mu isa oli ühiskaupluse  
juhataja-müüja. Kauplus ja seltsimaja olid ühes hoones; seltsimaja lavalt tuli üks  
meie kööki, kus näitlejad end riietasid ja jumestasid. Pärast etendust oli tants lõõts-  
pilli saatel. Muidugi sai see traditsioon - lõpuks tants! - alguse juba ammu. Olen aga  
minagi oma pillimeheaastail mänginud tantsuks pärast igasuguseid segaeeskavu,  
huumoriõhtuid ja isegi teatrietendusi. Meenutagem, et juba esimesel üldlaulupeol  
(1869) mängis viis pasunakoori, tollane puhkpilliorkestrite eliit. Nii ei pruukinud  
pidulised nii mõneski seltsimajas ainult lõõtspilli saatel jalga keerutada. Ühelt 1883.  
aasta peokuulutusel<sup>5</sup> loeme:

"Toila näitemajas saavad kohaliku haagikohtu lubaga 27. Weebuaril sell aastal  
eesseivad laulud ja mängud etendud."

Eeskava oli kolmes osas: I - koorilaulud, II - näitemäng "Mihkel ja Liisa" ehk  
"Vaata, mis rikkuse ahnus võib teha" ja III - muusikamäng. I osas kõlasid K. A. Her-  
manni "Eesti laul", "Lehvi, lahke laulukene" ja "Nüüd hääd ööd", neile lisaks kaks  
saksa laulu. Mida pakuti aga "muusikamängus"? Kuulutusel on järgmised palad:

1. Marsch, Einzug in Böhmen
2. Mazurka
3. Gavotte
4. Jagd-Galopp
5. Elisabeth-Marsch

Esitajaks on ilmselt pasunakoor, ja nagu näeme, on kavas ülekaal tantsumuusi-  
kal. Gavott oli oma aja küll juba ära elanud, kuid moetantsud galopp ja masurka  
kõlbavad maarahvale ka polka ja valsi vihtumiseks. Pärast eeskava oligi ette nähtud  
tants. Julgen arvata, et tantsuks mängis sama pasunakoor.

Toilast on säilinud teinegi huvitav müürileht<sup>6</sup>, mis reklaamib üritust "1. Augustil  
aastal 1882 mängu riistade heaks". Ja lõpus jällegi teade: "Pärast on tantsu pidu",  
kusjuures tantsuks tuli lunastada uus pileet: "Meesterahvas 1 rubl. Naesterahvas 50  
kop." Eeskavas oli jällegi kolm osa:

- I Kodukäja. Lustimäng ühes waatuses
- II Tartlase tarkus ja Mulgi mõistus. Nali ühes järgus
- III Couplets: Rätsep, Ninanips, Kõrvalops

Niisiis kuulus juba tollaste laiale publikule mõeldud meelelahutusõhtute lõppu  
jalakeerutus, ja leidis ka kupleede esitajaid. Kas kõnealusel õhtul esines soolokup-  
pletist või ansambel, seda me kahjuks teada ei saa. Kupleesid esitas ju ka duett, kvar-  
tett või koguni väike koor. Torkab silma, et müürilehtedel on küll eeskava sisu, kuid  
puuduvad esitajate nimed. Ilmselt sel lihtsal põhjusel, et polnud veel tuntud ja soo-  
situd artiste, kelle nimi oleks publikul tõmmanud.

Niisiis leidis noor inimene Eestis ka sada ja enam aastat tagasi paiku muusicali-  
seks meelelahutuseks ja tantsuks. Kaheksateistaastane K. A. Hermann kirjutab oma  
päevikus<sup>7</sup> külaskäigust esimesel nelipühäl Anikverre, "kus kaunis kena ball oli", sa-  
muti Põltsamaa misjonipühast ja jaanipäevasesest Sevenu aiapäevast, kus lauldi tema  
laule.

Arenev seltsielu tõi kaasa üha enam meelelahutust. Korraldati kontserte, näokat-  
tepidusid, lõbuõhtuid, perekonnaõhtuid ja muid üritusi, mis nimetusest hoolimata  
olid muusikalise sisu poolest üsna sarnased. Neid kõiki ületasid "Vanemuise" rahva-  
peod, mis tulutoovate ettevõtmistena võisid aset leida kuni kuus korda aastas. Need  
peod olid kirev segu tsirkusest ja laadast, kus esinesid jõumehed, klounid, must-  
kunstnikud ja turnijad, ning kus korraldati võistlusi jooksmises, ronimises, märki-  
laskmises jms.

Kitsama publiku ajaviiteks sai operett. 1883. aastal tõi "Vanemuise" muusika- ja  
näitejuht August Wiera lavale P. A. Wolffi näitemängu "Preciosa ehk Mustlase tüd-  
ruk" C. M. von Weberi muusikaga. Sellest alustatakse opereti ajalugu eesti teatrilav-  
al. Kaks aastat hiljem järgnes sellele juba nõudlikum lavastus, R. J. Planquette'i  
"Corneville'i kellad". Raamatus "Vanemuise radadelt"<sup>8</sup> meenutab Leopold Hansen

<sup>4</sup> K. K a s k. Teatritegijad, alustajad. Tallinn, 1970, lk 74-75.

<sup>5</sup> R. K a n g r o - P o o l. Eesti teater algaastail. Tallinn, 1946, lk 91.

<sup>6</sup> Samas, lk 83.

<sup>7</sup> A. V a h t e r. Karl August Hermann päevik, lk 31.

<sup>8</sup> L. H a n s e n. Vanemuise radadelt. Tallinn, 1960, lk 23-24.

August Wierat, kelle käe all ta alustas oma näitlejateed. Hansen märgib, et 1870. aastail oli "sakslastel Tallinnas väga kõva teater, kuni 80-liikmeline draama-, operi- ja operetitruup, mis suvekuudeks asus Tartu ja andis siin iga päev etendusi. Neid etendusi jälgis Wiera huviga. 1873. aastal asutas ta koos Sahharoviga "Viulikoori", kus ta ise mängis kontrabassi. Sellest tekkis seltsi pasunakooriga ühinemise teel "Vanemuise" orkester. [...] Selle orkestriga hakati siis ette kandma laulumänge. Esimesena prooviks üks saksakeelne kuplee: "Kommt mancher in die Lage leicht, didiridira" ja siis alles võeti käsile J. Kunderi "Muru Miku meelehaigus" (nali lauluodega maa-rahva elust 3 vaatuses)..." See oli 1875. aasta alguses. Niihästi mainitud tükile kui ka viis aastat hiljem lavastatud "Pärmi Jaagu unenäole" lisas Wiera "ilustuseks" - nagu ta ütles - soolo- ja koorilaule. "Tung teatrisse oli nii suur," jätkab Hansen, "et palju inimesi pidi tagasi minema [...] Tollal juhatas Wiera ka saksa koore: *Jünglings-Verein*'i sega- ja "Concordia" meeskoori, mistõttu ta pääses proovide ajal Saksa teatri kulisside taha. Seal ettekantava Weberi "Preciosa" puhul kadunud Wieral sõõgiisu ning öörahu [...] kuni alustaski sellega oma suurt ning kauakestvat lavakarjääri."

Mainigem möödaminnes, et Tallinna Saksa teatri orkestris mängis tollal viiulit Christian Strobel, kolmekümnendate aastate populaarse tantsuorkestrijuhi Kurt Strobeli isa. Eeltoodud näeme, et mitte ainult meie kooriliikumine, vaid ka operett sai liikumapaneva tõuke sakslastelt. Wierale eeskujuts onnud Tallinna Saksa Linna-teatri opereti tasemest saame umbkaudse ettekujutuse tollastest retsensioonidest. Ühe, pealkirjaga "J. Straussi "Metsaülem" Suveteatris", kirjutas tulevane "Vanemuise" lavastaja Karl Menning 1898. aastal "Postimehele"<sup>10</sup>. Sellest järgnev katkend: "Suveteatris pakuti meile üleile hulga aja järel uus operett, Johann Straussi "Waldmeister". Tüki sisu on lõpmata alp ja igav ning muusikast on vähe head ütelda. Strauss on vanaks läinud ja ta viiside allikas kuivanud [...] Strauss on katsunud särava orkestrikaasmänguga viiside puudust katta, aga see ei ole tal õnnestunud. [...] Eten-damine oli õige hea. Neiu Brauer laulis ja mängis (peale alguslaulu) hästi rõõmsalt ja mõjuvalt. [...] Proua Dumasil on väga kena hääl ja tema on kahtlemata meie kõige parem lauljanna. Kõik teised näitlejad täitsid oma kohust hästi, niisama muusika, muudkui natuke vähem väga oleksime soovinud."

<sup>9</sup> "Nii mõnigi satub kergesti olukorda..."

<sup>10</sup> "Postimees" 7. VIII 1898. Tsitaat K. H a a n i koostatud raamatust "Kunsti viha on niisama püha kui vaimustuski". Tallinn, 1970, lk 24.



"Vanemuise" orkester, pildistatud 1895. aasta paiku.



"Vanemuise" muusikalavastused jäid sakslaste tasemele veel tublisti alla. Olema ta Saksa teatri suur austaja, soovitas Menning kohalikele näitekunsti harrastajatele sealt õppust võtta ja asjatundliku arvustaja najal oma kunstimaitsset edasi arendada.<sup>11</sup> Samal ajal nõudis ta Wieralt, et 25% repertuaarist olgu algupärandid (mõeldes siin küll ilmselt sõnalavastusi) ja et repertuaari järele valvaks selleks asutatud näitemängu-komisjon. Et Wiera oli teatri kunstiohjad juba liiga lõdvaks lasknud, näitab ka teiste arvustajate (Eduard Vilde, Villem Reiman, August Kitzberg) toon. Sajandi lõpuni kavas püsinud "Preciosa" etendustel avaldasid noored haritlased niisugusel moel pahameelt, et neid tuli "Postimehes" korrale kutsuda.<sup>12</sup>

Kui "Vanemuise" maja Jaama tänavas 1903. aastal maha põles, kirjutas Kitzberg: "Ehk põles ühes vana hoonega [---] tükk tuimust [---], tükk seda, mis seisma oli jäänud."<sup>13</sup>

Aga ikkagi, seistes silmitsi 20. sajandiga, oli Eesti levimuusika jõudnud külavaheteelt maanteele, mille teeviidale oli kirjutatud: Euroopa. Võrseid oli ajamas mitu levimuusika žanrit, nende hulgas kõige kulukam, kõige nõudlikum, kõige suuremat ja mitmekülgsemat tegijate hulka eeldav - operett. Edasine jäi juba järgmise põlvkonna hooleks.

---

<sup>11</sup> "Postimees" 24. IV 1899. K. H a a n i raamatust "Karl Menning ja teater "Vanemuine"". Tallinn, 1987, lk 45.

<sup>12</sup> Samas, lk 56.

<sup>13</sup> Samas, lk 38.

## VÄGA JUHM FORREST



*"Forrest Gump", 1994. Režissöör Robert Zemeckis. Forrest Gump (Tom Hanks) jookseb kuulsusele vastu. "Ma jooksin kogu aeg, aga ei arvanud, et see mind kuhugi välja viib."*

---

**"FORREST GUMP"**. Režissöör Robert Zemeckis, stsenaarist Eric Roth (Winston Groomi romaani järgi), peaoperaator Don Burgess, peakunstnik Rick Carter, kostüümikunstnik Joanna Johnston, helilooja Alan Silvestri, monteeriija Arthur Schmidt, eriefektid: Ken Ralston, produtsendid Wendy Finerman, Steve Tisch ja Steve Starkey, kaasprodutsent Charles Newirth. Osades: Tom Hanks (Forrest Gump), Robin Wright (Jenny Curran), Gary Sinise (leitnant Dan), Mykelti Williamson (Benjamin Buford Blue ehk Bubba), Sally Field (Forresti ema), Michael Humphreys (noor Forrest), Hanna Hall (noor Jenny) jt. 2 tundi 22 min, värviline. © Paramount Pictures, USA, 1994.

---

Mitte keegi "Forrest Gumpi" tegijatest poleks uneski aimanud, milline menu saab osaks sellele veidrale mõistujutule, mis paiskab idioodist mõtleja USA lähiminevikku ja teeb temast täisverelise ameerika kangelase. Sellele ei jõua järele isegi Dustin Hoffmani Vihmamees. Film pole mingi tavaline Hollywoodi lõhkepomm ja on kahtlemata Robert Zemeckise - Spielbergist järgmise järjekindla õneämbliku - kõige ambitsioonikam ettevõtmine. Ta on puudutanud midagi sügaval ameerika hinges ja näib jätkavat õnnelikkust ristlemist maailmaareenil.

Kõigepealt tuleb mainida, et film seisab mitu astet kõrgemal kui "Ausad valed" ("True Lies"),

"Reaalne hädahoht" ("Clear and Present Danger"), "Kiirus" ("Speed") ja aasta ülejäänud menutükid. Nagu enamik nendest, kestab ta liiga kaua. Aga muidu on ta briljantselt tehtud - tehniline *tour de force*, mis heidab Tom Hanksi kehastatud vaimupuudega Gumpi presidentide, popstaaride ja teiste kuulsuste sekka nagu Woody Allen oma Zeligi. Seda on tehtud varemgi, kuid mitte kunagi nii veenvalt.

Film jookseb osavalt ja ameerikalikult läbi lähiajaloo, tehes seda moel, mis muudab sellise nostalgilise reisikirjelduse publikule vastuvõetavamaks. Gump, napakas nagu ta on, on mr Everyman, kes lävib vägevate ja andekatega oma sinisilmselt

asi ja see võib sülle kukkuda igapähele, kui sellest ainult kinni haaratakse.

Gump lööb läbi, kuigi tema IQ on 75 ringis - ainult ligikaudu 10 pügalat kõrgem kui keskmise kriitiku oma -, sest millegipärast, võib-olla tema vooressikkuse tõttu, on teda õnnistatud terve rea jumalike annetega. Ta õpetab Elvisti puusi hõõritama, ta jookseb kiiremini kui mis tahes jalgpallur, ta lööb hiinlasi pingpongis ja päästab Vietnamis oma

"Forrest Gump". Ameerika uuema ajaloo pöördelistes sündmustes vahetu osaleja Forrest pidi lapsepõlves jalaklambreid kandma. Forresti ema (Sally Field) ja noor Forrest (Michael Humphreys).



stüütul moel. Ja veelgi enam, ta on meeldiv ja rikkumata ning tema tahte triumf kujutab endast nii paljude Hollywoodi filmide otsest vastandit.

Kogu lugu võib peaaegu tunduda pealetükkiva optimismina, mille keskes seisab pisut üheülbaline, kuid sellegipoolest võimas Tom Hanks ja mis astub kindlal sammul vastu "Oscarite" määramisele. Hanksi Gump on nii rahumeelselt siiras, nii pealetükkivalt sirgjooneline ja nii neetult kena, et tekib tunne, nagu peaks maailm talle samaga vastama. Ei saa pühakule nuiaga pähe lüüa ja sellest rahuldust tunda. Aga tema paneb meid uskuma, et selline karakter võib ka tegelikult olemas olla ja lõpuks võitjaks osutuda.

Me ei teagi päris täpselt, kui tõsiselt seda kõike võtta, kuna Gumpi filosoofia näib koonduvat lihtsasse tõekspidamisse, et elu on šokolaadikarp ja me ei tea kunagi, millise täidisega kompveki me saame. Teiseks näib film ütlevat, et õnnelik juhus on väärt

haavatud rühmakaaslased vietakse käest viisil, mis üllataks isegi Stallone'i ja Schwarzeneggeri rist-sugutist. Gump ei saa sinna midagi parata, et ta lihtsalt on kangelane, ja ta kutsub meid, tavalisi vaatajaid, mõtisklema selle üle, mis kõik võib juhtuda, kui me ainult pisut üritame. See on eelkõige koomiline fantaasia, nagu neid esineb kõigis unelmates, mis valdavad meid meie juhmimatel hetkedel, ja illustreerib neid, püüdes neid kavalalt näidata tõelisusena.

Nii meeldib "Forrest Gump" peaaegu kõikidele peale õelalt ja parandamatult küüniliste. See on nii sellepärast, et me võime filmi tõlgendada täpselt nii, nagu ise tahame. See on liberaalne film sügavalt konservatiivse tuumaga ja muutub tõsiseks ainult siis, kui Robin Wright, tüdruk, kes Gumpi armastab, kuid ta sellegipoolest maha jätab, sureb haigusesse, mida võiks identifitseerida kui aidsi. Loomulikult hoolitseb Gump lapse eest, kelle ta



*Kuulge, mis ma teile ütlen: idioodiks olemine pole šokolaadikarp.*

*Keegi pole eales sattunud hätta selle tõttu, et ta oma suu lukus on hoidnud.*

*Unista, aga ära jäta unarusse oma päevatööd.*

*Kui sa tahad kanda mütsi, tee seda oma koduüksinduses.*

*Kui sa tahad olla populaarne, siis ära tegele lastepeibutamise ega riviitantsuga.*

*Ole alati valmis riskeerima; vaata, mida see Rockyle andis.*

*Enamik inimesi ei paista julmid enne, kui nad suu lahti teevad.*

*Ole ülimalt umbusklik, kui keegi sulle ütleb, et sinu elust tahetakse filmi teha.*

*Alati kui keegi ütleb: "Ma olen siin selleks, et sind aidata," hoiä oma rahakotil silma peal.*

*Ütle alati "tänan väga", isegi kui sa seda ei mõtle.*

*Keskpärasus tappis kassi.*

*Kui sa kannad sandaale, siis ära püüa kellestki ette joosta.*

*Kui sa ei tea, kuhu sa lähed, ei löö sa tõenäoliselt araks.*

*("Forrest Gumpi mõtteteri", Corgi £ 2.99)*

*Ajalehest "The Guardian" 1994, 6. oktoober tõlkinud  
KAIA SISASK*

*"Forrest Gump". "Elu on šokolaadikarp ja me ei tea kunagi, millise tüüdisega kompvõki me saame," väidab Forrest Gump (Tom Hanks).*

tüdrukule on andnud, kuigi ta ei tea, et see on tema oma.

Mõnes mõttes on valimatu armastaja roll Everymani nõrk kül, kuid seda on näidatud üksnes kui Gumpi enese mõtisklust. Tegelikult pole filmis miski viidud oma loogilise lõpuni, mis teeb sellest triumfi rohkem stiili kui sisu mõttes. Aga triumf ta kahtlemata on. "Forrest Gump" pole niivõrd oma aja mõõt, kuivõrd selle aja heasüdamlik peegeldus, peaaegu, kuid mitte päris, oma armastusväärse peategelase silmade läbi. Ta kihutab üle kõikvõimalike emotsioonide, kuid ei peatu ühelgi neist nii pikalt, et see meid häirima hakkaks.

\*\*\*

**KAS TE POLEKS TAHTNUD SEDA ISE ÕELDA?**

Liiga juhm, et olla terane? Forrest Gumpi võlu seisneb tema non-nensenslikus elukäsitluses. Siin on mõned mõtteterad filmist, mida on hea kasutada hädas olles.

Tänavu kuus "Oscarit" võitnud filmi "Forrest Gump" režissöör Robert Zemeckis.

D. Glucksteini foto



ROBERT ZEMECKIS (1951) sündis ja kasvas üles Chicago lõunaosas. Ta õppis Põhja-Illinoisi Ülikoolis ja Lõuna-California Ülikooli filmikoolis. Üliõpilasena alustas ta 8-mm kaameraga filmimist. Pärast seda, kui Zemeckis oli võitnud filmiga "Auväli" ("Field of Honor") üliõpilasakadeemia auhinna, näitas ta oma tööd Steven Spielbergile ja John Miliusele. Seejärel sõlmiti tema ja ta sagedase kaastöölise Bob Gale'iga leping filmi "1941" stsenaariumi kirjutamiseks, mille Spielberg lavastas 1979. aastal. Zemeckis debüteeris režissöörina Hollywoodis aastal 1978 komöödiaga "Tahaksin hoida su kätt" ("I Wanna Hold Your Hand"). Järgnesid komöödiad, seiklus- või fantaasialood "Pruugitud autod" ("Used Cars", 1980), "Kalliskiviromaan" ("Romancing the Stone", 1984), "Tagasi tulevikku" ("Back to the Future", 1985), "Kes lavastas süüdlase Roger Rabbiti?" ("Who Framed Roger Rabbit", 1988; animatsiooni ja näitlejate tehniliselt oskuslik ühtesulatus), "Tagasi tulevikku II" ("Back to the Future Part II", 1989), "Tagasi tulevikku III" ("Back to the Future Part III", 1990), "Surm sobib talle" ("Death Becomes Her", 1992) ja "Forrest Gump" (1994). Enamik Zemeckise filme on kujunenud erilisteks kassahittideks, tema mitmed teosed töid sisse üle 350 miljoni dollari. Spielbergi kõrval on ta praegu Hollywoodi üks osavamaid menufilmide lavastajaid. "Forrest Gump" võitis tänavu kuus "Oscarit": parim film, parim lavastaja (Robert Zemeckis), parim mugandatud stsenaarium (Eric Roth, Winston Groomi samanimelise romaani põhjal), parim montaaž (Arthur Schmidt), parimad eriefektid (Ken Ralston, George Murphy, Stephen Rosenbaum, Allen Hall) ja Tom Hanks kui parim meesnäitleja. Hanks võitis seega "Oscari" teist aastat järjest (mullu Jonathan Demme'i "Philadelphia" eest), milleni on selles kategoorias (parim meesnäitleja) varem jõudnud kolmekümnendate lõpul vaid Spencer Tracy. Täna-seks on "Forrest Gump" ainuüksi USA-s sisse toonud 325 miljonit dollarit.

Sulev Teinemaa

DEREK MALCOLM on Euroopa autoriteetsemad filmikriitikuid, ajalehe "The Guardian" filmiosakonna juhataja ja Rahvusvahelise Filmiajakirjanike Föderatsiooni (FIPRESCI) president. Malcolm'i artikleid iseloomustab hea maitse, sõnatundlikkus ja -täpsus, tema kergesti loetavate kirjutiste otsustuste aluseks on tohtu filmikogemus ja eruditsioon.



"Forrest Gump". Forresti esimene ja anus armastus. Forrest Gump (Tom Hanks) ja Jenny Curran (Robin Wright).



"Forrest Gump". Pärast pikki rännuaastaid on Jenny ja Forrest teineteist taas hetkeks leidnud. Jenny Curran (Robin Wright) ja Forrest Gump (Tom Hanks).

P. Caruso fotod



# PERSONA GRATA GERDA KORDEMETS

**S ü n d i s** Tallinnas, aga jäi jaanipäevale 25 minutit hiljaks. Moodsatel kella keeramise aegadel ei teagi enam, kas peaks pidama sünnipäeva jaanipäeva hillisõhtul kell pool kaksteist või juba järgneval ööl kell pool üks.

**L a p s e p ö l v e s t** veetis suure osa vanaema juures Haapsalus, kus sai soome kelguga kõvadel lumistel tänavatel sõites kanadele määratud vormileiva koorikut närida.

**K o o l i s** käis siin ja seal. Tunnistab, et enne 25. eluaastat ei teadnud millestki midagi. Lavakasse ei julgenud minna, sest "ei oska laulda ja on paks". Sestap läks klassiõega koos kohtusse tsiviilasjade sekretäriks. Paraku kaotas lakkamatult pabereid. Kevadel tuli kohtust töölt ära, et minna maale v a s s e. Seitse suve oligi üliõpilasmalevas.

**P e d a** näitejuhtimise viimasele kursusel kõlksus midagi paika, sai aru, et ei saa elada suvest suveni. Kaheksaks aastaks t e l e s s e sattus läbi assistentide kursuse ja Norma Jõealkada toel. Esimesed sealsed tegemised olid diplomitööd "Tugitooliteatri" sarjas. Omaenese tippajaks peab 90-ndate algust, kui tegi palju l u u l e s a a t e i d, nende hulgas Visnapuu ja Ehini lood. Ühel hetkel sai aru, et luule televormi panemine on hirmus kujundlik töö, aga "mul said kujundid otsa". Muidugi olid tegemised hetkel endale tähtsad ka "päris" t e l e l a v a s t u s e d. Neist viimane, Hemingway "Millegi lõpp" on ehk pisut tähtsast tänaseni.

Praegu teeb telele p o r t r e e s a a t e i d, mille puhul on esmatõukeks isiklik sümpaatia, loominguilises tähenduses armumine. On läinud selleks põlvede värisedes ka täiesti võõra näitleja juurde (Hannes Kaljujärv). Tunnistab, et ilmselt võimendab neis saadetes seda, mis talle inimeses tähtis, ja püüab kinni mätsida seda, mis võiks inimesele kahjuks tulla.

Pärimisele, miks portreeritavad peamiselt mehed on, vastab, et targad, andekad ja tugevad mehed on üks tema v i i e s t n ö r k u s e s t. Need on inimesed, kelle puhul kõige võimalus on õhus, aga seda ei tule mitte kunagi. Õnneks. Ülejäänud neli nõrkust: suitsetamine, head parfüümid, veetlev pesu ning teater.

**A r m a s t a b** teatris ennekõike näitlejat, sest tema on see elav seal laval. Tunnistab, et kipubki armastama kõike ja kõiki. Tahaks minna, süda peo peal, igale poole.

**K i r j u t a j a k s** hakkas 1993. aastal tänu headele inimestele ja arvutile. Kui sõna k r i i t i k tuleneb kritiseerimisest, siis "ma ei ole kriitik. Ma ei taha öelda pahasti. Olen teatrist kirjutaja ja kirjutat rõõmu pinnal". Etenduselt on siiski vahel ära tulnud ja maganud on ka. Seda ajal, mil ETVs teatrisaateid tegi ja nagu "kiirabibrigaad mõõda Eestimaad ringi sõitis".

Tahab näha end n a i s e l i k u n a i s e n a, samas vihkab nägude tegemist ja on väga järjekindel. "Olen iseenda sees väga kaua teadnud, kuhu ma tahan jõuda. Kujundlikult: kui on üks tee ja sellest lähevad haruted, siis ma lähen kogu aeg selle suunas, aga mitte otse, vaid käin kõikjal sees.

Aarne Üksküla on õelnud, et need, kes teatri juurde peavad jõudma, jõuavad sinna niikuinii."

**E i a r m a s t a** "keep smiling"ut. Tahab näha tundeid, mitte maske ja fassaadi. Kannab ka ise elus maski, aga püüab selle poole, et vähemalt naeratus oleks siiras ja määratud väga isiklikult kellelegi.

**R a h v u s t u n d e** tipp hetk oli augustiputši-aegne "Kolme apelsini" etendus. "Laps oli Eestimaal teises otsas laululaagris. Telemaja evakueeriti. Olin õõtsa magamata, paanikas. Siis ütles Anne Tuuling, et nüüd sa lõpetad nutmise ja me läheme õhtul teatrisse." Tänu liik tänaseni.

**P ö l v k o n d** on midagi ettemääratud, aga mitte absoluutset. "Ma arvan, et on olemas 70-ndate tulevikuta noorus ja 80-ndate süüdimatu noorus. Aga see, et nendel on võimalus kanda pintsakut ja lipsu, ei näita midagi. Me oleksime ka kannnud, kui meie vanematel oleks raha olnud." Hästi riides ja hästi lõhnastatud mehed meeldivad.

Inimene võib u s k u d a millesse tahes, teha pühaku kummuti peal seisvast omanikerdatud kujustki. Kõige ilusamini on ennast tundnud ühes väikeses lagunenud maakirikus kusagil Toolse kandis. "Pisike kivikirik, seest viimseini ära lõhutud, aga seal oli Jumal."

**L e m m i k v ä r v i k s** arwab musta, aga praegu on pruun periood, mis algas sellest, et oli sunnitud ostma pruunid saapad, kuna need olid allahinnatud. Olnud on ka sinine periood. Suviti kannab valget. "Aga tegelikult olen ma daltoonik. See ajab inimesed naerma, aga ma ei ole kunagi teisisi näinud ja ei tea, kuidas sina näed. Beebina näevad kõik tagurpidi, kompides õpime ära, et asjad on teistpidi, ja näemegi nii. Valgusfooris ma tean, kus on punane ja kus roheline, ja näengi nii." Lõpukleidi riide ostis kogemata siiski kuusemet-sarohelise asemel tumesinise.

**L e m m i k s u r u s** oleks midagi viikingisugust. Samas: "Rein Malmsten oli mu lemmiknäitleja, ta mõjus laval kahemeetriseina. Kui ta esimest korda vastu tuli, olin isegi pettunud. Pärast mõtlesin: kui uhke, ta mängis ennast suureks!"

**L e m m i k r a a m a t u t e n a** nimetab kohe Lindgreni: "Kui ma olin rase, siis ei suutunud midagi muud lugeda, sellest mu tütre nimi Stina." **P a r a - u f o - a s t r o l o o g i a t** ei usalda, ehkki mõõnab, et numeroloogia alusel oli eelmises elus šoti meremees, ja Sotimaa, meri ning mees olemine meeldiksid tõesti.

**A r i s t o k r a a t i a t i h a l e s**: see on asi, millest oleme pöördumatult ilma jäämas. Kõik on muutunud rahvapäraseks, isegi Rootsi printside lapsed käivad tavalistes koolides. Tunnistab uhkusega, et kodu seal on sugupuul, mille alusel ta pärineb ühe Ungern-Sternbergi sohilapsest. Sugupuus on küll nii poole aastatuhande suurused augud, aga lõpuks jõuab see välja Liivimaa kuninga Kauponi, kes andis oma tütre mingi lahingu eest Sternbergile naiseks.

**T ö d e b**, et hädad inimestevahelistes suhetes tulenevad sellest, et sageli öeldakse "meie", aga mõeldakse "mina".

Lõpulauseks t u n n i s t a b, et "selleks, kelleks olen tahtnud, ei ole siiski saanud".

Kadi Herkül

Gerda Kordemets aprillis 1995.

H. Rospu foto

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JUNE 1995

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: MÄRT KUBO. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC

EDITORS: SAALE SIITAN, TIINA ÖUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART

DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

## THEATRE

**A. LAASIK. What are houses needed for (22)**

A discussion published in the form of polemics, which proceeds from the fact, that if the young state of Estonia is so poor that it cannot support culture to a necessary extent, then new buildings of theatre, museums and music academy should be made a matter of second importance, and attention be paid firstly to defraying decently the human resources of those fields to preserve tradition, schools, and our arts as a professional field of arts.

**M. KUBO. Life and culture. About the houses - this way and the other (23)**

A human aspect should be taken as a basis for keeping an account in culture, that every generation leaves its trace in the cultural history of nation. Time makes crumble and wind blows away the unimportant, temporary hardships and worries about salaries, remains... first of all architecture. A theatre building is not a pile of bricks, but a cultural quietness, an achievement of human spirit. A proposal to eat everything that exists hints at plebs' way of thinking. Should the opening of McDonalds in the old town of Tallinn remain the only sign of our time?

**Euro Theatre School: new and old (43)**

The professor of stage-speech Martin Veinmann and students of the theatre Külli Koik and Peeter Raudsepp have participated in the ELIA-system theatre-studies seminar in Antwerpen and Berlin. The conversation takes place after that at home, including a comparison of the experience and knowledge received from the Estonian Theatre School and during the trip. It is useful and educational to experience that theatre people think rather alike everywhere, yet express themselves quite differently sometimes, as if looking at the same thing from a different angle. It was important to experience the complexity an actor's training, a whole basis in approaching single fields and exercises.

## MUSIC

**M. PÄRTLAS. Retrospect on ERSO's concert season: a series of outstanding soloists (10)**

Musicologist Margus Pärtlas evaluates in his article the concert season of Estonian National Symphony Orchestra (ERSO), taking as a basis series, which consisted of six concerts. Among the four guest conductors Pärtlas brings out especially the chief conductor of English National Opera Sian Edwards, the reviewer also evaluates the two concerts con-

ducted by the chief conductor of ERSO Arvo Volmer to be successful. Among the soloists Kryssia Osostowicz, Maighread McCrann, Boris Berman, Ines Maidre and Ülo Kaadu are worth a praise. The present level of ERSO is evaluated to be rather swinging by the author, being dependent on the conductor. Therefore, finding good guest conductors is very important from the aspect of the orchestra's development. The critic wishes the orchestra more experience with true professionals for the upcoming seasons.

**Sorrow at historical truth or what you fail to learn when young II (18, 40)**

A selection of music-related jokes by pupils and students.

**P. BOULEZ. Schönberg is Dead (36)**

The Estonian Arnold Schönberg Society gives the readers of TMK an opportunity to get acquainted with one of the most famous essays by Boulez "Schönberg est mort" (published in the "Score" magazine in 1952), translated by Jaanika Päll. In the introduction to the article Mart Jaanson evaluates the level of comprehension of 20th century music in Estonian music life and arrives at the conclusion that the time for new way of approaching it is becoming ripe.

**V. RUMESSEN. Eduard Tubin's piano works I (65)**

Vardo Rumessen's sphere of interests has included mainly the classics of Estonian music, especially works by Rudolf Tobias, Mart Saar, Eduard Oja and Eduard Tubin. This has propagated both as a pianist and musicologist in his concert programmes, records, as well as in his articles. The first part of the present article gives an overview of the works for piano by Eduard Tubin, starting from his school-years in the composition class of Heino Eller, until reaching his creative ripeness. The article is dedicated to the composer's 90th birth anniversary in June 1995.

**E. LÜDIG. Memories I (73)**

An Estonian living in the United States writes of her memories about the fate of her husband Peeter Paul Lüdige and his family. The parents of P. P. Lüdige were both famous musicians: his father - a composer, an organist and a conductor; his mother - an outstanding signer. Peeter Paul Lüdige became an appreciated pianist, rehearsal of "Estonia" theatre and conductor. World War II took the family apart and in 1949, after a refugee camp in Germany, Peeter Paul together with his wife and mother moved to the Buffalo in the United States.



**V. OJAKÄÄR.** About the history of Estonian pop music III (81)

With the third part of the history of Estonian pop music the author finishes the overview of the second half of the 19th century and prepares for dealing with the pop music of the 20th century.

## CINEMA

**ANDREI KONCHALOVSKY** answers (3)

A Russian film director, who has worked in Hollywood since the 1980s and now visited Tallinn with his new film made in Russia "Ryaba the Hen", compares the film and art traditions of Europe and Russia to those of America. He is pessimistically disposed towards the American film world: there the only is money. He managed there just because considers himself an "easily convertible person". Also the cinema is a rather cosmopolitan occurrence.

**T. KALL.** No, a rather opportune romance (19)

A review of the Estonian animated film "Twilight Romance", 1994, directed by Riho Unt and Hardi Volmer. A love story between a cuckoo from the cuckoo clock and a pink cockatoo (voices by Andrus Vaarik and Jüri Krjukov) is not, however, an allegorical model of the society, the reviewer thinks. Rather it is a precisely personified story of the fears filling the creator's subconscious today. The animation is very organic and the live actor Indrek Taalmaa (Clocksmith) very suitable for the role.

**R. VILBRE.** Le felicito por su trabajo de camera: ESTA PERFECTO (25)

One of the most significant pioneers of Estonian earlier film is the director, producer and cameraman Theodor Luts (1896-1980). Starting from 1926 he made a number of documentary films and three films: "Young Eagles" (1927), "A Brave Soldier Joosep Toots" (1930), and the first sound film in Estonia "The Children of Sun" (1932). During the years 1933-1944 he worked mainly as a cameraman and a director. In addition to Estonia T. Luts has left an important trace in the film history of both Finland

and Brazil. Previous year the film "Young Eagles" was restored in the video format in Estonian Television, under the supervision of Jaak Lõhmus. The long article by René Vilbre, who participated in the restoration himself, gives an overview of beginning of T. Luts's creative life, making of the significant production in Estonian earlier art film reviews. In addition, the filmography of T. Luts is published.

**L. KÄRK.** Krzysztof Kieslowski, his world and its dramatic art (50)

Lately the trilogy of K. Kieslowski (1941) "Three Colors: Blue" (1993), "Three Colors: White" (1993) and "Three Colors: Red" (1994) were screened in Estonia. The film expert Lauri Kärk analyses in his article the thorough composition of the film trilogy and observes the dramaturgy of the director's art world. The author claims that K. Kieslowski's world is thanks to the unexpected hitches occurring there, and general correlation mystical and meaningful, and consists of constant alterings, changings, and renewal.

**R. LINTROP.** What is it, why is it made and which is the best? (56)

From March 8 until 15 an international festival of short films took place for the 25th time in Tampere, where also the director of documentary films and movies Renita Lintrop took part as a member of the jury. In the article the discussion goes on about what are the possibilities for making short films in the world at present and bringing them to larger audiences.

**D. MALCOLM.** Very dense Forrest (88)

A review by the president of FIPRESCI Derek Malcolm of the film by Robert Zemeckis "Forrest Gump" (1994, USA), featuring Tom Hanks, Robin Wright, Gary Sinise and Sally Field. The author thinks that this technically brilliant comic fantasy, "a liberal film with a deeply conservative core" appeals to almost everybody but the acutely, irredeemably cynical. And that because we can interpret the film exactly as we ourselves wish.

## TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

**NB!**

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

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükikoda antud 29. 05. 1994. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr. 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 12,7. Tellimuse nr 2253. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt. 67-a.



"Don Carlo". Don Carlo - Vello Järna, Filippo II - Mati Palm, Markii Rodrigo di Posa - Tarmo Sild, Elisabetta di Valois - Tiiu Reinau.

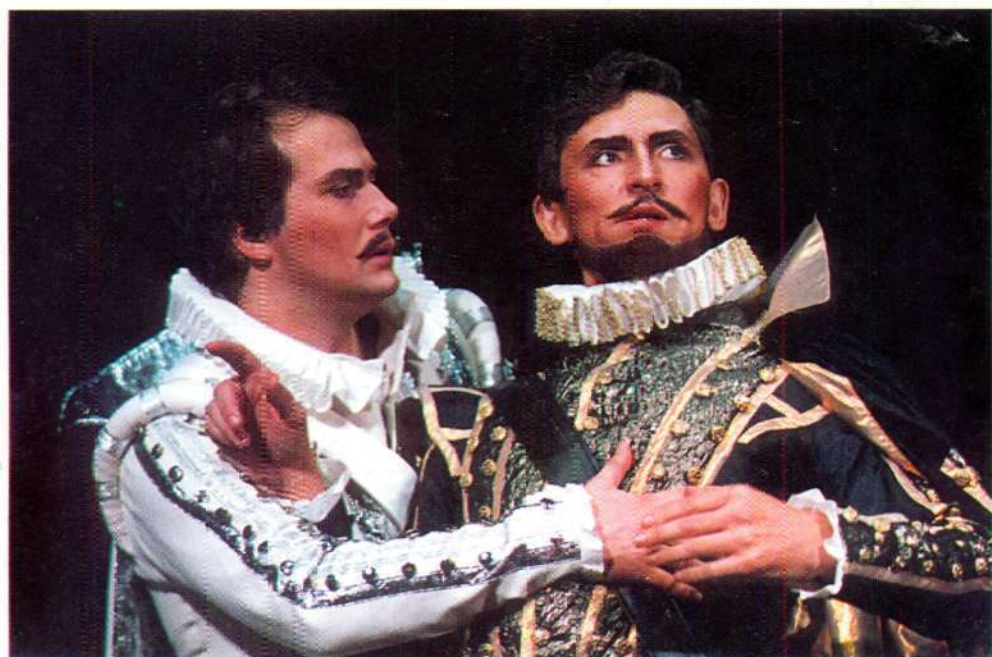
Püüman on autentsuse austaja ning hispaanlaste kostüümides on ta andnud oma parima. Silma jäävad ka lisandid, nagu kuninga jalutuskepp ja sõrmus, monarhide kullatud mantlid, uhke kuningakroon. Paaž oleks võinud kanda veel kõrvaripatsit nagu toleaeagne kuldne noorus. Eelmainitud Sofonisba Anguissola (1531/33-1624) on aga kostüümikunstnikule heas mõttes erandlik eeskuju. See itaalia manerismi kuulsamaid naiskunstnikke võlgneb oma taasavastamise XX sajandi tormilisele feminismile ja seda õigusega, sest ta kuulub kaasaja paremate portretistide hulka. Möödunud aasta lõpul korraldati Cremonas tema esimene ülevaatenäitus, mis täitis jälle ühe laigu kunstiajaloo.

---

"Don Carlo". Tibaldo, Elisabetta paaž - Meeli Tammu, printsess Eboli - Riina Aireenne.  
H. Rospu fotod

Hardi Volmeri dekoratsioonikavandid Estonia Teatri lavastusele "Don Carlo".

"Don Carlo". Don Carlo - Vello Järna,  
Rodrigo - Tarmo Sild.





ERSO detsembris 1994,  
esiplaanil peadirigent Arvo Volmer.  
H. Rospu foto