

EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

Margarita Voites Jaak Allik Peter Greenaway
 Prit Pedajas Kristel Pappel Helin Kapten
 Vappu Vabar Jaan Tooming Susan Sontag
 Tatiana Elmanovich Üllar Saaremäe

TMAK

Jüa

10

/1996



Indrek Sammul — Theo Tallinna Linnateatris
 J. Rohumaa lavastuse "Ainus ja igavene elu" I osas, 1996.
 P. Grepi foto

10 / 1996

OKTOOBER XV AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Märgot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Seale Siitan, Mare Põldmäe ja
Anneli Remme, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 44 54 68
Infotöötaja
Viire Kareda, tel 44 47 87
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1996



Tänavuse Pärnu filmifestivali žürii liige Kersti Uibo võitis läinud aastal peaauhinna, lääne-eeesti muustriga etnograafilise taluteki, ning viis selle kaasa Londonisse.

K. Pruuli foto

Kõrgema Lavakunsti kooli 17. lennu diplomilavastus, G. Büchneri "Woyzeck", Eesti Draamateater 1996. Doktor — Kaido Veermäe, Woyzeck — Taavi Eelmaa.

DeStudio foto



SISUKORD

TEATER

	KÕNELUS JAAN TOOMINGAGA (<i>Jaak Alliku intervjuu aastast 1976</i>)	14
Priit Pedajas	AINUS JA IGAVENE... (<i>"Ainus ja igavene elu" Linnateatris</i>)	20
	NOOR REŽISSUUR — KAS ASTUB KANDADELE? (<i>Vastavad Kadi Herkül, Meelis Kapstas, Sven Karja, Tambet Kaugema, Gerda Kordemets, Martin Kruus, Andrus Laansalu, Valle-Sten Maiste, Pille-Riin Purje, Kaia Sisask, Anu Tonts, Margot Visnap</i>)	23
Margot Visnap	ÜKS TEATER KORRAGA ESINDUSTEATER, STAARITEATER, RAHVUSTEATER VÕI ÜKS TEISTE HULGAS? (<i>Eesti Draamateatrist</i>)	58
Jaak Allik	MULJEID ORBIIDILT (<i>Toruni teatrifestivalist "Kontakt '96"</i>)	76
Gerda Kordemets	PERSONA GRATA. ÜLLAR SAAREMÄE	91

MUUSIKA

	VASTAB MARGARITA VOITES	3
Kristel Pappel	TALLINNA OOPERISUVI 1795 (<i>Mme. Tilly ooperitrupi esinemistest Tallinnas</i>)	49
	NÄHTAMATU PARTNER (<i>Intervjuu pianist Helin Kapteniga</i>)	84

KINO

Tatiana Elmanovich	X PÄRNU RAHVUSVAHELINE VISUAALSE ANTROPOLOOGIA FESTIVAL	39
Susan Sontag	100 AASTAT FILMIKUNSTI — SUUREST KUNSTIST ARMETU DEKADENTSINI	65
Peter Greenaway	MAAL JA FILMIKUNST	73
Donald Tomberg	SURVEAVALDUS (<i>Dorian Supini lühimärgufilmist "Armuvaldus"</i>)	87

Vappu Vabar	VAATAB, EI VAATA... (<i>Psühhonaalüütilisest kunstist</i>)	90, 96
-------------	--	--------



VASTAB MARGARITA VOITES

Mida sa teed lillesülemiga, mille pärast kontserti või etendust koju viiid?

Korjan küljest kaardid ja panen karpri. Sordin lilled ära, panen vaasidesse, olen õnnelik.

Siis peab sul palju vaase olema.

Õngi. Et mille vastu mul nõrkus on? Naha, klaasi, savi, puu, kivi. Järelikult ka lillevaaside. Omal ajal tõin Küprosel kaasa suure kotitäie kive, Indiast koralle. Aga nüüd käisid vargad, viisid ära osa koralle ja ka Elmar Kitse maali minust.

Lauljatele on ikka märksõnaks olnud Itaalia. Millised on sinu suhted selle maaga?

Meeldivad. Olen Itaalias kahel korral käinud, mõlemal korral ka unistuste linnas Venezias. Milano mulle küll ei meeldinud, isegi *La Scala* oli väljast üsna ebahuvitav, etendusi ma seal kahjuks ei näinud. 1972. aastal olin Itaalias lihtsalt ekskursioonil, käisin ka Firenzes, samal ajal oli mul "Estonias" kavas Lauretta roll Puccini ooperis "Gianni Schicchi", mille tegevus toimub teatavasti Firenzes. Veronas olin pettunud. Näidati Julia hauda — ta olevat paks koduperenaine olnud, vanaks elanud. Aga muidugi on Shakespeare'i väljamõeldis kaunis.

Miks sa Itaaliasse õppima ei sattunud?

Olen vist olnud naiivne ja ikka imet oodanud. Arvasin, et elu on pikk ja kestab igavesti. Kui hakkasin mõtlema Itaalias õppimise võimalustele, asja lähemalt uurima, öeldi kultuuriministeeriumis, et Hendrik Krumm parasjagu õpib seal, aga kuna teisi kandidaate pole, võiks mind saata küll. Töötasin siis "Vanemuises", oli vaja teatri soovitust. Kaarel Ird polnud vastu, aga arvas, et sinna saamine võtab kaua aega. Nii saadetigi Moskvasse ettelaulumisele teised, arvestusega, et mind saadab teater otse. Siit poolt nagu ei võetud minu asja eriti tõsiselt. Lõpuks sain siiski komisjoni ette. Ettelaumise ajal olin haige, kuigi see läks ilusti, ja Irina Arhipova, komisjoni esinaine, olla öelnud, et ta on valmis laulja, keda pole mõtet rikkuma hakata.

Kas on teada hääle rikkumise juhuseid ka Itaalias?

Jah. Näiteks Alla Selenkova, kellel oli väga ilus, omapäraselt peenike, lüüriline ja kõrge hääl. Tal oli oma repertuaar ja ta oli õige menukas. Pärast Itaaliat ei suutnud ta Violetta aaria paari fraasigi hingamata laulda, kõik oli nii raskeks muutunud.

Võib-olla oli isegi parem, et sa sinna ei sattunud?

Mine tea. Mul on looduse häälekool, kaasa sündinud.

Ja seda pole õnnestunud kellelgi rikkuda?

Vastuhakkaja olen ma ka. Mida mulle selgeks ei tehta, seda ei saa mulle peale suruda.

Kuigi, itaalia õhk, atmosfäär, oleks sulle kui kunstnikule kindlasti kasuks tulnud.

Seal oleks olnud võimalus teisi kuulata ja ehk ka silma paista ning esineda. Aga ju ma olin ise saamatu. Mul on võitlejanatuurist ikka puudu tulnud, mind on eluaeg väga hoitud — vanemad, eriti isa; mees, kes püüdis minu eest mõelda. Puudus ka impressaario. Gennadi Podelski püüdis omal ajal mulle selgeks teha, kui oluline on impressaario, kes mu eest hoolitseks ja nõu annaks. Nii nagu tema viis ansambli "Laine" üleliidulisele areenile. Aga kui ma lõpuks ise Moskvasse sattusin, siis... Noh, ega mina ei pea ju peale maksma!

Moskva on olnud meie jaoks paratamatult kultuurimetropol. Millal sa seal viimati käisid?

Ammu. Tulemas on Moskva linna juubel, ja kuna mina olen seal sündinud, siis mõtlesin, et oleks tore seal sel puhul esineda. Aga viimasel ajal ei taha ma enam reisisida. Tegelikult, pärast "Estoniast" lahkumist lihtsalt puhkasin ja mõtlesin vähe laulmisele. Aga siis kohtasin juhuslikult teatri kontsertmeistrit Riina Pikanit, kellega mul on viimasel ajal palju kontakte olnud ja kes pahasand, et mis ma kodus laisklen, tulgu välja, tööle. Siis tulid kolleegid sünnipäevale ja äkki hakkasin paljusid asju ümber hindama — tegelikult oli ju teater tore pere.

Ja kõigele vaatamata pole sa tagasi läinud.

Proovisin aasta tagasi, "Windsori lõbusates naistes". Aga sellest ei tulnud midagi välja. Lavastajaga oli mittemõistmisi. Kolleegidega klappis töö küll hästi. Aga mõnda vana lavastust võiks küll proovida.

Kas sa ei mõelnud omal ajal Moskvasse õppima minemisele?

Eeldati, et ma lähen. Käisingi seal, laulsin ühele kontsertmeistrile ette — ma ei tulnud selle pealegi, et pedagoogile laulda. See kontsertmeister tegi Moskva konservatooriumi pihuks ja põrmuks: ärge tulge siia, teid rikutakse siin raudselt ära, teil on nii ilus hääl. Ja ma ei läinud.

Ja ei tulnud ka Tallinna konservatooriumi?

See oli see 1955. aastal, pärast keskkooli lõpetamist, kui tulin isa soovitusel Arderi jutule. Aleksander Arder vaimustus, kuid tegi mulle selgeks, et enne kui laulmisega tegelema hakata, tuleb solfedžot ja muusikateooriat õppida. Ta saatis mu Jüri Barsoville ette laulma, kes ütles küll, et eks tulge õppima. Aga ma ei tulnud, läksin hoopis Tartusse, ülikooli, bibliograafiasse. Tegelikult tahtsin ajakirjandust õppida. Mulle meeldis kirjutada, kuid ma viimistlesin kole palju oma kirjutisi, nii ei saa lõppvariant kunagi valmis. Mulle meeldib kududa: ei tule nii nagu vaja, võtan uue asja ette. Ülikoolis õppisin kaks aastat. Siis tuli see Kannikese osa ülikooli näitetrupi lavastatud "Montmartre'i kannikeses". Nii sattusin jälle, läbi raskuste, lauluõpetajate orbiiti. 1957. aastal, nn. isetegevuslaste ülevaatusel. Seal olid Jenny Siimon, Olga Lund... Kuulis ka Arder: kallis laps, te olete nii edasi läinud, kelle juures te õppinud olete. Vokaali polnud ma kellegi juures õppinud. Kuidas on võimalik selline edasimineku kahe aastaga? Ta soovitas mul sügisel konservatooriumi ettevalmistusosakonda astuda. Aga seda tol sügisel veel ei avatud. Siis kuulas mind Linda Saul ja tema tahtel võeti mind muusikakooli "viiendaks rattaks" - kursus oli juba varem komplekteeritud. Aasta pärast avati konservatooriumis ettevalmistuskursus, läksin sinna ja aasta hiljem sain sisse konservatooriumi.

Miks sa Moskvast sündisid?

*Väike Margarita ema süles.
Fotole on mahtunud ka lapsehoidja.*

Perekond Lombak umbes viis aastat enne pesamuna Margarita siindi.



Juhtus nii. Olen ju sõjaväelase tütar. Isa Arthur Richard Lombak oli suurtükiväe insener, Leningradi sõjaväeakadeemia lõpetanud. Ta töötas sõjatehastes ning pere rändas kogu aeg ringi. Mu vanem vend sündis Gradskis, noorem Leningradis ja mina oleksin pidanud Harkovis sündima, kuid isa viidi Moskvasse üle ja mina tulin ilmale seal. Hiljem elasime veel Dnepropetrovskis, seejärel kutsuti isa Leningradi sõjaväeakadeemia õppejõuks. Seal tabas meid sõda ja seal kaotasin oma vennad. Vanem jäi sõtta. Isa viis minu, ema ja noorema venna tagalasse. Aga noorem vend läks Leningradi tagasi isa otsima ja jäigi kaduma. Ei tea kas jäi nalga või sai pommitamisel surma. Isa saadeti hoopis Novosibirskisse, pattude pärast, millest rahvus — eestlane — oli peamine.

Kas sa oma vendasid mäletad?

Ei. Nad olid minust vastavalt 14 ja 10 aastat vanemad. Aga saatus kinkis mulle kaks poega. Muide, ega mu ema mind nii väga soovinudki, et kaks poega juba oli. Isa oli mu mõistus ja tugi. Olin isa tütar, kuigi praegu, vaadates ema pilte, näen, et olen just tema moodi. Ta oli kaunis, ei värvunud ennast kunagi, aga põsed ja huuled olid punased ja elu lõpuni kõik ta ilusad hambad suus. Ta suri 1984. aastal, isa 1977.

Novosibirsk oli siis ka sinu lapsepõlvlinn?

Jah. Novosibirsk on väga tore linn. Kahjuks sattusin sinna uuesti väga hilja, umbes kümme aastat tagasi. Ja muidugi ei tundnud ma seda linna ära. Mäletan, kui me seal elasime, istutas isa sinna maasikaid. Ta oli üldse maalähedane inimene. Minu isapoolsed esivanemad on pärit Loodist. Vanaisa nimi oli Juhan Lombak, vanaema Marie Kiiler.

Üsna tavatud nimed. Kas ka tavatu päritolu?

Voites on ka tavatu. Ema poolt olen ma vene-poola päritolu. Minu poolakast vanavanaisa "eksis" Isurimaale, Jamburgi. Ta oli sõjaväe velsker. Emaisa sõitis merd ning mu vend käis merekoolis. Võib-olla seepärast armastan minagi merd.

Millal teie pere Eestisse tuli?

1944. Selle eest võlgnen tänu emale, kes tahtis Eestisse tagasi tulla. Ta oli pärit Tallinnast, kasvas Nõmmel, isa Viljandist. Oma kooliteed alustasin Novosibirskis. Suve jooksul õppisin Viljandis vanaema juures eesti keeles rääkima-kirjutamalgema ja järgmisel kevadel lõpetasin esimese klassi Tartu 2. keskkoolis, mis nüüd kannab Miina Härma nime.

Miina Härma laule oled palju laulnud.

Miina Härma ja Artur Lemba on oma vokaalasjad just nagu minule kirjutanud.

Kas sul vedas koolis ka lauluõpetajatega?

Jah, Leida Karindil oli väga ilus hääl, ta oli ise ilus ja lisaks sellele Alfred Karindi venna naine, Magda Isat oli oreli alal Miina Härma õpilane ja tema pani mind suurtel koolipidudel solistina, ka koorisolistina esinema.

Tartus oli ja on teater "Vanemuine".

Ema viis mind sinna üsna vara, tema unistus oli mind laval esinemas näha. Õppisin Tiina Kapperi ja hiljem Ida Urbeli juures balletti, vastuvõtukomisjoni esimees oli Udo Väljaots. Liikumine meeldis mulle. Ema armastas operetti, aga ka ooperit. Ja minu arvates oli tollane "Vanemuine" parim, seal laulis Lakmé ja Oökuningannat Agnes Treier, keda vähesed mäletavad, Elo Tamul laulis Carmenit, Linda Tanni, Endel Ani, Endel Aimre, Viktor Taimre.

Endel Ani oli muidugi nähtus omaette, hiljem oli ta ka sinu partner.

Ta oli fantastiline, haruldase häälematerjali ja õige laulmisega, erakordselt andekas inimene, hea näitleja, just karkternäitleja. Kui meie laval kohtusime, oli ta juba üsna figuurikas ja ta nägu nagu tõmbles vahel. Aga ma armastasin teda tõesti siiralt. Nagu hiljem Hendrik Krummi. Nagu Ivo Kuuske. Nemad ongi olnud minu põhilised lavapartnerid.

Ivo Kuusega mäletan teid koos "Vanemuisest".

Ega me seal palju koos laulnud, põhiliselt "Faustis" ja "Mustlasparunis". Mina olin siis juba Tartust lahkumas kui tema sinna tuli. "Vanemuises" oli minu ajal ka tenor Jonas Antanavicius.

Miks sa tegelikult Tartust ära tulid?

Mees tuli Tallinna tööle. Aga vara tulin — järgmisel aastal oli "Vanemuise" juubel, käisin teid õnnitlemas "Estonia" nimel.

Vaevalt et perekond su ainus äratuleku põhjus oli.



Margarita Voites üks esimesi rolle, Margarethe Gounod' "Faustis" ("Vanemuine", 1965).

Linda Saul konservatooriumi lauluõpilastega, 1960. aastate algus. Esireas vasakult teine Linda Saul, neljas Anu Kaal, kuues Therese Raide. Tagareas esimene Jelena Solovjova, kolmas Margarita Voites.

Noh, kõik kokku. Tekkis konflikt Irdiga. Tegelikult teadis ta mind juba kooliajast ja 1957. aastal, kui ülikooli näitetrupiga "Montmartre'i kannikest" tegin, ütles ta need sõnad: selle tüdruku võtame ära. Võttiski. Olin vaimustuses tema juttudest, ta oli suurkuju. Ja suhteliselt suurt palka pakkus ka.

"Estonia" sind konservatooriumi ajal ei püüdnud?

Aasta enne konservatooriumi lõpetamist pakuti mulle "Estonias" Stella Polarise osa. Ma viilisin ära. Oleks see klassikaline teos olnud, aga seda lugu ma ei tihanud proovida. Tegelikult oli varem ka "Estoniasse" tööleminemisest juttu olnud, aga mu õpetaja Linda Saul ei soovitanud seda teha. Pealegi oli mu pere Tartus: tema töö, vanemad. Konservatooriumi lõpul sündis esimene laps. Tartus tundus kõik roosiline olevat, aga siis hakkas argielu, mis sugugi nii roosa ei olnud...

Ehk konkreetsemalt...

Tahtsin osaleda lauljate konkursil Genfis. Seal oli vaja "Traviat" laulda, aga "Vanemuises" ei andnud Ird mulle etendust, "Estonias" anti. Siis tahtis Ird, et ma laulaksin lige osa Eino Tambergi ooperis "Raudne kodu". "Estonias" oli see laval olnud, seal laulis Urve Tauts. Aga Irdi arvates ei kõlvanud "Estonia" teater üldse kuhugi. Mina olin just maha saanud "Windsori lõbusate naiste", "Rigoletto", Gruusia dekaadi ja teise pojaga. Ird tahtis, et Tamberg oleks lige partii kõrgele häälele ümber teinud, aga Tamberg nägi selles osas madalat naishäält ja ei tahtnud ümber teha. "Vanemuise" peadirigent ütles mulle küll, et olen rumal, võinuksin selle ära laulda. Aga mina ei laulnud. Ja siis katkes minu sõprus Irdiga, edasi olin tema jaoks õhk.

Ometi tegite veel koos "Mustlasparunit", Ird lavastajana ja sina Saffi osas.

Aga proovides tekkis ka igast tühjust asjast norimine. Seal kõlas siis see Irdi tuntud "vana käru" ja muud terminid.

1969. aastal tulid "Estoniasse", käies algul sageli veel "Vanemuises". Miks needki kontaktid hõredaks jäid?

Edasi-tagasi sõit muutus keeruliseks, kuigi ma olen vist määratud nende kahe linna, Tartu ja Tallinna vahel kõikuma. Mulle tegelikult ei meeldi sõita. Tallinnas hakkas rohkemasti tööd olema, lisaks teatrile kontserdid, raadio, tele. Siis hakkasin sagedasti Riias ja Vilniuses käima ning lõpuks Moskvas.

Moskva Suure Teatri lavale jõudsid sa 1973. aastal. Kas sa sinna ei tahtnud jääda?

Mind kutsuti küll, ja viimati umbes kümme aastat tagasi. Nõustusingi. Aga käitusin nagu Zerlina. Mind hirmutas see, et peab ainult ühes keeles rääkima ja laulma. Oleks nad siis oopereid originaalkeeles laulnud nagu praegu Peterburis. Aga seda ma ka ei kahetse — ju siis saatus tahtis nii.



Konservatooriumis õppimise ajal oli siis su pere Tartus?

Jah. Oma mehe Juhaniga sain tuttavaks 1954. aastal, 10. klassis. Viis aastat mõtlesime ja 1959. aasta kevadel abiellusime ja samal sügisel astusin konservatooriumi.

Tol ajal oli "Estonia" laval veel too põlvkond, kes 1960. aastatel teatrist lahkuma hakkas, Veera Nelus nende hulgas. Kas sa teda laval nägid?

Vähe. Rohkem kuulsin teda kontsertidel. Konservatooriumi ajal oli mu põhimure, kuidas Tartusse tagasi saada — pere oli seal. See oli minu kuldne aeg, olin noor ja armunud, esmakordselt iseseisev. Käisin rohkem "Vanemuises" ja kontsertidel. Pealegi hakkasin õpiajal ise siin-seal esinema, varakult ka filharmoonia juures. Mõnigi oluline "Estonia" lavastus jäi nägemata. Huvitaval kombel ei ole ma mitte ainult Veera Nelust vähe laval näinud, vaid ka näiteks Helgi Sallot. Hiljem oli hea võimalus näha lavastuse peaproove.

Mis ajast sa Georg Otsa mäletad?

Ots ja Nelus, aga ka Harri Vasar ja Gennadi Podelski käisid 2. keskkoolis esinemas. Aga eks Otsa oli tollal palju kuulda-näha. Unistasin temaga koos laulmisest. Ma igatsen väga ilu ja meeldib, kui hääled duetis kokku sulavad. Ilus hääl läheb mulle väga südamesse.

Ometi ei jõudnud sa Otsaga eriti palju koostööd teha?

"Rigoletto" oli vist esimene. See oli minu viimaseid etendusi "Vanemuises", kui Ots tuli sinna Rigolettol laulma. Ühel õhtul oli mul Tartus "Rigoletto", järgmisel laulsin Riias kontserdil ja siis oli Tartus "Traviata" Hendrik Krummiga. Mäletan, kuidas tulin hommikul Riias, peavaluga, kuid ei tohtinud kellelegi rääkida, et ära käisin. Siis tuli "Rigoletto" "Estonias" lavale, tänu millele ma ka siia sattusin. Aga elu tahtis nii, et kui ma Tallinna tulin, oli Ots haige ja Tiit Kuusik mikski ka ei esinenud. Rollist ooperis "Türklane Itaalis" ütles Ots ära, tehes kaasa lavastustes, kus mina jälle ei laulnud. Viimane koostöö oli "Traviata" — sellist Germont'i pole mul teist kõrval olnud, see oli lihtsalt fantastiline. Me tegime koos ka tema viimase kontserdi, Tallinnas ja Tartus, 12. ja 13. jaanuaril 1975 Peeter Sauli orkestriga. Pärast seda Ots enam ei esinenud. Kui autos Tartust tagasi sõitsime, ta veel naljatas, näitas oma opereeritud silma — ta käis siis juba mustade prillidega.

Sa ei osalenud ka tema alustatud "Don Giovanni" lavastuses.

Ta jättis mind sealt välja, ma täpselt ei teagi, miks. Oli ju don Giovanni ja Zerlina dueti lindistus ja film esimene, mida me koos tegime. Ots ütles mulle Varnas, et ka Veera Nelusel ei tulnud see roll hästi välja. Meie vahel tõmmati ikka paralleele.

Et koloratuurid?



Roxane Eino Tambergi ooperis
"Cyrano de Bergerac" ("Estonia", 1976).
O. Vihandi foto



Uno Kreen ja Margarita Voites
Puccini ooperis "Boheem" (1977).
G. Vaidla foto

Jah. Aga iga inimene on ju ikka tema ise, oma plusside ja miinustega. Kui Helju Koppa traagiliselt surma sai, siis tahtis Kulno Sïvalepp tema mälestuseks kirjutada lavateost, kus mina oleksin osalenud ja laulnud — nagu Helju Koppa — Aljabjevi "Ööbikut", "Traviatat". Ja see tegelane oleksin ju ikkagi nagu mina olnud?

Helju Koppa, "Vanemuises" töötanud koloratuursopran lahkus 38-aastasena.

See oli traagiline lugu. Tal lõhkes "Windsori lõbusate naiste" etenduse ajal vere-soon. Ja Jaan Hargel, selle tüki dirigent, läks ka tol ajal haiglasse. Nii et sellel "Windsoril" on omamoodi märk küljes.

Meenuta veel veidi "Vanemuise" kolleege.

Tegelikult oli ju nii, et Helju Koppa oli täies jõus "Vanemuises" ees, kui mina sinna läksin. Nad olid seal koos Aino Seebiga, kellel polnud küll lauljaharidust, aga kel oli väga palju plusse, ta oli omaette nähtus. Seal olid siis veel Valentina Hein, Leida Jürgens, kes laulis ka "Mustlasparuni" Saffit ja sai vabariiklikul konkursil neljanda koha, mina sain kolmanda. "Raudses kodus" lauliski lõpuks tema.

Kui võimas naiskond! Sest seal oli veel Lehte Mark.

Oo-jaa. Milline unikaalne hää! Nagu ka Urve Tautsil. Kui Lehte Mark Made Pätsi juures õppis, oli ta koloratuur, madal koloratuur, just see, mis Violetta juurde kuulub. Aga saatuse tahtel sai nii Lehtest kui ka Urvest metso. Lehte Mark on olnud suurkuju, hea näitleja, väga mitme tahuga kunstnik.

Bassirolle kandis põhiliselt Evald Tordik, nagu tenori omi Endel Ani. Aga kuidas olid lood baritoniga?

Endel Aimre — Viktor Taimre, viimane laulis Germont'i. Ja Rigolettot tegi tollal nooruke Henn Pai, keda ma nüüdki veel selles rollis nägin. Nüüd on seal ka Jassi Zahharov, kellega koos oleme kontserte andnud — milline Rigoletto!

Kas sa Teo Maistet ka "Vanemuises" kohtasid?

Tema tuli siis just Tallinna, aga jäi alguses ka kahe linna vahet käima. Ta on alati väga nõutud olnud, mõnus partner ja hea laulja. "Vanemuises" esinesime koos "Faustis", Tallinnas "Rigolettos", "Türkklases Itaalias", "Don Pasquales", "Rügemendi tütres"... Oi, palju! "Cyrano de Bergerac", "Nahkhiir", "Hoffmanni lood"...

Violetta.



Dirigente on su elus muidugi palju olnud.

Tartu suurkuju ja väga hea dirigent oli Jaan Hargel, kes juhatas "Traviat". Tema oli mõnus nii proove kui ka etendusi teha. "Fausti" juhatas Aadu Regi, "Mustlasparunit" Valdeko Viru, kellega me koos palju esinesime, kui Aare Allikvee kutsus meid loeng-kontsertidel osalema. Muide, ta tegi mulle suure teene, sundides mind nendeks kontsertideks palju uusi lugusid õppima. Konservatooriumis õppimise ajal ma kaotasin oma kõrged noodid ja esimese mi-bemolli võtsin diplomietenduse ajal "Estonias", "Traviatas". Aga Tartus tuli ühel loengkontserdil kell pool kümme hommikul laulda Delibes'i "Nukku", kus on lausa mi-bemollide rida. Ara laulsin! Delibes on ka üks helilooja, kes oleks nagu mulle kirjutanud. Tema Lakmé lootsin kaua aega teatris laulda.

Põhiosa oma rollidest oled sa teinud Neeme Järvi ja Eri Klasi käe all.

Neeme Järviga kohtusin 1963. aastal, Urve ja Hendriku riieksamil — siis ta alustas. Aga koostööd tegime rohkem kontserdilaval. Eri Klas oli minu kurusekaaslane, aga ta ei olnud ju kohe dirigent, ta alustas ooperis minust palju hiljem.

Kontsertmeister-pianist on tavaliselt laulja elus väga tähtis inimene.

Mul on neid 30 aasta jooksul päris palju olnud. Kooli ajast meenuvad Mare Orgse ja Helju Tauk, Tartust Hilja Kangro, Helve Kortspärn ja Valdeko Viru. Therese Raidega olen kooliajast peale töötanud, tema oli mulle rohkem pedagoogi eest, seepärast tundsin end Tartus üksikuna, kuna mul polnud temataolist inimest kõrval.

Mida sa kontsertmeistrilt eeldad?

Et ta aru saaks, mida ma teen, toetaks mind, et meie vahel oleks ansambel. Alguses oli pianist mulle lihtsalt saatja. Nende hulgas oli ka Gennadi Podelski, kes vaimustas mind sellega, et dikteeris mulle sõnad, ise kirjutas akorde ja noote. Siis viis saatust mind kokku Aino Himbekiga. Tema oli mu tõeline partner, "süstitis" mulle palju asju sisse. Ikka öeldi, et ära seda lugu tee, seda kõik teevad. Aga tema ütles: mis siis, et kõik teevad, sina teed omamoodi. Või: kui tonaalsus ei sobi, teeme selle sulle parajaks. Ta tiivustas mind, oli valmis minuga igale poole sõitma — mitte ainult välismaale. Temaga töötasime palju aastaid.

Väga tore kaaslane kooliajast oli Riina Gerretz. Aga kui tuli Ivari Ilja, oli see midagi fantastilist ja ainukordset, mida pole hiljem olnud. Algul nautisin seda, et ei saa nii olla, et ta mõtleb täpselt nii nagu vaja. Aga siis lasin tal sinna Moskvasse minna.

Lasid üle lüüa?!

Jah, ära meelitada, mul polnud midagi Irina Arhipovale vastu panna. Meil oli Ivariga kambajõmmilik vahekord, ta on ju minust palju noorem, aga tal oli perfektne lastetuba, loodud džentelmen. Tundsin end tema kõrval poole nooremana. Kuidas ta hoolitses! Mul polnud mingit muret, võisin temaga kõigest rääkida, nõu küsida, millist kleiti kanda, mismoodi välja näha. Kahjuks see ei kestnud kaua. Tal polnud võimalik end Moskva ja Tallinna vahel jagada. "Sõbranna" ei lasknud teda lahti. Hiljem ma töötasin Ivo Sillamaaga, kes oli nagu Ivarigi, Vera Gornostajeva õpilane. Ivo on ka mu elus põnev lehekülj, meil oli suurepärase klapp ja teineteise mõistmine, aga teistmoodi kui Ivariga. Eriti tore oli meie ansambel, kui Tarmo Sild sinna juurde tuli. Ivo oli väga hea repetiitor, kohe eriline, ma olin lausa õnnetu, kui ta teatrit ära läks. Ta sobis teatritöök ning teda huvitas ka vokaaltehnika. Viimasel ajal olen töötanud Riina Pikaniga, Piia Paemurruga ja uuesti Therese Raidega.

Tundub, et sul on kõik laulmise puutuv kuidagi kergesti tulnud?

Ütlesin ju, et ma ei armasta millegi kallal nokitseda. Laulmine, see on kuidagi iseenesest läinud. Mulle see lihtsalt meeldib. Võib-olla sellepärast ma ei kipugi õpetama, sest need, kellel pole hääl looduse poolt nii seatud, ei tarvitse minust aru saada. Näiteks Hendrik Krumm õppis päris palju Pavarottilt. Itaaliast tulles laulis ta hoopis teistmoodi kui varem. Aga ta oli vaieldamatult eesti kultuuri suurkuju.

Temataolist ei tarvitse tullagi.

Siiski. Mulle on meeldinud Vello Jürna areng. Kui ma oma suletusest välja tuln, pakkus ta, et teeme koos kontserdi. "Lucia di Lammermoori" ta polnud varem laulnudki. Üllatusin, kui hästi talle sobib itaalia keeles laulda. Mati Kõrtsist on heameel olnud, tema Alfredost "Traviatas". Alfredo rollile on mul suured pretensioonid, see

*Ka operetižanr pole Margarita Voitesele võõras.
G. Vaidla foto*





Alcina, nimiosaline Händeli ooperis (1985).

G. Vaidla foto

Fotod Margarita Voiteese erakogust

pole sugugi nii lüüriline, on haardelt üsna sarnane Violettaga. Näiteks ei sobinud minu arvates see osa Atlantovile, kellega esinesin oma esimesel gastrollil ja keda imetlesin Sadkona, Othellona, Joséna. Ja, huvitav küll, alles nüüd teisi Violettaga kuulates veendun, kui raske see roll ikka tegelikult on.

Seda on laulnud nii koloratuurid kui ka dramaatilised sopranid. Ometi on ka koloratuuridel oma pärusmaa, millest Oökuninganna Mozarti "Võluföödist" meenub ennekõike.

See on ka üks saatuslik osa, mida ma etenduses polegi laulnud. See on mitu korda minu eest ära libisenud. Esimest korda laulsin Oökuninganna aariat vabariiklikul vokalistide konkursil, aga siis oli see sisse laulmata, närveerin kõvasti ja ega see mul eriti õnnestunud. Muide, jälgisin Atlanta olümpiamängude ajal tõstjaid ja soovisin siiralt, et nad oleksid kõik oma raskuse üles saanud. Minu arvates on koloratuuridega sama lugu. Tõstad või ei tõsta. Korrakski ei tohi tekkida mõtet, et ei tõsta, et see kõrge noot välja ei tule. Kui ma asjale nii lähenen, tuleb alati välja. Aga kui midagi häirib, näiteks pole kontakti dirigendiga, siis välja ei tule. Selles suhtes oli Neeme Järvi haruldane dirigent, kes alati justkui tõstis lauljat, kõik lihtsalt pidi välja tulema. Tõnu Kaljustega oli samamoodi. Nojah, aga "Estonias" oli see 1964. aasta "Võluföödi" lavastus siis veel kavas, kui mina siia tuln, mulle pakuti Oökuningannat, aga ma ütlesin ära. Veidi hiljem kuulis Timo Mustakallio mind "Lucia di Lammermooris" ja pakkus seepeale Savonlinnas Oökuninganna osa. Nõustusin, olin end juba selleks rolliks taas kogunud, kuigi Neeme Järvi ütles, et kui ma kodus keeldusin, ei luba ta mind ka Savonlinna. Aga ma murdsin jalaluu ja ei saanud niikuinii minna.

1991. aastal tuli "Võluföödi" Estonia Teatris uuesti lavale. Sinuta.

Ma ise palusin seda osa, aga... Korraga viskas mul üle ja ma ei tahtnud enam selles töös olla. Tuln teatrist ära. Hooajal 1990/91 ei teinud ma mitte kui midagi.

Kuidas sa "Estonias" ära tulid?

Päeva pealt. Seal oli väga palju asju koos. Närvid muidugi ka.

Eks lava- ja teatrielu ole üldse närviline.

Kui oleks vanad ajad edasi kestnud... Aga räägitakse, et ka vanasti polnud parem. Ja pole vist praegugi.

Kas oled kohanud oma ideaalilähedast lavastajat, kellega ühtviisi mõtled?

Arvan, et ei ole. Need, kellega olen töötanud, lasid mul teha ikka omasoodu. Udo Väljaotsal oli olemas lavastuse joonis, aga kui küsisin, kuidas ja miks, vastas ta, et — ah, mina ka ei tea. Paul Mägi kohta räägiti, et tal oli etenduse iga samm läbi mõeldud. Aga minul lasi ta küll omaloomingut teha.

Tema käe all sündisid su olulised osad "Türklasses", "Lucias".

Kui tema oleks kauem elanud, oleks ehk minugi saatust teisiti läinud. Aga mina pidin oma kodus kogu aeg ennast tõestama. Vaadake mis meil on! — hüüdsid grusiinid, armeenlased, isegi lätlased-leedulased oma tähtede kohta. Aga mitte eestlased. Paraku.

Pedagoogitöö senini sinu eluloos puudub.

Seni. Aga võiks ju proovida. Ainult et ma ei tahaks hakata pihta a-st ja b-st, meeldi juhendaks neid, kes juba kuhugi on jõudnud ja siis ka aru saavad, millest ma räägin.

Oled pikka aega ooperis sees olnud. Aga kuidas kõrvalt vaadates paistab?

Olen viimasel ajal rohkem "Vanemuise" poole vaadanud, elan Eve Tasa ja Jassi Zahharovi tegemistele kaasa. Repertuaar on seal tagasi tulnud, mitmes mõttes. Äkki veel võtan end kokku ja lähen sinna tagasi! Kui ma õhtuti teatris kinni olin, jäi palju tükke vaatamata. Nüüd vaatan hoopis telet. Mul on kaks telerit, üksteise peal, tihti mängivad ühel ajal.

Palju sul lapselapsi on?

Viis.

Kas sa mingit pilli ka mängid?

Kunagi jah, mängisin, aga mulle ei meeldi. Vahel harva lastelastele klaverit, nemad arvavad, et kui ma peast mängin, siis hästi. Ma olen tantsinud, iluuisutamist teinud. Niikaua kui asi ei olnud tehniline, läks hästi. Mulle ei meeldi paanikasse satuda. Olen ettevaatlik, vahest seepärast, et olen paar korda pidanud uppuma.

Kui sa uksest sisse tulid, tegid häält, millega tõestasid, et oled heas vormis. Kuidas sa ennast vormis hoiad?

Ei hoiagi. Kunagi küsiti, kuidas ma neid mi-sid võtan. Ma ei võtagi, mul nad lihtsalt on.

Praegu, kui sa aktiivselt ei laula, võib juhtuda, et sa ei tee päevade viisi häält?

Jah. Ma praegu üldse ei laula. Laulan siis, kui midagi on tulemas, proovin ära, enne kui nõustun esinema. Veebruaris olid Therese Raide juubelikontserdid, päris mitmes paigas. Pärast seda jäin haigeks. Aprillis oli mul loominguuline soolokontsert. Alguses kartsin väga, aga aitasid Therese, publik, saali akustika ja ka see, et poeg istus saalis. Therese lubas seal ise rääkida, aga lõpuks esitas ikka mulle ka küsimusi. Therese on mind kord elus oma hingejõuga aidanud terve kontserdi maha laulda, ma olin nii haige, et ei saanud isegi aru, kust häält võtta. See on uskumatu, kui palju ma olen pidanud laulma haigena.

Aga sa oled ka väga palju esinenud.

Ja ometi ei ole ma ju hääletööga kunagi elus tegelnud, ka siis mitte, kui õppisin. Õppis asjad selgeks ja tegin. Kui pedagoog mind ka parandas, tegin ikka omamoodi. Tulin tundi, hakati tehniliselt töö tegema, mulle oli see enamasti vastu võetamatu. Mulle tuleb asju väga peenelt öelda, kirvega ei saa ligi tulla. Või nagu on öeldud: mis see koloratuur muud on kui lihtsa asja keeruliselt laulmine. Heimar Ilves ütles omal ajal, et koloratuur pole üldse mingi hää. Olen oma häält palju kasutanud, kohati üsna julmalt. Mu hää! muutus peale laste sündimist, läks ümaramaks. Ehk hakkasid ikka õpetussõnad ka külge. Kui tuli teha Mozarti "Teatridirektorit", siis ma ei julgenud kellelegi öelda, et ma fa'd eriti kasutanud ei ole. Tuli hakata proovima ja kinnistama. Ja tuli!

Kas sa vahel ümised lihtsalt mingit meloodiat?

Jah, "Rosangelicat" näiteks. Mõtlen siiski, et allikas kokku ei kuiva, muudab vaid oma teed. Igatahes tähed ei kustu, nad muudavad trajektoori. Mina olen sellise häälega sündinud ja olen harjund, et ta mul olemas on.

Vahendanud MARE PÖLDMÄE

KÕNELUS JAAN TOOMINGAGA*



Jaan Tooming 1969-ndal, oma debüütlavastuse aastal.

Oleme Jaan Toomingaga ühe aasta poisid ja saame 76-ndal aastal kolmekümnesteks. Just selle peale läks mõte, kui soostusin toimetuse palvega muuretseda tekst käesolevas ajakirjanumbris avaldatava pildiseeria juurde "Vanemuises" valminud "Põrgupõhja uuest Vanapaganast" ja möödunud aastast Ants Lauteri preemia laureaadist Jaan Toomingast.

Sirgeldasin paberile mõned küsimused, mida tahtsin sel aastal endalegi esitada ja kavatsesin ärgitada Toomingat nende üle mõtlema. Selgus, et ta oli nii nende kui ka teiste taoliste küsimuste üle juba ammuugi mõelnud. Nii kujuneski intervjuuust Jaan Toominga kõnelus iseendaga. Tahan omalt poolt vaid lisada, et alljärgnev sai kokku pandud vaid päev enne "Põrgupõhja" esietendust, usun, et see teadmine aitab lugejal sügavamini mõista "Kõnelust" ning kõnelus ehk ka tema uut lavastust.

JAAK ALLIK

1. Kui saaks uuesti sündida, siis kuhu ja kelleks ehk millist aega inimkonna ajaloost tahaksid tagasi?

Ei taha ühtegi aega tagasi. Igatsen aega, mil inimkonda ühendab vaimne siht. Sinna sünniksin ükskõik kelleks.

Kaks tuhat aastat armastada venda palub vend kesk sõdu, valet, vaenu, alatust.

Oh miks küll inimene visalt vihkab iseend, et öde-venda ihkab jalutuks?!

* Artikkel ilmus esmakordselt ajakirjas "Kultuur ja Elu", 1976 nr 3, lk 23—24.

Sest taluda ei suuda teises vabadust ja au
 too, kes on kaotand rahu eneses.
 Ta kiskleb kõigiga, sest oma jälgimeelse näo
 ta leiab kõigis teistes enestes.
 Oh ikka võitleb see, kel tähtis oma mina hind,
 kes turuks muudaks kogu ilmamaa.
 Vist kunagi ei meenu, et ta süda oli lind
 ja tema ise — malbe vaatleja.



Jaan Tooming 1969. aastal Kabli rannas, ajakirja "Noorus" loominguilise noorsoo suvelaagris.

2. Näed sa midagi oluliselt ühist Eestimaa tänastes 30-aastastes?

Mõned aastad minust vanem mees ütles mulle: "30 aastat — see on piir, kus toimub murrang. Siis tahad kaks jalga maa peale toetada ja elama hakata. (Mis elu see on, seda ei osanud ta seletada.) Ei taha enam katsetada, riskida. Tahad rahulikkku elu. Ei taha enam tegelda kasutute probleemidega, viljatute otsingutega..."

Ühineksin nende 30-aastastega, kes seda piiri ignoreerivad ja kõrgematele vaimsetele püüdlustele truuks jäävad.

3. Kas mõni sündmustest sinu 30 aasta jooksul on olnud sinule nii oluline, et tagantjärele võiks rääkida "kujundavast mõjust"?

Mu elu on olnud toormaterjal millegi jaoks...

Mina, rakustsündinu, nüüd lagunev rakukogu, olin ema üsas, kui 1945. aastal plahvatasid kaks aatompommi. Habras varjend lööklaine vastu, habras varjend pommide vastu, mis hävitasid korrapealt kümned tuhanded elud.

Mina, rakustsündinu, kisasin ja olin suremas, kui Nürnbergis kohut peeti.

Imekombel jäin ellu, imekombel jäi ka mu ema ellu. Valgusesse siplevana oleksin võinud tappa ema, valguses väaksuvana oleksin võinud surra, sest polnud süüa.

Mina, rakustsündinu, ei saanud osa võtta vesinikupommi loomisest, sest sel ajal õppisin alles lugema. Mulle ei räägitud nendest katsetustest midagi, vähemalt ma ei mäleta. Nüüd...

Külma sõja ajal, mina, rakukogum, nutsin emailitud pesukausi kohal, sest mul polnud isa.

Külm sõda jätkus, minu isa tuli koju tagasi. Mina, rakukogum, lõhkusin palavas suves linnupesi.

Mina, rakustsündinu, üle astunud kõigist kümnest käsust, süüdi ja surmani neetud. Või ka pärast surma, kust "keegi tagasi ei tule"? Ja ometi veel nii hele päike; ja ometi veel langenud lehtede lõhn; ja ometi veel sinine taevaskilvesuitsujuttidega Vanaisa piibust, ja ometi pöörlevad galaktikad hajutamaskilvesuitsujuttidega ajaliku elu piinu; ja ometi



Evald Hermaküla ja Jaan Tooming näitlejatena J. Madáchi "Inimese tragöödia" (lavastaja Epp Kaidu) proovis, 1971.

M. Undi fotod.
K. Orro arhiiv

seisad keset tänavat ning püüad aimata mööduvate inimeste näojoontesse peidetud saatusi; ja ometi armastus tuikamas su tuimunud südames...

4. Sinu nimega võib siduda satanoloogiat meie viimase aja teatris. Kas on selles juhust või on kurjust mängida huvitavam (lihtsam? meeldivam?) kui headust?

Ju siis on minus kurjust nõnda palju, et lavastaja Epp Kaidu märkas mind "Vanemuise" lavale kurjust kehastama panna. Meeldiv see ei ole. Lihtne ka mitte.

Kurja inimese vastandit — pühakut — on viimase 400 aasta jooksul näitekirjanduses vähe kujutatud. Ja nagu ütles üks inglise kirjanik, et läbinisti head kujutada, selleks peaks kirjanik pühak olema, tõelised pühakud aga tavaliselt näidendeid ja romaane ei kirjuta.

Kuid hea südamega inimest loodan ma kunagi kehastada. Kuigi minu jaoks pole näiteks "Inimese tragöödias" Lucifer sugugi saatanlik kuju. See, et ta näitab Aadamale inimese traagilist situatsiooni Universumis, ei tee teda saatanlikuks, vaid hoopis realistiks.

5. Millega seni elus või kunstis tehtust oled kõige vähem rahul?

Elus kõige sellega, kus mu inimlik ülbus ja kõrkus minu üle voli on saanud. Veel enam: seda, kus min a t a h t s i n, a g a t e i s e d k a n n a t a s i d, — kõike seda ma kahetsen.

Kunstis olen kõige vähem rahul sellega, kus ma andsin järele nõudmistele, mis mind kompromissile sundisid minema.

[- - -]

Tapetud lindude hinged su südames otsivad pesa.
Solvatud kaimude hääled luusimas kõrvade ümber.
Mustade tegude vinget süüd suutmata mallisaks teha,
kahetsed raisatud elu, vussinud mille sa umbe.

6. Mida ütled iseendale 28. märtsil 1976?

Su väsimuse katab kinni valge vaikus
Kui lõpeb kõik siis saabub valge vaikus
Ja elust vabana sa meenutad neid paiku
Ja linnuks saanuna sa külastad neid paiku
Kus väsimuse kattis kinni valge vaikus
Kus ainsaks vastuseks on-oli valge vaikus

7. Ütle midagi neile, kes on Sinust poole nooremad.

Kui ümbruskonnas pole enam kedagi, kes teie küsimustele vastata suudaks, ei peaks siiski käega lööma. Seepärast ongi väga oluline leida inimene, õpetaja, keda te usaldate täielikult, kes isegi siis, kui ta ei suuda vastata, autoriteediks jääb, sest te mõistate, et olete jõudnud küsimusteni, milledele ei olegi veel vastust. Kõige rängem ongi elada teadmisesega iseenda lõplikkusest, aga ometi otsida vastust.

Kui lihtsalt libiseb üle huulte: elul ei ole mõtet. Aga see, et m e i e, surelikud olendid, pole veel tähendust taibanud, ei vähenda ränka süükoormat, mis tuleneb just meie taipamatusesest. Sest kui elu meile juba kingitud on, siis oleks rumal tegu seda kingitust tühiseks pidada... Ja ikkagi, tähtis on küsida: milline on inimese koht Universumis, mis mõte on inimkonna 6000-aastaselt tsivilisatsioonil miljonite galaktikate "taustal"?

JAAAN TOOMING, "Vanemuise" näitleja

1960-1970-ndate teatriuendusel oli oma üldkultuuriline taust, uuenemistarve terves humanitaarias, terves ühiskonnas. Pistelisi kilde sellest taustast visandab ka järgnev P. Pedajase artikkel. Kuid oli ka asju, millega ta kokku ei puutunud. Üks omapärasemaid neist enesetäiendusseminarid Vaino Vahingu maakodus Aravul 1970-ndate algul.



Psühhiaater, kirjanik ja majaperemees Vaino Vahing.

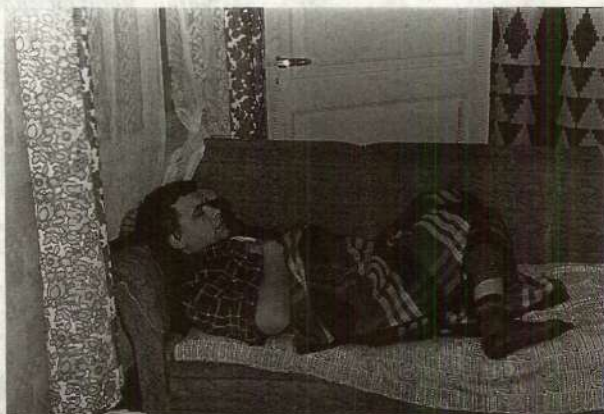


Fүүisik Madis Kõiv ja inglise filoloog Jaak Rähesoo.



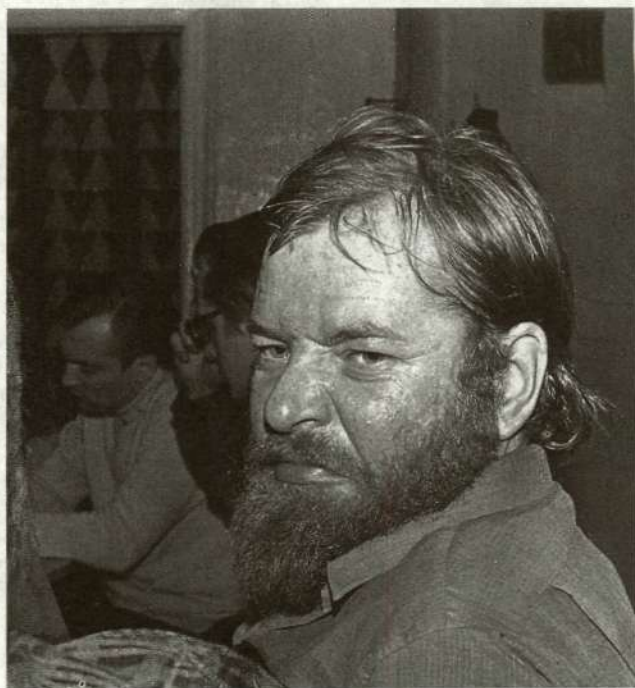
Kunstiteadlane Jaak Kangilaski ja
sotsioloog, massikommunikatsiooniteoretik
Marju Lauristin.

Kirjanik ja "Vanemuise"
kirjandusala juhataja Mati Unt
Aravul.



Sotsioloog Peeter Vihalemm koos ilmeka skeemiga foonil.





Luuletaja Johnny B. Isotamm.

Kirjanikud Arvo Valton, Hando Runnel ja Johnny B. Isotamm.

M. Undi fotod.
K. Orro arhiiv





Kursusekaaslased Merle Krusoo ja Priit Pedajas lavakunstikateedri VII lennu tantsutunnis. I kursuse kevad, 1973.

K. Orro foto

PRIIT PEDAJAS

AINUS JA IGAVENE...

Ei salga, et Rohumaa lavastuse teine pool pärast Altermani lugu, mis mulle meeldis, oli pettumuseks. Seda eelkõige koordinaatide puudumise tõttu. Esimeses osas oli ju side ajastuga selgelt olemas. Teises osas aga kahjuks vaid näiline. Võib ju kavaluse või tahtliku häämamisena võtta juhatust kavalehel, et 55 aastat hiljem samas majas, et tege-likult mõeldakse üldisemalt, püütakse ajastu vaimule laiemas kontekstis vaadata... Aga kui nii, siis on tegu teise planeediga.

Püüan aeg-ajalt aimata, mida tänane noor tollest kuuekümnendate lõpust-seitsmekümnendate arvab. Kompan neid ettevaatlikult, mõistatan. See huvitab mind vahel. Küsin omagi üliõpilastelt. Tunnen sealtpoolt mingit umbusku ja tajun ähmaset, kuid siiski, selle põhjusi. Eks meie, juba halliks minevad, matustel ja enam mitte pulmades olijad, räägime tollest ajast liiga palju. Meie tegemistes aga seda teatrit täna ei ole. Nii see noor vaatab ja mõistatab, miks sellest nii palju rääkida... Irooniaks piisav põhjus.

Olin ise noorem ja ei näinud selle aja algust. 1968. aasta augustis olin maal. Kuulasin "Rajakate" linti ja tegin esimesi näpuharjutusi kitarril. Hommikuse raadioteate tõsidus tuli minuni läbi vanemate inimeste reaktsiooni. Mäletan "Time'i" kaanepilti, kus tankidele Praha südalinnas kriidiga Ku-Klux-Klaniks kujundatud viisnurgad peale olid joonistatud. (Mu ema käis sügisel Kanadas õe juures.) See "Time" oli kümme aastat kõõgikapis ja puutus ikka ette.

Muidugi vaimustasid meid biitlid ja "Rolling Stones". "Abby Road'i" lugusid mängisime bändiga, aga mitte ainult neid!!! Ka Creedentseid ja "Shocking Blue'd", "Black Sabbathit" ja "Who'd". "Blood, Swet & Tears" oli kättesaamatus kõrguses. Clapton oli "Optimistide" pärusmaa ja juba minevik. Hiljem tegime ponnistusi, et "Led Zeppelini" mängida — Alender mängis siis meiega koos, enne kui Rannapiga alustas. Esimene kontsertbänd oli Valkoneni "Keldri-line heli" — nad mängisid oma muusikat. Laulsid TPI aulas Juhan Liivi. ("Sa tulid mu tuppa ja tuba sai valgust ja selgust täis...") "Optimistide" selleks ajaks enam ei olnud, ega Vana Tompi, kus nad kunagi tantsuks mängisid. (Kõik bändid mängisid ainult tantsuks.)

Samal ajal kandsid "Rajakad" ülikooli klubi puupüsti täis ja vihjeid ahmiva vaimustunud saali ees ette Mrožeki "Tango". (Seda, et nad bioloogid olid, sain mina hoopis hiljem teada.)

Kaplinski, Paul-Eeriku ja Runneli kogud olid olemas, aga jõudsid minuni hiljem. Laulsime keskkoolis Peter Paul and Maryt. "Melodija" andis Joan Baes'i välja — harjutasin tema järgi kitarril, nii et sõrmed verised. Mina lõpetasin bändis klaverimängimise päevapealt, kui keskkooli lõpetasin ja lava-kasse sisse sain. 1972.

Peeter Tooma tegi siis Kiek in de Kökis esimese folkfestivali. Tependi oli seal, ja Sarved, kes "Hellero" tegid. Võisin pärast meie kooliaegse trioga ülesastumist (Krkukov ja

Inna Feldbach) juba üksinda laulda. ("Vane-
mat Eddat" ja Ernst Enno "Kolme eite" võib-
olla.) Õieti oli see üks väheseid kokkupuute-
punkte "Ainsa ja igavesega." Vietnamist
põhjastatud ameeriklaste protestilaulu
(Dylan, Paxton, Pete Seeger) tõi Eestisse Peet-
ter Tooma, aga see köitis lühikest aega kesk-
koolinoori — lõpuks oli see ikkagi kaugel
ulme...

Andrejevit ja "Laseb käele suud anda"
ma tookord ei näinud. Aga "Tuhkatriinut"
nägin ja "Väikest Eyolfi". Runneli lauluraam-
mat oli meil peas, ja "Närvitruk". Sotsioloogia
laborit nägin esimest korda Tüüstres.
Heidmets, Marju Lauristin, Eve Pärnaste,
täname Tallinna linnapea võib-olla. Vooglaid.
"Meistri ja Margarita" illustratsioonide näi-
tus oli Moskvas — labori sõprusringkonnas
oli palju noori Moskva kunstnikke. Gorinov
(Peep Ilmet) laulis "Avinurme müst" ja lasi
õhupüssi. Labor pandi peagi kinni. Julgeolek
tassis selle Tartu lähedal olnud talu põõningu
vanast paberipahnast tühjaks — mingid
tarbetud ankeedid, millest ometi formaalseks
põhjuseks küll oli, kuivõrd sotsioloogia
kuulus riigisaladuse valdkonda.

Alliksaart enam ei olnud, aga Kaalep oli,
ja Betti Alver ja Uku Masing. Soosaar tegi
"Kihnu naise".

Morrisson ja see täna restaureeritud maa-
ilm, mida "Ainsas ja igaveses" tajusin, oli

küllap kuskil olemas, aga mitte kuigi oluline.

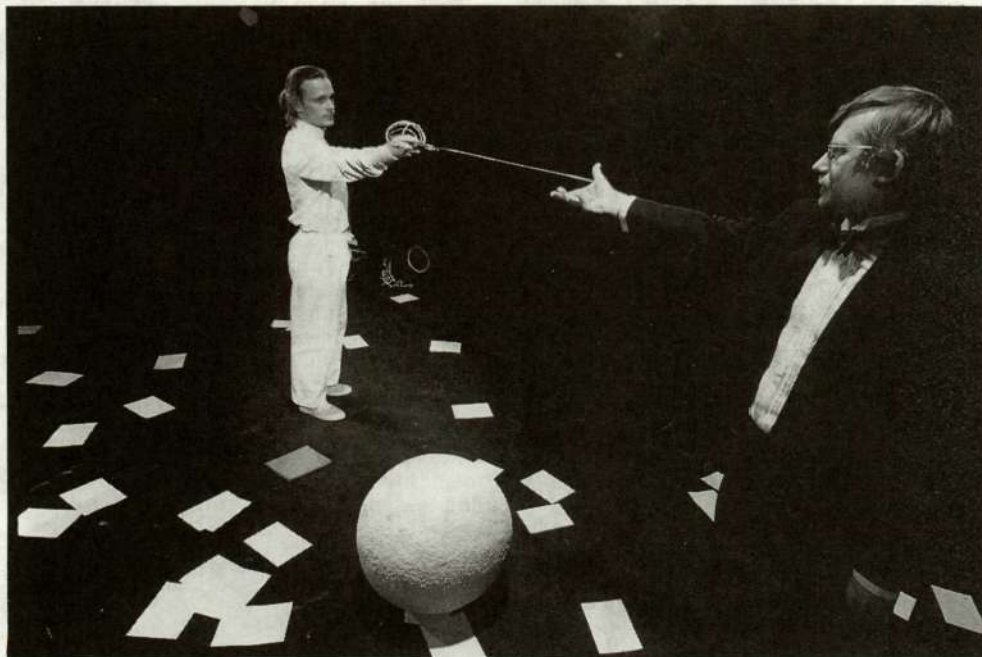
Ideaalid olid mujal.

Grotovskit loeti ja otsiti — mõni oli teda
näinud. Artaud ilmus. See huvi ei olnud kiit-
bitsemine. See oli metsik ahmimine. Nagu
lämbuja õhku ahmib. Loeti palju ja samu
raamatuid — "Loomingu Raamatukogu" ja
"Looming". Bulgakov, Andrejev, Üdi, Von-
negut...

Teater oli siis hall ja väikekodanlik just
nagu praegu ja ikka olnud on. Stanislavski
oli tähtsaks tehtud ja sellele hakati vastu,
nagu kõigele ametlikuks tehtule. Hoog seda
muuta oli raevukas. Protest selle vastu, nagu
kogu elukorralduse vastu, metsik, hoogne ja
kõrgelennuline. Masingu "pillipuhujad ole-
me need, kellelt kodu võet, naine ja laps" oli
kui hümn. Tuge otsiti Meierholdilt. Avasta-
sime M. Tšehhovi. See ei olnud mingi kiit-
bitsemine. Vajadus uue teatri järele võeti õhust,
mitte läänt ahvides. (On midagi, mis õhus
liigub. Kui vaadata ajakirjadest, mida teat-
rid mängivad, siis on üllatav, kuidas kõik
ühel hetkel Tšehhovit mängivad, siis Shakes-
peare'i, siis Gorkit või Dostojevskit. Mingid
lainetused käivad üle. Nii läänes kui idas.)

Muusikas oli juba olemas Andrei Vol-
konski "Madrigal". "Hortus Musicuse" esi-
mesi kontserte mäletan. Raidi "Punjab" sei-
sis vanamuusika peal.

J. Rohumaa ja M. Tuulingu "Ainus ja igavene elu". Teatrifantaasia II osa (lavastaja Jaanus Rohumaa).
Tallinna Linnateater, 1996. Markus — Indrek Sammul, Valtemann — Kalju Orro.





"Ainus ja igavene elu" II osa. John — Allan Noormets, Lempz — Jaan Tätte, Felix — Marko Matvere.

P. Grepri fotod

Rahvalaul oli äkki oluliseks saanud. (Tormis ilmus koorimuusikasse.) Kaljuste koor laulis spirtuaale.

Tooming tõi rahvalaulu sisulisena teatrisse. Teater oli väga intensiivne. See toon, millega hiljem "Rahva sõda" laulsime (mida hiljaaegu filmikatkendina nägin), oli ühe seda laadi teatritreeningu tulemus, millele praegu analoog puudub, mistõttu on mõistetav, et Rohumaa seda ei tea ega taju. "Põrgupõhja" filmivariant on midagi hoopis muud kui ta teatris oli. (Nagu ka kõik need kuuekümnendate restaureeritud plaadid on täna selle hale vari, mis nad ilmunisel olid.)

Undi "Via Regia" on halb allikas tolle aja meeletuse tajumiseks. Unt teeb lahti ühe iroonilisuse ukse. Sinna tuppa kuulub hiljem ka Mutt, aga mina olin juba nagu vanem ega võtnud seda omaks — see ei läinud mulle korda, ei puudutanud mind.

Väga hea teater oli kahes täiesti erinevas laadis, kahes vastandlikus leeris.

Tooming ja Hermaküla Tartus, Panso ja Šapiro Tallinnas.

Raid "Punjabaga" Pärnus ja "Külalistega" Draamateatris oli nende sugulane.

Komissarov "Protsessiga" — jäi omaette. Nagu Tartu ja Tallinna vahepeale, kus mängiti nagu Tallinnas ja mõeldi nagu Tartus, aga rohkem poliitiliselt, mistõttu tulem oli plakatlikum.

"Inimesest ja inimesest" mäletan Karmi Pearut, kui see kirikukelli kuulas. Suure näitleja peen psühholoogiline nüanss, mis eluks ajaks meelde jäi. Või Viidingu Tusenbach, kes enne surmaminekut šampusepudeli vih-mavarju otsa torkas, siis veel kätega uksepiidast kinni võttis ja seal kiikus... Või Panso "Seitsme venna" täiuslik dialoog, äärmuseni täpne töö tekstiga...

Raidi "Punjabast" ma ei mäleta midagi muud kui mingit sinist värvi, "Väikesest Eyolfist" Toomingat punase horisondi taustal timpani kohal põlvitamas ja surnud last ahastamas — "Eyolf... Eyolf..." — see oli võimas ja löikas luuni... Või "Tuhkatriinümängus" ratastoolis vanaeite metsiku tuisutuule vihinas mööda pöördlava kihutamas... Võimsad emotsioonid ja jõud. Peen psühholoogia oli siin teisejärguline. Kuid näitlejatehnika ometi oluline. Hääl omandas uued toonid ja uue rakenduse. Mäng — uued väljundid.

Proov sai uue tähenduse, katsetati tehnikaga ööd ja päevad; pühendumus oli tõeline. Hiljem tegi Tooming "Kihnu Jõnni" 21 prooviga, kuid enne lauldi. Ei harjutatud laulmist, vaid lauldi ja lauldi ja lauldi...

Panso Tammsaare, aga ka Šapiro "Kirsiaed", "Kolm öde" ja hiljem "Kes kardab Virginia Woolfi" (ta tegi selle Pärnus, see oli ainukene koht kogu NLis, kus seda teha sai) olid lähedased sellele teatrile, mida täna tehakse. Või öieti, see oli seesama teater mis tänagi...

Too teine teater on tänaseks kadunud. Mitte, et mood muutus. Energiat küllap ei õpitud hoidma ja jõudu säästma... Võib-olla oligi tollane teater nagu sprint. Ega täiest jõust joosta jaksa keegi kuigi kaua...

Need suundumused olid täiesti vastandlikud. Ometi mõlemad väga head. Ja küllap on nii, et kui mõistatada toda kadunud teatrit, istudes ise teises paadis, tulebki välja see, mis Rohumaal tuli.

Aga miks peakski lõbusõidulaevas mõtlema mingitele "Anija meestele", kes pehkinud paadis avamere igaviku poole rühivad sõuda, silmades usk valgest laevast, ning kes uhkusest ja trotsist otsa ringi ei pööra.

NOOR REŽISSUUR — KAS ASTUB KANDADELE?

Õieti on see parajalt provokatiivne väide, mille irriteerivus on teadlik. Tegelikult peaks vist küsimärgi asetama mõlema lauseosa taha. Noor režissuur? Kas astub kandadele?

Miks me sel teemal peotäit noorema põlve kriitikuid vastama ärgitasime? Miks selle teema üldse üles võtsime? Kas niisuguseks küsimuse asetuseks on praegu üldse põhjust?

Ei hakka varjama, et üheks põhjuseks on 70ndate teatriuudendus, mida vedasid tollased noored, kellest tänaseks enamik jõudnud juba ümmarguse 50. juubelini. Tegu on sõjajärgse teatriloo ühe kõige olulisema murdepunktiga ja sellest tähisest ei saa me tõenäoliselt kuidagi mööda. Ikka kipume lootma teatriparnassile ilmunud noortest kui mitte samaväärset murrangut, siis kas või väikestki nihestust olemasoleva teatri suhtes. Olgu siis mingiks uueks hoovuseks alust või mitte. Aga võib-olla on siiski ka õhus miskit, mis ennustab muutusi?

Seepärast palusimegi vastata noorema põlve kriitikuil-teatrijälgijatel mõnele küsimusele, piiritledes noorte lavastajate ringi järgmiste persoonidega: Rednar Annus, Toomas Hussar, Peeter Jalakas, Katri Kaasik-Aaslav, Allan Kress, Kalev Kudu, Ain Mäeots, Andres Noormets, Elmo Nüganen, Tiit Palu, Peeter Raudsepp, Jaanus Rohumaa, Üllar Saaremäe, Sarka (Toomas Saarepera), Sulev Teppart, Tamur Tohver, Hendrik Toompere.

Ehk on oluline märkida sedagi, et üks küsitletuist keeldus vastamast põhjusel: ei saa eitada seda, mida pole. Eitades noore režissuuri olemasolu, tunnustavat vastaja sellega tolle nähtuse siiski olevaks. Õnneks soostusid ülejäänud siiski meiega kaasa arutlema, inspiratsiooniallikaks küsimused, mis siinkohal ära toome:

1. Millis(te) nimetatud noor(te) lavastaja(te) viimaste aastate töid tõstaksid esile või pead tähelepanuväärseks-huviäratavaks praeguse eesti teatri kontekstis? Miks? Kes on need küpsetele lavastajatele kandadele astujad?
2. Kas on võimalik määratleda nooremate lavastajate töodes mingeid ühisjooni, sarnaseid hoiakuid, mis võiks neid ülejäänud teatripildist eristada? Kas määratlusel *noor režissuur* on Eesti teatri praeguses kontekstis üldse mingi sisuline tähendus? Tajud sa nende puhul mingit esteetilist või ideelist platvormi?
3. Kuna paljude eespoolnimetatute debüüt jääb suhteliselt lähiminevikku, siis mis iseloomustab vastseid lavastajaid, debütante (olgu positiivsest või negatiivsest küljest)?
4. Mida oleks noorematel tegijatel vanematelt õppida ja vastupidi?

KADI HERKÜL:

"Noor režii" on eesti õhukeses teatrilooos nii tähenduslik ja mälestustes kujundlikuks kasvanud mõiste, et kipub siin ja praegu ahistama; paratamatult hakkad võrdlema ja ära arvama, kas tänases noorte režissööride põlvkonnas on seesugust ühisvaimu ja ühist läbilöögisoovi? On neis samasugust jõudu löhkuda kindlakskujunenud teatrireeglid ja arusaamu teatrist? Vist mitte. Samas on juba niisugune võrdlemine vildak. Miks peaksidki teatrijad üksteisega sarnanema? Miks peaksid revolutsioonid võtma ühe ja sellesama kuju?!

Hoopis iseküsimus on see, kas revolutsioon on toimunud/toimumas ja kas eesti teater vajab revolutsiooni. Minule igatahes näib, et

revolutsioonilist situatsiooni — kui ühed ei taha ja teised ei saa — eesti teatris hetkel ei ole. Ja näib, et pole ka liidrit (käesoleva küsitluse kontekstis siis lavastajat), kes ihkaks midagi totaalset ümber pöörata.

1. Alustan vanematest olijatest, 13. lennust. Elmo Nüganen — meie lavade päikesepoiss. Noor, vitaalne, särav. Ürganne + töö + tahe. Kui tulevikus veel midagi ihata, siis võiks see märksõna ehk olla **tarkus**: elutarkus, lavastajatarkus. Mingi kromanovlik või šapriolik mõistmine.

Andres Noormets. Olen üks neist, kes arvas aimavat "La Traviata" oö" paigutise sumbuursuse taga Noormetsa oma teatrilaadi. Peent, iroonilist, graafilist teatrit, kus näitlejamäng võib tundeid markeerida, sest kõik ülejäänud teatrivahendid koos annavad noile

tunnetele sügavuse. "Kadunud sõrmuses" seesama taotlus paraku ei töotanud — kõiki teiseseid teatrivahendeid (valgus, heli, liikumine) oli, näitlejad taandusid aga juba kusagile märgi piirist allapoole. Meenus Gordon Craig, kes üritas teha teatrit üldse ilma näitlejata, ainult valgusvihkude liikumisest. Aga see vist ei ole siiski enam teater, vähemasti pole mitte keegi tänini suutnud niisugusele laadile elujõudu anda.

15. lend ja sealt kasvanud lavastajad — Katri Kaasik-Aaslav, Jaanus Rohumaa, Üllar Saaremäe — on vahest üks niisugune kolmik, kellest võiks hirmsa tahtmise korral üritada kujundada gruppi nimetusega "noor režii". Mõistes selle all otsingulisust, vormimänge, põlvkondlikku ühistunnet. Samas ei arva ma, et 15. lend kavatseks revolutsiooni. Pigem näib kõrvaltvaatajale, et Kaasik-Aaslavi, Rohumaa ja Saaremäed ühendavad mingi õlatunne ja võistluslikkus. Keegi ei rebi rabavalt eest ära, keegi ei jää ringi võrra maha. Katri Kaasik-Aaslavi on "Punttila", "Noored hinged", "Ühe võõra silmades"; Rohumaal "Rocco" ja "Ainus ja igavene elu"; Saaremäel "Don Quijote" ja "Münchhausen". Kõik otsivad vormi, aga tasapisi. Kõige ohtlikumas ja samas ahvatlevamas seisus on neist kolmest Üllar Saaremäe — noor mees, kellest peagi saab Rakvere Teatri peanäitejuht; noor mees, kelle käe alla tulevad lavaka viimase lennu seitse lõpetajat. On võimu, on võimalusi. See on vahel ohtlik ja halvav.

16. lend — Ain Mäets ja "Susi". Täpne töö ja psühholoogiline režii. Mingeid väga kaugeleulatuvaid järeldusi ei julge ühe lühinäidendi põhjal siiski teha. Käsitööoskus oli igatahes tajutav. (Ja see on suur oskus, tobedalt kõlavast nimetusest hoolimata!)

17. lend — üle aastate taas lavastajaks koolitute kursus. Ankeeti on mahtunud Tiit Palu ja Peeter Raudsepp. Lisada tahaksin Ain Prosa. Kõige kõrgemalt lendab kohalikus laotuses Peeter Raudsepp — "Kippari unerohi" Linnateatris, "Antigone New Yorgis" "Ugalas", "Woyzeck" Draamateatris. Kas on tõus olnud liiga järsk või enesekindlus liiga suur, ent kaks viimast liigitaksin julgesti ebaõnnestumiste kilda. Väliselt oleks justkui kujundeid ja tegevuslikkust, sisimast kumab kaos, tühjus, teksti mittemõistmine. "Kuidas" lavastada näib Raudsepal selge olevat, aga "mida" ja "milleks" jääb vähemasti mulle ähmaseks. Ei taha ka uskuda, et neis töodes peitub mingi müstiline uue põlvkonna enese- ja ajatunnetus, ka diskoteksad peaksid suutma pintsaklipseid seltskonnas midagi taibata.

Nimetet kolmikust on minu arvates tähelepanuväärivaim Ain Prosa, kelle diplomitööna valminud telelavastus "Tuli sinu käes" oli ühtaegu nii teatraalne kui ka telelik, sisuline, täpse näitlejamänguga töö. Ei väsi kiitmast Aleksander Eelmaa superrolli ja selle nüansipeent ülesvõtet.

Sarka, Öunapuu, Hussar, Jalakas — olen näinud liiga pisteliselt, et võtta enesele õigus üldistada.

2. Ühte patta ei julge/ taha eespool kirjeldatud seltskonda kuidagi mahutada. Kui otsida midagi üleüldist ja ühendavat, siis on selleks tolerant ja vabadus teha, mõelda, lavastada, võita, kaotada... Arvata võib, et praegune põlvkond on suhteliselt ideaalitud või on neid ideaale siis palju; ta peab vähem lugu imperatiividest ja sotsiaalsest üheseltmõistetavusest. Temas on (vähemalt näiliselt) vähem kreedit.

Noorte lavastajate põlvkonna enese sees tajun küll üht isemoodi veelahet, mida on ehk kõige lihtsam määrata täiesti geograafilise piiriga: on lavastajad, kes tulnud alla Toompealt, ja on teised lavastajad. Sellele vastandusele mõeldes kerkib ka üks paradoks: miskipärast on nii, et Toompealt tulnute seas leidub ikka mõni lavastaja, kes üritab traditsioonilist teatrit (mida ta ju õppis) eitada, teha teisiti, olla avangardne. Samas ei ole Toompealt mittetulnute hulgas kedagi, kes üritaks teha (arvestatavalt) tavalist=psühholoogilist teatrit? Miks?

4. Õppida saab kõikjal ja kõigilt. Seda polekski nagu mõtet üle korrata. Kuidas saada targaks, on saati keerulisem küsimus. Arvata-vasti on peamine, et ei keskendutaks liigselt oma uudsusel ja jalgrataste leitumisele, vaid heidetaks vahetevahel pilk ka ümber ringi toimuvale. Ja et aeg-ajalt oleks läheduses keegi, kes avarustesse hulpima tõusnud looja-inimese nõõrist maapinnale lähemale tõmbaks.

Aga õppimises on ka ohud. Kui palju te suudate meenutada andekate/kuulsate lavastajate õpilasi, kes oma õpetaja varjust üle hüpanud? Ja kui palju neid, kellest saanud vaid kuulsate eelkäijate varjud, sekundaarse mõtte ja võtte lavaleseedjad?

MEELIS KAPSTAS:

1. Kui konkreetselt subjektiivseid meelde jäämisi loetleda (neid Nüganeni latiga võrdlemata): Katri Kaasik-Aaslavi "Hedda Gabler" ja "Härra Punttila"; Jaanus Rohumaa "Ainsa ja igavese elu" esimene pool; Andres Noormetsa lavastusi läbiv liikumine "omas suunas" (kui ka lõpuni vaimustava lavastusena veel tabamata); Allan Kressi "Klaasist looma-aed"; Üllar Saaremäe "Don Quijote"; Ain Mäetsa "Susi"; Erik Ruusi lavastajadebüüt "Minu naine on valetaja"...

2. Täna'se teatritempos kahtlen, kas keegi omab "noore režissuuri" kõigist tegemistest täit ülevaadet, või õigust paikapanevaks sõnaks... see eeldaks omaette pühendumist. (Kuuldavasti haritavat kusagil ülikoolis noori teatristkirjutajaid?!)

Aga märkimisväärne on juba ainuüksi seegi, et lõpuks on (vähemasti arviliselt) põhjust tõstatada küsimus noorte pealetulemisest. Tõsi (taas Nüganeni triumfi kõrvale jättes),

"kandadele astumisest" saab praegu rääkida vist rohkem seoses vanade meistrite suhtelise *status quo*'ga kui "noorte vihaste" endi põlvkondlikuks fenomeniks üldistatava võimsusega. Ikka see, et tee ülespoole on lihtsam (liikumine märgatavam), kui kord juba tipus olla; üllatust ületada jne.

Ühtset põlvkondlikku ideed oleks ilmselt palju oodata, vähemasti mitte sama jõuliselt, nagu sellest räägitakse kuuekümnendate noore režii legendis. Kahtlen, kas tänases ühiskondliku ja kunstilma "post"-kirjususes, kõige segususes/segasuses saaks üldse veel tuletada mingit käega katsutavat põlvkondlikku ühendavat ideelist platvormi. (Või vara veel?) Nii, nagu see oli kuuekümnendate noore režissuuri puhul, mil sotsiaalne protest, eitus, põlvkondlikkusena välja mängis.

Otsides ühisnimetajat, sõندان korrata mõnd oma varem siin-seal kirja saanud oletust.

Nüganenist alates näib "noores režissuuris" olevat tooniandvaks pääsenud impressioonistlik kergus, hele-positiivne tonaalsus. [Varasemate kümnendite (teatri) pärisosa — vargamaelike töetsingute ränkraske aeg sai selleks korraks ümber?] Vanadega võrreldes on sümfaatne noorte "avangardi" (vt 1) julgus olla lihtsatundeline ja oskus olla teatripäraselt mänguline. [Seda "neoromantilisust" võiks nii mõnigi vana kadestada. Aga ju on see sama loomulik kui teine poolus — mõtte lihtsustatus (puhuti lihtsameelsuseni), mis noorte lavastajate klassikute-lugemises siin-seal tunda annab.]

Paradoks. Vabaturumajanduslik teatriaeg, mis on mänginud noorlavastajate tulekuks kätte varem olematud võimalused, tundub olevat ühteageu väärtustanud traditsioonilise teatri — laiale publikule mõeldud lood. Vähemasti on siin õnnestumised, kordaminekud olnud ilusamad. Tulemuslikumad on olnud need, kes pole võtnud sihiks midagi ilmtingimata teistmoodi teha. Kelles pole eksperimendi ega tormi-tungi äärmusi. Ja ehk ongi selline traditsioonilise eneseavastamine al(g)usena vajalikum, õigem?

Kui ka "teistsugust" teatrit tehakse, siis kuidagi rahulikult. Näiteks Peeter Jalaka ja Toomas Hussari tegemised on pigem *ratio*'ga aksepteeritavad kui mõjuvad.

Sümfaatne on Jaanus Rohumaa näitemängu vormunud huvi varasema teatri (tegitajate!) vastu, nagu ka see, et noored lavastajad (Kaasik-Aaslav, Kress, Saaremäe) on ava(sta)nud näitlejaid, keda vanameistrid ei näe.

SVEN KARJA:

1. Katri Kaasik-Aaslav "Ühe võõra silmades", "Härä Punntila ja tema sulane Matti", Ain Mäeots "Susi", Peeter Jalakas "Imelikud inglid".

2. Ilmselt tabub küsimuse püstitanud toimetus isegi, kui libedale jääle niisuguste klassifitseerimiskatsetega heauskseid vastajaid meeli-

tatakse — kui võrdluseks kas või pintsaklipslaste kurbkoomilist kaasust meelde tule-tada. Või loodetakse tõemeeli, et keegi võtaks kätte kõiki neid rahvalikke neoromantikuid ja vindunud paduromantiste, pimeduse, püssipaukude ja psühhopaatoloogia apologete omavahel sahteldama hakata?

Seepärast vastaksin küsimust meelevaldselt pahupidi pöörates pigem: kes/mis on p u u d u meie nooremate lavastajate ridades? Ja vastus: puudub lavastaja, kes oleks avalikkuse ette astunud valmis lavastusega v a l m i slavastajana. Kelle professionaalne pagas ja esteetiline maitse oleks välja kujunenud endaga arvestama sundivaks autoriteediks. Kelle teatritarkuseks settinud elukogemust võtaksid kuulda ka nooremad ehk marginaalsemad noore režii liikmed. Et sellise persooni ilmumine ühes õhukese teatrikultuuriga areaalis päris ilmvõimatu oleks, seda kummutagu kas või omaaegne Merle Karusoo näide.

Siit jätkates. Määratlusel "noor režissuur" on eesti teatri praeguses kontekstis minu meelest tähendus eelkõige nn 0-klassi või inkubaatorina, mille mängumaa suhteliselt avar, tuba püsise ja kus esimese valesammu eest veel keegi pead pakule ei vaota. Ja nii ongi loomulik, sest hooti kostab sealt inkubaatorist ju päris põnevat siblimist.

3., 4. Positiivselt poolelt — fantaasiarikkus kirjanduslike materjalide valikul. Negatiivselt — sideme nõrgenemine/katkemine oma eakaaslastest auditooriumiga.

Esimest neist tasuks vanematelegi tegijatele õpetada, teine peaks seevastu kuidagi loomulikumalt kätte tulema.

TAMBET KAUGEMA:

Vastuseks teie järelepärimisele on teatada: ma ei eristaks lavastajaid rahvusliku, rassilise või soolise kuuluvuse, samuti ka vanuse põhjal.

Asjalood on enamasti ju ikka nii, et on parv keskpäraseid proovijaid, kes väga erinevatel põhjustel on teinud paar lavastust (ambitsioonid, palju näitlemisest vaba aega, rahu-puudus jpmis) — nimesid nimetamata.

Keskpärasus lavastamisel ei tähenda aga sugugi, et sama inimene ei või olla hea näitleja. Keskpärase kõrval eristuvad tipud, kelle kohta oleks sõnapaari "noor režissöör" tarvitanine mõnitamise varjundiga. Miks muidu kahtlesid ka selle ankeedi koostajad, kas maksab ikka Elmo Nüganeni samasse rivvi kamandada. Siin kirjutaja on arvamisel, et lavastajad jagunevad andekateks ja vähem andekateks — vanusel pole siin suurt tähtsust. Ilmselt on see ka vastus küsimusele, kas noorematel tegijatel on vanematel midagi õpida. On küll, sõltub ainult kellelt.

GERDA KORDEMETS:

Positiivsete põlvkonna latt on kõrgel. Jagades režiiloojad (mõneti vägivaldselt) vanuseliselt kahte, tuleb mõelda, mida peaks sellisel juhul sisaldama mõiste "noor režii". On selge, et niisuguses kontekstis ei saa see märkida ainult vanust, vaid peab kandma ka teatud pidepunkte mõtteviisist, mis kaasneb või peaks kaasnema uue põlvkonna pealekasvamisega. "Noorelt režiilt" peabki ootama kannale astumist — uuendamist, muutmist —, muidu ei küüni see ju üldnimeks.

Nii tõusebki "noorest režiiist" mõeldes eelkõige esile Elmo Nüganeni nimi. Nõustun küsitluslehe koostajatega: vanuseliselt on Nüganen küll "noor režissöör", ent mitte enam tähenduses "lootustandev uustulnukas".

Noorest režissuurist üldnimena aga võib ja peabki Nüganeni puhul rääkima. Tema on vaatamata oma napile kolmekümne-millelegi kujundanud mõtteviisi ja muutnud suhtumisi. Juba täna räägitakse Nüganeni teatrist, järelikult — ta on loomas koolkonda. Nõnda ongi küllap just Nüganen eesti "noore režii" latt ning tõeline moodupuu. Ja see latt on kõrgel. Kui kunagi tulevikus Toominga-Hermaküla hiilgeaegade-laadselt ka tänasest teatrimurrangust rääkida saab, siis suure tõenäosusega eelkõige nüganeniaanast. Tema ande eredus ja professionaalsuse tase on lavastus-lavastuselt purustanud tema enese rekordeid. Üsna konkurentsitult. Tema kannab ka lavastajamõtte olemuslikku uuenumist. Alates "Armastusest kolme Apelsini vastu" on täheledatav Nüganeni "röömsa teatri" tulemine, mis on AD 1996-ndaks kasvanud mõisteks teatriterminoloogias. Ilm-elava märkega on seda hetke teatris jäänud tähistama Nüganeni enda mängitud Pantalone, kuju, mis teatrilavalt ellu astununa on saanud ajastu müütilis-irooniliseks silmaks ning suuks. Vist ainsana pärast Mari Möldre Tootsi.

Nii mõtlen täna. Kannale astumisest, maailma muutmisest, epohhi loomisest saab rääkida minevikuvormis, ei tea arvata oma mõtteid ja hinnanguid aasta-kahe-kümne pärast. Täna on Nüganenil natuke minevikku, mida väärtustada.

Tõsiselt võetava noorte lavastajate grupi Nüganeni kõrvale moodustavad erilimelised Jaanus Rohumaa, Andres Noormets, Üllar Saaremäe, Katri Kaasik-Aaslav. Nüüd juba ka Ain Mäeots. Nende minevik on napp, ent usutavasti kannavad nad mingit oma põlvkonna nägu ja usutavasti räägime neist palju ja vaimustunult juba homme. Peaaegu täna, sest Rohumaa tõeline lavastajaeksam oli visuaalne ja kujundlik "Rocco", sellele järgnes dramaturg-lavastaja meistriklass "Ainus ja igavene elu", mis vahest alles aastate pärast hakkab tänast teatrit mõtestada aitama. Nii nagu Rohumaa üritas mõtestada eesti teatri sündi ja mullistusi. Kaasik-Aaslavi viimase aja tööd,

eelkõige "Härä Punttila" on huvitavalt mitmekihilised ja -tahulised; Üllar Saaremäe pääseb särema "teatraalse teatri" romantikust loojana; Andres Noormets otsib juba mitu aastat laval erinevate kunstiliikide sünteesipunkte.

See on põlvkond, mis ei näi põdevat kihku murda fabusid, lammutada vundamenti või kõigutada alustaladid. Vastupidi, nende loomingust vaatab vastu sügav respekt olu ja tehtu suhtes, tark ja läbitunnetatud austus eelkäijate ja õpetajate mõtte vastu. Nad loovad ja ehitavad; kuidas kants ajahambale vastu hakkab, näitab tõenäoliselt lähem kümnend. Täna võib julgelt öelda, et seda põlvkonda — kui tulevik tõestab, et ta on olemas — iseloomustab positiivsus. Teatav pehme muie — mitte ironia! — ilmaasjade üle. Avatud hing ning paljunägev ja -tabav silm. Õige pea astuvad arvestatavaina režiilavale XVII lennu lavastajad Tiit Palu ja Peeter Raudsepp. Kindlasti ka Ain Prosa. Palu ja Raudsepa poolt teatris ning Prosa poolt teleteatris juba loodu annab põhjust sellelt kursuselt tõsiselt vaimu loota. Kas sellele ka jätkuvalt särav vorm leitakse, on vara ennustada. Nagu sedagi, kas kujundavad ka nemad oma põlvkonna või astuvad eelmiste mõttega kaasa. See polegi peatahtis. Täna, koolilõpu eel, on nad vaieldamatult end nähtavaks teinud.

Ei hakka varjama, et pool nimekirjas antud lavastajate nimedest on mulle küll tuttavad, tööd aga mitte. On selles ka oma lohakust, ent tundub, et suhteline vaikus nende tööde ümber räägib eelkõige keskpärasusest. Nähtud on Tamur Tohverit "Haiguste ravi..." "Endlas" ja Allan Kressi "Klaasist loomaaed" Draamateatri kammersaalis. Korralikud tööd, ent kahjuks mitte midagi erilist. Ei mõttevärskust, ei nägemuse uudust, ei vormi erakordsust. Ei vastust kulunud küsimusele "mille nimel?". Tamur Tohverit tugevamaks küljeks arvan siiski raadioteatri.

Uhkemat on esil Peeter Jalakas (kes maailma näinud mehana valdab võib-olla kõige paremini Eestis teatrilava modernitantsu, ent kipub vahel osutama vähekooolitatuks klassikalises balletis) ja Sarka ning Ervin Öunapuu originaalne duett. Nende mõtetega võib mitte nõustuda, nende vormis ka vigu näha, ent tuleb mõõnda: selline teater on võimalik ja vajalik. Ja huvitav.

Üldiselt aga — on hea meel, et elame just niisugust teatriaga. Üha sagedamini vaimustun ja üha harvemini vihastun. See on ka (ja eriti) noore režii teene.

Ja veel: küsitluslehe küsimuses "Noor režii — kas astub kandadele?" oli juba vastus olemas. Ju siis oli teadatahtjail tõsine põhjus küsimust just nõnda püsti panna. Vastust aimates ja lootes. Usule kinnitust otsides.

MARTIN KRUUS:

Uus noor režii tundub vähemasti 1996. aasta kevade seisuga pastakaotsast välja imetud

L. Visconti, "Rocco ja tema vennad"
(lavastaja Jaanus Rohumaa).
Tallinna Linnateater, 1994. Rocco —
Indrek Sammul, Nadia — Anne Reemann.
P. Grepi foto



T. Hussar — E. Öunapuu, "Immelmanni sõlm"
(lavastaja Toomas Hussar). Rakvere Teater, 1995.
Robert — Raivo E. Tamm, Lagle — Katariina
Lauk, Isa — Guido Kangur.



"Eesti Mängud. Pulm" (lavastaja Peeter Jalakas).
ESP Ühendus, 1996.



nähtusena, mis pigem väljendab (nii teoreetikut kui ka praktikute laagris) kogunevaid ootusi kui kompaktselt, tänase päevaga piiratavat värske lavastajamõtte kumuleerumist.

Välja pakutud nimekiri potentsiaalsetest uue laine kandjatest pole ju ei põlvkonna- ega ideeühne. Nõudlus uute taidurlike lavastajaisiksuste järele on aga teravalt tuntav, siit ilmselt ka jõudu koguv lavastava näitleja fenomen, mis on paraku endaga kaasa toonud keskpäraste või kehvade lavastuste tähelepanudava kasvu Eesti lavadel. Mitte et lavastajaametit tuleks kuidagi eriti jumalikustada ehk kättesaamatuks tõsta, kuid vastavat koolitust ja/või kogemust nõuab teatrirežissuur kindlasti. Häid ja suhteliselt häid lavastajaid on läbi aegade võrsunud mõistagi ka näitlejate hulgast, viimasel paaril hooajal on uute üritajate ette seatud sõel küllalt hõredaks jäetud.

Oskamata täpsemalt (vanuseliselt, produktiooni kvaliteedist lähtudes) piiritleda "noore lavastaja" mõistet, kuid jagades toimetuse kõhklusli kohandamiseks seda Elmo Nüganeni varakarismaatilise isiku suhtes, laiendaksin omalt poolt seda küsimärki Katri Kaasik-Aaslavi ja Andres Noormetsa kohale, aga võib-olla ka Toomas Hussarit kaasa haarates. Kui jääda pakutud nimekirja juurde, siis tõstaksin esile kimbu lavastusi, mis sisuliselt ei pruugi olla teab mis TOP 10. Niisiis: Suu- mani "Faust", Jalaka "Seitse venda", Katri Kaasiku "Punttila", "Hedda", Kressi "Loomaaed", Kalev Kudu Becketid, Noormetsa "Dorian Gray", Raudsepa "Kippar", "Woyzeck", Rohumaa "Rocco", Sarka triloogia (eriti "Vincent").

ANDRUS LAANSALU:

Peeter Jalakas — kuulub nagu rohkem müto- loogia valdkonda. Ei teagi, kas ta tegelikult füüsilisel kujul on üldse olemas. Ometi on tema nimega seonduv mingil kummalisel, temast endast tuleneval kimbelt tõsiseltvõetav. Ta kas on jätnud endast sellise mulje või ta tõepoolest suudab mõelda. Mõlemal juhul tuleb temaga arvestada. Ta kasutab ja sealjuures ka valdab oma ajastu keelt ja tehnoloogiat. Sellepärast on ka tema ebaõnnestumised huvitavad (nagu näiteks "Seitse venda"), neil on vaidlustamatu vaatamisväärtus, kuna neis on tihtipeale terve hulk andekaid leide (seitse venda ilmuvad lavale läbi ekraani, millel on projitseeritud aken, kust nad just välja vah- tisid; üle lava veetakse härjapäid, millega härgade stseen vähemalt vormiliselt kindla põhja alla saab; täiesti etteennustamatul moel ilmub filmilõik, milles lavastaja tutvustab hästi asjalikus eluloolise saate vormis seitsme venna tegevusega seotud paiku — see vii- mane tekstinihestus on kahtlemata lavastuse pärl).

"Eesti pulma" pole veel näinudki, aga puhtalt süsteemi seisukohalt võib ka nägemata öelda,

et see on hea (selles ongi asja tuum, et näge- mine pole selle juures üldse oluline). Samas on mingi kontsentreerituse tase, millest Jalakas kõrgemale pole suutnud minna. Ühesõnaga, nimi veenab, aga ei ole mingi garantii. Vas- tuoluline tüüp.

Katri Kaasik-Aaslav — stiil jätab mulje just- kui iseeneslikust voolamisest, asi ilmuks just- kui ilma lavastaja osalusest, aga lõpuks sel- gub, et kõik on väga täpselt paika aetud. See käib näiteks "Punttila" kohta. Loomulikkuse veenvus, milles mingi nüanss sarnaneb Rohu- maa loomulikkuse veenvusega. Aga on ikkagi teistmoodi. Tekitab usaldust. Selles osas, et läheb pidevalt paremaks. Ja on intelligentne (juba sel määral, et seda on põhjust ära mär- kida). Seega — progresseruv tüüp.

Ain Mäeots — kaks lavastust ja kumbki ise värvases (stiililiselt, ma mõtlen). Käekirjast ei saa veel rääkida. Ometi võiks see mõnikord olla ka kahe lavastuse põhjal võimalik. Seega käekirja kas pole, või on ideid piisavalt, et mängida erinevatel tasemetel eri mängu. Eks ole, pigem see viimane variant. Jätab mulje. Mitte, et niisuguse või teistsuguse, vaid lihtsalt — jätab mulje. Veenva. Sellega, et mõtleb. Ja sellega, et suudab kiiresti uut tabada. Annab kõvasti lootust. Tundub pii- savalt dünaamiline ja tugev, et hästi manda- tud vana teelt kraavi lõkaka. Seega — tüüp, keda tulevik juba ootab.

Andres Noormets — alustas ülivõimsalt, Unamuno "Uhe kire lugu" oli nii päris teater, kui üldse saab olla. Aga mida aeg edasi, seda silmanähtavamalt töötab jutulinnu valem: jõud lõpeb, ei jaksa enam. "La Traviata" öö" mudeldas vanu ideid, uuendatud, ent logi- sevas vormis, "Kadunud sõrmus" lihtsalt dubleeris kõike eelnenut, nii oma kui teiste tehtut, sellele eelnenule midagi lisamata. Stiil- list kah. Upub romantikasse ja õnsasse kooliplikafilosoofiasse. Ei tunne või ei taba kaasaegset keelt. See ongi peamine etteheide. Algul jättis mulje uuest loovast lavastajast. Praegu jätab mulje järjekordsest üliandekast näitlejast, kes pole kunagi kuulnud vanasõna kingsepat ja tema liistudest. Seega — nostal- giline tüüp.

Tiit Palu — ei oska nagu kusagilt kinni haarata. Ei kiita ega laita. Aga see ei ole neut- raalsuse, keskpärasuse vormitus, mis haara- mise võimatuks teeb. Vorm on, aga näib ole- vat varjatud. Kõik võimalused on õhus. Nüüd on küsimus üksnes selles, millises suunas vari langema hakkab. Seega — tüüp kõigi võima- lustega.

Peeter Raudsepp — kontrollib mänguvälja. Juba kontrollib. Loob süsteeme, mida aktsep- teerid isegi siis, kui tegevuse aeg, koht ja moodus ei meeldi. Ei lase ennast kahtluse alla panna. Vastu vaielada laseb. Tundub olevat tugev natuur. Ja loominguline. Ja üllatavalt valmis. ("Antigone" põhjal.) Tuleb oodata, mis saab edasi. Kas illusioon lahtub. Või kinnistub. Et ongi nii. Seega — sta- biilne tüüp (laiendusega, et see võib olla illu-

sioon, aga siis on see ka hästi stabiilne illusioon).

Jaanus Rohumaa — lavastaja jumala armust, hoolimata neist asjadest, mis aia taha on läinud. Tabab eriti elegantsel moel tuma, laseb teise mehe noole nagu möödamines keskelt pooleks ja lahkub elegantse žestiga. Sel määral aristokraat, et sellest saab varsti klišeekujutus, mis temast enam sammugi maha ei jää. Rohumaa lavastab, ja ootamatult, ei tea kust (sealt, kust teised mehed ainult vana koli leiaksid, mis neile pealegi veel kaela ka kukuks) ilmub Teater. Ja on, tõbras, veel suure algustähega ka. Rohumaa lavastamisega kaasneb mingi mastaapsuse illusioon, ilma et ta ise selle nimel vähimatki pingutaks. Asi lihtsalt omandab selle vormi, mille ta peab omandama (kusjuures see *peab* on väga imaginaarne, aga Rohumaa tunneb selle ära). Seega, täiesti vältimatult — aristokraatlik tüüp (ik-kagi, ka siin).

Keda pole. Praegu pole ühtegi, kelle tüpaaži oleks saanud väljendada mudeliga: tüüp või mittetüüp — selles on küsimus. See tähendab, kes oleks filosoof. Ega ka sellist metsikut meest, kelle kohta võiks südamerahuga öelda: no on tüüp! Ja teada, et ongi nii, et tööpoolest on. Nagu Marko Matvere näitlejana, näiteks. Galerii on kirju, aga selliseid tuleb veel oodata.

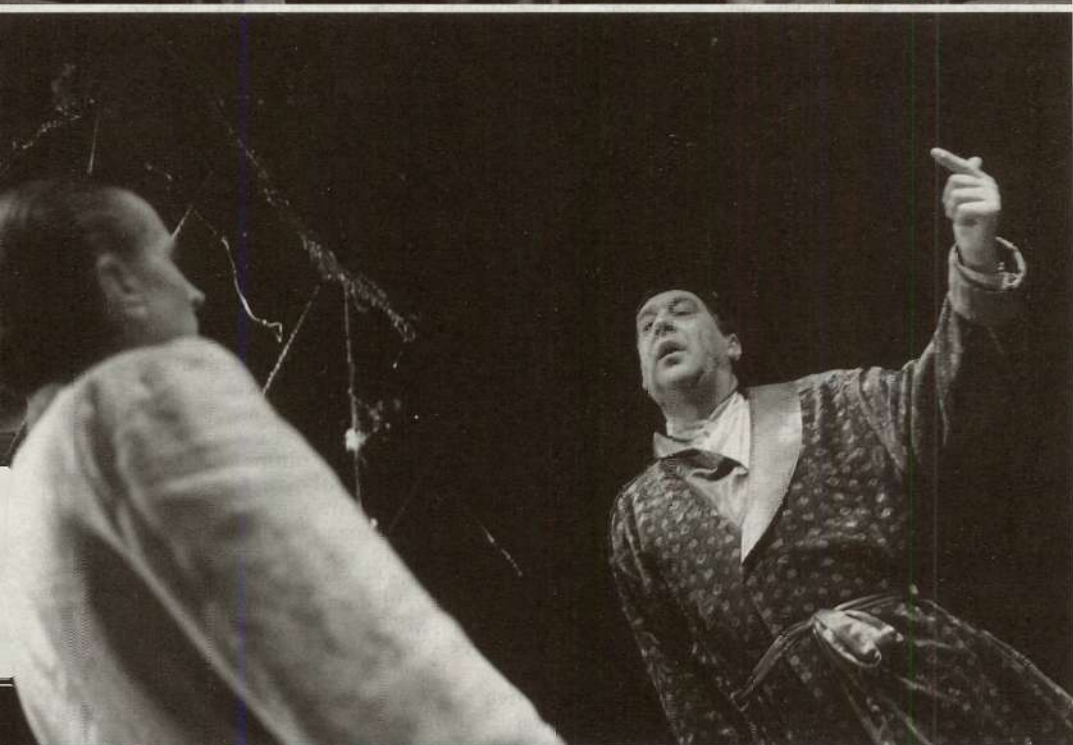
VALLE-STEN MAISTE:

Üks situatsioon meie kultuuris on ümber saanud, asemele on tulnud paljuski pidetus või siis kaos. Selgepiirilise kadumisega pole kaugeltki veel harjutud, avanend pluralismi ja võimalusterohkust loomuliku ja positiivse ära tuntud. Loovisiksuse vastas ei seisa enam midagi kindlat, kuid selle asemel, et taanduda üksikuteks eriomalisteks üksusteks, mis kulgevad oma implitsiitsete seaduste järgi suhteliselt eraldi seisvatel mängumaadel, üritab meie kultuur elus hoida mõõdanikus tähtsust omanud ja edu taganud skeeme või on šokis saanud segaste aegade ja muutuvate väärtuste pärast.

Lugedes üle Lilian Velleranna vaadet mõõdunud kümnendile meie teatris ("Vikerkaar" 6/91), tundsin väga selgelt, et dominantne osa meie aastakümnetega kujunenud teatritraditsioonist vajab tugevat transformatsiooni või koguni otsustavat paradigma muutust. Ümberorienteerumist, muutunud oludega kohanemist vajab kõik — kunagised ideaalid ja teatritugevanna hoidnud motiivid, eetilised ja esteetilised kategooriad. Kunst vabas ühiskonnas, loomupärane kunst, on midagi OLEMUSLIKULT TEISELAADSET, kui seda on kultuur totalitaarses, vägivaldses süsteemis. Sellisena on TMK küsitelu noore režii järele kahekordselt asja- ja ajakohane — noore teatritegija ees seisab lisaks põlvkonnavahtetuse raskusele veel ka paljuski tühjalt kohalt või uuest algusest minema koorem. Paluks väga, et siin keegi ei solvuks, loomulikult on teatri

kui erilaadse kunstivormi valdamise osas küllaga väärtuslikku, mis vanematelt tegijalt noortele edasi kandub. Ometi peab tunnustama, et just ideede ja teatri võimalike sisuliste arengusuundade poolest on traditsioon ja aastakümnetega kujunenud kaanonid paljuski end ammendanud.

Selles mõttes oleks mul tohutu hea meel näha põlvkonda noori teatritegijaid, kellest igaüks oleks omalaadne, mõõdaniku juurdumustest suhteliselt sõltumatu ja kaasaja jaoks kõnekas, eriomeline käekiri, mis uudse ja ajastuomase meie teatripildis esile tõuseks. Põlvkonda, kes meie teatri senist, paljuski mitke kunsti sisemisel spontaansel arengul põhinevat paradigmakest nihutaks. Aga ma ei näe sellist nähtust meie teatris, selgelt ja pöördumatult eristuvana kindlasti mitte. Tartus elades võivad pealinnas tärkavad idud veel märkamata olla, igatahes ei ole nad endast vastuvaidlematult märku andnud. On muidugi üks silmanähtav ja väga jõuline erand Jaanus Rohumaa isikus, kelle puhul jooned, mida uult teatrit ootaks, üha uutest lavastustest ikka huvitavamalt välja paistavad, kuid pelgalt selle põhjal on mingi uue, teisema maailmatunnetusega plejaadi esiletulekust vist vara rääkida. Sellest, mida ise kogunud/näinud olen, võib ju "tähelepanuväärseks-huviäratavaks" pidada veel Ain Mäeotsa ja Peeter Raudsepa lavastusi, ka Saaremäe "Münchhausen" oli hea idee, meeldis ja ei olnud minu meelest Gorini filmi kõrval häbenemistäärne. Aga mingi varasemast olemuslikult eristuva esteetilise või ideelise taustaga "noorest režissuurist" kõnelemiseks ei ole meie teatris vist veel piisavalt alust. Suur osa toodud noorte tegijate tõdest ei pretendeerigi murdmaa mõõdaniku kaanoneid ja vaevalt et nende tööde põhjal õnnestub moodustada suuremaid tuntavate ühisjoontega grupe. Manades silma ette väljapakutud seltskonna lavastusi, tabasin enam kontraste kui ühiseid hoiakuid. Noorte tööd on üldiselt lahkukooluvad nii sihtide-taotluste kui ka koha- ja tasandikuuluvuse poolest. Näiteks, kui püüda endale korrigeerida silme ette tuua Hussari, Palu, Kudu, Mäeotsa ja Rohumaa lavastusi — no mis on seal sarnast? Kui Mäeotsa võiks käsitleda võib-olla senise teatrikaanoni piiril seisjana ja Rohumaad sellest väljapoole püüdlejana, siis kolm esimest esindavad minu nägemust mööda erinevaid tahke mõõdunud kümnendilgi valitsenud traditsioonist. Tundub, et TMK koostatud küsimustik justkui eeldaks mingi omalaadse põlvkonna äratundmist. Kuna ma sellist siiski piisavalt eristuva ja isepärasena ei näe, siis on täpselt esitatud küsimuste järgi käies raske asjalikke vastuseid anda. Üritaksin seepärast pigem tabada mõningaid raskusi, mis on vahet takistanud uude mõttelaadiga generatsiooni esiletulekut, ja visandada väga üldisi eskiise ja võimalikkusi oma nägemusest 90-ndate ja miks ka mitte uue aastatuhande teatrist.



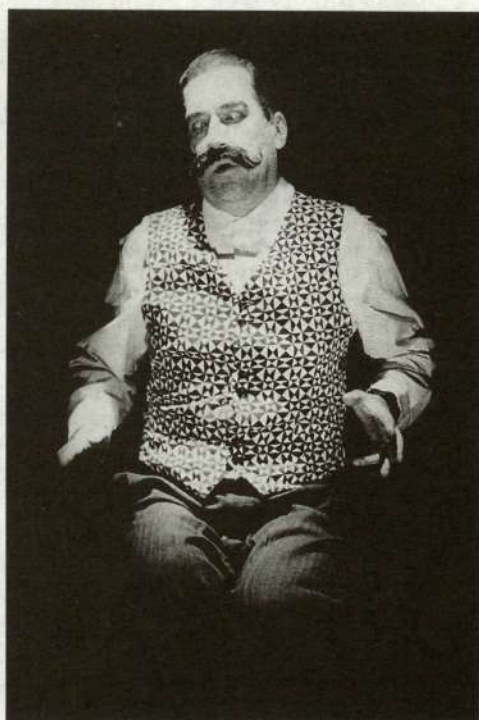
G. Büchner, "Woyzeck" (lavastaja Peeter Raudsepp). Eesti Draamateater — EMA Kõrgem Lavakunsti-
kool, 1996.

W. A. Bauer, "Ühe vööra silmades" (lavastaja Katri Kaasik-Aaslav). Eesti Draamateater, 1995. Pinon
— Aleksander Eelmaa, Portjee — Guido Kangur.

DeStudio fotod



B. Brecht, "Härra Punttila ja tema sulane Matti" (lavastaja Katri Kaasik-Aaslav). Eesti Draamateater, 1994. Matti — Rein Oja, Eva — Kristel Leesmend.
DeStudio foto



E. A. Poe — K. Čapek — T. Hussar, "Päevavari" (lavastaja Toomas Hussar). Von Krahli Teater, 1993. Uurija — Guido Kangur.

B. Brecht, "Härra Punttila ja tema sulane Matti" (lavastaja Katri Kaasik-Aaslav). Eesti Draamateater, 1994. Puskari Emma — Ülle Kaljuste, Apteegipreili — Garmen Tabor, Lüpsi-Liisa — Terje Pennie, Telefoni-Sandra — Maria Klenskaja.
DeStudio foto



On loomulik, et pöördelises kultuurisituatsioonis reageerivad ja orienteeruvad paremini individuaalsed, muutustele mobiilsemad kunstivormid. Olgugi et lavastaja on üldtunnustatud kui teatrit käivitav mootor, sõltub tema töö oluliselt ümbritsevast. Ühtpidi peab lavastaja mõte leidma respekti ja resonantsi arvukas isiksuste kollektiivis juhtkonnast näitlejari. Samuti toetub õnnestumine teatris eriloomuliste kunstivormide sümbioosile alates tekstist kuni kunstnikutöö ja muusikani. Nõuab jõulist ja erudeeritud isiksust, et luua siit tulemust toov kooslus. Eneseleidmisraskustes paistavad olevat kõik kultuurialad, eriti tundub meie teatringluses nappivat ajastule kunstiliselt kõnekaid tekste. Olen rõõmu tundnud juba sellest, kui noore lavastaja töö aluseks on meie teatris tavaks saanud erinev tekst või idee (Rohumaa). Eriti noorte puhul häirib, kui jätkatakse väljakujunenud liini, kus esteetika on rakendatud eetiliste, poliitiliste, rahvuslike jt eesmärkide allutusse. Kahemõõtmeline metafoorilisus (või suisa otseütlemine), mis möödunud kümnendil massid saali tõi, mõjub täna juba ühekülgse kitsendamisena. Ei eetika ega muud eesmärgid saa seista kunsti ees iseseisvate väärtustena. Rumalus on näha relativistlikus kunsti- ja eluhoiakus halvaendelist originaalitsemist. Ootaks meie teatrit teatavat nietzschelikult mõistetud, dionüüoslikust elurõõmust puudutatud traagika- ja kunstitunnetust vastandina toomingalikule kivistunud ideaali- ja eetikana gemusele. Ka teatrimõttesse võiks



"Pööre" (lavastaja Peeter Jalakas), 1992. Kristiina Paskevicius.

P. Grepi foto

A. Dumas — A. Noormets, "La Traviata" öö" (lavastaja Andres Noormets). "Ugala", 1995. E. Loidi foto





imbuda midagi, mida kirjanduses/filosoofias on tähistatud vastumõtlemisena. Otsinguid vajaksid nii stiil ja vorm kui ka sisulised ja kontseptuaalsed küsimused. Eklektika, kus mingi kindla taustaga vormi püütakse sulatada uutset sisu või vastupidi ("La Traviata" öö"), annavad kaheldava efekti. Noor lavastaja võiks olla julgem, lähtuda mitte niivõrd traditsioonist kui oma (vahetu-

J. M. Synge, "Üle lääne kangamees" (lavastaja Tiit Palu). "Vanemuine", 1995. Pegeen-Mike — Helena Merzin, Christopher Mahon — Margus Jaanovits.

R. Urbeli foto

test) tõekspidamistest ja arusaamadest, samas peaks teatrid andma uutele tegijatele enam iseotsustamisruumi. Positiivsena näeks meie teatrielus rohkete projektide, eksperimentide

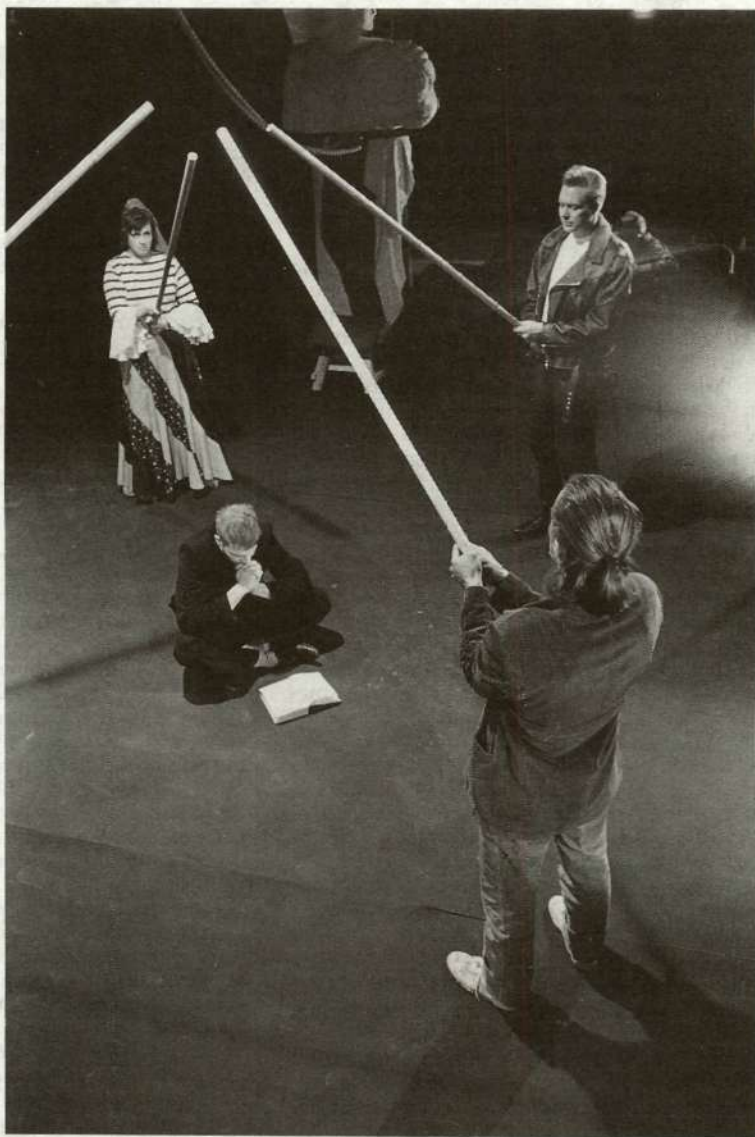
ja väike- ning alternatiivtruppide teket ja eriti nende läbilööki ning võimendumist, seda just professionaalse koolituse saanud inimeste baasil. Ei saa olla enam mingit kunsti üldse ja kõigile, väiksema kõlapinnaga, kuid kunstiliselt oluliste lavastuste publiku ette toomise raskus on kindlasti meie repertuaariteatri puudus, kuigi väikesed saalid seda probleemi pehmendavad. Tundub ka, et meie teatrites napib kaasaegset dramaturgilist ja kirjandus-alast mõtet. Noor tegija peaks ka seal otsustavaid samme astuma.

Nõnda võibki kokku võtta, et see, mida mina noore režii või pealetuleva põlvkonna teatrist



Ü. Saaremäe —
A. Trallmann,
"Kolm päeva
parun von
Münchhauseni
elust" (lavastaja
Üllar Saaremäe).
"Ugala", 1995.
Franz Grünlich —
Andres Oks,
Münchhausen —
Hannes Kaljujärv,
Laura — Tiina
Mälberg.

Ü. Saaremäe —
A. Trallmann,
"Kolm päeva
parun von
Münchhauseni
elust" (lavastaja
Üllar Saaremäe).
"Ugala", 1995.
Münchhausen —
Hannes Kaljujärv,
Hertsog — Andres
Tabun.
P. Tammearu fotod



J. Rohumaa,
 "Ainus ja igavene
 elu" (lavastaja
 Jaanus Rohumaa).
 Tallinna Linna-
 teater, 1996. Maria
 — Anne Reemann,
 Felix —Marko
 Matvere, Markus
 — Indrek
 Sammul, John —
 Allan Noormets.



J. Rohumaa, "Ainus ja igavene elu"
 (lavastaja Jaanus Rohumaa).
 Tallinna Linnateater, 1996.
 Karl — Rein Oja, Paul — Elmo
 Nüganen, Theo — Indrek Sammul,
 Netty — Anu Lamp.

P. Grepri fotod

ootaksin, piirdub täna veel Linnateatri ja Jaanus Rohumaaga ning lisaks veel "igavene" Mati Unt. Rohkemast tundub vara rääkida. Võimalusi on muidugi kõigil. Iga teatri tarvis peaks leiduma loovisiksusi, kes oleksid meie kultuuri aastatepikkustest vägiväldestest kõrvaläsnannetest ja asenditest vabad, kelle loov mõte oleks kosmopoliitiline või sootuks enesekeskne, kes ei ajaks mingit eesti teatri ühist asja, vaid eristuks julgelt omanäolise kunstihoiakuga. Loovisikuid, kellega tahaks ja saaks elavalt kaasa mõelda, uusi maailmu ja võimalusi avastada, keda tahaks kaitsta ja esile tuua, kellega solidaarnergi olla või siis tõsise huviga polemiseerida. Elame, näeme...

PS! Minu andestamatuks patuks on küll nägemata Katri Kaasik-Aaslavi olulisemad tööd, retseptiooni põhjal tundub just tema olevat teine olulisim "kannaleastuja". Eriti uudishimulikuks on minu isiklikke maitseootusi teinud tema viimase, Baueri lavastuse järelkajad.

PILLE-RIIN PURJE:

Ankeedis etteantud persoone ring on veidi problemaatiline. Mismoodi on tõmmatud nooruse piir — vanuse, lavastuste arvu või taseme põhjal? Miks näiteks Andres Noormets (veel?) on selles ringis, aga Dajan Ahmetov (enam?) ei ole?

Proovige õige allutada ühisnimetajale "noor režissuur" mõned lavastused, mis lavastajate nimekirja silmitsedes mulle spontaanselt meenusid: Katri Kaasik-Aaslavi "Ühe võõra silmades", Ain Mäeotsa "Susi", Jaanus Rohumaa "Ainus ja igavene elu", Üllar Saaremäe "Don Quijote", Toomas Hussari "Immelmanni sõlm", Allan Kressi "Klaasist loomaaed", Tamur Tohver "Unplugged — otse" (kuuldemäng), Andres Noormetsa "La Traviata" öö, Peeter Raudsepa "Woyzeck", Ain Prosa "Tuli sinu käes"... Nüüd aga mõelge siia võrdluseks juurde veel mõned, mulle sama spontaanselt ja poolkogemata meenunud lavastused, näiteks Evald Hermaküla "Lõpukirjand", Madis Kalmeti "Luik", Andres Lepiku "Carmen", Mati Undi "Näitaja näitab ja vaataja vaatab...", Peeter Tammearu "Tšehhov Jaltas", Priit Pedajase "Mauruse kool", Eero Sprüdi "Sõber Kurk"...

Kahtlen sügavalt ühestes järeldustes, noore režissuuri selgete tunnusjoonte tõmbamise võimalikkuses!

Mind üldse ei paelu seda sorti probleemi-asetus, "kes astub kelle kandadele". Pole ju mingit põhjust üksteist tallata, heal ja andekal teatril on alati eluõigus, tardumine ja mannetus aga ei olene tingimata eluaastatest. Küllap on nooruse vastuvõtmises alati (l)ootusrikast elevust, küllap hakkavad teravamalt silma ka hetked, mil vanemad tegijad väsivad. Arvan aga, et kedagi ennatlikult maha kanda on palju suurem patt kui kedagi enneaegu tunnustada. Näiteks Mikk Mikiveri praegune kõrgvorm on väga täpne märk, kuidas lavastaja loomeerkus ei määra tema teatristaaz ja

eluaastad. Teatripilt vajab erinevas eas lavastajaid samavõrd kui erinevas vanuses näitlejaid.

P.S. Mõistagi peaksid ka lavastustele vastukajad olema erinevas vanuses — eakaaslaste mõttekaasusel on oma võlu, mäluslepil ja kogemusel oma. Siiski näib mulle mu konservatiivse võitu hingelaadiga tükis, et noor radikaalne kriitika seab vahel lahmimise-materdamise eesmärgiks omaette — kas mõtlema-tult või koguni sihilikult. Aga see on juba täiesti uus teema, võib-olla tulevane ankeet teatrirakituule vastamiseks?

KAIA SISASK:

1. Pean tunnustama, et jäin teie küsimustega natuke hätta, sest siin on vaja üldistada asju, milles veel õigupoolest üldistamisainet ei ole. Üks on ilmne — keegi ei astu kellelegi kandadele! Nii palju, kui olen näinud, on pilt ilmetuvõitu, eredamalt on meelde jäänud Peeter Raudsepa "Kippari unerohi", Katri Kaasik-Aaslavi "Hedda Gabler" ja "Noored hinged" ning Jaanus Rohumaa "Rocco...", kuitagi eks see viimane ole natuke liiga üles kiidetud.

2. Ühisjooni küll ei leia, isegi ühe ja sama lavastaja tööd ei mahu alati ühe nimetaja alla. Kõige kindlam oma liin paistab olevat ehk Peeter Jalakal. Eksperimendid kipuvad jääma kuhugi teatrikunst ääremadele, kandvamad on ikka äraproovitud autorid, klassika, ja arvestatavamate tulemusteni jõuavad need lavastajad, kelle esmane eesmärk pole teha midagi ilmtingimata uut moodi.

3. Vt punkt 1. Olgu öeldud, et kõige rohkem ootan Peeter Raudsepa edasisi töid.

4. Eesti teatri kui terviku seisukohalt oleks muidugi tore, kui seal oleks tulevikus rohkem oma kindla esteetilise platvormiga lavastajaid *à la* Jaan Tooming (religioosne teater) või Mati Unt (*camp*). Lavastaja isiksuse seisukohalt aga kahtlen, kas selline enesepiiritlemine on parim variant — Elmo Nüganen, näiteks, ju ei piiritle ennast, aga tema jumalik säde peaks olema ihaldamist vääriv igale noorele — ja vanemale — lavastajale. Üpris suur osa praegusest teatrist peaks aga olema hoopis hoiatav näide sellest, mis saab siis, kui vägisi tahetakse teha, aga: variant a) kõik taandub olmejandile, b) pretendeeritakse erilisele sügavusele, aga vahendid ei kanna, c) uute tõlgete puudumisel lavastatakse oma aja ära elanud või tühi-seid näidendeid, d) vormielemendid muutuvad väärtuseks omaette ega haaku sisuga, e) silmaring on ahtake ja intellektuaalsus kvalifitseeritud pigem puuduseks kui vooruseks. Sellega ei taha ma sugusi öelda, et kõik tuleks üle parda heita, koonduda ennast teadvutatavaks "nooreks režissuuriks" ja eesti teater oma käe järgi ümber teha. Jumal hoidku selle eest! Mäss ei ole tänapäeval enam IN, looja on ikkagi individid ja järjepidevuse tajus on rohkem väärt kui soov ennast ilmtingimata eristada.

ANU TONTS:

Esmalt üks oluline märkus: väga mitme nimekirjas olnud lavastaja töid ei ole lihtsalt näinud. Seetõttu on kõik arvamised mingis mõttes ebaobjektiivsed.

Nähtud töedest tõusevad selgelt esile Katri Kaasik-Aaslavi ("Hedda Gabler", "Härra Punttila ja tema sulane Matti") ja Jaanus Rohumaa ("Rocco ja tema vennad", "Ainus ja igavene elu") lavastused. Mõlema tulek teatrisse on olnud kiire ja õnnestunud. Huvitavaid töid on teinud ka Andres Noormets ("La Traviata" öö"), Üllar Saaremäe ("Don Quijote"), Ain Mäeots ("Susi"), Peeter Raudsepp ("Antigone New Yorgis"). Võrrelda või täpsemalt analüüsida oleks keeruline, sest eneseteostusvõimalusi ja -aega on olnud väga erinevalt.

Kui üritada noori lavastajaid kuidagi rühmitada, lahterdada või muul moel süstematiseerida, siis eristaksin kahte gruppi: lavakunstkooli kasvandikud ning mujalt teatrisse tulnud lavastajad. Loomulikult on sellisel alusel eristamine tinglik ja erandeid võimaldab. Lavakunstkooli kasvandikud on suhteliselt akadeemilisemad, heas mõttes traditsioonilise teatri tegijad. Teine grupp esindab kõvasti alternatiivsemat teatrit (Peeter Jalakas).

Häid lavastajaid pole kunagi liiga palju — selles mõttes on uue põlvkonna lavastajatel Eesti teatri jaoks sisuliselt väga suur tähtsus ja tähendus. Ühtset platvormi pole selle põlvkonna seas märgata osanud. Tundub, et hetkel tullakse teatrisse rahulikult ja asjalikult, ilma mässu ja šokkideta.

Positiivse poole pealt: noored lavastajad pööravad meeldivalt palju tähelepanu lavastuse kirjanduslikule alusmaterjalile. Rohumaa näol on lisandunud veel üks lavastaja, kes suudab ise näidendi kirjutada.

Õppimise ja õpetamise vahekorrad on sedavõrd individuaalsed, et neist rääkida oleks ilmne spekulatsioon. Võimalikud lõpmatud variandid — ilmselt oleks nii parim.

MARGOT VISNAP:

Kas praeguses kõik-on-lubatud-ajas on millegi üldse vastanduda, midagi murda või pöörata? Kui kõik on justkui lubatud, kõik kunagi ammu juba avastatud, iga uus on hästi äraunustatud vana... Millega siin postmodernistlikus paljususes ja ebamäärasuses üldse ilma teha? Millega olemasolevale teatrilaadile vastanduda? Kõik on ju kunagi olnud ja jõuab uue ringiga nii küpsete kui ka noorte lavastajate töedesse tagasi, ainult et pisut teisiti, igaühel omal moel. Kellel osavalt-efektselt, kellel saamatult, kellel nii märkamatu, et sellest arugi ei saa.

Seitsmekümnendate noorte vihaste meeste avastused-ensesleidmised toidavad veel tänastki teatrit, olgu müütidena, olgu reaalselt eksisteerivate vormivõttena. Suured metafoorid, improvisatsiooniline mängulaad; ava-

tud teatritekst; tinglik kujundus; suhtlemine publikuga või vastupidi — vaataja irriteeriv eitamine; neljanda seina lõhkumine, lavategevuse toomine lavalt välja — rõdule, vaatesaali, publikuruumi, teatri väljendusvahendite avardamine moodsa tehnika abil (filmi-projektsioon lavastuses) jne, jne.

Niiviisi arutledes, aimates teatri vormivõtete ammendumist (R. Kretšetova iseloomustas kunagi seda vestluses J. Allikuga nii tabavalt — lavastaja asi on teada, kus ja millisel riivil väljendusvahendite laos miski asub!) ja ometi vabadust nende valikud, näib tõesti noortel teatrisse tulijatel olevat raske teatrit ja publikut millegagi üllatada. Siit ka vist üks põhjus, miks praegustel noortel on nii raske ühisnimetaja alla koguneda või siis kriitiku vaatepunktist — neid kuidagi sinna asetada. Ja oleks ka absurdne üritadagi ligi kahtekümme nime mingisse ühisesse lainetusse suruda! Olid ju ka toonase "noore režiini" eesotsas ja põhiteljajaks vaid kaks meest, Jaan Tooming ja Evald Hermaküla, kellele hiljem hakkas sekundeerima Kaarin Raid.

Kõik räägiks justkui noore režiini võimalikkuse vastu. Pealegi olen ka ise hakanud pisut skeptiliselt suhtuma põlvkonnajuttudesse (mäletate — 70-ndate lillelapsed, 80-ndate küünikud-kalasilmsed, nüüd 90-ndate pintsaklipslased jne). Eks ole nendegi määratluste taga soov esile tõsta ajastute üldisemaid mentaliteete-hoiakuid-hoovusi — see on ühiskondliku olemise üldisem peegeldus, mis noorte puhul lihtsalt teravamalt-eredamalt avaldub. Ja ometigi on tahtmine ka praegusi noori kuidagi koos vaadata, mõjuju see nii kunstlikult ja kistult kui tahes. Lõppude lõpuks, kui aeg seda võimaldab, siis pisut mängulisust võiks endale ju lubada. Surmtõsis ajastuportreed vaevalt keegi meist sõnandab praeguste noorlavastajate pealt maalima hakata. Ent mis võiks olla see ühisjoon, ühisalus, millega noored punkti siduda? Kust leida parameeter, millega erinevaid aegu mõõta, kui ka vormivõtete arsenal oleks justkui ammendatud? Isegi multimeedia sisse- ja pealetung (nt Jalaka "Eesti pulm") ei mõju millegipärast avastuslikuna, ehkki uudne ta meie teatrikontekstis ju on. Pigem mõjub see kui ühe praeguse elureaalia loomulik ülekandumine teatrisse, igal juhul mitte nii revolutsioonilisena kui filmikatkendite projitseerimine lavastustesse omal ajal.

Kui veel kord kasutada võrdlusena 70-ndate tormi ja tungi ajastut, siis võiks kahe kümnendi erinevuse esiletoomiseks tarvitada üht eriti ilmekat paralleeli.

1995. aasta suvel toob Elmo Nüganen Linnateatri lavaaugus välja pomposse vabaõhulavastuse "Kolm musketäri". Üliromantilise, rõhutatult kerge-seklusliku, soojades toonides värvika loo, mis kulgeb tempokalt ja seeklusfilmiliku hooga, on täis vaimukaid võtteid, detaile ja üllatusi. Nüganen teadvustab nii lavastuse eel kui ka järel käinud kommentaarides, aga ka lavastuses endas (seal küll

mitte nii selgelt) oma eetilise hoiaku: olge valvsad, pudukaupmeeste ajastu on saabumas! Tõstes kilbile romantilise kangelase, kellele ei lähe korda maailma ja ühiskonna rämpased teod, põlistab Nüganen samas ka looja suveräänsust — olla üle ajastu künismist, merkantiilsusest, väikekoodanlusest. Hakatakse rääkima romantilise kangelase saabumisest teatrisse koos Nüganeniga. Ja küllap õigustalt.

Kaksikümmend üks aastat tagasi, 1974. aastal lavastab Jaan Tooming "Vanemuises" "Musketäriana", mille väline lustlikkus ja sisuline alltekst võiks esmapilgul anda alust kõnelda kahe lavastuse teatavast sarnasusest. Ometi räägivad tollased kirjeldused hoopis teist keelt ja millestki muust: väga tundlikust ja aktiivsest lavastajahoiakust, mis näib praeguse lavastuse pea peale pööravat. Tollase kriitika põhjal võib järeldada, et Toominga jaoks oli üks tema trikkide, efektide ja fantastiliste võtete poolest rikkam lavastus "Musketäriana" kõige otsesem pseudokangelaslikkuse ja sentimentaalsuse ründamine. Musketärid olid antud kõverpeeglis — rõõvellikud, tapa-himulised mehed, segatud poliitilise prostitutsiooni ja andunud arutule lihapiillerkaarile. Porthos ilmus lavale Lembitu-aegses eesti sõdalase kuaes ja ristpaelmütsikeses. D'Artagnan aga sonis, rābaldunud kuaes, kitarrisaatel lauldes "To be or not to be — nadi-nudinaa, padi-pudipaa...". Buckinghami hertsogil oli peas fallost meenutat narrimüts jne. See oli groteskne ballaad massikultuurist ja selle mõjust isiksusele. Tooming oli oma hoiakut väljendades korruga vaimukas, vaba ja väga kirglik. Ja nii veider kui see ka pole, vähemalt kirjelduse järgi sobiks see tõlgendus ka praegusse aega. Kuigi, kas ikka sobiks? Miks võib tänaseid vaatajaid nii väga Nüganeni tõlgendus, mis Toominga hoiaku kõrval peaaegu hambutuks muutub? Kas see ongi aja märk, ajastu pits, mis vajutab oma jäljendi nii teatritegijatele kui publikule? Kas oleks mõtet, tahtmist ja julgust kellelgi praegustest nn noortest miskit nii kirglikult eitada või jaatada, midagi rünnata või pühitseda — nii nagu tegi seda omal ajal Jaan Tooming?

Mida ma siiski selle võrdlusega öelda tahan? Eks seda — mõta saab teatrit (või põlvkondlikku mõtlemist teatris) eelkõige just eetilise parameetriga. Teater isegi saab alguse ideest ja eetikast, ehkki mingi kujund või vormilähendus võib olla mõne lavastuse sisulise avanemise ajendiks. Siit üks kummaline paradoks. Lugesin hiljuti lehest nelja noore teatrikooli lõpetanu-lavastajahakatisest vestlusest, millest võis järeldada midagi väga veidrat: pikas lehejutuajamises räägiti kogu aeg, KUIDAS teatrit teha, ning vist mitte kordagi ja mitte keegi ei kõnelnud sellest, MIKS nad teatrit teevad. Mis asetati ettepoole 70-ndate raevukate meeste töödes: kas MIKS või KUIDAS. Ent tagantjärele, kui teatrilumm haihtunud ja jäävad vaid lavastuste kohta kirjutatud sõnad, kipud mõtlema, et olulisem oligi tollastel tegi-

jatel see MIKS, ehkki eelkõige võis mõjuda just vormiline uudsus. Praeguste noorte tegijate (kas saab see sageli küpsete ja meistrite puhulgi selgeks?) puhul on paraku raske välja destilleerida seda MIKS-i. Kas eetilise hoiaku ebamäärasus, selle hoiaku puudumine või peidetus, sotsiaalne skepsis ongi üks praeguse noorlavastajate seltskonna ühisjoon? Jaanus Rohumaa räägib lehes, et põlemist, loomingulist vaimust, sotsiaalset närvi on teatris vähe. Räägib ta samast asjast? Tahtis ta midagi tabada tollest möödunud ajast oma lavastuses "Ainus ja igavene elu"? Püüan siiski vastata küsimustele.

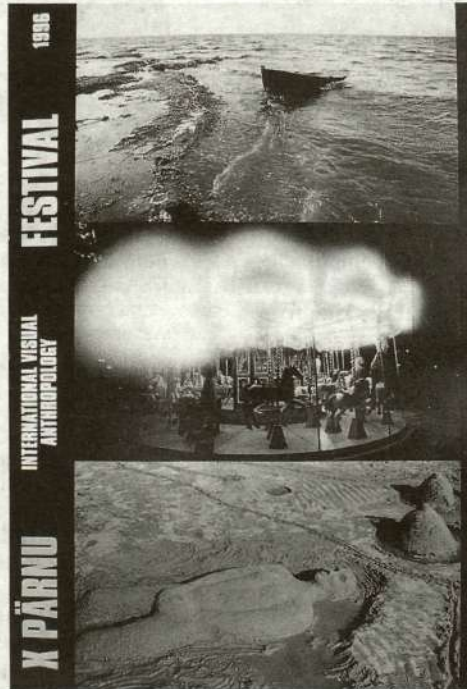
1. Katri Kaasik-Aaslavi "Eyolf", "Hedda Gabler", "Ühe võõra silmades". Jaanus Rohumaa "Rocco", "Impro", "Ainus ja igavene". Andres Noormetsa "La Traviata" öö. Elmo Nüganeni "Kajakas", "Romeo ja Julia", "Pianoola". Peeter Jalaka "Eesti pulm".

2. Sotsiaalne loidus või introvertsus? (Aga see ei erista neid eriti üldisest teatripildist.) Arvan, et määratlusel "noor režii" pole sisulist tähendust. Mis ei tähenda, et ootus, et see tähendus tuleb, püsib edasi. Kas just kõigi meele ja teadlikult, aga alateadlikult, ma arvan, oodatakse ikka midagi. (Aga võib-olla oodatakse ka küpsematelt?) Esteetiliselt ja ideelist platvormi ei taju. (Aga see kehtib ka kogu teatri kohta.)

3. Positiivne: et nad on noored. Et neil nii palju võimaldatakse teha. Et midagi tuleb välja ka. Negatiivne: et seetõttu nad nii varmalt traditsioonilisse sängi asuvad. Et on nii vähe riskijulgust. Et mõtet ei taba enamasti ei lavastustest ega ka leheintervjuudest. Et peaaegu esimese lavastusega tituleeritakse tegija juba lavastajaks. Et on sageli tunda kunsti pärast tegemise lõhna (kas see just kõrbelõhn on!).

4. Õpitakse vist kogu teadliku teatritegemise aeg.

X PÄRNU RAHVUSVAHELINE VISUAALSE ANTROPOLOOGIA FESTIVAL



X Pärnu rahvusvahelise visuaalse antropoloogia festivali kataloogi esikaas.

Pärnu linna Chaplini Kunstikeskuse allkorruse söögisaali seinal on üks käsitöövaip, mis kujutab sümbolset elupuud kõigi tema juurte, okste, lehekrooni ja selle poole lendavate laululindudega. Pärnu RVAFi tõi-antropoloogilised filmid moodustavad selle festivali tüve, piirnevate žanrite filmidest kujunevad oksad, mille kooslus loob festivali programmi krooni. Tänavu oli see ligi tõmmanud "laululinde" üle terve ilma. Võistlevad filmid pärinesid Lätist, Leedust, Venemaalt, Ühendriikidest, Prantsusmaalt, Taanist, Soomest, Rootsist, Ungarist, Hiinast, Bulgaariast, Rumeeniast, Mehhikost, Nepaalist, Indoneesiast.

Kui 1986. aastal Mark Soosaar märkas kasutada *perestroika* tuuli ning asutas Pärnu festivali, uskusid vähesed, et see jääb kestma. Nii mõnigi arvas, et huvi festivali vastu püsib vaid seni, kuni on huvi *perestroika* ja *glasnost*'i vastu. Ja kui see on ükskord haihtunud, kes hoolib siis veel Pärnust. Maailmakaardi "roheline vaal", mis tähistas Nõukogude Liitu, oli ju Eestit liialt pikalt oma maos hoidnud. Nii Eesti kui ka paljud teised temataolised riigid olid unustatud.

Iroonia seisneb selles, et nüüd on nii *perestroika* kui *glasnost* möödanik, kuid Pärnu festival pühitseb oma kümnendat aastapäeva. Mõistagi hoiab festivali üleval asutaja,

Mark Soosaare energia, kuid festivali mainele aitavad kindlasti kaasa nii filmide professionaalne eelvalik kui ka konkureerivate filmide üldine tase. Tänavuse festivali paari esimese päeva jooksul sai žüriile selgeks, et festivali võitukavas on rohkem häid filme kui auhindu nende äramärgimiseks. Kuid filmide tase kindlustas vaatajate osavõtu festivali linastustest. Huvi kasvas päevast päeva. Lõpupoole juhtus sedagi, et oli tegu saalis vaba istme leidmisega.

Sel põhjusel lubatagu mul käsitleda nii auhindu võitnud kui ka nendest ilmajäänud filme võrdse tähelepanuga, keskendudes nendele, mis puudutasid vaatajate südant ja harisid ilumeelt.

Peaauhind, etnograafiline talutekk, läks seekord Venemaa-Kasahhi 23-minutilise filmile **"Paradiis"** (venekeelne pealkiri *Stšastje — Önn*), mille autoriks on Sergei Dvortsevoi. Prantsuse *Cinéma du Réel* viimasel festivalil võitis see film rahalise, 15 000 frangi suuruse auhinna "parima lühifilmi eest". Filmi olmetseenid Kasahhi stepielanike elust liigutavad osalejate, olgu inimeste või loomade olemise loomulikkusega.

Sama loomulikkus võitis filmile ka Pärnu žürii poolehoiu. Pärisin paarilt žürii liikmelt: "Would you like to live over there for a while?" Kiire ja kindel vastus oli "No".

Meenutagem, tsivilisatsioonist puutumatuks jäänud inimeste fotogeenilisuse avastas kirgiis Bolot Šamšijev dokumentaalfilmidega **"Manastši"**, 1965 ja **"Tšaban"**, 1966. (Eepose "Manas" autentne esitamine leidis aset ehtsas mägikülas, kus polnud elektrit, raadiot, televisiooni, kus ei loetud ega kirjutatud ja ei käidud hambaarsti juures. Mõistagi erines too autentne esitamine sedavõrd põhjalikult stalinistlike akõnnide leelotamisest, et filmi "Manastši" suurt ei levitatud.) "Tšabani" saatus oli parem. Tolleaegse *Goskino* vahendusel sattus film Oberhauseni festivalile, kus ta võitis peaauhinna, millele järgnes teisi auhindu.

Kuuekümnendatel aastatel, mil dokumentaalfilm toetus ikka veel pateetilise kaadritaguse teksti koturnidele, oli "Tšabani" edu mõistetav: mägikarjuste loomulikkus mõjus palsamina ning esteetilise etalonina.

Ent kui kolmekümne aasta möödudes, 90. aastate hoopiski teistsuguses filmiõhustikus kutsuvad laadilt lähedased võtted esile sama imetluse, siis tõstatab see õige mitu küsimust. Esiteks, miks antropoloogid, kelle põhjalaks on pärismaalaste filmimine, "ei saa pihta", teisisõnu ei taba (või ei näe) seda loomulikkust vaatamata sellele, et see tagab



Eesti filmiteadlane Tatiana Elmanovich elab USAs Los Angeleses 1989. aastast. Festivalil esindas ta Rahvusvahelist Dokumentalistide Assotsiatsiooni.

H. Maasikmetsa foto

festivalide auhindu, sealhulgas ka rahalisi? Ja teiseks, mida meie, paradiisist välja aetud Eeva ja Aadama järeltulijad, imetleme filmides, mis kujutavad paradiisi, kuhu me ei taha tagasi pöörduda? Ehk igatseme taga terviklikkust, mille tõeline hind käib meile üle jõu?

Festivali suursündmuseks oli Werner Herzogi ja Paul Berriffi dokumentaalne poem **"Pimeduse õppetunnid"**, mis on filmitud Kuveidis pärast nn Lahesõda. Õlituli, mille tuhk ja saast olevat jõudnud Himaalaja kõrgmäestikuni, kus ta kattis valge igilume musta korruga, möllas ikka veel. "Pimeduse õppetundides" ei kõnelda, selle asemel on filmitud tolle jubeada tulekahju kustutamist ning katastroofijärgset maailma, mille pilt resoneerib Eestis filmitud **"Stalker"** omaga.

Werner Herzogi filmi totaalne kujundlikkus on provotseerinud nii sellel kui ka teistel festivalidel vaidlusi. Näiteks, "kas kunstnikul on õigus kujutada sõjamaastikku vaatemänguliselt haaravana?" Tõepoolest, kas on või ei ole? Juhtusin olema ühe teise festivali žüriis, kus vaieldi sama küsimuse üle, võrreldes antud filmi vähemasti kümne teise Lahesõda kujutava dokumentaaliga. Enamikus neist oli filmitud kõnesolevat globaal-



"Pimeduse õppetunnid", Saksamaa, 52 min, 1992. Režissöörid Werner Herzog ja Paul Berriff. Herzog viis oma filmigrupi Kuveiti. Seal sündis film, mis võiks olla reekviemiks inimkonna tehnilisele tsivilisatsioonile. Teoses ei räägita. Vaataja näeb kummalist, hävitatud planeeti, kus saavad elada vaid skorpionid, prussakad ja bakterid. Lahesõja tagajärjena jättis Iraak maha maailma kõigi aegade suurima ökoloogiliselt kahjustatud piirkonna.

set tulekahju, kuid ükski ei riivanud südant ega aju. Äkki oleks õigem küsida, kas filmitegijal on õigus jääda ükskõikseks, filmides sõda ja sõjakannatusi?

Tuldi lagedale ka hoopis imelike argumentidega: kasutatud on Wagneri muusikat, Werner Herzogil on ehk läinud meelest, kes armastas Wagneri muusikat ja keda Wagneri järeltulijad olid pooldanud. (Wagneri muusika saadab pilte purustatud maailmast, kus kunagi olid mänginud lapsed ja arvatavasti kihas elu.)

Arvan, et "wagneriana" spekulatiivne argument varjab ärrituse sügavamalt põhjust. Nimelt, 90. aastate alguseks oli dokumentaalfilmi stilistikas haripunkti jõudmas nn "faktide objektiivse dokumenteerimise" ning asjade "selgeks rääkimise" ("talking heads") tendents, mis lubanuks justkui läbi ajada nii kunstniku kui ka kujunditeta. Teisisõnu, "teaduslik dokumenteerimine" töötas vabanemist talendi ja ande terrorist: nüüd saab viimaks ometi iga mees esineda dokumentaalfilmi autorina.

Kuid hetkel, mil võit oli sama hästi kui käes, ilmus lagedale dokumentaalfilm "Pimeduse õppetunnid". Filmi pealkiri omandas lisatähenduse: oli aeg teha järeldusi dokumentalistika "pimeduse õppetundidest" ning taastada nii kujundlikkuse kui tundlik-

kuse, aga ka autori nägemuse õigused dokumentaalfilmis. Ka Pärnu RVAFi võistufilmide kontekstis mõjusid "Pimeduse õppetunnid" meeldetuletusena: metafoor, kujund ning sümbol olid, on ja jäävad kunstisõnumi aluseks. Kunsti vallas on "talendi terror" kahjuks asendamatu.

Pärnu RVAFi auhinna "põlisrahva ellujäämise probleemide parima kujutamise eest" pälvis Markku Lehmuskallio dokumentaalfilm "**Hüvastijätu kroonika**" — puhtalt, ilusasti üles võetud film neenetsite perekonnast. Üleminek naturaalmajanduselt turumajandusele toob kaasa suuri muutusi, ennekõike aga vabaduse kaotuse. Looduse rütmide asemel, mis määrasid nii põtrade, kalaparvede kui ka inimeste elu, tuleb arvestada tööandja ettekirjutustega.

Sama teemat käsitleb ehk veelgi teravamalt Andris Slapinši mälestusauhinna, "Bolexi" kaamera võitnud film "**Olla Kevonguni suguvõsa?**", mille autoreiks on nihvi väikerahva (2000 inimest) kirjanik Vladimir Sangi ja tema poeg Pozvein.

Sahhalini saarel elav nihvi rahvas taotleb õigusi oma maale tugevneva turumajanduse olukorras. Venemaal näib turumajandus toetuvat enam jõule kui seadusele. Võitlus maa- ja maapõues olevate maavarade pärast on esile kutsunud tapmisi, põletamisi, muid

vägivalletegusid. Ohus on ka Vladimir Sangi, Põhjala rahvaste poliitilise autonoomia ja sugukonna maade tagastamise eest võitleja elu. Talle on korraldatud mitu atendaati.

Ka Valentin Kuigi väljaspool konkurssi demonstreeritud film "Hääled" keskendub samale probleemile: turumajandusliku Venemaa võitlusele Siberi maavarade, peamiselt nafta pärast. Filmi keskseks kujukse on handi kirjanik Jeremei Aipin, kes on üles seadnud oma kandidatuuri riigiduumasse. Valimiste päeval selgub, et Aipini nimi on kandidaatide nimekirjast maha tõmmatud ja kirjanikul tuleb tagasi pöörduda sinna, kust ta kord alustas — taiga külasse.

Kahjuks jääb vaatajale paljugi ähmaseks. Juttu on mingitest kohtuprotsessidest, mida saadikukandidaat Aipinil tuleb viimasel minutil ära võita. Loomulikult tekib küsimus, milles on Aipinit süüdistatud? Ka Valentin Kuigi enda suhtumine kangelasse on ähmane. Råme montaaž, mis kordab Aipini valimiskampaania loosungeid, teeb kangelasest idioodi. Kuna kordus on komöödia "ema", ei naera Aipini üle üksnes režissöör, vaid ka filmi vaatajad. Jääb mulje, et filmi režissöör on nende poolt, kes tahavad idiootlikust kandidaadist lahti saada. Kui aga filmigrupp ükskord taigasse jõuab, on ilmne, et nüüd tunneb režissöör kaasa Aipinile. Ju tundub elu taigas sedavõrd jubedana, et režissöör andestab kirjanikule valimisvõitluse ogaruse. (Ehk on valimiskampaanias lüüasaamine hoopiski Aipini õnn, sest nüüd ei jää tal muud üle kui kirjutada.)

Kui küsisin mõnelt külaliselt, mida nad filmist arvavad, kuulsin vastust: "What is the difference... (how the film is done)? Russia is after its oil, and this is it."

Neid filme vaadates võrdled ju paratamatult Põhjala rahvaste saatust Ameerika indiaanlaste omaga. Tahaksin vaid lisada, et jumala teed on tõepoolest äraarvamatud. Täna ehitavad indiaanlased oma reservaatidesse Las Vegase tüüpi mängupõrguid ja valge inimese toob vabatahtlikult tagasi raha, mida ta on põliselanikelt kunagi võimuga võtnud. Aipin võib rahumeeli elada taigas ning kirjutada romaane, võib-olla on see parim, mida ta oma rahva jaoks võib teha. Ja muu eest kannab hoolt Kõigevägevam.

Auhinnatud Šveitsi film "Talupoegade seisund", mille loojateks on Christian Iseli ja Peter Moser, paikneb "Pimeduse õppetundide" suhtes vastaspoolusel, sest ta keskendub talupoja seisundi ajaloolisele ja kaasaegsele aspektile, majandamise efektiivsusele, süvaaurimisele.



"Olla Kevonguni suguvõsa?", Venemaa, 29 min, 1995. Režissöörid Vladimir ja Pozvein Sangi. *Nihvi kirjaniku Vladimir Sangi ja tema poja Pozveini loodud film arutleb, millised väljavaated on ellu jääda Sahhaliini saarel elaval 2000-liikmelisel väikerahval.*

Talupojateemalised filmid piirduvad sageli dramaatilise haamri alla mineku, oksjoni stseenide dokumenteerimisega. Teisisõnu, kujutatakse neid, kes on turumajandusele jalgu jäänud. Christian Iseli tegelased otsivad väljapääsu. Nii mõnelgi korral on tulemus šokeeriv ning mõtlemapanev.

Üks šveitsi talupere jõuab järeltulele, et ei tasu enam lehma pidada selleks, et toota piima ja võid. Spetsialiseerutakse hoopis tõukarja embrüote tootmisele. Ühel perel õnnestub "toota" embrüoid seitsmekaupaga ühelt lehmalt ühe loomuliku embrüo valmimisajaga jooksul. Teisiti öeldes on lehmast saanud orgaaniline agregaat ehk robot. On jäänud teha vaid üks väike sammuke ja "inimfarmi" asutamine polegi ehk enam utopia. Meenuvad kõmuprotsessid, kus on kohut mõistetud naiste üle, kes on "tootnud" imikuid müügiks... Kohtualusele ei pandud süüks imikute müüki, vaid seda, et naised olid lubanud üht imikut viiekümnele perekonnale, kasseerides veel enne imiku sündi kõigilt neilt raha sisse...

Inimese ja inimroboti teema kaigub ka Igor Alimpijevi auhinnatud filmis "Vene elu füsioloogia". Autor proovib meile tõestada, et generalissimus Stalin kasutas akadeemik Pavlovi töid tingitud ja tingimata reflekside alal miljonite inimeste reflektorseks juhtimiseks.

Arvan, et Stalin sai ka Pavlovi abita hakkama miljonite inimeste Siberisse saatmisega. (Reflekside teooria ütleb, et kui tapad ühe inimese, tõuseb rahva hulgas kisa taevani, kui tapad aga miljonite kaup, tekib

surmavaikus. Vaevalt on vaja mingit teooriat, et seda hirmureaktsiooni seletada.) Filmi vaadates tuli aga hoopis teine mõte: ju pakkus Pavlovi õpetus türanile midagi palju väärtuslikumat ja isikulisemat. Pavlovi järgi pole inimene enam kui reflekside kogum, seega robot, ja hoopiski mitte vaimne olend, nagu kõik maailma religioonid olid seni väitnud. Vaimuliku akadeemia endise tudengina oli see Stalinil teada. Ja kui silma-äärile ilmus keegi Pavlov oma refleksoloogiga, "armus" Stalin mõistagi temasse: kui inimene pole vaimne olend ja on vaid reflekside kogum ehk robot, siis võib teda tappa, taga ajada, kunstlikult taastoota, lasta päevade kaupa toidusabas seista, loomade maailma tagasi alandada ilma südametunnistusepiina tundmata.

Kummaline on see, et mida kõrgemale ja kaugemale areneb tsivilisatsioon, seda valu-



"Šamanism minevikus ja olevikus", Ungari, 80 min, 1994. Režissöör Mihály Hoppál. Film tutvustab peamiselt Siberi kui üleüldse Euroaasia šamanismi silset ja tänast päeva. Esimene osa kätkeb peamiselt ajaloolisi arhiivivõtteid, teine on pühendatud kaasaegsetele rituaalidele.

samaks muutub inimese enda identiteedi probleem: missugune on inimese koht üha täiustavas tehiskeskkonnas ja kas talle jääbki mõni paik temast täiuslikumate masinate maailmas?



"Kääbuste elust", Leedu, 25 min, 1996. Režissöör Janina Lapinskaite. Film tutvustab kolme last, kes kunagi ei kasva suureks. Nende kasuema on kogu oma elu otverdanud "laste" eest hoolitsemiseks. Meid viiakse Janina (62), Martynase (60) ja Alvyra (51) maailma. See on traagiline ja kaastundlik lugu, mis areneb Leedu külaelu foonil.

Vaadates tagasi ajalukku, näeme vastu- pidist: mida primitiivsem on olnud tehnoloogia, seda tugevam on olnud inimese usk endasse. Nii näiteks on kristliku maailma kardetud šamaani usk inimese kõivõimsusse hämmastav. Kulbertinova, 108-aastane naisšamaan räägib, et loitsides tõusvat ta pilvedesse, kus linnud talle saladusi avavad ja kus elavad tema üheksa abilist, kes teevad inimesed terveks ning annavad hinge tagasi.

Festivalil auhinna võitnud Vjatšeslav Semjonovi "Chahotui ennustus" jäädvustab

"Gaza lövi", Rootsi, 38 min, 1996. Režissöör PeÅ Holmquist. 1982. aastal kuulus Nafiz "Gaza lõvide" rühmitusse. Noored palestiinlased võitlesid Iisraeli okupatsiooni vastu. Nüüd elab palestiinlane Rootsis, tal on seal naine ja lapsed. Nafizi vanemad ja sõbrad ootavad meest tagasi uude, Palestiina Gazasse. Ning lõpuks see juhtub, film saadab "lövi" tema tagasiteel päriskoju.





"Maskitants" ("Singsing Tumbuan"), Holland, 50 min, 1995. Režissöör Marsha Berman. *Singsing Tumbuan* on maskidega tantsimise rituaal, mida toimetatakse iga 10–15 aasta tagant Madangi provintsis Alam-Ramu jões. See Paapua Uus-Guineas siiani elav traditsioon on sattunud kadumisohtu.

selle naisšamaani autentse loitsimis-rituaali. Näeme siin loitsimise dedemoniseerimist, aga ka deromantiseerimist, mis teeb filmi eriti sümpaatseks. Vjatseslav Semjonov, jakuut, ei karda šamaani, enamgi, kaameramees on ise selle rituaali osanik. Ja see vaju- tab filmile erilise kodususe pitseri.

Näeme trummi taguvat vanainimest, kes väsib, higistab ja keda tõstetakse millegipä- rast mingis korvitaolises moodustises õhku, kus ta jätkab tiirlemist ikka oma trummi ta- gudes. Kuid just siis, kui oled valmis muigama tolle rituaali lihtsuse üle, jääd äkki 108-aastase šamaani silmi vaatama. Ta keha on väeti ja kulunud, aga ta pilk on terane ning tulvab energiat. Šamaan suhtleb Semjo- noviga jakuudi keeles, kahjuks tabame tü- hise osa nende keskustelust. Ometi ei oska me silmavaate nooruslikkuse ning keha se- niilsuse vastuolu lepitada teisiti, kui jäädes uskuma seda, mida šamaan meile ütles. Loit- sides "tõuseb" ta teadvus mingisse teise di- mensiooni, kuhu trenimata lihtsurelik ei küüni. Ju seal ülailmas täitub ta vaim energ- giaga, mis ravib ja ta näeb tulevikku.

Semjonov seletas, et Kulbertinova olnud temaga hädas. Ta olevat hiljem öelnud: "Mu jumal, oli see vast üks õnnetu ja haige inime- ne, ma olen täitsa läbi."

Kui mõne aja möödudes Semjonov naa- sis teda filmima, oli Kulbertinova juba jääda- valt lahkunud šamaanide ülailma.

Kui võrdleme "Chahotui ennustust" festi- vali teise filmiga, ungarlasest režissööri Mihály Hoppáli "Šamanism minevikus ja

olevikus", mis ühendab kõike šamanismi kohta teada olevat, tekib sama, juba "Para- diisi" puhul sõnastatud küsimus. Kui põlis- elanike loomulikkus avaldab nii tugevat mõju ekraanil, miks võib seda jäädvustanud kaamerameeste arvu ühe käe sõrmedel üles lugeda? Šamaanifilmide puhul võiks küsida, kui publiku huvi šamaanluse vastu on nii suur, miks on nii vähestel kaamera- meestel õnnestunud filmida autentseid loit- simise rituaale?

Kas ei olene tulemus kaameramehe või- mest samastuda keskkonnaga, mida ta fil- mib? Mida "tsiviliseeritum" kaameramees, seda raskem on tal samastuda. Sest tal on raske u s k u d a sellesse, mis toimub. Vi- suaalse antropoloogia tulevik näikse sõltu- vat sellest, kui palju põliselanike hulgast põlvnevaid "oma mehi" suudab omandada kaasaegse filmimistehnoloogia, et jäädvusta- da antropoloogilisi väärtusi "seestpoolt", inimese pilgu läbi, kes ise osaleb rituaalides, mida ta kujutab.

Festivalil auhinnatud filmi "Gratian" (režissöör Thomas Ciulei) leiame programmi "Portree" rühmas, kuid see võinuks sama hästi esineda ka "Halastuse" rubriigis. Jutt on üksildasest ja arvatavasti hullust külame- hest, keda Rumeenia Karpaatides asuva Iz- buci küla naised peavad libahundiks. Kü- lanaised usuvad, et kui libahunt jääb nalga, siis tulevad hundid nende karja murdma. See ongi põhjuseks, miks nad annavad vai- muhaigele Gratianile almust, mis näiksegi tal hinge sees hoidvat.

"Vabadust avastades: portree Läti filmiloojast Andris Slapinšist", Saksamaa, 38 min, 1995. Režissöör Achim Forst. Südamlik meenus ühest Läti parimast dokumentaal- filmide tegijast Andris Slapinšist, kes traagiliselt hukkus vabadusvõitluses 1991. aastal. Lugu jutustavad tema lähedased, ka kolleeg Juris Podnieks, kes ise samuti hukkus peagi pärast Andrist.





"Mina olen", Soome, 120 min, 1992. Režissöör Markku Lehmuskallio. Film polaarrahvaste kunstist, katse portreterida tundraelanikke tema loomingu kaudu. Kunstiteosed on vabastatud muuseumitoimust ja toodud elavate piltidena kinoekraanile. Filmi esimene pool jutustab eellugu, teine tuleb tänapäeva ja pajatab kaasaegsest Põhjala rahvaste kunstist.

Perekond on talle selja pööranud, 73-aastane Gratian on ilma üksi jäänud ja tal on aega ilmaelu üle järele mõelda. Ta ongi enast kõrgele ning kaugele mõelnud, ei rohkem ega vähem kui tähtede keskele vanajumala tegemisi arvustama.

Filmi lõpuepisood on vahest kõige mõjuvam. Gratian elab kütmata hütis. Ta läheb magama, müts peas, vatid seljas, ning tõmbab teki üle pea, siis tuleb teine tekk, kolmas, siis neljas... tekke on palju, näib, et neile ei tulegi lõppu. Kuni tekib kujund inimesest, kes matab ennast tekkide alla põgenemaks tegelikkuse jubeduste eest. "Libahunt" osutub vägagi haavatavaks lihtsurelikuks, kellel pole elus vedanud.

Nii mõnigi lääneinimene samastub selle kujundiga ehk liigagi kergesti. Ju on see ka põhjus, miks filmi auhinnati nii sellel kui ka Pariisi *Cinéma du Réel* festivalil.

Pärnu RVAFi programmi "Halastus" rubriigis oli kaks filmi endise Nõukogude Liidu vabariikidest. Need filmid avastavad "kommude" ajal keelatud "halastuse" kui rahva elu koostisosas.

Selles suhtes pean oluliseks Vitali Manski dokumentaalfilmi "Õndsus" kahest õest, kes elavad Kesk-Venemaa hääbuvas meesteta külas, ja samuti leedulanna Janina Lapinskaite filmi "Käabuste elust". Mõlemad filmid kõnelevad santidest ja heategijatest, kes on pühendanud oma elu vigaste ja väetite eest hoolitsemisele. Kummaski filmis pole hoolekandjad ohvrid, näib, et neile on avanenud mingi teine olemise dimensioon, mis on meile täiesti tundmatu? "Käabuste elu" võitis vaatajate auhinna, "Õndsust" on auhinnatud teistel prestiižikatel rahvusvahelistel festivalidel.

Pärnu festivali žürii tõstatas aga "Õndsuse" vaagimisel probleemi, mis vääraks erikäsitlust, sest on karta, et see jääb kummitamata aastakümneks. Selle olemus seisneb nimelt vene probleemistiku "arusaadavaks tegemise" ja filmi kompositsiooni vastuolus.

"Õndsuse" õdede lugu on sedavõrd mõjuv, et teiste liinide sissetoomine, "meesteta" olemise seletamine (mehed on kadunud nälja, arreteerimiste, lõputute sõdade ning nõukogude korra muude vägivaldaktide, nagu

uudismaale saatmine jne tulemusena), lõhub filmi loomulikku kompositsiooni. Teisisõnu, kui seletatakse liialt palju, saab viga kompositsioon, kui ei seletata piisavalt, ei saa lääne vaataja filmist aru. Nagu juhtus näiteks Soome-Eesti filmi puhul "Tallinna Tuhkatriinu", (tegijad Pirjo Honkasalo ja Marja Pensala).

Valentin Kuigi "Häälte" puhul on läänlasele kindel mall, kuidas filmi vaadata, kuna tema jaoks pole korporatsioonide vägivallas põliselanike suhtes midagi uut. Läänlasele mõjub film ehk veelgi arusaadavamalt kui endistele nõukogude inimestele, kes pole veel elu selle tahuga küllaldaselt kokku puutunud ning vajavad asjaolude täiendavat selgitust.

"Tallinna Tuhkatriinu" puhul oli lugu teine. Mis või kes on "Dvigatel"? Mis tähtsust on sellel, mis toimub selle juubelil? Miks ei võiks kangelanna soovida neile seal, et "Dvigatel" siin ka oma sajandat aastat tähistaks; mis on selles imelikku, et peategelane neile seda vene keeles soovib? Mis tähtsust on sellel, kes on tema isiklikud sõbrad või kus nad töötavad ja mis keeles ta nendega kõneleb? Jne, jne. Meie, välismaalased, kes me seda filmi vaatame, suhtleme inglise keeles, kuigi meie emakeel on teine.

Reaktsioonist "ja mis siis?", "and what?", tulenev probleem jääb kummitama Ida-Eu-

roopa filmitegijaid aastateks. Ja mida enam varjatakse seda, mis tegelikult juhtus Venemaal ja endistes liiduvabariikides, seda segasemaks asjad lähevad.

Usun, et selle tõsise probleemi lahendamiseks on kasulik teada, kuidas lääne inimesed endisi nõukogude kodanikke kujutavad. Kuluks ära üks naljafestival niisuguste filmidega nagu "Eraser", "Little Odessa", "Unusual Suspects", "Leaving Las Vegas" jne, mille reastikku vaatamine võiks kujuneda üllatavaks kogemuseks.

Pärnu festivalil oli teisigi filme, mis väärivad tähelepanu. Nagu näiteks, PeÅ Holmquisti Rootsi-Palestiina film "Gaza lõvi".

Nafiz, Iisraeli okupatsiooni vastu võitleja, sattus Poola, kus ta lootis kompartei rahaga omandada juristi elukutse. Kuid kommunismi kokkukukkumine tõmbas lootuste kriipsu peale. Selle asemel, et pöörduda koju, emigreeris Nafiz Rootsi, kus tal pole tööd. Endine "lõvi" elab Rootsi sotsiaalse rahast. Filmigrupi toetusel sõidab ta viimaks koju ema külastama. Seal ta valetab, et Rootsis on tal kooliõpetaja koht. Ja kui ta kohtub sõpradega, saab ta peagi aru, et teda ei usaldata ning et vastastikune mõistmine on jäädavalt kadunud. Kui Nafiz saabub tagasi Rootsi, näeme teda palvetamas. Nüüd on jumal, Allah, Nafizi viimane ja ainuke kants. Ka paljusid teisi "lõvisid" on emigratsioon muutnud



Pärnu filmifestivalide pealik Mark Soosaar leidis aega ka koos külalistega tantsu lüüa.

K. Pruuli foto

kas "lammasteks" või "huntideks". Mis osa on emigratsioonil tänapäevases ühiskonnas?

Pärnu festivali kavva kuulus veel üks oluline filmide rühm, kuhu ei kukkunud ainsatki auhinda. Need olid filmid, mis käsitlesid kunstiloo probleeme. Filmi "**Sobimatud isikud — 30 aastat Fluxust**" (režissöör Lars Movin) iseloomustab üksnes Fluxusega seonduvate nimede loetlemine — George Maciunas, Jonas Mekas, Yoko Ono, Andy Warhol. Jutt on 60. aastate modernse kunstivoolu sünnist. Kui üldse midagi festivali kavvast osta/uurida, siis on selleks kõigepealt Fluxuse lugu, mida üliõpilased vajaksid silmaringi laiendamiseks ning hariduse täiendamiseks.

Nauditav oli Markku Lehmuskallio entsüklopeediline, kaks tundi kestev film "**Minna olen**", mida oleks ilus omada isiklikus videokogus. Film esitleb haruldast kollektiivsiini Põhjala arhailisest kunstiloomingust.

Mirja Metsola "**Polska, kisa, blues**" annab ülevaate Sibeliuse Akadeemia rahvamuusika osakonna eksperimentidest. Rahvamuusika ja moodne muusika on rohkem seotud, kui arvatakse. Film on humoorikas ja nauditav ning pakub kindlasti huvi kõigile haridusküsimustega tegelevatele inimestele.

Pärnu rahvusvaheline visuaalse antropoloogia festival annab täna võimaluse nautida häid dokumentaalfilme kõikjalt üle maailma. Kuid kas sellel festivalil on ka tulevikku?

Tahaksin lõpetuseks "tõlkida" Sally Bergeri, New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi esindaja sõnu maakeelde. Ühes sõnavõtus püüdis Sally Berger ettevaatlikult ning taktitundeliselt juhtida tähelepanu põhjanevale tõele — festivali kava ja tulu seosele. Tegelikult ütles ta, et kui on probleeme finantseerimisega, tuleb siiski kaaluda võimalike kommersvormide integreerimist kvasse, et kõigepealt festivalil, aga ka selle administratsioonil ning abilistel, neil, kes täna vabatahtlikkuse alusel kaasa loovad, hing sees hoida.

KÜMMET AASTAT PÄRNU FILMIFESTIVALI

10. Pärnu rahvusvaheline visuaalse antropoloogia festival toimus 7.—14. juulini 1996. aastal. Rahvusvahelisse žüriisse kuulusid Sally Berger (Moodsa Kunsti Muuseum, New York), Suzette Glenadel (*Cinéma du Réel*, Pompidou Kultuurikeskus, Pariis), Tatiana Elmanovich (*Int. Doc. Ass.*, Los Angeles), Kersti Uibo (vabakutseline filmilooja, London), Tue Steen Müller (Taani Riiklik Filmiamet, Kopenhaagen).

Peaauhinna sai Sergei Dvortsevoi "**Paradiis**" kui visuaalne poem eluväärtustest.

Žürii eriauhinna pälvisid Werner Herzogi ja Paul Berriffi "**Pimeduse õppetunnid**" — jõuline nägemus inimkonna ellujäämise võimalustest, Markku Lehmuskallio "**Hüvastijätu kroonika**" — parim põlisrahva ellujäämise probleeme kajastav film; Christian Iseli "**Talupoegade seisund**" — põhjalik tänapäevauurimus; Igor Alimpijevi "**Vene elu füsioloogia**" — parim arhiivmaterjali mõtestamine; Vjačeslav Semjonovi "**Chahotui ennustus**" — haruldane kultuuripärandi jäädvustus; Thomas Ciulei "**Gratian**" — müüdi loominguline interpretatsioon.

Kanal 2 preemia läks Irina Smirnova filmile "**Meie oleme mandsid**", andekale rahvakunsti jäädvustusele. Prantsuse suursaadiku T. E. Jacques Fauré preemia sai Valentin Kuigi film "**Hääled**". Andris Slapinši mälestusauhinna (tema viimane kaamera "Bolex") parimale põlisrahvusest filmiloojale pälvisid Vladimir ja Pozvein Sangi filmi "**Olla Kevonguni suguvõsa?**" eest.

Publiku auhind läks Janina Lapinskaite filmile "**Käabuste elust**".

Varasematel aastatel on festivali peaauhinna, lääne-eesi muustriga etnograafilise taluteki oma õlgadele saanud järgmised autorid:

Asen Balicki (Kanada) — "**Talv jäälaagris**" (1987);

Jon Jerstad (Norra) — "**Vidarosen**" (1988);

Ivars Seleckis (Läti) — "**Põiktānav**" (1989);

Hugo Zemp (Prantsusmaa) — "**Kõrilaulmine**" (1990);

Lise Roos (Taani) — "**Renditud aed**" (1991);

Kari Happonen (Soome) — "**Külaskäik**" (1992);

Heimo Lappalainen (Soome) — "**Taiga rändrahvad**" (1993);

Makoto Sato (Jaapan) — "**Elu Agano jõel**" (1994);

Kersti Uibo (Inglismaa—Eesti) — "**Evaldimaa**" (1995).

Järgmiste festivalide ajakava:

6.—13. 07. 1997

5.—12. 07. 1998

4.—11. 07. 1999

2.—9. 07. 2000

1.—8. 07. 2001

7.—14. 07. 2002

6.—13. 07. 2003

4.—11. 07. 2004

3.—10. 07. 2005

2.—9. 07. 2006

TALLINNA OOPERISUVI 1795



Esimene teatrihoone Tallinnas, *Revaler Theater*
(valmis 1809) 1822. aastast pärineval gravüüril.

TEGELASED:

Jean (Johann Karl) Tilly (1753—1795) — näitleja, tantsija ja koreograaf; kuulus teatridirektor (e printsiipaal, rändtrupi esinäitleja ja juht) Põhja-Saksamaal; pärit Viini tuntud näitlejaperekonnast;

Louise Caroline Tilly (1757—1799) — eelmise abikaasa. Näitleja ja tantsijanna, trupi "esimene daam", kutsuti *madame (Mme.) Tilly*ks. Mängis kuningannasid, valitsejaid "maade ja tunnete üle". Moodustas 1794. aasta sügisel oma trupi, et sellega Peterburi reisida.

MME. TILLY TRUPI LIIKMED:

Hr Mädel — hea bufolaulja. *Madame*'i lähedane sõber.

Pr Heinze (end. Keilholz, Bürger, hiljem Zeibig) — *Mme. Tilly* rivaal, armastatud näitlejanna, väga andekas, aga tema tugevad küljed ei pääsenud maksvusele, sest neid ei kasutatud vääriliselt.

Pr Sophie Stollmers (end prl Bürger, hiljem pr Schröder) — eelmise tütar, tähelepanuväärne naine ja lootusi äratav näitlejanna, kaunilt heliseva häälega. Saksa legendaarse lauljanna, Beethoveni, Weberi ja Wagneri imetletud Wilhelmine Schröder-Devrienti ema.

Hr Johann Wilhelm Stollmers — Sophie abikaasa; mitmekülgsed teadmised korvasid mäluviperusi, mis tabasid teda teatrilaval.

Pr Drobisch — hea lauljanna.

Hr Drobisch — trupi muusikadirektor, tenor, tubli muusik.

Hr Christel — talle sobisid karakterrollid, samuti sõjaväelased ja mõrvalugude kangelased.

Prl Drebing — algaja, kes reetis andekust ja õigustas lootusi.

Hr Lindner — edukas hr Tilly juures Braunschweigis, ent edutu Peterburis ja Tallinnas.

Hr Schmelzer — arukas mees, paraku lavaandeta.

Hr Meier — Peterburi Saksa Õukonnateatri vananenud näitleja.

(*Deutsche Theater...* 1797, lk 196—198 järgi.)

August von Kotzebue (1761—1819) — menukas näitekirjanik ja seltskonnalõvi, ajavahemikul 1784—1795 Tallinnas tegutsenud "Asjaarmastajate teatri" (*Revaler Liebhabertheater*) asutaja.

Toompea aadlikud

Tallinna elanikud

Suvitajad

Tegevusaeg ja -koht: juuni kuni september 1795 Tallinnas.

EELMÄNG I: LÜÜBEK JA BRAUNSCHWEIG

Lüübeki ettevõtlikud kodanikud olid XVIII sajandi II poolel kindlustanud endale tiheda teatrielu. 1751. aastal ostis puuseppmeister Schröder ruumika, 11 fassaadiknaga maja Beckergrube tänaval (Beckergrube on paralleelne Meng Straßega, millele jääb Maarja kiriku lõunakülg) ja laskis selle ümber ehitada teatriks, esmajoones just ooperile kohaseks.

Jean Tilly trupp mängis Beckergrubes alates 1782. aastast, kavas kõik tollal populaarsed teatrižanrid jandist balletini. Lüübeklased nägid muu hulgas Molière'i "Georges Dandini", Shakespeare'i "Othello", Schilleri "Don Carlost", Lessingi "Emilia Galottit". Balleti vallas oli kaalukaim töö Glucki "Don Juan" printsipaali enda kooregraafiaga. Jean Tilly tundis ilmselt suurt nõrkust muusikateatri vastu, tihti esitati ooperid ja *singspiel*'e, mõistagi uusimaid. Nii olid 1791. aastal uute tükkidena kavas Giovanni Paisiello(?) "Kapellmeister", Anton Schweitzeri "Külapidu" (esmaesitus 1772), André Grétry "Midase kohtuotsus" (1778), Antonio Salieri "Narride hospital" (1778), Friedrich Preu "Kodukäija" (1779) (Gotha, 1791, lk 276). 1794. aastal toodi publiku ette Wolfgang Amadé Mozarti "Võluflööt" (1791), Karl Ditters von Dittersdorfi "Hookuspookus" (1790), Grétry "Richard Lövisüda" (1784), Peter Ritteri "Foramentera eremiit" (1788) (Gotha, 1796, lk 317). Menukad lavastused tekitasid Beckergrubes liikusummikuid — rohked kalessid ei tahtnud teatri juurde ära mahtuda, nii et allohvitser ja kümme linnavahti pidid korda looma. Kui üht tükki mängiti tavaliselt kaks kuni neli korda, siis näiteks lustmängu "Henrietta ehk Husaarirööv" etendati koguni 24 öhtul. Publik vaimustus iseäranis kahest daamist, pr Keilholzist (pr Heinze tollane nimi) ja *Mme. Tilly*st (Tschedne, 1996, lk 26).

Ent Lüübeki pürjelid ei suutnud truppi pidevalt ülal pidada. Tilly vajas ka aristokraatset soosijat Braunschweigi hertsogi näol.

Braunschweigi hertsogid olid olnud põlvest põlve suured teatriarmastajad. Braunschweigi kui teatrikeskuse hülgaeag langeb XVII sajandi II poolele. XVIII sajandi lõpukümnetel omandas Braunschweig teatritruppide "põrgu" kuulsuse: algul võimaldas õukond uhkete dekoratsioonidega lavastusi ja siis nõudis teatridirektorilt kulutuste kinnimaksmist. Tohutud võlad laostasid näiteseltskondi. Ka Jean Tilly balansseeris alatasa pankroti piiril. Ühe teatritrupi vaesus või rikkus on siiski suhteline nähtus; kui 1799. aastal, pärast *Mme. Tilly* surma, korraldati Tilly vara oksjon, oli nimekirjas umbes tuhat kostüümi, 672 raamatut (näidendid, libretod) ning 137 partituuri ja klaviiri.

Ohtudest hoolimata tõmbas Braunschweig ligi, siia tulid nii itaalia ooperitrupid kui ka prantsuse näitlejad, ja muidugi saksa seltskonnad. Oopereid esitati Hagenmarkti teatris (nn ooperimajas) ja väikeses õukonnateatris (nn komöödiamajas). Tilly trupp oli esinenud mõlemas, mängides nii Shakespeare'i "Hamletit" kui ka Mozarti "Don Giovanni" ("Don Juani" nime all; esmaesitus 1787) ja "Võluflööt". Mängiti iga päev, ka pühapäevadel ja pühadel, mis tolleaegses teatripraktikas ei olnud sugugi tavaline. Etenduste andmine oli keelatud kahetsus- ja palvapäevadel ning kannatusnädalal (*Denkwürdigkeiten...* 1878, lk 19).

1794. aasta sügisel hakkasid Jean Tilly trupis levima kuulujutud, et Tilly kavatsesvat oma finantsolukorda parandada esinemistega Peterburis. Näitlejad ei satunud kuuldust põrmugi vaimustusse, vastupidi, mõnigi lahkus kähku igaks juhaks trupist (*Denkwürdigkeiten...* 1878, lk 33). Kui me heidame pilgu kaardile, mõõdame vahemaid Braunschweig—Lüübek—Peterburi ja meenutame tollaseid reisingimusi, mõistame näitlejate kõhklust. Ilmselt tajus ka Jean Tilly oma ettevõtmise riskantsust ning saatis põhjamaisesse keisrlinna hoopiski oma abikaasa Louise Caroline. Niisiis, Jean Tilly jäi Braunschweigi. Louise Caroline pani kokku uue trupi — pea-

Louise Caroline Tilly
palvekirri Lüübeki linna
senatile 1795. aastast. All
paremal Mme. Tilly allkiri.

in Gülden den 27sten
an den vorerwähnten Herrn
Herrn von Stolmers den 27sten
den 27sten July 1795. hat ein
aber demselben die Begünstigung
der neuen russischen Hoftheater
angebracht, und sich zu dem
dammit verbundenen in continen-
tlichen ist, und sich mit dem
den gleichsam einmündig alle
und gewisse Punkte ist, so
abgegeben, und demselben
den 27sten July 1795. hat ein
gegeben, so die
Petersburg den 27sten July 1795.
die für den 27sten July 1795.
und demselben in
für Majestät
Graf von Wollsenitz
Suppl. L. Tilly
d. A. 1795.
den 27sten July 1795.
Gernard Philipp Gulichenswarter

miselt vanadest Lüübeki tuttavatest — ja suundus vapralt Peterburi. 1796. aasta teatrikalendris seisab märkus:

Osa seltskonnast reisis koos Mme. Tillyga Peterburi. Uued liikmed on hr ja pr Stollmers [see pr Stollmers sureb Tallinnas, tegemist ei ole veel Sophie Bürger-Stollmersiga — K.P.], hr ja pr Heinze [Keilholz-Bürger, hiljem Zeibig — K.P.], hr Obnitz, hr Mädel. (Gotha, 1796, lk 317.)

EELMÄNG II: PETERBURIS

Peterburis soositi esmajoones itaalia ooperit ja Prantsuse näitetruppe. Õukonna-le olid unustamatu mulje jätnud heliloojad Baldassare Galuppi (Peterburis 1765—68) ja Domenico Cimarosa (1789—92). Peterburis tegutseva saksa näiteseltskonna olukord seevastu oli heitlik. Trupp kuulus alates 1781. aastast küll õukonna eelarvesse — koos "Vene Komöödia", "Vene Ooperi", "Itaalia Ooperi", "Prantsuse Komöödia", "Suure Balleti" ja "Vene Balletikooli" ehk "Lasteballetiga" —, ent publiku suhtumine oli enamasti ükskõikne või leige.

Ka Mme. Tilly trupi ei saavutanud loodetud edu (*Deutsche Theater...* 1797, lk 197). Arvamused trupi kohta jagunesid kaheks. Oli neid, kellele seltskonna parimate näitlejate mäng oli vastuvõetav, ja neid, kes kogu ettevõtmise välja naersid. Trupi rahaprobleemid kasvasid, mitte ei kahanenud.

Niisuguses üpris meeleheitlikus olukorras truppi tabas 1795. aasta veebruaris veel üks löök: Peterburi jõudis teade Jean Tilly surmast Braunschweigis. (AHL ASA Interna, Comödie, 2/8, 1-3.) Vastupidiselt ootustele ei tõtanud Louise Caroline Lüübekisse ja Braunschweigi pärandusasju korraldama, vaid otsustas enne kuskil ometigi raha teenida, et Saksamaale naastes taile kaela langenud võlad tasuda. *Mme.* Tilly uued lootused seostusid Tallinnaga.

MME. TILLY TALLINNAS

XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi alguse Tallinna publikut iseloomustatakse mälestustes ja reisikirjeldustes kui eriliselt muusikast ja teatrist nakatatut. Siinset seltsielu hästi tundva koduõpetaja ja publitsisti Johann Christoph Petri muljed on järgmised:

Kuna armsad tallinlased on suured muusikasõbrad, siis ei armasta nad ka mingit muud näitemängu rohkem kui operetti [st koomilisi, kõnedialoogidega oopereid — K.P.]. Seetõttu esitatakse Tallinnas enamasti operette, vähemal määral komöödiaid (Lustspiele) ja harva tragöödiaid (Trauerspiele); iga lauljat, iga lauljannat austab armas publik valju aplausiga. Seejuures on muusika väga keskpärane, sest lisaks kuuele kuni kaheksale linnamuusikule mängivad orkestris veel vaid mõned asjaarmastajad. (Petri, 1809, lk 346.)

Ent just "operette" ei olnud Tallinna muusikasõpradel 1790. aastate alguses võimalik kuulda. Viimane "ooperiperiood" jäi hoopis varasemasse aega: 1777—1780 mängis Tallinnas pidevalt Nathanael Ernst Hündebergi näiteseltskond, mille muusikadirektor oli nimekas helilooja, orel- ja klavessiinimängija Carl Christian Agthe (1762—1797). Just tollal kujunes Agthest saksa lavade populaarne laulumänguautor.

Stseenid Pierre Alexandre Monsigny populaarsest ooperist "Desertöör" (1769).
Daniel Chodowiecki ofordid Berliini 1775. aasta genealoogilisest kalendrist.



Pärast Hündebergi trupi lahkumist Riiga valitses Tallinna lavaelu 1784. aastal asutatud "Asjaarmastajate teater" (*Liebhabertheater*). Näiteseltskonda kuulus (kuni 1791. aastani) 49 liiget — aadlikke ja linnakodanikke, viimaste seas olid ülekaalus nn akadeemikud ehk literaadid (kõrgharidusega mitteaadlikest haritlased — juristid, apteekrid, pastoriid, arstid, õpetajad). Teatriharrastuses mängisid tähtsat rolli isiklikud sidemed, tegijatele tähendas see ennekõike meelelahutust, mõnusat seltskondlikku ajaviidet. Ajaloolane Henning von Wistinghausen on osutanud, et osa teatriharrastajaid kuulus ühte Tallinna vabamüürlaste looži (ettekanne "Schauspieler und Musiker als Mitglieder Revaler Freimaurerlogen" teatriajaloo konverentsil 12. juunil 1995. aastal Tallinnas). Nii nagu mujal sellistes kooslustes ei tõmmatud siingi rangeid seisuse piire.

"Asjaarmastajate teatri" hing ja mootor oli seitsmel algusaastal näitekirjanik August von Kotzebue. 1791. aastal tõmbus ta teatritegemisest eemale. Asjaarmastajad siiski jätkasid kooskäimist, kuid etendusid anti hõredalt (hooajal 1793/94 viis etendust, 1794/95 kõigest neli etendust). Oli selge, et tallinlaste teatritentusismi rahuldamiseks sellest ei piisanud. Liiatigi mängisid harrastajad põhiliselt näidendeid, väga harva laulumänge. Ooperietendused oleksid käinud neile üle jõu. Hoolimata repertuaari piiratudusest oli selge, et nad ei soovi põrmugi taganeda oma juhtpositsioonilt Tallinna peaaegu ja olematus teatrielus.

Seepärast võib aimata, et teade *Mme. Tilly* professionaalide trupi saabumisest mõjus plahvatusena, mis põhjustas pisikese teatrisõja. (XVIII sajandil olid teatrisõjad ju nii moes, ei pääsenud neist Tallinnagi!) Liiatigi nimetas *Mme. Tilly* oma seltskonda nüüd "Ooperiseltskonnaks" (*Operistengesellschaft*), tabades Tallinna publiku soovide tuuma. Tõenäoliselt oli ta Peterburis kuulnud üht-teist Tallinna olude kohta.

Esmaspäeval, 23. aprillil 1795. aastal ilmus ajalehes "Revalische Wöchentliche Nachrichten" kuulutus:

Kuna pärast ametivõimudelt saadud luba saabub kuue nädala pärast siia *Tilly* "Ooperiseltskond" ja mängib mõned nädalad, nagu sinne "Asjaarmastajate teater" lubanud, viima-



Fort mit dem Gram, den hier ist Wein,

II. Aufz. 37. Auftr.



*Leb' wohl, Louise, lebe wohl!
Des Lebens bestes Glück wird dir
der Himmel schenken.*

III. Aufz. 20. Auftr.



August von Kotzebue, Tallinna esimese teatri (Revaler Liebhabertheater) asutaja.
Fr. Bolti graviür, 1797.

selt üüritud niinimetatud suures gildisaalis, siis palutakse neid, kes kavatsevad kuue- teistkümneks etenduseks loože üürida, esialgu — kuni trupi enda saabumiseni — pöörduda herra president Kotzebue poole. Selgeks õpitud ooperid, mida üksnes publiku nõudmisel rohken kui kord esitatakse, on järgmised: Mozarti "Võluflööt", Martini "Lilla", Dittersdorfi "Doktor ja apteeker", "Hieronymus Knicker", "Hookuspookus", Wranitzky "Oberon", Paisiello "Armukadeduse proov", Grëtry "Midase kohtuotsus", "Richard Lövisiida", Paneki "Kristlik juudimõrja", Ritteri "Formentera eremiit", Dallairaci "Kaks väikest savoialast", Seydelmanni "Lombak husaar". (Huvilistele meenutagem nende teoste esmaesituse aegu: vastavalt 1791; 1786 (tuntum pealkirja "Una cosa rara" all); 1786; 1787; 1790; 1789; 1790; 1778; 1784; 1789; 1788; 1789; 1775.)

Asjaarmastajad ei kavatsevad niisama lihtsalt oma eesõigusi loovutada. Juba maikuu alguses pidas Kotzebue vajalikuks vaatajaid hoiatada, et asjaarmastajate erimeelsuste tõttu võivad Mme. Tilly trupi etendused hoopis ära jääda (RWN, 7. mai 1795). Asjaarmastajate tõhusaim relv oli mängupaik — kuski tuli neil operistidel ja operistinnadel (tollases saksa keeles: *der Operist* ja *die Operistin*) ju oma oopereid ka ette kanda!

Tollases Tallinnas ei olnud spetsiaalset teatrisaali, rääkimata teatrimajast (see püstitati Laia tänava algusesse 1809. aastal). Asjaarmastajad ise mängisid esimestel aastatel Kanuti gildi saalis (Pikk 20) ja seejärel Suurgildi saalis (Pikk 17), kuhu oli üles seatud lava. Seal lootis esineda ka Mme. Tilly.

Puhkenud erimeelsusi kirjeldas asjaarmastajate tegevusega lähedalt seotud Friedrich Arvelius:

Asjaarmastajad leidsid, et nad ei luba [Tillyl — K.P.] oma laval [st Suurgildis — K.P.] mängida. Tilly otsustas üürida tsunftimaja [ilmselt peetakse silmas Kanuti gildi — K.P.] ja sinna omal kulul lava ehitada. Kuna Mme. Tilly oli vaene naine, pidas teatri direktsoon oma kohuseks laenata talle mõned dekoratsioonid ja muud vajalikku. (Tsit. Rosen, 1910, lk 121—122 järgi.)

Niisiis sattus Mme. Tilly intriigide keskele, mis aga publiku huvi kindlasti veel rohkem õhutasid.

20. juunil jõudis Mme. Tilly trupp Peterburist Tallinna. Louise Caroline asus koos herra Mädeliga elama võõrastemajja "Stadt Hamburg". Kanuti gildi saal kohandati teatrietendustele sobivaks. 22. juunil astusid "operistid" esimest korda Tallinna publiku ette Dittersdorfi *singspiel*'iga "Doktor ja apteeker" (RWN, 18. mai 1795).

Ooperiseltskonna etendused tekitasid Tallinnas tohutu elevuse. Trupp peatus siin sügiseni. Publiku huvi ja enese rahakoti rahuldamiseks tuli kiiresti juurde õppida uusi tükke või meenutada midagi varasemast repertuaarist. Tavaliselt jätkus

prooviaega ainult kolm päeva (*Deutsche Theater... 1797*, lk 197) — tollases teat-
ripraktikas oldi sellise kiirustamisega harjutud. Liiatigi mängiti ju saksa lavade moe-
repertuaari, mida näitlejad-lauljad pidid tundma. Nii jõudsid esmakordselt Tallinna
publiku ette mitte ainult ajaleheteades loefletud teosed, vaid ka Mozarti "Don Gio-
vanni" ("Don Juaniks" nimetatuna), Dittersdorfi "Punamütsike" jm. (*Deutsche Thea-
ter... 1797*, lk 196.) Kõikides muusikalavastustes, mida Mme. Tilly siin esitas, kasutati
tõenäoliselt kõnetekste — ka nende teoste puhul, kus originaalis olid retsitatiivid
(näiteks "Don Giovanni"). Vähemalt Põhja-Saksamaal oli selline mugandamine
üldlevinud. Kõik teosed kõlasid saksa keeles.

Kahjuks ei kirjutatud siis Tallinna nädalalehes veel teatritsensioone. Veidi hili-
semast ajast pärit hinnangud on küll kriitilis-ironilised:

Mme. Tilly tegi oma seklusrikka reisi Peterburi ja jõudis nüüd ka Tallinna. Ta esitas
palju singspiel'e ja teenis sellega mitte ainult suuri summasid, vaid tekitas ka tohtu sensat-
siooni publiku seas, nii et nüüdsest peale näis piisiteatri asutamine olevat vältimatu. Sensat-
siooni ei põhjastanud mitte Mme. Tilly eelised või — veelgi vähem — trupi liikmete oskused,
vaid "Võluflöödi", "Don Juani", "Punamütsikese" ja "Apteekri" ["Doktor ja apteeker"] jt
uudsus ning kõikvõimas mõju. (*Deutsche Theater... 1797*, lk 196.)

Üheks etenduste nõrgaks küljeks võis olla orkester. Mme. Tillyl endal ei olnud
pillimängijaid kaasas, üksnes muusikadirektor (ja laulja) härra Drobisch. Orkester
tuli moodustada kohalikest muusikutest ja harrastajatest. Orkestri koosseis oli tõe-
näoliselt 6—8 liikmeline (Petri, 1801, lk 87) — nüisugused "ooperiorkestrid" olid ta-
vapärase suuremateski linnades kui Tallinn.

Arvatavasti oli trupi enda koosseis ebauhtlane; selleaegsetes rändtruppides oli
enamasti paar head lauljat, sest rohkem staare palgata ei olnud rahaliselt võimalik,
ja ülejäänud keskpäraseid või halvad. Saksamaal oli Jean Tilly trupil hea kuulsus,
seda peeti üheks paremaks, kindlasti ei jäänud ka Mme. Tilly ooperiseltskond "saksa

Mme. Brandes, neiu põlvnimega Charlotte
Koch, kehastamas Alceste'i Anton Schweitzeri
samanimelises ooperis (1773).
Vaselõiked Gotha 1776. aasta teatrikalendrist.

Jiri Benda melodraama "Ariadne Naxosel" (1775)
mängis kuulsaks näitlejatar Charlotte Brandes.



keskmisele" alla. Mõne kaasaegse tõrjuv hoiak selle trupi suhtes kajastab ehk laiemalt teatud ringkondade põlastavat suhtumist ooperisse ja laulumängu.

Mõningaid trupi lauljannasid sõandasid tollased vähesed kriitikud siiski kiita. Esile tõstetakse pr Drobischit, pr Stollmersit, prl Drebingit, pr Heinzet. *Mme. Tilly*le heidetakse ette "suurejoonelisi maneere", afekteeritust, samas tunnistades, et publik andestas talle maneerlikkuse, sest muidu olnuvat ta "südamlik naine" (*Deutsche Theater... 1797*, lk 197) (muide, sel ajal 36-aastane). Ooperirollides oli *Mme. Tilly* nii Braunschweigis kui ka Lüübekis esinenud harva. Et ta siiski laulda oskas, tõestab üks "Võluflöödi" säilinud kavaleht Braunschweigi Linnaarhiivis: Louise Caroline olevat esinenud Nümfis osas (Nümfiks nimetati Öökuninganna Teist daami)(H X A kd 3, nr 6).

Meesnäitlejad vastasid pigem väga tagasihoidlikele ootustele. Hea tenorilaulja oli härra Drobisch. Härra Mädel hiilgas küll bufo-osades, ent tal jäi puudu peenetundelisusest ja kultuurist.

Mme. Tilly, kes oli Braunschweigis harjunud esinema uhkete dekoratsioonide keskel — näiteks seales "Don Giovannis" oli 11 dekoratsioonivahetust (H X A kd 2, nr 161) —, pidi Tallinnas leppima "Asjaarmastajate teatri" kasinate Kotzebue dekoratsioonidega. XVIII sajandi lõpu vähenõudlikel laval levinud tüüpkujuandused olid "mets", "tuba", "tänav majadega", "küla", "vangla". Nn plastilisi dekoratsioonielemente ja rekvisiite oli vähe: puud, pöösad ja interjäär maaliti enamasti kulssidele. Mõõblesemetest kasutati peamiselt toole — pikemateks vestlusteks ja minestussteenideks; heaks tooniks peeti publiku ees seista, mitte istuda. Pildivahehus toimus avatud laval. Isegi veel XIX sajandil kurdeti, et toolid "saabusid" keset näitlejate mängu nagu varakult "ligihülivad vaimud" (Michael, Daiber, 1990, lk 49).

"Reži" eest kandis hoolt trupi direktor, antud juhul *Mme. Tilly*. Lavastaja korraldas näitlejate liikumist laval, st nende sisenemisi ja lahkumisi, ning vastutas selle eest, et näitlejad (lauljad) teaksid oma osa.

Mme. Tilly trupi mängulaad võis olla üpris jämedakoeline, eht samas ka paatolik, afekteeritud. Oletatavasti kasutasid trupi liikmed tollal ikka veel populaarseid "teatrinõkse". Armastatud "nõks" oli nn taskurätimanööver: käsi läheb taskusse, võtab sealt rätigi, lehvitab seda lipuna, puudutab rätiga rinda — ning pistab rätigi väärilt taskusse tagasi. Lühike paus — ja "manööver" kordub taas. Või: kogu seltskond lööb afekteeritult käsi kokku. Kangelane taob rusikaga meeleheitlikult vastu rinda ja haarab vahepeal oma kaelasidemest kinni. Kangelanna näpitseb kleidi- või põlleserva ja ei alusta ühtki repliiki ilma graatsilise sammuta ette või kõrvale... (Gotha, 1791, lk 28—30.)

Mme. Tilly "Ooperiseltskond" mängis Tallinnas kogu suve. Septembris reisis Louise Caroline koos härra Mädeliga Lüübekisse (RWN, 27. august 1795), olles enne oma kostüümid, noodid ja raamatud müünud uuele, loodetavalt püsivale teatritrupile (*Deutsche Theater... 1797*, lk 199). Tallinnas oli tore küll, aga Lüübekis ja Braunschweigis tuli maksta võlad ja võtta Jean Tilly tuntud trupi juhtimine enda peale.

JÄRELMÄNG I: LÜÜBEKIS

Louise Caroline Tilly ei kiirustanud asjata tagasi: poole aasta jooksul mehe surmast oli esile kerkinud uusi pretendent teatritrupi direktori kohale. *Mme. Tilly* pöördus abipalvega Lüübeki linna senati poole:

Käesoleva aasta veebruarikuus suri Braunschweigis minu mees, teatridirektor Jean Tilly. Viibisin sel ajal St. Peterburgis, kus sain ta surmateate hr Mayeri vahendusel. Vastasin, et kavatsen sõita Saksamaale tagasi ja võtta trupi juhtimise enda peale. [- - -] Augustikuus hakkas truppi ajutiselt juhtima hr Mayer tingimisel, et ta loobub sellest kohe, kui ma olen võimeline juhtimist üle võtma ... Septembrikuus tuln laevaga siia ... (AHL ASA Interna, Comödie, 2/8 1.1-3.)

Edasisest selgub, et härra Mayer ei taha sugugi truppi käest anda. Ent Jean Tilly lesel oli varuks trump — ta suutis tasuda kõik mehe võlad. Et see raha ta Tallinnaesinemistelt pärineb, jätab ta mainimata:

Sellele lisan veel, et minu mehe võlad, mille eest ma suurelt jaolt kaasvastutan ... saavad kindlasti makstud ja et ma olen valmis direktiooni üle võtma ja hr Mayeri õigustatud [Mme. Tilly allakriipsutus — K.P.] nõudmisi rahuldama ... (AHL ASA Interna, Comödie, 2/8 1.9.)

Näib, et Jean Tilly ja Louise Caroline Tilly olid populaarsed ja usaldatavad ka Lüübeki linnaisade silmis. Lüübeki senat lükkas tagasi kõik teiste lähikonna truppi esinemistaotlused ja ootas, millal näiteseltskond *Mme. Tilly* juhtimisel tegutsema hakkab.

Hoolimata Tilly kuulsast nimest ja direktrissi energilistest pingutustest käis trupi tase alla. Üht kolm aastat hiljem (1798. aastal) Lüübekis nähtud etendust kirjeldati nii:

Ma ei ole kunagi varem näinud nii hästi kokkubivat tervikut kui etendus, millel viibisin eile: lodeva, lakkamatult haigutava, põhiliselt poeetenijatest ja laevnikest koosneva publiku ees mängisid justkui ehtsad laadijad ja pesunaised kulunud üripides ... (Spies, 1984, lk 141.)

Tilly nime all tegutses trupp kuni Louise Caroline Tilly surmani 1799. aasta märtsikuus.

JÄRELMÄNG II: TALLINNAS

Tallinna publikule jätsid Mme. Tilly "Ooperiseltskonna" etendused sügava mulje. Mme. Tilly tõi Tallinna uue ooperirepertuaari, esindas Põhja-Saksamaal hinnatud taset. Tallinlased olid veendunud, et vajavad ja suudavad ülal pidada püsivat teatritruppi.

Uue trupi aktiivseimad organiseerijad, kes ennast teatridireksiooniks tituleerisid, pöördusid Königsbergi väljapaistva teatrimehes härra Grüneri poole palvega tulla Tallinna püsitrupi juhiks. Grüner, andekas ja kogunud teatrimees, soostuski ning Tallinna esimese püsiteatri (ehkki ilma oma majata) algus näis kujunevat suurepäraseks. Mme. Tilly "Ooperiseltskonnast" olid Tallinna jäänud võimekaimad liikmed: pr Bürger-Keilholz-Henze, kes peagi abiellus taas, sedapuhku trupi uue tenori, tõelise tähe härra Zeibigiga; härra Stollmers ja pr Sophie Stollmers; samuti härra Heinze, ent ka prl Drebing, hr Meier, hr Lindner ja hr Christel.

Paraku kestis rahulik teatritegevus kõigest aasta. 1796. aasta novembris suri keisrinna Katariina II. Kõigi teatriinimeste halb unenägu, ametlik leinaaeg, mil etendused keelatud, kestis 1797. aasta aprillini. Ükski linn ei oleks suutnud teatritruppi pool aastat lihtsalt niisama ülal pidada. Nii hajus pärast aastast edukat tegevust Tallinna esimene püsitrupp, mille sündi valmistas otseselt ette Mme. Tilly ooperisuvi 1795.

Lüübek, bei Mann und Mühlke,
mai 1994 ja oktoober 1995

LÜHENDID

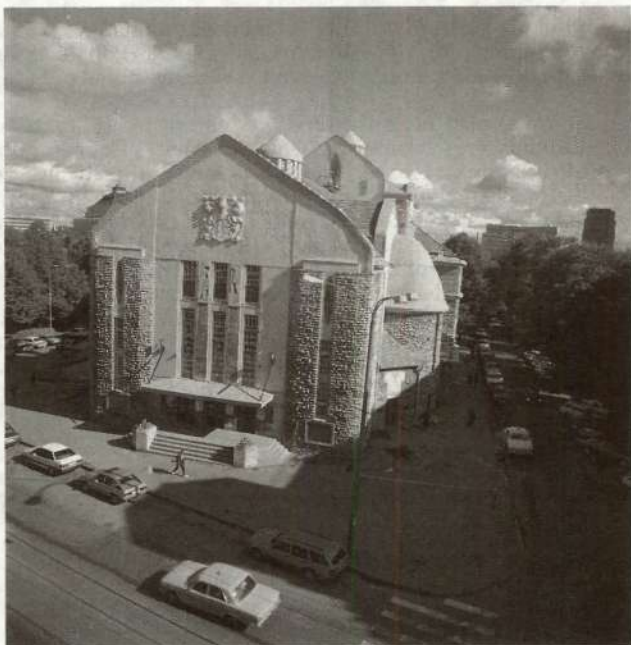
AHL ASA — Archiv der Hansestadt Lübeck. Altes Senatsarchiv.
H X A — Stadtarchiv Braunschweig. Theaterzettelsammlung.
RWN — Revalische Wöchentliche Nachrichten.

ALLIKAD

Archiv der Hansestadt Lübeck. Altes Senatsarchiv, Interna, Comödie, 2/7 — 2/9.
Stadtarchiv Braunschweig. Theaterzettelsammlung.
Lübekische Anzeigen 1789—1796.
Revalische Wöchentliche Nachrichten 1795.
Theater-Kalender auf das Jahr 1791. Gotha, C. W. Ettinger.
Theater-Kalender auf das Jahr 1796. (Nebst dem Nachtrag von 1795). Gotha, C. W. Ettinger.
Verzeichnis der zu dem Nachlasse der verstorbenen Wittve des Schauspiel=Directeurs Tilly gehörigen Sachen... Braunschweig, 1799.

KIRJANDUS

A r v e l i u s, Friedrich. *Skizze einer Geschichte des Revalscher Liebhabertheaters.* "Livländische Lese-Bibliothek" 1796, Quartal I. Hrsg. F. D. Lenz, Dorpat.
Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspielers und Schauspielers Friedrich Ludwig Schmidt (1772—1841), Theil I. Hrsg. H. Uhde. Stuttgart, J. G. Cotta, 1878.
Deutsche Theater in Norden. "Journal für Theater und andere schöne Künste" 1797, Bd. I, Heft 1. Hamburg.
M i c h a e l, Friedrich und D a i b e r, Hans. *Geschichte des deutschen Theaters.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990.
P e t r i, Johann Christoph. *Ueber den neuesten Zustand der Gelehrsamkeit, Litteratur, Künste und Wissenschaften in Lief- und Estland.* "Allgemeiner Litterarischer Anzeiger" 1801, nr. 114.
P e t r i, Johann Christoph. *Neuestes Gemählde von Lief- und Ehtland, unter Katharina II und Alexander I.* Bd. I. Leipzig, 1809.
R o s e n, Elisabet. *Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval.* Festschrift zur Eröffnung des neuen Theaters in Reval im September 1910. Hrsg. vom Revaler Deutschen Theaterverein. Melle i. Hannover, F. E. Haag.
S p i e s, Hans-Bernd. Ein Streifzug durch die Lübecker Theatergeschichte bis 1908. *Der Wagen.* Ein Lübeckisches Jahrbuch. Hrsg. R. Satzweidel. Lübeck, Hansisches Verlagskontor, 1984.
T s c h e c h n e, Wolfgang. *Lübeck und sein Theater.* Die Geschichte einer langen Liebe. Hrsg. Gesellschaft für Theaterfreunde Lübeck. Reinbek bei Hamburg, Dialog, 1996.



ESINDUSTEATER, STAARITEATER, RAHVUSTEATER VÕI ÜKS TEISTE HULGAS?

Tallinna südalinnas, justkui elu keskpunktis, asub teater, mida on aastakümneid peetud Tallinna, vaat et Eestigi esindusteatrigiks. See legend-hoiak on tolle teatriga kaasas käinud nii kaua, et vaevalt selle olemuse või sisu üle pikemalt mõeldaksegi. Ikka jääb mulje, et see on parim eesti teater, kuhu tööle pääsemine on igale näitlejale õnn ja auasi — see on mäetipp, kust kõrgemale pole enam võimalik tõusta. On ju siin läbi aegade laval liikunud eesti teatri suured näitlejad, nii elavad kui ka juba minevikku kadunud legendid. Ikka on mõeldud: see teater on teistest igal juhul üle, edukam ja kõigutamatu

oma kuninglikus staatuses. Alati on selle teatri pärast ka muret tuntud, valvsalt jälgitud, mis seal majas toimub. Kui selles teatris lati alt läbi joostakse, on kisa kohe taevani. Teisalt on just sellele teatrile paljutki andeks antud, tema möödalaskmistele leebelt läbi sõrmede vaadatud. Kuidas on tegelikult — nüüd ja praegu? On Eesti Draamateater siis eesti teatri lipulaev, kus sünnivad ideed, mis kunstimõistmist avardavad ja senitehtu pea peale pööravad? Kuidas vastab teatri tegelik olukord tema elitaarsele imidžile?

Kummaline, sellel kõrgeleennulisel taustal tuleb tõdeda, et viimase kümnendi on Eesti Draamateater maadelnud kõiksugu probleemidega. Ja rohkemgi kui arvata võiks: alates kunstilises juhtimisest ja lõpetades majandusküsimustega. Loomulikult ei pääse ükski teater elu- ja olumuutustest. Kaugelt ja ajaliselt distantsilt vaadates on see loomulik, et teater vahetab juhte, näitlejaid, loomingulisi suundi. Lähedalt silmitsedes muutuvad aga mõnedki sündmused või detailid tähenduslikuks.

Alustaksin vihjega minevikku, mis on vaid subjektiivne ütmõte (on ju kirjutamata viimase kolme aastakümne eesti teatri ajalugu — kes selle küll ette võtaks?): tundub, et kaks viimast kümnendit on Eesti Draamateater tahtmatult heidelnud 1977. aastal manalasse varisenud Voldemar Panso müütiliselt võimsa varjuga. Vähemalt nii näib kõrvaltvaatajale. Aimates, et ka Pansol võis olla peanäitejuhina puudusi, jättis Panso ometigi maha teatrijuhi aukartustäratava legendi — temasugune juht tundus olevat ainuvõimalik ja asendamatu. Äkki haigutas eesti suurima sõnateatri eesotsas kõhedaks tegev tühimik. (Suurte teatrijuhtide etapile pani lõpliku punkti Kaarel Irdi lahkumine.)

Tegelikult algas Panso lahkumisega täiesti uue juhimudeli voolimine-katsetamine, mis tõenäoliselt kestab tänini, saadetuna varakapitalistliku ühiskonna dramaatilistest tõugetest. Ja hoolimata sellest, et Pansole järgnenud teatrijuhid (Mikiver, Hermaküla, Allikmaa) on igaüks omamoodi lihvinud seda kalliskivi, mille nimeks Eesti Draamateater (on talle kriimegi jätnud), tundub ometigi, et alateadlikult igatsetakse nii maja sees kui ka väljaspool ikka veel tagasi Panso suurusjärgu fenomeni. Mis sest et need, kel on põhjust meelde tuletada "vana head Panso aega", polegi majas enam ülekaalus ning tänaseks on Eesti Draamateater hoopis üks teine teater kui oli seda Tööpunalipu Ordeniga V. Kingissepa nimeline Tallinna Riiklik Akadeemiline Draamateater aastal 1977. Ent siiski on palju sedagi, mis on minevikust kaasa võetud ja eelkõige on see akadeemilise esindusteatri maine.

AKADEEMILISUS KUI NÕIARING —

SUND-STAARISEISUS?

Akadeemilise, soliidse teatri imidž on olnud Draamateatri vankumatu trump läbi aegade. Selle teatri laval saavad kokku parimatest parimad — aksioom, mille kriitika on tõrkumata omandanud ja millele pole vaja olnud ka vastu vaielda. Piisab, kui meenutada mõndagi neist, kes siin kas või viimase kolme kümnendi jooksul publiku südameid vallutanud: Aino Talvi, Kaarel

Karm, Ants Eskola, Velda Otsus, Jüri Järvet, Linda Rummo, Einari Koppel, Rein Aren, Heino Mandri, Juhan Viiding... Kui Eesti teatri algusaegadel räägiti just "Estoniast" kui staariteatrist, siis pärast tollase Noorsooteatri trupi (1948) ja "Estonia" draamatrupi liitmisega (1949), kogunesid tõepoolest Tallinna parimad näitejuhid Draamateatri katusse alla. Siit ka ülimuslik maine, mis omal ajal muutis selle teatri paigaks, kust nii sotsiaalselt kui ka institutsionaalselt polnud justkui võimalik enam kõrgemale tõusta. Meenutagem sedagi: kui näitleja nõukogude ajal Draamateatrisse tööle pääses, võis ta olla üsna kindel, et jääb sinna pensionini (kui mitte kauemaks). Need, kel on olnud julgust siit teatrist ise lahkuda, on ju harvad erandid. Esimesena tulevad meelde Aare Laanemets ja Külliki Saldre.

Tänaseks on ajad muutunud. Järk-järgult, aasta-aastalt on tipinäitlejad siit ilmast lahkunud ja äkki on väga selge, et Draamateatris on märkamatu toimunud põlvkondade vahetus. Formaalselt eksisteerib tippude vaim teatris edasi, ent kahjuks on tõeliste tippude arv suhteliselt tagasihoidlik (üles lugema hakates ei saa isegi kahe käe sõrmi kokku). Lisaks neile on teatris veel palju häid näitlejaid, ent Draamateatri trupi keskmine tase pole sugugi nii kõrge ja ühtlane, kui minevikuumidž eeldaks. Teatrijuht Margus Allikmaa väljendub leebemalt: jäädes rahule trupi *top ten'*iga, leiab ta et *last top ten* peaks loomingulistelt võimetelt trupi keskmisele tasemele tunduvalt lähemal asuma.

Miks selle teema jutuks võtan? On's tänapäeval tõesti käärid teatri pretensioonikuse ja tegeliku võimekuse vahel nii suured? Silmatorkavalt mitte. Aga et üks kiuslik mõte on mind külastanud juba 80-ndate algusest, siis olgu see siinkohal selgeks räägitud. Tahtmata vähegi pisendada teatri loomingulisi õnnestumisi, hiilgavaid osatäitmisi, suurepäraseid lavastusi, olen ometi üpris sageli Draamateatri etendusel istudes mõelnud: miks nad räägivad, et see on NII hea teater? Miks pean ma selles ülikiidetud teatris kohtama nii palju halli, igavat, kesk-pärast, õonest akademismi — puist ja kanget psühholoogilist realismi, targutavat dialoogi, pidulikkust ja kõrgeleennulist maneerit? Ma olen seda juba kümneid kordi näinud! Loomulikult on samu mõtteid "inspireerinud" teistegi teatrite lavastused. Loomulikult ei esita ma nüüd seda küsimust enam sellise noorusliku maksimalismiga kui kümme-kond aastat tagasi. Ent alati on seda küsimust saatnud paradoksaalne tõdemus: nad ju on head, ma tean ja usun seda, millest siis ometi see akadeemiliselt jõnk, nii paindumatu ja puine mängulaad? Miks nii hea näiteseltskond annab sageli kokku nii kesk-pärast ja ainult korraliku-tavalise tulemu-

se? Miks ei osata (või ei taheta?) siin majas oma ande'il tõeliselt särada lasta?

Veel 80-ndate alguses võis kiruda neetud stagnaatega, mis sundis näitlejaid mängima igasugust sovetlikku jama. Võis kiruda suletud ühiskonda, mis ei võimalda uutel ideedel meieni jõuda. Ja võis paljude ilusate hetkede nimel selle kõik unustada. Ent mida enam ühiskondlikud olud muutusid ja maailm meile avanes, mida vähemaks jäi legendaarseid staare, seda enam olen hakanud mõtlema selle teatri pseudoenesekindluse, visalt kaitsitud privaatsuse, liialt kõrge enesehinnangu ja akadeemilise igavuse põhjuste üle. Onneks ikka veel toda mõtet juurde heietades: trupp on ju tegelikult hea, kohati väga hea!

Selles majas on sees üks vamm! Niisugust fraasi mäletan olevat kuulnud juba päris ammu. Raske on sellele nähtusele konkreetset nime anda. Pealegi on ju selge, et tegu on seda sorti tabamatu ilminguga, mille juured sügaval ja sünnihetk minevikus. Milles see avaldub? Või millest johtub? Kas objektiivsetest asjaoludest, mis on asetanud selle teatri näitlejad sundstaari meeldivasse seisundisse? Ajast aega on just selle teatri näitlejad olnud avalikkuse tähelepanu keskmes. Enamasti ka ärateenitult. Ent siiski, läbi aegade on just selle teatri näitlejad iseenesest mõistetavalt seisnud kõige lähemal raadiole, televisioonile, filmile, hiljem ka reklaami-maailmale. Paraku muudab kuulsuse sära näitleja enesekeskseks ja massikommunikatsioon on teinud staarid ka neist, kes seda ehk veel ei ole. Väljavalitu staatus saadab iga noort, kes Draamateatri hinge kirja võetakse. Kiiremini kui mõni kursusekaaslane provintsis leiab algaja näitleja tee massimeediasse, mis toob talle populaarsuse kergemini kätte kui mõni osatäitmine Shakespeare'i või Molière'i tükis.

Niisugune olukord (positsioon) vähendab paratamatult sisemist motivatsiooni uuteks otsinguteks ega anna võimalust keskenduda ainult ühele — teatritele. Loomulikult ei saa keelata näitlejaid kesisevõitu teatripalgale juurde teenimast. Loomulikult sõltub kokkuvõttes kõik siiski iga näitleja andest ja tarkusest, millega niisugusele, teatud mõttes välisele survele vastu panna. Ja ehkki Draamateater oli esimene Eesti teater, kes tegi otsa lahti koondamispoliitikaga, pole ta aastakümneid tunnetanud seda valulist vajadust loominguliselt uueneda. On olnud küll raskeid aegu ning kriisiolukorras on sellele ilmselt mõeldud ka, ent teatri alalhoidlikkus või konservatiivne meel on suuremad muutused välistanud. Keerulistest olukordadest on teater mingi vaikse, äraootava mugavusega ettevaatlikult küll väljunud, ent pole sündinud sellist loomingulist uuene-mist, milleni Tooming viis omal ajal "Ugala",

Trass Rakvere Teatri või Nüganen Linna-teatri.

HERMAKÜLA DESTRUKTIIVNE KAOS EI TEKITANUD UUT TEATRIT

Kui Jaan Toomingale tehti kunagi ettepanek hakata Draamateatri peanäitejuhiks, olevat olnud üks tema tingimusi: kogu trupp peab kirjutama lahkumisavalduse. Sellega ei nõustatud ja tollal üsna unikaalne võimalus jäeti kasutamata. Evald Hermaküla tulek Draamateatrisse, tema söakas algus küttis tookord üles intrigeerivaid ootusi: vahest suudab Tartust tulnud teisitimõtteleja seda akadeemilist fossiili pisut murendada. Paraku ei suutnud Hermaküla, oma kaose-idee radikaalsusest hoolimata, teatrit loominguliselt uuendada. Paradoksaalne on see, et tol ajal oli Hermaküla-sugust isemõtletajat tema akadeemilisest teatrist erinevat teatrikogemust Draamateatritele isegi väga vaja. Ka tema idee sellest, et ühe suure teatri katuse all võiks tegutseda mitu omaette teatrit/truppi, lähtus ju soovist see neetud vamm majaseintest välja juurida. Kahjuks tegi Hermaküla ühe vea: ta hakkas looma Draamasse oma teatrit teatris, ent ei võtnud vastutada ülejäänud majas tehtava eest. Teatris hakkasid lavastama juhuslikud sisseastujad, kes töid Draamateatri lavale enneolematult kehva teatri. Hermaküla soovi teatrit mitte juhtida võib mõista; tulnud totalitaarsest ajast, tahtis ta olla demokraat: igaüks tehku, mida ja kuidas tahab ning vastutagu selle eest ise. Paraku on kunstiline juhtimine kaugel demokraatiast; selles peitub alati teatud annus konkreetsust, despootlust ja diplomaatiat. Ja mis kõige olulisem: kunstiline juhtimine on missioon, mida tollane juht enda kanda ei võtnud. Hermaküla lootis isevoolule, loomulikule regulatsioonile ja sulgus teatri sees oma stuudio-laboratooriumi pidamisele. Eesmärk näis jällegi olevat õiges ajas ja kohas püsti pandud: näitleja psühhofüüsiline ettevalmistus + hoopis avatum teatrilaaud. Ent ka selles tegevuses ei andnud Hermaküla katsetused märkimisväärseid tulemusi. Kuigi mitmed Draamateatri näitlejad on Hermakülale siiani tänulikud tema põnevate proovide-trennide eest, on paljud talle ka selja keeranud. Eelkõige ilmselt seetõttu, et Hermaküla hakkas end ajapikku vastandama ülejäänud teatritele ja hiljem ka publikule, justkui otsides seda piiri, milleni akadeemilise teatri sees ühel paadunud avangardistil lastakse minna. See piir sai ületatud tänavu kevadel, ning algavast hooajast pole Evald Hermaküla enam Draamateatri koosseisus.

"Minule see akademism meeldib," möönab Andrus Vaarik. "Aga las olla üks teater just selline konservatiivne, oma tradit-

sioonidega, pisut kõmisevgi," leiab kriitik Meelis Kapstas. "Ma saan aru küll, mida te silmas peate — siin on kõik natuke niisugune... t ä r g e l d a t u d," mainib Ita Ever muigamisi, viidates pigem maja sisemisele õhkkonnale. Üsna mitu teatraali viitavad akadeemilise maja vastupanule, mis stoiliselt radikaalseid ideid nullib. Mati Unt arvab et selle maja seintes on mingi jõud, mille vastu ei saa: "Igasugune taotlus kuhjata siia koridoridesse rämpsü või luua siia mingi anarhistlik atmosfäär, ei saagi õnnestuma. Maja on lihtsalt tugevam ja paneb vastu. Tuleb teine koht otsida!" Huvitav, kas sel põhjusel kolibki Draamateater hooaja kahe uuslavastusega Von Krahli Teatri saali? Priit Pedajas kritiseerib teatrimaja, õigemini selle õnnetu saale pisut teisest aspektist, mis viitab siiski ka ahistavale akademismile: "Tänapäevane teater eeldab kaht tüüpi lava, kas *black box*'i või küllalt laiade mõõtmega lava, Draamateatril ei ole üht ega teist. Suure saali lava tingib paigaltammumist ja lobisemist, seal on väga raske misansteeni lahti tõmmata. See lava võimaldabki vaid üht mängulaadi: mine seisa ja sära!"

KAS ROHKEM MEESKONDLIKKUST

VÕI VIISAKAS KOKKULEPE?

"Sa räägid minevikust! Aga mina elan juba järgmises hooajas," tõrjub kaksikümne aastat teatris töötanud Jüri Krjukov mu irriteerivaid vihjeid ja probleemipüstitusi. Tulevikku mõeldes saab eelkõige piirduda vaid faktidega: sügishooajast on teatris ametis 187 inimest, neist näitlejaid 43 (lisanudunud on Viire Valdma ja Tõnu Kark) ja lavastajaid 5 (Mikiveri, Undi, Pedajase ja Katri Kaasik-Aaslavi kõrvalt on kadunud Hermaküla ning lisanudunud Ivo Eensalu) ning uuslavastuste arvu on nelja võrra vähendatud (20 asemel 16).

Teatud mõttes on Hermaküla kunagine idee teostunud: teatri näo kujundavad viis väga eriliimelist lavastajat. Nii hakkas kujunema juba siis, kui Unt ja Pedajas 1992. aastal teatriga liitusid. Tookord näis, et teatri lavastajapotsiaal on Eesti teatrite suurim. Ent oletigi pole neli vieldamatult suurt teatrimees suutnud moodustada ei ühtset loogirusikat ega täiuslikult läbi viia oma loomingulist programmi. Miks? *Ega neist ihtegi huvita Draamateater kui tervik! Pedajas vaid astub teatrist läbi, teda absoluutselt ei huvita teater tervikuna! Hermaküla hakkas juba oma proovides teiste lavastajate töid halvustama! Lavastajad ei vaata üksteise töid! Olen nende peale solvunud — neid ei huvita ei maja ega näitlejad!* Nendele kriitikanooltele (vaid Katri Kaasik-Aaslav jääb puutumata) vastanduvad väited: *Teater ei peagi mingi meeskond*



olema! Ongi hea, et lavastajad ajavad oma asja! See täiuseihalus, kus kõik ühise idee nimel tegutsesid, on pärit nõukogude ajast. Lavastajaid ei peagi tervikpilt huvitama!

Ühest äärmusest teise kõikuvaid emotsionaalseid hinnanguid kujundavad nii objektivesed kui ka subjektiivsed asjaolud. Teatris, kus peaaegu iga kahe nädala tagant toimub esietendus, on raske mingist loominguilisest ühtsusest kõnelda. Igaüks nokitseb oma töö kallal, jõudmata end teiste tegemistega kursis hoida. Teatrijuht Allikmaa asi on lavastajate ettepanekute repertuaariplaan paika sättida ja masinavärk käivitada. Pisut utreerides meenutab Draamateater suurt vabrikut, mis peab pidevalt tootma, et mitte seisma jääda. Lavastajad on oma valikutes küll vabad, ent tihe näitlejate rotatsioon tükist tükki ei anna tõenäoliselt võimalust oma loomingulise tuumikuga järjepidevat liini ajada. Vist eelkõige väiksemates töödes on lavastajail õnnestunud ideaalilähedane trupp kokku saada, enamasti tuleb aga näitlejaid jagada 16—18 uuslavastuse vahel ja siis on loomulik, et lavastajad üksteise eest näitlejaid "ära nopivad". Vahest ainult Hermakülal õnnestus enese ümber koondada oma loomingulise väljaga trupp.

Kunagi suhtuti halvustavalt nähtsusesse "paatkonnad" ja vahel võis see tõepoolest ära määrata näitleja saatuse, mõni võis astuda istuda loomingulises suluses, sest ei kuulunud kellegi "paati". Praegune süsteem on näitlejale ses mõttes rõõmustav ja kasulik: enamasti õnnestub tal sattuda kõigi lavastajate töödessa. Ometigi ütleb sisetunne, mida kinnitavad ka lavastajate arvamused, et õnnestumise eeldused on neis töödes, mis on võimaldanud põhjalikumat koosloomist. Unt, kes teatrisse tulles mõned oma näitlejad kaasa tõi, deklareeris selle sammuga avalikult, et vajab oma meeskonda. Ja alles nüüd hakkavat tal ajapikku kombates ja proovides teatri trupist vajalik pilt tekkima. Pedajas on pretensioonikam, rõhutades, et oma loomin-

guliste plaanide realiseerimiseks vajab ta pikemaajalist koostööd ühe tuumikuga, ja viidates oma Pärnu perioodile: "Mind see ei rahulda, kui puudub võimalus koos ühe tuumikuga areneda. Teeme siin nagu üksikuid projekte, mitte pidevat tööd. Pärnus üht telgjoont pidi liikudes ei olnud mingi vaev "Tõlkijate", "Soo", "Mineku" jt kõrvalt teha ka kohustuslikke asju, komöödiaid ja lastelavastusi. Praegu ma ei tunne kohustust teha teatri seisukohalt vajalikke lavastusi, sest ideeline telg, teatritegemise mõte siin majas puudub. Niisugune süsteem muudab paratamatult egoistiks, kui teatri põhiküsimus MIDA mängida ja MILLE NIMEL, asendub küsimustega: kes teeb ja mängib ning kuidas nõutud lavastuste arv täis saada." Samas lepib Pedajas objektiivse paratamatusega nentides tööka, et ka kõige parem direktor ei suudaks 20 lavastust hooajaks läbi mõelda, mistõttu sisuline juhtimine asendubki statistilisega: kui palju antakse etendusi, kui palju on külastajaid jne. Ja üks seetõttugi valitseb Draamateatri lavastajate vahel viisakas kokkulepe, teineteise asjadesse mittesegamise poliitika, mida tegijad ka üpris mõistlikuks lahenduseks peavad: miks peakski nelja ässa koos tantsima panema?

Andrus Vaarik hindab kõrgelt külalislavastaja Georg Malviuse pühendumust, professionaalsust ja süsteemsust, mis tagab näitlejale/trupile loomingulise kindlustunde (taustaks kuuldused, et pärast Pansot ja Karusood pole majas niisugust lavastajat nähtud, kel kõik need omadused olemas). Kas ei viita seegi vihje vajadusele loomingu ühtsuse järele?

SAAB KA ILMA KUNSTILISE JUHITA?

Teatrijuht Margus Allikmaa on leidnud praeguses olukorras mõistliku kompromissi, ehkki ta tunnistab, et see ei saa kaua kesta: "Püüan toimida kui meie lavastajate mänedžer ja produtseerin nende töid võrdselt. Aga usun, et ühel hetkel, kas sõltuvalt teatri vajadustest või lavastajate sisetundest, see variant ammendab ennast." Allikmaa tunnistab ka: peaks olema vähemalt kaks korda tugevam isiksus, et suuta nelja tipplavastajat integreerida tegema midagi ühist. Ent miks peaks teater olema ühe mehe (seega siis teatri juhi või kunstilise juhi) nägu, kui ta võib olla nelja-viie lavastaja nägu, leiab Allikmaa.

Tõenäoliselt on praegune mudel Draamateatri puhul optimaalseim: kuni ei leidu inimest, keda teater meelsasti sooviks näha kunstilise juhina või kes tahaks seda ise olla, sobib teatrit koos hoidma ja tema toimimise üle valvama direktor Allikmaa, kelle arenemist on märganud nii väljaspool maja kui maja sees: *Margus areneb kohinal... Meie*

direktor on väga tubli... Mikiver ja Hermaküla on teatri juhtimist juba proovinud ega ole sellest enam huvitatud, Pedajas ei kujuta ette, kuidas võiks hakata näiteks Unti kunstiliselt juhtima ning juhtida ei taha ka Unt. Mis ei tähenda, nagu oleks praegune *status quo* ideaalilähedane ja vääriks igaveseks säilitamist. Näitlejad, kellega sel teemal kõnelesin, arvavad, et saab ka nii, ehkki mõnedki leiavad, et teater vajaks siiski kunstilist juhti: "Seda meelt oleme paljud, et peanäitejuht peaks olema," kinnitab Ita Ever.

Kunstilise juhi küsimus on viimase kümneni jooksul kerkinud mitmel korral: pärast Mikiveri enesetaandust, pärast Hermaküla tagasitõmbumist ja viimati 1992. aastal, kui Allikmaa oli valmis teatrist lahkuma. Ühe äraminekumotiivina oli direktoril soov anda kollektiivile võimalus otsustada kunstilise juhi kasuks. Nii või teisiti pole ühelgi juhul seda otsust tehtud, kas on eelistatud kollektiivset juhtimist (mis ei kujunenud sisuliseks koostöök) või administratiivset juhtimist, nagu praegu. Kas lööb siin välja teatri alalhoidlikkus, st peljatakse uue kunstilise juhi tulles võimalikke muutusi või pole leitud väärilist kandidaati, kes kõiki rahuldaks? Praegune variant meenutab pisut ameerikalikku mudelit, kus teater toodab produktsioone, eesmärgiks täissaalid. Teatri sisuline programm kujuneb siiski juhuslikult, nagu ka näitlejate proportsionaalne rakendus. Kui palju aastaid on räägitud sellest, et Ita Everile võiks otsida tüki? Sama küsimuse võiks püstitada mõne teisegi tippnäitleja puhul? Samas näitavad uurimused, et just näitleja on üks esimesi motive, miks teatrisse minnakse.

Ehkki Allikmaa taandab end mänedžeri rolli ja on alati rõhutanud, et ta pole loominguinimene, tuleb tal mingites olukordades paratamatult täita ka kunstilise juhi funktsioone, sest direktori nõustamiseks moodustatud teatrinõukogul on siiski pigem puhvri-funktsioon (nõukogusse kuuluvad kollektiivi esindajad saavad seal oma arvamuse välja öelda). Rohkem saab Allikmaa nõu ja tuge lavastajatelt, ehkki Unt leiab, et "üks me kõik ole natuke isepäised ja mugavad ning veeretame võimaluse korral alati vastutuse Marguse õlgadele". Nii peab Allikmaa osava diplomaadina manööverdama lavastajate loominguliste plaanide, teatri vajaduste ja publiku maitse vahel. Kogemused, möödalaskmised ja õnnestumised on teda paljuski õpetanud ja tõenäoliselt on ta direktorina praegu üks parimaid Eestis. Ent elkoige saab tema vaatepunkt olla siiski ametniku oma, sest tema õlgadel lasub vastutus selle eest, et Eesti Draamateatris praeguses teatritele raskes ajas siiski toimiks — nii edukalt kui võimalik. Ta ei saa ega peagi mõtlema kui kunstnik. Kui lavastajad toimiksid kui kunstiline ajutrust, oleks tal tõenäoliselt tub-

listi kergem. Lavastajatel on aga loomulikult mugavam kogu vastutus (ka kunstiline) direktorile veeretada ning kui vaja, siis suveräänsete kunstnikena teatrist distantseeruda. Kui teatri repertuaar muutub liiga kergekaaluliseks (oht, mis pidevalt esindusteatri pea kohal püsib), ei pea lavastaja end selle eest vastutavaks pidama, unustades, et just lavastajad loovadki teatri kunstilise renomee. Aga võib-olla on see üks võimalik tulevikumudel?

KUNSTILINE LATT PEEGELDAB

ÜHISKONNA TASET

Ehkki olen palju vihjanud selle teatri konservatiivsele alalhoidlikkusele, on ometi just Draamateater näidanud end teatri korralduslikus-administratiivses töös kui novaator. Küllap on Allikmaa oma energia kanaliseerinud sellesse valdkonda, mida hästi tunneb. Aga mitte ainult. Tundub, et Allikmaa on ühena esimestest taibanud, et muutunud ühiskonnakorraldus eeldab põhimõttelisi ümberkorraldusi ka teatris. Esimesena asus Draamateater oma truppi koonutama (täna on see jälle paisuma hakanud), esimesena viis Allikmaa piletimüügisüsteemi üle arvutitele ja hakkas aktiivselt suhtlema potentsiaalsele vaatajakonnaga. Esimesena hakkas ED tegelema teatri prestiiži tõstmisega ka ärimaailmas, otsis sponsoreid jne. Tõenäoliselt tänu sellele on teater saavutanud edu ka teatri maine, mis on tegelikult mõneti petlik: direktori väitel on raske riigilt või ka sponsoritelt toetust juurde saada, sest kõigil on huulil vastus: *aga te olete ju nii edukad!*

Jälle esimesena ja vahest kõige tundlikumalt reageeris teater tühjadele saalidele, mille üheks tulemuseks oli uuslavastuste arvu meeletu kasv. Paar hooaega tagasi "saavutatud" lage — 24 uuslavastust hooajas — tuletatakse veel siiani meelde kui negatiivset näidet teatri liigagarusest. Allikmaa arutleb näiliselt loogiliselt: publiku vähenemise tõttu tuleb kiiremini lavastusi vahetada, et teatritele truuks jäänud vaataja uuesti teatrisse tuua. Teatud piirini see loogika töötab, ent arvude tõlgendamisel peab olema siiski ettevaatlik: ka kõige parema tahtmise juures ei jõuaks see 9 % vaatajatest (kes kõige aktiivsemalt teatris käib ja kellega teater arvestab) ära vaadata 20 uuslavastust hooajal, ka mitte 16 uudistoodet. Vähe sellest, meeletul töötampol on ka teine aspekt, mida on harjutud pidama vaid teatri loomingulist rahu pärssivaks teguriks: näitlejatel ei jää aega eneselaadimiseks, lavastused tulevad välja kiirustades ja toorelt, teatri töökojad on üle koormatud jne. Paraku mõjutab see ka kunstilist tulemust ning kvantiteedi seadus siin paraku ei tööta. Teadagi on parim reklaam

EESTI DRAAMATEATER



teatrite hea lavastus, mida naudivad nii tegijad, eksperdid-kriitikud kui publik. Ent selliste lavastuste sünniks on vaja aega ja rahu — eneselaadimiseks, süvenemiseks, loomiseks. Ka publik võib keskpärasest bulvarikomöödiast ja anglo-ameerika dramaturgia uputusest tüdida.

Praegu vist veel ei tüdi. Ehkki Lutsu "Tagahoovis" meeletu menu näitab, et rahvuslik aines huvitab vaatajat rohkem kui näiteks sentsatsiooniline importkaup. Kombinatsioon Luts-Baskin tõi publikut rohkem teatrisse kui Kushner-Malvius ("Ameerika inglid"), Andrus Vaarik räägib muigamisi, kuidas ärimehed alandlikult järjekorda võtavad ja tutvusi kasutades näitlejalt "Tagahoovi" pileteid lunivad. Et aga teater komöödiatega vaataja maitsele vastu tuleb, sellesse soovib Ain Lutsepp suhtuda dialektiliselt: "Ühiskonnas on praegu vegetatiivne seisund, ideede paljunemise protsess veel ei toimi ja alalhoidlikkus on hetkel suurem kui vene ajal. Seepärast peegeldab teatri kunstiline latt praegu suurepäraselt ühiskonna taset. Teater ei ole ühiskonnast ei ees ega taga." Allikmaa lisab: "Ideid, mida teatris realiseerida, on vähe! Neid peaks teatri maailmas ringles kolm korda rohkem, et tekiks valikuvõimalus." Ühelt poolt annab see tunnistust lavastajate vähesusest, teisalt siiski ka nende üsna lineaarsest, mugavast mõtlemisest.

Aga siiski tundub mulle, et vana hea loosung: teater peab olema sammuke ühiskonnast ees, ei tohiks asendada turumajandusloosungiga: kõik müügiks! Draamateater on sellest olukorrast pääsemiseks teinud julge ja teatrimaailmas palju vastakaid arvamusi tekitanud ettepaneku, taotledes endale rahvusteatri staatust.

KAS RAHVUSTEATRI TIITLILE

PEAKS OLEMA

ÜHISKONDLIK TELLIMUS?

See on hell ja vastakas teema. Teatri põhitees on järgmine: meil puuduvad majanduslikud tingimused kõrgetasemelise kunsti loomiseks. Meie potentsiaal on võimas, aga praegu peame jooksuma publiku sabas ja ise endale elatist teenima. Kui Allikmaa toob näiteks ebavõrdselt väikse riikliku toetuse (52%), mis on tunduvalt madalam teistele teatritele antavast toetusest (Linna-teatril üle 92%, "Vanemuisel" 86%, "Ugalal" ja "Endlal" üle 70% — 1995.a andmed), siis seda loogikat võib mõista ja sellele tulnuks ka toetuda riikliku abi suurendamisel. Rahvusteatri idee käidi aga välja ajal, mil Draamateatri suure saali olid vallutanud keskpärased komöödiavastused ja selle foonil kõlas teatri püha kunstitaotlus "pehmelt öeldes" kentsakalt. Teatri sees muidugi seda ideed toetatakse: Loomulikult teised teatrid viihastavad, aga kui raha saab, miks mitte! (Unt). Kui raha muidu ei saa, olgu peale! (Kersti Kreismann). Rahvusteatri staatus toetab seda potentsiaali, mis teatril olemas (Vaarik). Rahvusteater võiks muutuda kunstiliseks institutsiooniks, katuseks, mille all võiksid aeg-ajalt tegutseda paljud eesti teatri lavastajad-näitlejad, mille toel sünniks kunst, ilma et peaks kogu aeg raha lugema (Krjukov). Rahvusteater pole mitte orden tehtu eest, vaid toetus teatri potentsiaalile (Allikmaa).

Ain Lutsepp on leebelt kriitiline: Rahvusteatri tiitlile, nii nagu teater seda praegu taotleb, peaks olema ühiskondlik tellimus. Aga aeg tundub olevat praegu selline, kus rahvusluse ideed on taandunud praktilise maailma äri-ideede ees. Ja Maria Klenskaja on stoiline: Iga hea teater peab olema rahvusteater. Lavastaja Pedajas on avalikult opositsioonis, tema meelest on idee kantud ainult soovist kaubelda soodsamaid finantstingimusi: Olin juba siis solvunud, kui teater nimetas end Eesti Draamateatriks — see ei ole ju kogu Eesti draamateater. Rahvusteater peaks tekkima loomulikult, praegune initsiatiiv mõjub aga naeruväärsest. Kui "Vanemuine" oli 70ndatel Eesti teatri avangard, ei tulnud kellelgi pähe nimetada see rahvusteatriks (ametlikult poleks see muidugi tookord ka võimalik olnud). Praegu ei ole Eesti teatris sellist jõulist lipulaeva (kuigi Linna-teater on heas seisus), ei näe seda jõulisust ka Eesti Draamateatris. See teater ei ole ju praegu kunstiliste otsingute tsentrum. Ja seetõttu on see idee õnes.

Tegelikult on Allikmaa kogu ürituse juures usna skeptiline, viidates Rahvusraamatukogule, mis suveks rahapuudusel suleti. Seega võib-olla pole valmis selleks ei teater ega ka riik.

LÕPETUSEKS

Nagu kõik eelnevad "ühe-teatri-lood", nii peegeldab siinnegi vaid käesoleva hetke mõtteid ja probleeme. Ehkki neist lugudest võib mõni välja lugeda ambitsiooni absoluutse tõe poole, ei suuda tegelikult ka pikka kirjatükki haarata kõiki aspekte ja seisukohti, mis ühe teatri portree täiuslikuks teeksid. Pealegi, nagu on kogemus näidanud, teeb aeg kiirelt korrektiive. Täna ei ole enam see, mis tuleb homme. Miski aga jääb. Seda miskit oskab näitleja paremini edasi anda kui ükskõik milline kriitik. Ja seepärast tahaks lõpetada ühe mõttekatkega nendest pikkadest vestlustest, millest oli rõõm Draamateatri lugu tehes osa võtta. Ain Lutsepp:

Etendus käib. Oled lava kõrval, vaatad, keegi istub laval... asi sätib! Tajud seda, et nüüd ta istub seal ja nüüd ta teab, et ta ON seal. Siis lähed lavale ja tekib täiesti omaette meeleolu... Saad seda toetada, on hea. Kui sa sealt midagi just ära ei tassi, siis tule aga kaasa ja asi läheb edasi. Ja pärast oled kergem... Kas seal nüüd löödi viis või kümme käteplaksu, selles pole kiisimus... vaid selles, mida näed partneri näost, et TÄNA OLI. Kerge oli!

Suvi 1996.

MARGOT VISNAP



100 AASTAT FILMIKUNSTI — SUUREST KUNSTIST ARMETU DEKADENTSINI

Filmikunsti 100 aastat moodustavad omamoodi elutsükli: paratamatu sünd, pidev tipu poole rühkimine ja häbistav, pöördumatu allakäik viimasel kümnendil.

See ei tähenda, nagu ei tehtaks tulevikus enam uusi suurepäraseid filme. Aga sellised filmid oleksid erandid — see kehtib suurte saavutuste kohta mis tahes kunstiliigis. Nad peaksid kangelaslikult eirama neid norme ja tavasid, mis valitsevad filmitegemise üle kapitalistlikus ja kapitalismile pürgivas maailmas, seega igal pool. Tavalised filmid, filmid, mis on tehtud lihtsalt ajaviite- (s.o kommerts-)eesmärgil, on ka edaspidi kohutavalt vaimuvaesed; juba praegu ei meeldi enamik neist oma küüniliselt meeletatud publikule.

Kui väärtfilm peab praegu, rohkem kui eales varem, olema omas žanris saavutus, siis kommertsfilm on valinud ülespuhutud, derivatiivse filmitegemise poliitika, jultunud kombineerimise, lootuses saavutada taas sellist edu nagu minevikus. Iga film, mis püüab jõuda suurima võimaliku vaatajaskonnani, on mingil määral *remake*. Filmikunst, mis on teatavasti kuulutatud XX sajandi kunstiks, näib nüüd, mil sajand hakkab lõppema, osutuvat dekadentlikuks.

Võib-olla pole see mitte filmikunst, mille aeg on ümber saanud, vaid ainult kinefiilia (*cinéfilia*) — eriline liik armastust, mida filmikunst enda vastu tekitas. Igal kunstil on oma fanaatikud. Kuid armastus, mida tekitas filmikunst, oli eriline. See sündis tundest, et filmikunst ei sarnane ühegi teise kunstiga: ta on täiuslikult modernne, hõlpsasti ligipääsetav, poeetiline ja salapärane, erootiline ja moraalne — kõik üheaegselt.

Filmikunstil olid oma apostlid (see oli nagu religioon). Filmikunst oli ristiretk. Film oli maailmavaade. Luule või ooperi või tant-su armastajad ei arva, et eksisteerib ainult



Susan Sontag.

luule, ooper või tants. Aga filmikunsti armastajad võisid arvata, et eksisteerib ainult filmikunst, et filmid sisaldavad kõike — ja seda nad tegidki. See oli nii kunsti- kui ka eluraamat.

Nagu paljud inimesed on märkinud, oli filmitegemise algus sada aastat tagasi õigupoolest topeltstart. Tol esimesel aastal, 1895, tehti kahte liiki filme, esitades filmikunstile kaks arenguperspektiivi: film kui tegeliku lavastamata elu transkriptsioon (vennad Lumièr'id) ja film kui väljamõeldis, riugas, illusioon, fantaasia (Méliès). Aga siin ei olnud kunagi tõelist vastuolu.

Sellele esimesele publikule, kes vaatas vendade Lumièr'ide "Rongi saabumist La Ciotat' jaama", oli hariliku vaatepildi edasiandmine kaamera poolt fantastiline elamus. Kino algas imega, imega, et reaalsust saab

salvestada sellise maagilise vahetusega. Kogu filmikunst on katse seda imet põliseda ja taasleitud.

Kõik algas sada aastat tagasi, hetkel, mil rong sisenes La Ciotat' jaama. Inimesed elasid filmidesse sisse, publik kiljus ehmunult ja tõmbus küüru, kui rong näis nende poole liikuvat. Kuni televisiooni tulekuni, mis tühjendas kinod, õpiti (või püüti õpida) just iganädalasest kinoskäigust, kuidas kõndida, suitsetada, suudelda, kakelda ja kannatada.

Filmid andsid nõu, kuidas olla võluv — näiteks kandes vihhamantlit isegi siis, kui ei saja. Aga mida iganes te ka läbi ei elanud, oli see vaid osake suuremast kogemusest, kogemusest kaotada ennast võõrastes nägudes,



“Kastetud kastja”, 1895. Režissöör Louis Lumière. Üks esimesi filme ja kindlasti esimene komöödia.

võõrastes eludes — selline oli filmikogemuses peituv sügavaim igatsus. Kõige tugevam kogemus oli alistumiskogemus — laskmine end kinolinal toimuva poolt ära kanda. Publik soovis lasta kinol end röövida.

Esimene tingimus selleks, et olla röövitud, oli lasta end vallutada pildi füüsilisel juuresolekul. Selle peamine tingimus oli kinominek. Vaadata filmi ainult televiisorist tähendab seda üldse mitte näha. (Sama kehtib televisioonile tehtud filmide puhul, nagu Fassbinderi “Berlin Alexanderplatz” ja Edgar Reitz’i kaks “Kodukandi”-filmi.)

Asi pole ainult mõõtmete erinevuses: kino üle-elusuruse pildi eelises koduse televiisori väikese ekraani ees. Süvenemise tingimused on koduses ruumis radikaalselt filmivaenulikud. Nüüd, kui filmil pole enam standardsuurust, võivad koduekraanid olla elutoa või magamistoas seinasuurused. Aga

te olete ikka üksnes elu- või magamistoas, üksi või koos perekonnaga. Et lasta end röövida, peate istuma pimedas kinos koos võõrastega.

Leinatagu palju tahes, miski ei too tagasi pimedat kino kadunud rituaale — erootilisi, juurdlevaid. Filmikunsti taandumine peale-tükkivateks piltideks ja põhimõtetu manipuleerimine nende piltidega (üha tihedam montaaž), et publiku tähelepanu ülal hoida, on ellu kutsunud inkarneerumata, kergekaalulise kino, mis ei hõiva enam kellegi täielikku tähelepanu. Pildid ilmuvad nüüd mis tahes suuruses ja erinevatel pindadel: kinolinal, peepesa või seinasuurusel koduekraanil, disko-seintel ja megaekraanidel, mis ripuvad spordiväljakute kohal ja kõrghoone välisseintel. Liikuvate piltide kõikjalolek on visalt õnestanud standardeid, mis kehtisid varem mõlema, nii kino kui tõsise kunsti ja kino kui meelelahutuse tarvis.

Algaastatel ei olnud olemuslikku erinevust kino kui kunsti ja kino kui lõbustuse vahel. Ja kõik tumma ajastu filmid — alates Feuillade’i, D. W. Griffithi, Dziga Vertovi, Pabsti, Murnau, King Vidori meistriteostest kuni kõige standardsemate melodraamide ja komöödiateni — on väga kõrgele kunstilisel tasemel, võrreldes enamikuga sellest, mis tuli edaspidi. Heli tulekuga kaotas piltide tegemine palju oma särast ja poeesiast ja kommertsstandardid kinnistusid. Selline filmitegemise viis, Hollywoodi süsteem, domineeris filmitööstuses umbes kakskümmend viis aastat (1930—1955). Kõige originaalsemad režissöörid, nagu Erich von Stroheim ja Orson Welles, kaotasid selles süsteemis pinna jalge alt ja läksid lõpuks kunstilisse eksili Euroopasse, kus aga madalamal eelarved olid kehtestanud enam-vähem sama-suguse kvaliteedivaenuliku süsteemi; üksnes Prantsusmaal tehti sel perioodil terve hulk suurepäraseid filme.

Siis, 1950-ndate keskel, pääsesid taas loõgile avangardsed ideed, mis juurdusid ettekujutuses filmist kui kunstkäsitööst, mille pioneerideks olid vahetult sõjajärgse perioodi Itaalia filmid. Tehti hämmastav hulk originaalseid, kirglikke, ülitõsiseid filme uute näitlejate ja tibatillukeste meeskondadega; neid näidati filmifestivalidel (mida toimus üha rohkem), kus neid pärjati auhindadega, ja seejärel kinodes üle kogu maailma. See kuldne ajastu kestis kakskümmend aastat.

Sel perioodil filmikunsti saja-aastases ajaloos sai kinoskäimine, kinost mõtlemine, kinost rääkimine üliõpilaste ja teiste noorte inimeste kireks. Armuti mitte ainult filminäit-

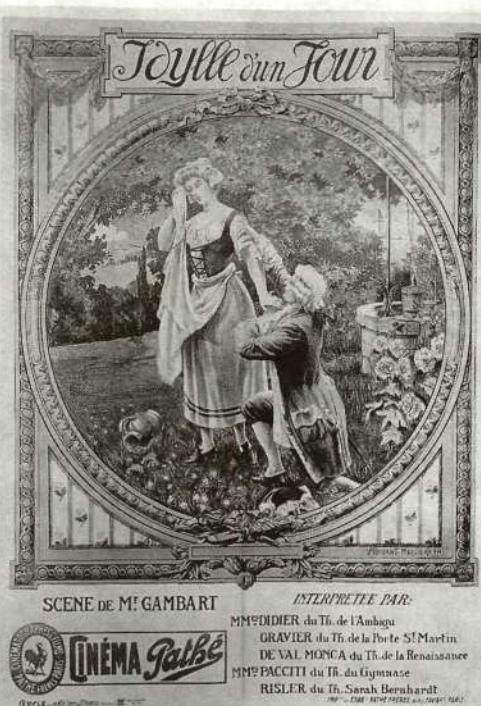
lejatesse, vaid filmikunsti endasse. Kinefiilia tuli esimesena ilmsiks 1950-ndate Prantsusmaal: tema foorumiks oli legendaarne filmiajakiri "Cahiers du Cinéma" (mida järgisid sama menüü ajakirjad Saksamaal, Itaalias, Suurbritannias, Rootsis, USAs, Kanadas). Tema templid, kui ta levis üle terve Euroopa ja mõlema Ameerika, olid arvukad filmoteegid ja klubid, mis spetsialiseerusid retrospektiividele, minevikufilmidele ja -režissööridele.

Kuuekümnendad ja seitsmekümnendad olid palavikuline kinoskäämimise aeg; elukutselised kinohullud lootsid saada kohta suurele ekraanile võimalikult lähedal, ideaalselt kolmanda rea keskel. "Ilma Rossellini ta ei saa elada," kuulutab üks tegelane Bertolucci filmist "Enne revolutsiooni" (1964) — ja mõtleb seda tõsiselt.

Kinefiilia, rõõmu allikas Godard'i ja Truffaut' ja varastes Bertolucci ja Syberbergi filmides, sünge kaebus mõnedes Nanni Moretti hilistes filmides, oli suures osas Lääne-Euroopa fenomen. Suured režissöörid "teisest Euroopast" (Zanussi Poolast, Angelopoulos Kreekast, Tarkovski ja Sokurov Venemaalt, Jancsó ja Tarr Ungarist) ja kuulsad jaapani režissöörid (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Oshima, Imamura) ei ole tavaliselt olnud kinefiilid, võib-olla sellepärast, et Budapestis, Moskvast, Tokyos, Varssavis või Ateenas ei olnud võimalik saada filmoteegi-haridust.

Kinefiilia maitse iseloomulikuks jooneks oli hõlmata nii "väärt"- kui ka rahvalikke filme. Euroopa kinefiilia oli romantiline suhe mõne Hollywoodi režissööri filmidega stuudiosüsteemi haripunktilt: Godard'il Howard Hawksiga ja Fassbinderil Douglas Sirkiga. Muidugi, hetk, mil kinefiilia pinnale kerkis, oli ka hetk, mil Hollywoodi stuudiosüsteem kõikuma läis.

Näis, nagu oleks filmitegemine võitnud endale taas õiguse eksperimenteerida. Kinefiilid võisid lubada endale kirglikku huvi (või nõstalgiat) vanade Hollywoodi-zanri filmide vastu. Kinno tuli terve armee uusi inimesi, kaasa arvatud põlvkond noori filmikriitikuide "Cahiers du Cinéma'st"; selle mitmedekaadise filmipõlvkonna juhtfiguur oli Jean-Luc Godard. Paar kirjanikku osutusid andekateks filmitegijateks: Alexander Kluge Saksamaal, Pier Paolo Pasolini Itaalias. (Filmitegemise poole pöörduva kirjaniku kuju kerkis tegelikult esile varem, Prantsusmaal, Pagnoli isikuga 1930-ndatel ja Cocteau'ga 1940-ndatel, aga alles 60-ndatel sai see, vähemalt Euroopas, tavaliseks.) Kino näis olevat taassündinud.



"Pathé" kinoafiš 1909. aastast. Filmikunsti algus oli igati idülliline.

Umbes viieteistkümnenda aasta jooksul tuli iga kuu välja uusi meistriteoseid ja võis arvata, et nii see jääbki. Kui kauges näib see ajajärk praegu! Kindlasti on alati olnud konflikt filmi kui tööstuse ja filmi kui kunsti vahel, filmi kui rutiini ja filmi kui eksperimendi vahel. Aga see konflikt polnud kunagi selline, et takistanuks heade filmide tegemist, olgu siis peavoolu sees või sellest väljaspool. Nüüd on tasakaal otsustavalt liikunud filmi kui tööstuse kasuks.

Kuuekümnendate ja seitsmekümnendate suur kino on vajunud unustusse. Juba 1970. aastatel plagieeris ja banaliseeris Hollywood uuendusi narratiivses meetodis ja redigeeris edukaid uusi Euroopa ja igimarginaalseid sõltumatuid Ameerika filme.

Siis tuli tootmiskulude katastroofiline suurenemine 1980-ndatel, mis taaskehtestas filmitegemise ja -jaotamise ülemaailmsed tööstusstandardid, sedapuhku hoopis rangel ja tõeliselt globaalsel tasemel.

Selle tulemust võib näha viimaste kümnendite mõnede suurimate režissööride nukras saatuses. Kus leidub tänapäeval kohta sellisele sõltumatule kujule nagu Hans Jürgen Syberberg, kes ongi lakanud filme tegemast, või suurele Godard'ile, kes praegu teeb videofilme filmi ajaloo?



"Tee", 1954. Režissöör Federico Fellini. Vasakul Giulietta Masina (Gelsomina). Jumalikult kaunis, aval ja ingellik tegelane pörkub vastu kõige julmemat ja tundetumat reaalsust, aga tema kannatus lunastab tema kallal vägivallatsemud mehe.

Või mõeldagu mõnede teiste juhtumitele. Finantseerimise, ja seega ka koosseisude, internatsionaliseerimise sai saatuslikuks Andrei Tarkovskile tema hämmastava (traagiliselt lühikese) karjääri viimases kahes filmis. Ja samavõrd on need filmitegemise tingimused osutunud traagiliseks kahele suurele režissöörile, kes siiani veel töötavad: Krzysztof Zanussi ("Kristalli struktuur", "Illuminatsioon", "Spiraal", "Kontrakt") ja Theo Angelopoulosele ("Rekonstruktsioon", "Päevad aastast 36", "Rändmängurid").

Ning mis saab nüüd Béla Tarrist ("Needmine", "Saatanatango") ja kuidas leiab Aleksandr Sokurov ("Halasta ja hoiä", "Varjutuse päevad", "Teine ring", "Kivi", "Vaiksed leheküljed") raha oma subliimsetele filmidele vene kapitalismi jõhkrates tingimustes?

Kinoarmastus on kustunud, nagu oligi arvata. Inimestele meeldib veel kinos käia ja mõned ootavad filmilt veel erilist ja va-

jalikku sõnumit. Ja praegugi tehakse imelisi filme: Mike Leigh' "Alasti", Gianni Amelio "Lamerica", Fred Kelemen "Saatus". Aga vaevalt leiab enam, vähemalt noorte hulgas, seda iseloomulikku kinoarmastust, mis pole mitte lihtsalt armastus, vaid teatav *maits*e (mis rajaneb tohutul isul näha ikka ja jälle ning nii palju kui võimalik filme kino hiilgavast minevikust).

Kinefiilia ise on saanud rännaku objektiks kui midagi veidrat, vanamoelist, snobistlikku, sest ta eeldab, et filmid on ainulaadsed, kordumatud, maagilised kogemused. Kinefiilia ütleb meile, et Hollywoodi *re-make* Godard'i "Viimsel hingetõmbel" järgi ei saa olla sama hea kui originaal. Kinefiilial ei ole kohta hüperindustriaalsel filmiajalust, sest oma suurte kirgede ja eklektilisuse tõttu ei saa kinefiilia hoiduda toetamast ideed filmist kui eelkõige poeetilisest objektist ega õhutamast inimesi väljaspool filmitööstust, nagu maalikunstnikud ja kirjanikud, samuti filme tegema. Ja just nimelt seda tuleb vältida.

Kui kinefiilia on surnud, siis on surnud ka filmid..., pole tähtis, kui palju filme, isegi väga häid filme veel tehakse. Kui kino on

Luis Bunuel ja Catherine Deneuve filmi "Päevaliblikas" (1967) võttel. Sürrealistlik pilguheit naise hinge ja elegantne ning koomiline moralitee. Kaunis Sévérine naudib korralikku kodanlikku elu, on abielus kirurgiga ja pärastlõunati töötab kõrgklassi lõbumajas.



"Öö", 1961. Režissöör Michelangelo Antonioni. Jeanne Moreau (Lydia). Üksindus ja võõrandumine, tegelaste käitumist reguleerib ennekõike alateadvus.



veel võimalik ellu äratada, siis saab see toimuda vaid uut moodi kinoarmastuse sünni kaudu.

Ajalehest "The Guardian" 2. märts 1996 tõlkinud KAIA SISASK

Ameerika kirjanikku, esseisti ja filmirežissööri Susan Sontagi (16. I 1933) peetakse tänini üheks XX sajandi kunsti mõjukamaks kriitikuks. "Ma ei tea ühtki teist intellektuaali, kellele oleks sedavõrd selge mõtlemine, oskus ühendada, seostada, suhestada," on hüüatanud Mehhiko kirjanik Carlos Fuentes. Kas Sontag just nii ainukordne on, aga igatahes on tal mõttenõtkust, originaalsust, juurdleja vaimu ja laialdasi teadmisi asjadest, millest kirjutab. Ja ta on huvi tundnud arvukate uute kunstinähtuste vastu, mille tõlgendamiseks kujuneski välja mõiste "postmodernism". Provokatiivne armastab ta muidugi alati olla. 1993. aasta suvel lavastas ta Beckett'i "Godot'd oodates" Sarajevos. "Pole sobivat kohta," oli kommentaar.

Eesti keeles on ilmunud tema esseed "Film ja teater" (TMK 1990, nr 2) ja "Märkmeid campist" ("Vikerkaar" 1992, nr 8). Viimast on pikemalt tutvustanud ajalehes "Eesti Ekspress" 20. IX 1991 Hasso Krull ja Urmas Muru. "Loomingus" 1982, nr 11 refereerib Mihkel Muttl esseed "Haigus kui metafoor" (1978).

Riho Laanemäe on TMK ja Kajar Pruul "Vikerkaare" vastavates numbrites tutvustanud ka autorit. Põhjalik ja ülevaatlik on Kajar Pruuli oma, mille seisukohti ja infot võiks ainult korrata.

Olgu järgnevalt ära toodud vaid Sontagi looming.

J.R.



"Viimsel hingetõmbel", 1959. Režissöör Jean-Luc Godard. Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard alias Laszlo Kovacs) ja Jean Seberg (Patricia Franchini). Uue laine esimesi töid, ühtaegu imaginaarne ja sümbolne kinouniversum, mis tekitab äärmase tunde ühest teistsugusest kino tajumise võimalusest, mis enne mõistustlik olemist on peaaegu et käega katsutav.

Romaanid *"The Benefactor"* (1963), *"Death Kit"* (1967), *"The Volcano Lover: A Romance"* (1992); lühijutukogu *"I, et cetera"* (1978); esseedekogumikud *"Against Interpretation"* (1966), *"Styles of Radical Will"* (1969), *"On Photography"* (1977, USA raamatukriitikute aastaauhind 1978), *"Illness as Metaphor"* (1978), *"Under the Sign of Saturn"* (1980), *"AIDS and Its Metaphors"*, 1989; antoloogia *"A Susan Sontag Reader"*, 1982. Filmistsenaariumid raamatuna *"Duet for Cannibals"* (1970), *"Brother Carl"* (1974). Režissöör filmidel *"Duet for Cannibals"* (1969), *"Brother Carl"* (1971), *"Promised Lands"* (1974), *"Unguided Tour"* (1983).

Mitme Ameerika kirjandusauhinna laureaat, aga ka Prantsuse *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres* tiitli kandja (1984). Ameerika Kunstide ja Kirjanduse Akadeemia liige. Ameerika PEN-klubi president aastail 1987–1989.

"Dodes'ka-den", 1970. Režissöör Akira Kurosawa. Zushi Yoshitaka (Rokutyan). Lohutuim kujutelm tänapäeva inimestest, kes on määratud elama suurlinna prügimäele.



"Lili Marleen", 1980. Režissöör Rainer Werner Fassbinder. Hanna Schygulla (Lili Marleen). Kõrtsilaulja Willie jõuab ühe meloodiaga sõdurite hinge ning seda kuulates vaikivad rindel viivuks relvad.



MAAL JA FILMIKUNST

Filmikunst on olemas olnud vaevalt sadakond aastat. Seevastu maal, kui püsime Euroopa raamides ja võtame lähtepunktiks Pompei, tähendab kahe tuhande aastast traditsiooni... Olen alati olnud veendunud, et enamiku tänapäeva ki-neastide probleemidest ennetasid ja mõnikord isegi lahendasid ära need sajad maalijad, kes tegutsesid Euroopas aastasadade jooksul... See to-hutu maalitoodang moodustab minu silmis teatava kollektiivse mälu, kus on nii probleeme kui lahendusi, teatava varasalve, kust võib midagi ammutada... Põhiliselt tuleneb meie euroopalik kujundivara juutlik-kristlikust traditsioonist ning Kreekas sündinud "vahemerelises" tradit-sioonist... Mina ise kuulun põlvkonda, kes koolis õppis katekismust, mis oli teatav viis anda lastele teadmisi Vanast ja Uuest Testamendist. Eks küsige tänapäeval mõnel lapselt, kes oli Joosep või Iason, te ei saa mitte mingisugust vastust!... Kuid see kristlik ja antiikne mütooloogia on ju olnud Euroopa kultuuri oluline koostisosa... Võib-olla see ongi põhjus, miks tänapäeva ühis-kond meelegeitlikult otsib uusi mütooloogiaid, nagu Batman või Dick Tracy... Eks alles üsna hiljuti püüdnud Tolkien oma "Sõrmuste valitse-jas" midagi uut leiutada... Võiks veel lisada, et meie multikultuurises ühiskonnas, kus tehnoloogilised vahendid kujutiste loomiseks ja levitamiseks uskumatult arenevad, on kujundivara laie-nenud tublisti üle euroopalike piiride... Ometi jääb see, mis Euroopas aastasadade jooksul on leiatatud, ikka väga oluliseks, selles võib veen-duda igaüks, jälgides klippe või lihtsalt telepilti... Võidakse öelda, et too kujundivara on mandunud ja rikutud. Aga ikkagi — juured on seall!... Arvan, et see, keda huvitavad kujutised ja kes igatseb neid luua, peab taas minema ammutama sellest tohutust "pangast", mida pidevalt uues ringluses töödeldakse...

Nii nagu lavastaja, loob ka filmitegija ajalise kestuse, millesse asetub vaataja... Maalija puhul on see teisiti: siin loob vaataja oma kestuse ise. Te võite maali ees seista vaid mõned sekundid, ja võite mitu tundi... Kui olete *National Gallery's* või *Louvre's*, erineb teie tajumisviis täielikult teatri või kino omast. Ta ei jää mitte niivõrd emotsiooni kui kontemplatsiooni poolele... Lähemisviis on palju intellektuaalsem, tserebraalsem... Just seda

püüangi ma oma filmide jaoks tagasi tuua... Miks peab filmikunst tingimata olema mingi katarti-line masturbatsioon? Ta võiks olla midagi hoopis muud: ärgitada inimese intellekti samavõrd kui tema emotiivsust!... Muide, enamiku filmide puhul, mida olen näinud, on mulle jäänud mulje, et seal pildiline kujutis suurelt osalt on "tööta". Muidugi, film ei ole maal, kuid ta on ju ometigi visuaalne meedium! Mulle tundub, et ollakse kui-dagi häbelikud, et hoitakse eemale pildilise väl-jenduse võimalustest... Või on ehk tegemist sõna ja teksti ülekaaluga... Piisab, kui korraks mõelda filmikriitikal Inglismaal... Tõepoolest, sõnad nagu "kultuur" või "esteetika" on Suurbritannias Thatcheri aastatel peaaegu sündsusetuks muu-tunud!... Arvan, et maalikunstist huvitatud ini-mestel on lihtsam mõista minu filmide proble-maatiikat: pinnajaotus, kompositsioon, "sõrestikud", sümmeetria jne. Seepärast ongi koostöö Tom Philipsiga mulle olnud nii viljakas. Arvan ka, et ma ei suudaks teha maali, millel ei oleks mu filmidega üldse mingit seost. Siiski meeldiks mulle tegelda kirjutati paljude "esteetiliste" kat-setustega, nii kirjutamise, maalimise kui ka filmi-tegemise kaudu...

Oli aeg, mil ma uskusin maali filmist kõrge-mal seisvat. Igatahes ei ole film veel jõudnud "ku-bistliku perioodini", ta eksleb alles "salongi-maali" vallas, nagu XIX sajandi lõpp... Minu praegune, sõna tõsises mõttes post-loominguline filmitöö erutab mind just sellega: püüda endale ette kujutada, milline võiks olla "kubism filmi-kunstis". Võiks alustada traditsioonilise kompo-sitsiooni purustamisest, killustada "vaatepunkti", mängida ajaga nagu Braque või Picasso... Olen veendunud, et praegu üle maailma veerevad uued tehnoloogiad võiksid meil aidata taaselustada filmi. Ja mõistagi tahan ka mina selles liikumises kaasa teha. Samas on selge, et maalikunstis pide-valt praktiseeritakse asju, millest film veel midagi ei tea: ruumilise ja ajalise organiseerituse küsi-mused, eri kujutamiseviiside ühendamine samas ruumis... Televisioonis on seda juba näha. Filmi-kunst seevastu on väga kallid, ja filmide jaotamise ja tarbimise süsteemid on täiesti tagurlikud. Võib-olla tuleb see konservatism lihtsalt tahtmisest lii-gutada suurt publikut kinosaalis! Mis minusse puutub, siis mina tahaksin sellest just lahti saada. Tahaksin vabaneda sellest hullusärgist ja ligineda kiiremini "postkubistliku" filmi vabadusele...

Minu esimeste filmide puhul mõned inime-sed ütlesid: Greenawayl ei õnnestu maale näi-tusele saada ja sellepärast teeb ta filme, et sundida vaatajaid vaatama tema pilti! Ja see ei olnudki päris vale. Näiteks selline film nagu "A Walk

"Joonistaja kokkulepe", 1982. Režissöör Peter Greenaway. Maalilised kaadrid kuuluvad inglise lavastaja filmide juurde.

Through H", mille aluseks on üheksakümmend kaks filmi jaoks loodud ja rekonstrueeritud maa-kaarti, funktsioneerib just nõnda... Hiljem tehtud "The Draughtsman's Contract" põhines kahe-teistkümmel joonistusel, nendes väljendus minu huvi inglise maastiku vastu. Nüüd olen natuke häiritud, nähes neid pilte galeriiseintel, sest minu jaoks eksisteerivad nad ainult selle filmi sees... Pean siiski ütleva, et paar-kolm viimast aastat tunnen end natuke kindlamalt: teen asju, mis, nagu ma loodan, suudavad end kaitsta mis tahes eksponeerimise eest... Isegi kui side filmiga teataval kombel alati alles jääb... Jälestan filmi lõpetamist, ta mahajätmist. Minu filmidel on oma "entsüklopeediline" külg, ja igaüks teab, et entsüklopeediat tuleb pidevalt redigeerida. Ma ilmselt ei saa enam uuesti vändata filme, nagu "Drowning" või "The Cook"; järelikult, kui mul tuleb mõni idee, satub see tõenäoliselt mõnesse maali... Side selle maali ja filmi vahel pole just alati ilmselge, aga ta on olemas, vähemalt minu jaoks... Ja vastupidi, hulk ideid sünnib kuskile paberitükile sirgeldatud kujutiste vormis: värvid, kompositsioonid... Ja need joonistused omakorda

ärgitavad kirjutama. Niisiis pidev pendeldav liikumine...

Kuna olen oma filmidega väga hõivatud, pole mul piisavalt aega näiteks õlimaalis töötamiseks. Kuid joonistusplokki võin kanda lihtsalt taskus. Sellest tulevad pealkirjad, mida galeriid mu näituste puhul kasutavad: "Works on Paper" — tööd paberil. Paari-kolme aasta pärast, kui mul hakkab olema veidi rohkem aega, loodan jõuda tõhusamate ja kestvamate töödeni. Aga see pole veel tulemas päris kohe... Umbes kaks aastat tagasi oli mul seoses "Drowning by Numbers'i" linaleetulekuga võimalus teha Carcassonne'is esimene näitus, ja nii sain näha, et publik võib mu piltide vastu ka siis huvi tunda, kui nad ripuvad seinale. See julgustas mind tublisti. Pärast seda on näitusi tulnud terve rida: Brüsselis, Saksamaal, Ameerikas, New Yorgis, Jugoslaavias, Austraalias... Olen joovastuses! Teataval moel on ring sulgunud: just seda ma tahtsingi, olla maalija ja joonistaja!

Usutlenud PHILIPPE PILARD

Väljavõte artiklist ajakirjas "Positif", jaanuar 1991.

Tõlkinud HASSO KRULL

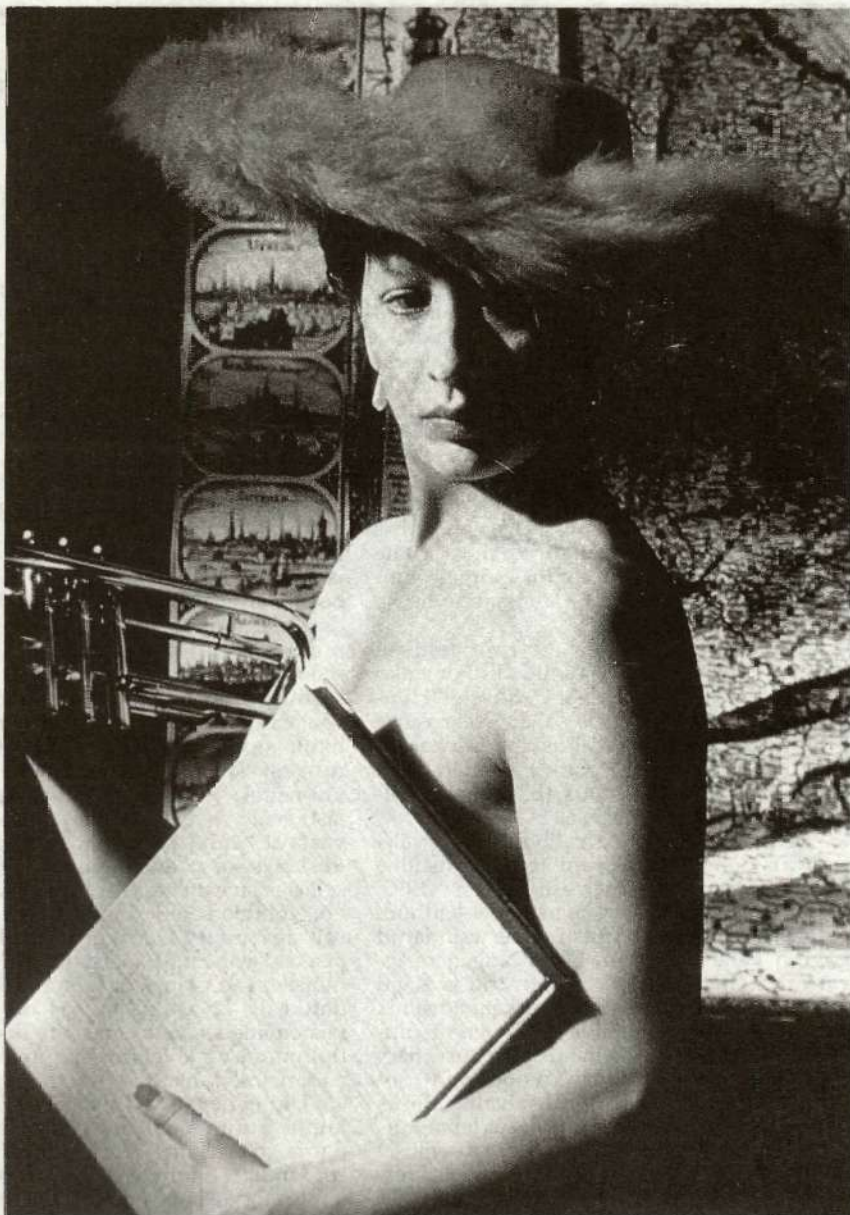
Inglise üht nüüdisaja tuntuimat ja müstilisemat filmilavastajat PETER GREENAWAY'd (sünd 5. aprillil 1942 Newportis, Wales) kutsutakse segaduse ja võltsingute meistriks, maagiliseks realistiks, absurdistiks, avangardistiks, võimatuste irooniliseks uurijaks, arhitektooniliseks postmodernistiks, kõikvõimalike tabelite, numbrite, mängude ja kompositsioonidega armutult manipuleerivaks silmamoondajaks (kunstnikest on teda suuresti mõjustanud Vermeeri, Caravaggio, Veronese ja Frans Halsi looming). Tema filmidest leiab hulganisti salaliitused, seksuaalseid vihjeid, igakülgset lagunemist, groteskset moraliseerimist. Tihtilugu on Greenawayd huvitanud vesi kui loodusjõud, vee-

elu ja -elukad ning uppumise võimalikkus. Lisaks kasutab ta oma eksperimentides selgelt isikupärast väljenduslaadi ja pildikeelt. Ta on vähesteid kineaste maailmas, kelle kohta sobib täie õigusega epiteet *auteur*.

Pärast kunstiõpinguid tegutses ta veidi aega maalikunstnikuna, kirjutades samas jutte, filmiarvustusi, esseesid (esimene personaalnäitus toimus 1964 Londoni *Lord's Gallery's*). 1965—1976 töötas *Central Office of Information*'is dokumentaalmaterjali monteerijana. Esimene lühifilm, 5-minutine "Train" valmis 1966, esimese kolmetunnise dok-filmini ("The Falls") jõudis ta 1980, rahvusvahelise tuntuse tõi debüütmängufilm "Joonistaja kok-



Peter Greenaway.



"ZOO",
1986.
Režissöör
Peter
Greena-
way. Tut-
tav nais-
figuur
Vermeer
van Delfti
maalidelt.

kulepe" (*"The Draughtsman's Contract"*, 1982). Täna-
naseks on selle paradoksaalse eksperimentaatori
filmograafia juba üpris aukartustäratav: 26 lühi-
filmi, kaks telesarja (*"Four American Composers"*,
1983; *"A TV Dante: Cantos 1-8"*, 1989) ja üheksa
täispikka ekraaniteost. Greenaway hilisemad män-
gufilmid on *"ZOO"* (*"A Zed and Two Noughts"*,
1986), *"Arhitekti kõht"* (*"The Belly of an Architect"*,
1987), *"Uppumised järgemööda"* (*"Drowning by
Numbers"*, 1988), *"Kokk, varas, tema naine ja te-
makese armuke"* (*"The Cook, The Thief, His Wife &
Her Lover"*, 1989), *"Prospero raamatud"* (*"Prospe-
ro's Books"*, 1991), *"Maconi lapsuke"* (*"The Baby of
Macon"*, 1993) ja *"The Pillow Book"* (1996). Sageli

demonstreeritakse maineka inglase tööde retros-
pektiivprogramme prestiižikate filmiürituste raa-
mes (tänavu juunis oli Greenaway auküalisena
Praha rahvusvahelisel filmifestivalil).

1989. aastal eksponeeris Greenaway oma joonis-
tusi Pariisis Tokio Palees, 90-ndate algul korraldas
paar rohket kõneainet pakkunud ideenäitust; fil-
mide kõrval on talt kunstinäitusi tulnud hiljemgi.
Peter Greenawayst kui ideenäituste loojast võib
lugeda Reet Varblase kirjutisest "Konseptisiooni-
näitused — topelt kodeeritavad mängud" (TMK
1993, nr 8).

AARE ERMEL

MULJED ORBIIDILT

Rahvusvaheline teatrifestival "Kontakt" Poola linnas Torunis on viimastel aastatel saanud Eesti teatrite jaoks tõeliseks "aknaks Euroopasse". Peamiselt on festivalikülastajateks olnud küll Linnateater/Noorsooteater ("Meistriklass", "Helene, Marion ja Felix", "Romeo ja Julia", "Valge abielu"), ent peaaugust on suutnud võita vaid "Endla" 1992. aastal "Punjabaga". Lavastusele kui tervikule antakse Torunis igal aastal kolm auhinda (I, II ja III preemia), mis on rahalised. Festivali taset näitab seegi, et peale "Punjabaga" pole teised kodus kõrgelt hinnatud lavastused festivali laureaatide hulka jõudnud.

Viimastel aastatel on Toruni festivali peaaugust võitjateks olnud P. Fomenko stuudioteater Moskvas (A. Ostrovski "Hundid ja lambad") — 1993. a, E. Nekrošiuuse LIFE-trupp Leedust (A. Puškini "Mozart ja Salieri", "Don Juan", "Katk") — 1994. a ja Hamburgi Schauspielhaus (E. Jelineki "Pilded. Kodumaa") — 1995. a.

Festivalist osavõtjad valib tavaliselt välja festivali perenaine, Toruni teatri kunstiline juht Krystyna Meissner isiklikult ja 1995. aastal ta Eestist sobivat lavastust ei leidnud. Seevastu oli sel aastal eesti teater esindatud koguni kahe tükiga — Elmo Nüganeni lavastatud "Pianoolaga" Linnateatrilt ja Kalju Komissarovi "Põhjas" Muusikaakadeemia Kõrgema Lavakunstikooli XVII lennu diplomilavastusena. Mõlemad lavastusi nägi pani Meissner Tallinnas möödunud novembris toimunud Panso festivalil. Niisiis peegeldab Toruni festival oluliselt tema korraldaja maitset ja huvide ringi, aga sellisel põhimõttel töötab enamik maailma teatrifestivale. Ka festivali žürii valib pani Meissner ise. Eestist on selles žüriis tegutsenud Priit Pedajas, möödunud aastal oli liikmeks palutud Elmo Nüganen, kuid töö "Kolme musketäri" ei lubanud tal tol ajal kodust kauaks lahkuda. Sel korral kutsuti žüriisse mind, mis andis võimaluse kogu ettevõtmise kõõgipoolega pisut lähemalt tuttavaks saada. Žürii on Torunis traditsiooniliselt viieliikmeline, alaliseks esimeheks tuntud poola teatriteadlane ja teleteatri kunstiline juht professor Jerzy Koenig. Lisaks meile kahele kuulusid sel aastal žüriisse veel Londoni ajalehe "The Times" teatritvaatleja Jeremy Kingstone, Ungari televisiooni *Studio X* direktor, dramaturg Pal Bekes ja Moskva lavastaja Valeri Fokin, kes võitis 1995. aastal

festivalil II auhinna. Lisaks minule viibisid ka inglane ja ungarlane Torunis esimest korda. Pean tunnustama, et töö niivõrd esinduslikus seltskonnas sundis paratamatult mõtlema hea ja halva teatri eristamiskriteeriumidele ning parandas minu kõikuma lõõnud eneseosku teatrikriitikuna.

Oli kummaline, kuidas täiesti erineva elu- ja kunstikogemusega inimesed maailma eri paigust kogunevad ühte tuppa ja selgub, et nende vahel ei teki vähimatki vaidlust selle üle, mis on hea ja huvitav, mis aga halb ja ebahuvitav. 1991. aastal, töötades Quebeci rahvusvahelise festivali žüriis Kanadas, elasin kord juba selle imestuse läbi ja nüüd julgen väita, et ka teatrikunsti mõju mõõtmisel on omad küllaltki objektiivsed seaduspärad, mis ilmnevad eriti selgelt just vaataja-hindaja neutraalsuse korral. Loomulikult on teatrietendus suunatud kaugelt rohkem konkreetsele kohalikule vaatajale kui näiteks muusika või maalikunst ja kindlasti võib olla lavastusi, mis seda kindlat vaatajat vaimustavad, kuid kaugemal tulnu ükskõikseks jätvad. Julgen aga arvata, et sellistes lavastustes on oluline osa poliitilistel või folkloorsetel komponentidel, väiksem roll aga puht teatrikunstis vahendeil, mis peaksid vähemalt spetsialistidele siiski üldmõistetavalt olema. Seekordsel festivalil näidatud 17 lavastuse hulgas oli ka selliseid vaatamänge, alustaksime aga ikkagi festivali tippude, mille leidmisel ei tekkinud žüriis vähimaidki lahkarvamusi.

Üldtendentsina tundub, et nii vaatajad kui ka žürii on hakanud taas ootama ja hindama mõnevõrra traditsioonilisemat teatrit kindlat sõnumit sisaldava loo, huvitavate näitlejatööde ja targa ning kujundliku lavastajamõttega. Kõikvõimalikud veidrused, mida peab tingimata vaatama mõnes ebamugavas ja teatrite mittekohandatud ruumis panevad üldjuhul õlgu kehitama või nõuavad n-ö äraveenmiseks tunduvalt suuremat ande- ja sisendusjõudu. Teatud mõttes läks selle tendentsi ohvrisk muide Linnateatri "Pianoola", tõsi küll, tahtmatult, sest lavas-

Seekordsel Toruni festivalil peapreemia saanud Berliini *Volksbühne* "Hävitada eurooplane!": kunstiliselt hiilgav ja psühholoogiliselt otse vastikuseni mõjuv mudel hilisest sotsialismist.



dam t d i eit
nicht
ehen leib





T. Bernhard'i "Immanuel Kant" Teatr Polskilt, lavastajaks tänase poola teatri keskealiste põlvkonna üks nimekamaid tegijaid Krystian Lupa.

A. Hawalej foto

tus, mis kodus oli loodud just konkreetset ruumi arvestades, oli sunnitud asetuma koos publikuga Toruni teatri kitsukesele "suurele lavale". Inimene, kes nägi seda lavastust ainumas kord ja just seal, ei ole mõistagi kohustatud ennast vaevama mõttega, et ükski täiearuline lavastaja ei hakkaks ju sellisesse ruumi niisugust etendust looma. "Pianoola" puhul on tegemist keerulise ja mitmekihilise režiitööga, inimsuhete peene mosaiigiga, mida täpselt võimendavad huvitavad lavastajametafoorid. Seda kergemini võib aga lavastustervik paigast ära minna ja seda õigemalt atmosfääri ning täpsemat mängu vajab tervikmõju tõeline sünd. Sel juhul lisandub laval toimuvale ka vaataja igahetkeline kaasamõtlemine/tundmine. "Pianoola" konkursietendusel oli nii objektiivseid kui ka subjektiivseid vajakajäämisi. Nagu öeldud, oli ruum lavastuse jaoks ebasobiv, näitlejaid kammitsesid kindlasti kohanemisraskused ja sestap haarati n-ö kindla alateadvusliku päästerõnga järele ja mängiti kohati forsseeritult, selle pastelse lavastuse jaoks liiga paksude värvidega. Oli selgelt näha, et see ärritas pisut ka lavastajat, ja nii oli raske vahet teha, kas ülemääraselt kuri on Platonov või oma truppi jälgiv lavastaja Nüganen. Ja

nõuda publikult pidevat kaasaenamist olukorras, kus istuti lausa üksteise kukil ning teksti jälgiti tõlke vahendusel, (kusjuures tõlkija ei mõistnud sõnagi keelest, mida laval kõnelesid näitlejad), on vahest ka pisut liiast. Kuuldavasti olevat "Pianoola" teine etendus oluliselt parem olnud, ent ometi veenis ka rasketes tingimustes toimunud konkurentsetendus siiski üsna üksmeelselt ära nii publiku kui ka žürii. Samas tuleb aga tunnistada, et ega "Pianoolas" peituv sõnum pole just selge ja kui püüda teda sõnastada, võib asi banaalseks minna. Tundsin seda, kui olin sunnitud J. Kingstone'ile inglise keeles selgitama, "mida taheti õigupoolest öelda" ja mida selles loos tähendab "pianoola" kujund. Rääkisin midagi karistusest noorusideaalide reetmise eest ja sellest, et mehaaniline klaver on tegelaste kogu elulaadi mudel ning tundsin salakesi rõõmu, kui lavastaja pärast presikonverentsil umbes sama segast seletas. Lavastus mõjub andekalt kokkupandud ja pisut salapärase tervikuna, mis on kohati "ülelavastatud", kas meile aga peale banaalsuste ka midagi öelda tahetakse...? Sama küsimuse on "Pianoolaga" seoses tõstatanud Mihkel Mutt (vt TMK 1996, nr 5). Ma kahtlen küll tema põhipostulaadis, mille kohaselt



O. Muhhina "Tanja-Tanja" Pjotr Fomenko stuudio esituses. Noore, 25-aastase autori esimene lavale jõudnud näidend üleliigsetest inimestest.

M. Gutermani foto

praegune kiirete muutuste aeg pole sobiv stagnat kirjeldanud Tšehhovile, sest küllap tundus kaasaegsetele kiirelt tormlevana ka aeg, mil Lopahhinid kirsaiedu hävitasid, kuid viide "Pianoola"-lavastuse sotsiaalse sõnumi vähesusele on mõtlemapanev. Tundub aga, et siin pole asi mitte niivõrd lavastajast, kui võrd tõepoolest Tšehhovis, kelle esiknäidend "Platonov" kujutab endast ju teatud mõttes konsekti või visandite kogu tema kõigi järgmiste näidendite tarvis, milles konkreetset probleemi ja kangelased palju sügavamalt ja seetõttu ka mõjusamalt välja joonistuvad.

Peatun sellel probleemil nii pikalt vaid selleks, et leida vastust kodus kõiki erutanud põhiküsimusele — miks "Pianoola" ei võitnud siiski esimest auhinda. Julgen arvata, et peamiseks kaalukeeleks (mitte ainult žürii, vaid ka publiku silmid) said just lavastuse sisulised küsitavused, mitte ainult kohanemisraskustest tingitud vormikaod. Loomulikult on sellel jutul mõtet vaid kontekstis I või II auhind, sest ka sisuliselt oli "Pianoola" selgelt huvitavam teistest festivalil nähtud lavastustest.

Peaauhinna võitis seekord Berliini Volksbühne Christoph Marthaleri lavastusega

"Murx..." (olgu siin toodud siis ka selle etenduse täielik ja üsna tõlkimatu pealkiri: Patriootiline öhtu "MURX DEN EUROPAER! MURX IHN! MURX IHN! MURX IHN AB!", mida võiks ehk üldjoontes ümber panna kui "Hävitada eurooplane!") Torunis toimus selle 1993. a valminud tüki sajas etendus, kusjuures ei möödunud aastastel St. Peterburgi festivalil "Balti kodu" ega hiljutisel LIFÉil Vilniuses olnud vastukajad kuuldavasti mitte eriti vaimustunud. Samas ei tekitanud Torunis peaauhinna saatus kelleski mingit kahtlust ja ka žüriis otsustati asi kiiresti ning ilma vähimagi vaidluseta. Ka saksa lavastust mängiti ebatraditsioonilises ruumis — suures spordisaalis —, kuid võib arvata, et etenduse atmosfäär seetõttu ei muutunud. Esimesel pilgul jäi mängupaigast mulje kui mingist raudteevaksali gigantsest ooteruumist. Laeni tõusvad luitunud vineeriga ülelöödud seinad, seisev jaamakell, loosung, millest osa tähti on alla kukkunud ja etenduse käigus pudeneb neid veelgi, tagaseinas suured metallist liftiüksed ja kaks rida üksteise taha paigutatud odavaid metalljalgadel lauakesi, mille taha näitlejad on ühe- või kahekaupa istuma tardunud. Seejärel märkab vaataja vasakul nurgas kahte



Ungari teater tõi festivalile Molière'i "Naiste kooli".

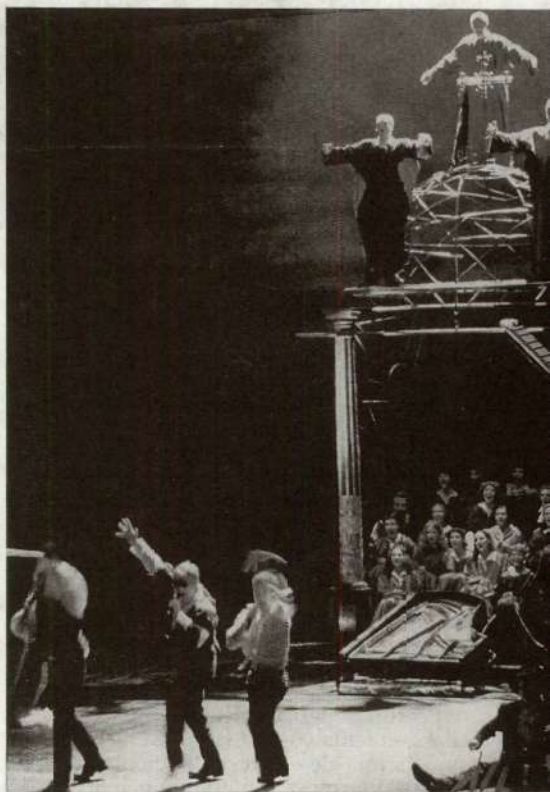
I. Benda foto

hiiglaslikku raudkatelt, mis poolakail seostusid otsekohe krematooriumiahjudega, mulle meenutasid aga kunagi Kunstiteatris nähtud G. Bokarevi näidendit "Terasesulatajad". Etendus algaski sellega, et üks tehniku moodi mees tõmbas suure raginaga ahjud lõomama ja hiljem kordas seda protseduuri veel paar korda. Kaks tundi kestnud etenduses oli äärmiselt vähe teksti ja see tekst ei tähendanud tegelikult midagi ("Kas sina mürgitasid koera?" "Ei, mina ei mürgitanud koera" — see on kogu tekst, mida etenduse jooksul korduvalt vahetab ühise laua taga istuv abielupaar). Vähe oli ka tegevust, ent see tegevus oli väga täpne ja üsna ühemõtteline — koos ja rivis mindi märguande peale pesema, koos joodi teed, koos koguneti laulma isamaalisi laule. Tegevused ja ka nende käigus tehtud vead kordusid ühesuguse absurdiga. Nii näiteks suundus naisterahvas umbes viis korda tualettruumi ja valis alati esimesena meeste ruumi ukse. Kõik, mis laval toimus, oli täiesti masinlik ning andis edasi lausa füüsiliselt lämmatavat ängistust. Samas olid kõik tegelased ka millegi ebanäärased (vabaduse?) ootuses, võtmata ise selle kätte jõudmiseks midagi ette.

Minu jaoks oli tegemist kunstiliselt hiilgava ja psühholoogiliselt äärmiselt, kuni otseste vastikuseni (rida tegevusi olid ka küllalt naturalistlikud) mõjuva mudeliga hilisest sotsialismist näiteks Ida-Saksamaal (sest meil siin oli elu siiski natuke vabam ja lõbusam). Saanud lavastusest selliselt aru, tabasid mind aga trupi pressikonverentsil ja ka vestluses žüriitoas üsna mitmed üllatused. Tegijad rõhutasid oma vaskapoolsust ja kurtsid, et kodumaal süüdistatakse neid laimamises ja selles, et nad sellise lavastusega üldse Saksamaalt ida poole sõidavad, "kus seda niikuinii ei mõisteta". Sellist juttu kuuldes valdas mind täielik arusaamatus,

kuna mulle tundus see lavastus olevat hästi mõistetav just nimelt "ida pool".

Silmad avas mul lõpuks professor Koenig, kes nimetas minu arusaamist lavastusest äärmiselt pinnapealseks, ka inglane nõustus temaga, et nähtu polnud absoluutselt mitte poliitiline ega sotsioloogiline. Tegemist olevat tegeliku saksa hinge süvaanalüüsiga — "sellised need sakslased ongi, sotsialismist või natsismist sõltumata", nagu väitis minu auväärne vestluskaaslane. Paraku jään siiski selle juurde, et tegemist võis olla 80-ndate aastate teise poole Ida-Berliiniga, mitte mingil juhul Müncheni või Hamburgiga, aga üks poolakad tunne sakslasi muidugi paremini kui mina ja küllap seepärast neile selline "laim" meeldiski. Kunstiliselt oli etendus aga väga mõjuv, kavalehel on viidatud mõjutustele ja seostele T. Kantori kuula "Surnud klassiga", mida ma kahjuks pole näinud ja seetõttu ka võr-



E. Nekrošius taastas oma kunagise lavastuse "Armastus ja surm Veronas", mis ehmatas oma banaalse muusika ja kärarikka esitusega.

K. Meissneri foto

relda ei oska. Huvitav on aga see, et niivõrd "mürgilises" ja stoorita lavastuses suutsid kõik 11 näitlejat meisterlikult välja joonistada väga erinevad sotsiaalsed tüübid (eru-



Bulgaaria Rahvusteater esitas Torunis Shakespeare'i "Suveöö unenägu".

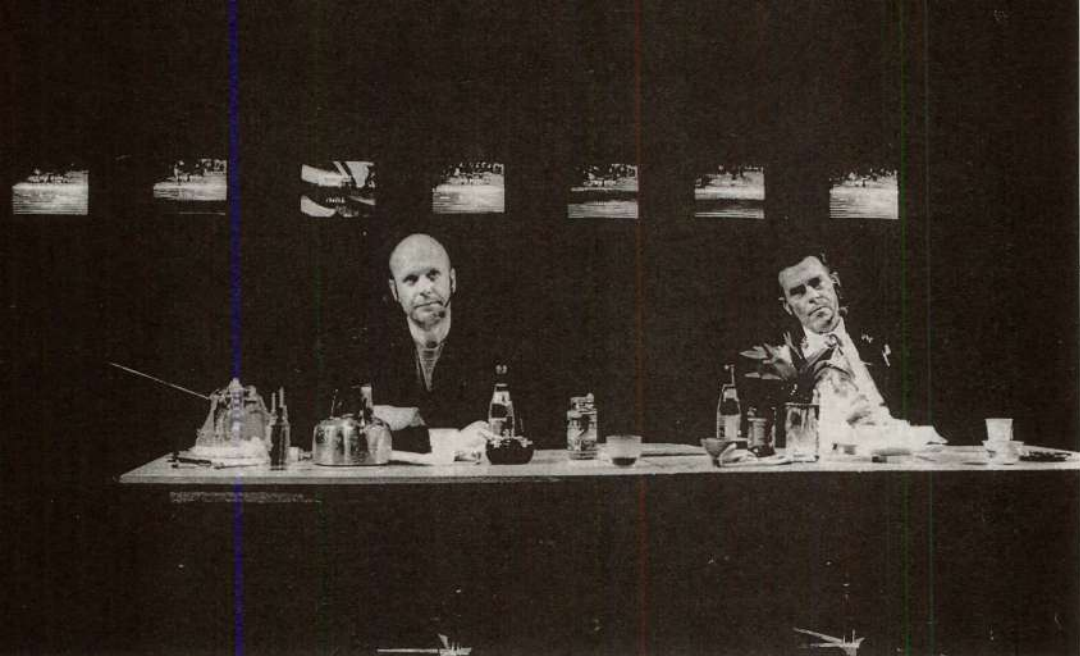
T. Stefanovi foto

ohvitser, immigrant, intelligent, üliõpilane, tööline, koduperenaine jne), mistõttu žüri otsustas anda festivali ainsa näitlejapremia kollektiivselt kogu *Volksbühne* trupile. (Ainsa konkurendina tõusis selles valikus arutelu alla muide meie Anu Lambi kindralproua "Pianoolas".)

Kolmandaks absoluutselt tõsiselt võetavaks kunstiteoseks peeti üsna üksmeelselt Wrocław'i *Teatr Polski* lavastust "Immanuel Kant", mille Thomas Bernhardi näidendi põhjal oli lavastanud tänase poola teatri keskealise põlvkonna üks nimekamaid tegijaid — Krystian Lupa. Oma üllatuseks sain kavalehelt teada, et 1978. a olin Krakówi *Szary Teatr*'is sattunud nägema Lupa debüütlavastust "Iwona, Burgundia printsess", mis tol korral mõjus küll peamiselt efektse vormiga. T. Bernhardi näidend kujutab Immanuel Kanti laevareisi üle Atlandi ookeani Ameerikasse, kus talle olevat antud Columbia ülikooli audoktori tiitel. Laevareisi eesmärgiks oli silmade ravi Ameerikas ja kaastelteks naine, toapoiss ja papagoi. Teatavasti ei lahkunud Kant Königsbergist kunagi, ka naist tal polnud, mistõttu ei äratanud vähimatki imestust ka vestluses kõlanud vihjed Titanicu hukkumisele, Napoleonile, Marxile ja Leninile. Ülejäänud seltskond laval on üpris nüüdisaegne, seal paistab käivat mingi salakaubavedu ning toimuvad diskopeod. Lavastuse mõte ja sõnum on üpris segased ja

kahtlematult kaugeltki mitte ühetähenduslikud. Mulle jõudis pärale mõte sellest, et kuigi Kanti filosoofia on alati meiega, pole teda tänapäeval õieti kellelegi vaja ja mitte kedagi tema imperatiivid enam ei huvita. Kuna julgen arvata teisiti, äratas lavastuse ja näidendi idee minus mõningast tõrget, mis aga ei varjutanud tunnustuste teostuse ja näitlejate mängu meisterlikkusele. Wrocław'i teater mängib jaamahoonest ümberehitatud saalis, mille akende taga saavad liikuda reaalsed rongid. See oli ka põhjus, miks "Kanti" sõideti vaatama kohapeale. Paraku tunnistasid kõik, et 700-kilomeetrine bussireis (väljumine kell 12 hommikul ja tagasi jõudmine kell 5 öösel) on ühe 3-tunnise etenduse pärast siiski liig. Loomulikult asetase see ühe lavastuse ka n-ö erandtingimustesse kodulaval. Just see oligi põhjus, miks žüri jaoks kolmandast auhinnast kõrgem koht kõne alla ei tulnud, küll aga anti Lupale parima režissööri eriauhind.

Ülejäänud festivalprogrammist pakkus enam huvi ehk Olja Muhhina näidend "Tanja-Tanja" P. Fomenko stuudioteatri esituses. Tegemist oli 25-aastase autori esimese lavale jõudnud näidendiga, mis lisaks Moskvale on näinud rambalavastust juba ka Peterburis ja tuleb lavale peagi ka Pariisis... Kaasaegsele vene uuemale dramaturgiale üsnagi tüüpilised ülelligsed inimesed, kes on ilmselt intelligendid, kuid kelle tööalastest tegevusest ei



Verdensteatret Norrast kandis ette "Orpheuse".
E. Tollefseni foto

saa me näidendi jooksul eriti palju teada, küll aga lootusetult segi läinud armuvahekordadest. Nii autor kui lavastaja suhtuvad oma üldiselt sigadusi tegevaisse kangelas-tesse avarale vene hingele omase soojusega. Fomenko stuudiotele on iseloomulik kõrge-
tasemeline mäng ja fantaasiarikas ning täpne läbilavastatus. Kogu etenduse atmosfäär meenutas mulle tugevasti A. Vassiljevi "Ser-
sod", kust saadud mõjutused olid üsnagi ilmsed. Žürii andis lavastuse kolmele nais-
tegelasele parimale noorele näitlejale mõel-
dud auhinna. Kõrgemale jõudmist takistasid
ilmselt näidendi sekundaarsus ja fakt, et
lavastajaks polnud seekord mitte Meister ise,
vaid tema õpilane A. Prihhodko, kelle töö
õpetaja kahe viimase nädala jooksul kuulda-
vasti üle käis.

Ülejäänud 14 lavastust, mis seekord To-
runi festivali kavas olid, ei tasu paraku "Tea-
ter. Muusika. Kino" napi ruumi raiskamist.
Nende hulka kuulub ka E. Nekrošiu poolt
LIFEi festivali avapidustusteks vabaõhu-
lavastusena tehtud rockoper "Armastus ja
surm Veronas", mis ehmatas oma banaalse
muusika ja kärarikka esitusega. Tegemist on
muide Nekrošiu teistkordse pöördumisega
sama materjali poole, mälu järgi tundus
1982. aasta esitus veelgi halvem. Jääb aru-

Eestist oli lisaks Linnateatri "Pianoolale"
festivalile kutsutud Lavakunstikooli 17. lennu
"Põhjas". Satin — Tarvo Sõmer.
P. Grepri foto



saamatuks, kas andekas lavastaja tõesti paremat rockkooperit ei suudaks leida või, milleks see tõsisele teatrifestivalile tuua. Paraku pole pikemat rääkida ka meie teatriüliõpilaste diplomilavastusest "Põhjas". Poola kriitika juhtis nii kohapeal kui ka ajalehtedes tähelepanu sellele, et lavastamise käigus pole püütudki leida lahendust paratamatult kerkivale küsimusele — miks mängivad seda näidendit niivõrd ebasobivas eas (st noored) näitlejad. Kuna sellest asjaolust ei lähtu vähematki kontseptsiooni, siis tekib kohati mulje esituse küündimatuses või ka lihtsalt koolitööst. Viimasel juhul aga tekib samuti küsimus lavastuse kohasusest teatrifestivali jaoks. Oma žüriikaaslaste küsimusele, miks kogenud pedagoog lubas oma õpilased sellise tööga rahvusvahelisele festivalile ja kas ta ei tunnetas selles ohtu noorte näitlejate eneseteadvusele ja enesehinnangule, oskasin vaid vastata, et kui pani Meissner kutsus, ei sobinud ka pan Komissarovil ära öelda. Õnneks said meie üliõpilased võimaluse ära näha kogu festival ja kindlasti sealt ka midagi õppida, igatahes olid nad festivali seltsielus igati teretunud ja toredad. See aga, et XVII lend pole kaugeltki nii tugev kui mitmed eelmised, leidis veel kord tõestust, lavastust "Põhjas" Toruni konkurentsivaadates. Olgu see siin välja öeldud vaid selleks, et käesoleval sügisel teatrites tööle hakanud noored annaksid endale selgelt aru oma tegelikust tasemest ja vajadusest tõsiselt tööd teha, sest muidu võivad nad turukonkurentsi tingimustes peagi ohutsooni sattuda.

Ja lõpuks viis Toruni festivalil nähtu mõtted taas n-ö orbiidile jõudmise probleemile. Loomulikult on Berliinis, Moskvast või Londonis valmival lavastusel sadu kordi

lihtsam muutuda maailma teatripildis nähtavaks ja festivalide karussellil tiirlevaks kui Viljandis, Pärnus või isegi Tallinnas sündinud. Tähtsaimat rolli mängib festivalile esinemiskutse saamisel režissööri nimi ja tema mõne kunagise tippteose kustumatu maine. Kunstis pole spordile omane tulemuste täpismõõtmine mõeldav ja nii otsime mõnigi kord geniaalsust sealt, kus tegu on lihtsalt lati alt läbijooksmisega. Teame ka mõnegi "orbiidile sattunu" kurba saatust, kes ühe ja sama lavastusega on aastaid mööda maailma rännanud, kuni ükskord leidub lapsesuu, kes kunagise hiilgava kuninga põduraks ja paljaks kuulutab.

Võime rõõmsad olla, et Pedajase "Punjaba" ja nüüd ka Nüganeni lavastaja-nimi on orbiidile jõudnud või jõudmas ja hindama peab nende tarkust, et võimalusele ühe lavastusega "tiirlema" hakata on eelistatud koduteatris üha uute ja uute teoste loomist, mis viivad edasi nii näitlejaid kui ka režissööre endid. Samas teeb meele kurvaks see, kui paljud eesti teatrite lavastused, mis tegelikult võiksid ja peaksid oma tasemelt kuuluma n-ö maailma paremikku, ongi jäänud vaid kodupubliku rõõmuks.

Nähes nüüd Moskvast Tšehhovi festivalil Kaarin Raidi "Kirsiaeda", mis mitte ainult minu, vaid ka Moskva hindajate arvates oli parem ja põnevam, kui eelmisel festivalil nähtud maailmakuulsad P. Steini, O. Kreijca ja A. Štšerbani "Kirsiaiad", süvenes see nukurust veelgi. On selge, et nüüd, kus piirid on lahti ning ka rahakotiraud pole teatritele välissõitute jaoks lootusetult suletud, tuleks meil endil rohkem teha meie parimate lavastuste "orbiidile" viimiseks. Eesti näitlejate ja lavastajate tänane tase väärib seda kindlasti.

Žürii liikmena festivali vaadanud kultuuriminister Jaak Allik ja oma lavastusega "Pianoola" Eesti teatrit esindanud Linnateatri peanäitejuht Elmo Nüganen.

K. Orro foto



NÄHTAMATU PARTNER

Pianist **HELIN KAPTEN** töötab Estonia Teatris ametis, mille kohta ta ise kasutaks nimetust "lava ja muusika assistent ning repetiitor". Ta teeb tööd, mille tulemusi publik igal etendusel kuuleb, nägemata selle tegijat. Ta on alati laval, kuid nähtamatu. Helin Kapteni enda määratluse järgi asub repetiitoriamet laulja ja dirigendi oma vahel — ta valmistab koos lauljaga ette teose vokaalpartii ning samas teostab dirigendi muusikalisi taotlusi. Laulja ja repetiitori ühistöös hakkab kujunema ka lavateose rolliline külg — repetiitor ei mõtesta partiid lahti mitte üksnes dirigendi, vaid ka lavastaja seisukohalt. Lisaks klaverimänguokusele peab assistent-repetiitor tundma ka dirigeerimise kunsti ja vokaaltehnikat.

Milliseid spetsiifilisi nõudmisi esitatakse repetiitorile?

Repetiitor peab teadma väga suurt hulka ooperirepertuaari, tundma teostes kõiki vokaalpartiid ja koore, kogu orkestriosa. Ta peab suutma lauljale teiste osatäitjate partiidid ette või vahele laulda, ühe käega klaverit mängides, teisega dirigeerides. Klaveri valdamise kõrval on repetiitori töös oluline sisemine vokaalsus. Head saatjad laulavad suure sisemise intensiivsusega kaasa, tunnetades laulja hääle liikumist ja lendlevust. Tuleb ka osata häält üleminekunootidel õigesti toetada. Kõike seda õpib laulutundides. Teine ala, mida peab tundma, on foneetika. Alles teose teksti kaudu teostuvad muusikaliselt õigesti strihhid, artikulatsioon, on võimalik interpreteerida rütmi. Repetiitori üks põhilisi ülesandeid ongi sõnalise teksti kunstiline väljatöötamine.

Mujal maailmas tehakse repetiitori kohale kandideerijatele kvalifikatsioonitest, milles nõutakse saatmise ajal sõnalise teksti valjuhäälselt pealelugemist originaalkeeles, vokaalansamblites üksikute häälte laulmist ja mängimist, loomulikult väga head noodilugemise oskust. Noodilugemine on oluline, kuna see näitab kiiret teose omandamise võimet ning laseb eeldada, et dirigendiga proovides on pianistil "nina noodist lahti" ja tema silmad jälgivad maestro kätt. Samuti lastakse pianistil töötada tund aega lauljaga ja jälgitakse tema juhendamisoskust. Repetiitor peab ju laulja välja õpetama, enne kui dirigendi ette minnaks. Pianist, kes ise kiiresti õpib ja operatiivselt edasi liigub, saab lauljale rohkem abiks olla.

Kust pärineb teie ettevalmistus selliseks tööks?

Hariduse põhialused pärinevad professor Bruno Lukilt. Seejärel täiendasin end Leningradi (nüüd taas Peterburi) konservatooriumis

professor Sofia Vakmani juures saateklassi alal. Olen stažeerinud ka Hamburgis professor Speeri juures, kes on kolmkümmend aastat töötanud repetiitorina Londoni *Covent Garden*'is. (Inglise keeles muide on selle ameti nimetusena levinud *coach*, mis tekitab võrdluse treeneriametiga.) See on minu hariduse vundament, millele lisandub koostöö paljude suurte isiksustega ning oma teadmiste sidumine nende kogemustega. Näiteks Peeter Lilje (Mendelssohni "Elias", Mahleri "Laul maast"), Neeme Järvi (Tobiase "Joonase lähetamine"), Arvo Volmer (Mahleri VIII sümfoonia). Abikaasa Toomas Kaptenilt olen palju õppinud suurvormide vormitajust. Me analüüsime kodus tihti muusikat... Carlo Felice Cillario, kellega koostöös valmisid Verdi "Don Carlo" ja Puccini "Madama Butterfly", on minu elus nagu teine Bruno Lukk. Tema juurde proovi minnes tekkis samasugune aukartus nagu kunagi Luki tundi minekul.

Olen saatjana osalenud ka paljudel "Estonia" korraldatud meistrikursustel, mida juhtisid sellised laulupedagoogid nagu Lydia Agosti Itaaliast, professor Chen Hiinast, Jenny Anvelt Itaaliast, Ingemar Korjus Kanadast, André Orlowitz Taanist, Virgilius Norreika Leedust. Kolm suve olen osa võtnud Matti Pelo meistrikursustest Pärnus.

Kui vanasti käisid primadonnad end Itaalias täiendamas, siis praegu tundub, et just suvekursused on lauljatele omandanud erilise tähtsuse.

Jah, suvekursused on levinud kõikjal maailmas. Neist võtavad osa igasuguses vanuses ja igasuguse tasemega lauljad, kes soovivad kuulda kriitikat oma oskuste kohta ning ka häid nõuandeid. Mina olen kursustel tutvunud paljude musikaalsete pedagoogidega, kes lähtuvad metoodikas samast punktist — nad otsivad iga laulja loomulikku häält, tema õiget tämbrit. Nad annavad tehnilisi nõuandeid, et hääl lenduks ja kõlaks.

Kas laulutund on peamine koht, kus pianisti vokaalitunnetus välja areneb?

Kindlasti mitte. Näiteks veenev fraseerimine on oluline igal instrumendil, igas žanris ja stiilis. Vokaalsus on oluline igasuguse muusikaga töötamisel, sest isegi modernses muusikas on palju horisontaali, mida esmapilgul ei oska võib-olla täheleegi panna. Bruno Lukk õpetas mind klaveril "laulma" Chopini teoste kaudu, soovitas kuulata heade lauljate plaate. Me töötasime palju, et vasak käsi õpiks paremat hästi saatma. Lukk, kes ise oskas klaveri fantastiliselt kõlama panna, õpetas: klaveri

esimene oktav kõlab sametiselt ja sügavalt, teine on justkui kaetud kõlaga ja kolmas särav, lahfine. Samamoodi tunnetan ma vokaali juures kolme astet: keskmine register, üleminekunoodid ja kõrged toonid.

Õeldakse, et kogu ruum, milles interpret mängib, on nagu instrument...

Vokaalse kvaliteedi saavutamiseks nõutakse lauljalt hääle lendumist, selle suunamist ruumis. Selleks tuleb tööpoolest ette kujutada, nagu oleks kogu ruum, milles sa esined, sinu instrument. Nõudes lauljalt lenduvat kõla, peab ka pianist vastavalt mängima. Paljud saatjad, kellega olen vestelnud, ütlevad, et lauljat saatval pianistil peab olema eriline klaveripuudutus. Saatja peab, nagu lauljagi, olema füüsiliselt lahti, kusagil ei tohi olla krampe ega pingeid. Nii nagu hääle peab nii kõrgetes kui ka madalates registrites ühtlaselt voolama, peab ka pianist tunnetama helide voolamist bassidest kuni kõrgete nootideni välja. Soovitatakse mängida just nagu "õhupadjal", siis ei "kuku" sõrm kunagi otse klahvi sisse ning sõrmeotsa ja klahvi vahele jääb suur pinge. Selle tulemusena muutub kõik mängitav horisontaalseks ja lendub hästi ruumi.

Millest te tööd alustades lähtute?

Kui olin noorem, alustasin saate õppimist klaveripartiist. Intuitsioon, eelsoodumus, sobivus viisid mind lauljaga ühele lainele. Nüüd alustan iga vokaalteose õppimist



Proovisaalis koos Pille Lillega.
H. Rospu fotod

vokaalpartiist. Loen teksti ning mõtestan selle abil rütmi ja artikulatsiooni. Vokaalmuusika ei ole kunagi metronoomiline. Kõik muusikalised komponendid alluvad tekstile, kuni sellest saab vokaalide ja konsonantide kaudu samuti puhtmuusikaline komponent. Tekst transformeerub, läheb muusikasse, muutub mittetõlgitavaks... Ainult sellisel kujul mõjub ta kuulajale. On lauljaid, kes sõnade tähendust teadmata loovad häälevärvidega õigeid kujundeid. Muusika keel on selge. Küsimus on siin ainult interpreedi muusikaalsuses.

Helin Kapten kevadel 1996.



Kuna muusika on helilooja poolt ajastatud, dūnaamiliselt mǎrgistatud, rōhkudega varustatud, vōiks igalt ettekandelt oodata kirurgilist tǎpsust. Tegelikult, jǎlgides lava ja "orkestriauku", nǎeb sageli justkui viisakaid inimesi ũksteisele teed andmas, aga mitte kokkuleppele jõudmas.

Kui laulja tempoliselt eksib, jǎab maha vōi kiirustab, ei ole tal orkestriga ũks tunnetus. Sel juhul laulja ilmselt ei taju pǎris hǎsti muusika metro-rŭtmilist kulgemist. Palju oleneb sellest, millistes rŭtmŭhikutes muusika kulgeb. Kui orkestris on trioolid, on laulja rŭtmitunnetus hoopis teistsugune kui nǎiteks kuueteistkŭmmendiknootides liikuva muusika puhul. Sellele peab proovides tǎhelepanu pōõrama just repetiitor. Kui lauljaga proove teen, jǎlgin pingsalt iseenast, sest mina ei tohi eksida. Kui laulja ei astu sisse tǎpselt, mōtlen alati, kas ma ikka mǎngisin vōi laulsin selgelt ette need detailid orkestrivōi kooripartiist, mille jǎrgi ta orienteerub. On palju detaile, millega laulja peab ettekande ajal arvestama, ilma et dirigent seda spetsiaalselt nǎitaks. Kōik partiisse puutuva — rŭtmi, agoogika, *ritenuto*'d, fermaadid — peab laulja esitama veendunult ning viima ise sŭnkrooni dirigendiga. Dirigent on ju eelkōige kunstnik, kes ei dirigeeri noodipikusi, vaid toob oma tunnetuse kaudu vǎlja teose filosoofia.

Laulja peab teadma, millised pillid mǎngivad enne tema sisseastumist, see ei tohi olla talle ũllatus esimeses orkestriproovis. Pealegi mǎarab see, millise instrumendiga laulja koos laulab, hǎāle dŭnaamika ja intensiivsuse, vǎrvid... Pill inspireerib lauljat.

Repetiitori tōōpōlluks ei ole ũksnes ooper ja oratoorium, vaid ka kammermuusika. Mida te arvate meil vahel ettetulevast eelarvamusest, et kammerlaulja on laulja, kel pole hǎālt?

Kammerlauljal ei tarvitse olla n-ō suur hǎāl, kuid tema hǎāl peab olema isikupǎrane. ũkskōik kui rikas vōi vǎhem rikas on hǎāl tǎmbrite poolest, peab see olema osa lauljast enesest. Kammerlaulus on kōige olulisem suhe esitaja ja poeesia vahel. Ehkki hǎāle intensiivsus on kammerlaulus vǎiksem kui ooperis, tuleb teha palju tōōd mōtte ja tunnete edasiandmisel. Sōnad on kammerlaulus nagu kood, mille abil interpreet ũhendab oma aistingud ja assotsiatsioonid ning annab need emotsioonide kaudu edasi kuulajatele.

Kunst on igas mōttes laiem kui nootides ja sōnas kirjapandu. Kōik selles sisalduv tuleb ũles leida ja vǎlja ũelda. See ongi looming. Looming elab vaimu tasandil, mitte tǎhtedega piiratud sōnas. Ja kui astud publiku ette, pead olema kōrgendatud meeolus, sest sa oled maast lahti, oled laval.

Kŭsitletud

MARVI TAGGO ja ANNELI REMME

ÕNNITLEME!

3. oktoober
ALFRED PISUKE
viuldaja ja pedagoog — 70

8. oktoober
JAAK ALLIK
kriitik, teatritegelane ja lavastaja — 50

12. oktoober
HELMİ AREN
omaaegne operetisolist — 90

17. oktoober
MAARIKA RINK
teatrikriitik ja pedagoog — 60

19. oktoober
NAAN PÖLD
laulja ja pedagoog — 75

22. oktoober
ALFRED SIKK
klarnetist ja saksofonist — 80

23. oktoober
TAAVET POSKA
nukunǎitleja ja kandlemeister — 100

23. oktoober
MATI PÖLDRE
mǎngu-ja dokumentaalfilmide stsenaarist,
režissōor ja operaator — 60

30. oktoober
MARGARITA VOITES
laulja,
kauaaegne Estonia Teatri solist — 60

SURVEAVALDUS



"Armuauldus", 1995. Režissöör Dorian Supin. Saatuslik punane auto.

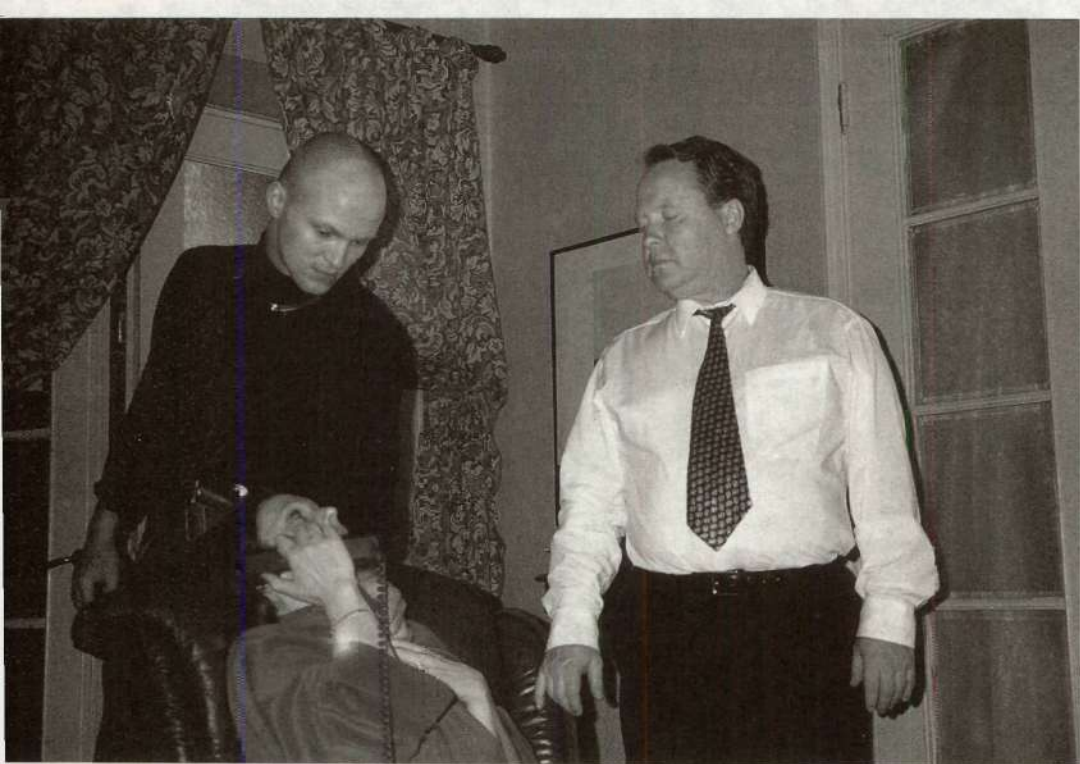
"ARMUAVALDUS". Stsenarist Valentin Kuik, režissöör Dorian Supin, operaator Ago Ruus, kunstnik Riina Vanhanen, režissööri abi Ly Pulk, helirežissöör Vambola Vällik, monteeriija Kadri Kanter, kostümeerija Ave Kuik, grimeerijad Mare Bachmann ja Ene Antson, assistendid Reet Vets ja Herkki Sulane, filmidirektor Maie Kerma, tootmisjuht Reet Sokmann, muusika: Tanita Tikaram "Twist In My Sobriety" (© Warner Chappell Music Ltd). Osades: Regina Razuma, Ain Prosa, Mihkel Smeljanski ja Sten Zupping. Täenatakse Svetlana Astašovat ja kauplus-salongi "Uus Nova". 16 mm, 10 min 6 s, värviline. © "Eesti Telefilm", 1995.

Dorian Supini lühifilm "Armuauldus". Kümme minutit filmi, kus filmilik on üleliigne. Tekst, sõna, domineerib, jättes pildilisele mõtlemisele vaid diskreetse sekundandandi rolli. Jah, selle filmi stsenaarium oleks vabalt võimaldanud ka kuuldemängu tegemist.

Aga ikkagi film. Mehest, naisest, punasest autost ja gangsteritest. Turvamees Joonas (Ain Prosa) valvab õises autokaupluses, gangsterid (Mihkel Smeljanski, Sten Zupping) on röövinud autokaupluse konsul-

tandi Kristiina (Regina Razuma), kavatsedes viimase abil kauplust tühendada. Siit võib alata draama, dialoog mehe ja naise vahel. Gangsterite korteris surutakse naisele pihku telefonitoru. Alaku draama, dialoog mehe ja naise vahel. Ja õises autokaupluses heliseb telefon.

Niimoodi, kriminaalsuse dekoratsioonis, hakatakse asju ajama. Meeste ja naiste vahelisi, erinevate tasandite vahelisi, mõistuslikke ja mittemõistuslikke, või kuidas keegi näeb. Naine peab kõnelema turvamehega, köitma tema tähelepanu, senikaua kui pätid seda soovivad. "Mida ma pean rääkima," küsib naine. "Ükskõik mida," vastavad pätid, "avalda talle armastust." Armuauldus on filmi pealkiri, see võiks tähendada ka armuandmispalvet või armu, halastuse avaldumist. Sest turvamehe lasevad pätid filmi lõpus maha ja punane auto aetakse ära. Aga vahepeal on pikk kõnelus mehe ja naise vahel. Kõnelus kulmineerib mõistmisega, [mees (Joonas) lausub naise nime], Joonase surmaga ja punase auto ärandamisega. Sellele järgneb naise pöördumine endasse, afekt [naine hakkab kõnelema arusaamatus (läti) keeles]. Ähvardav diakroonus. Mõistmine ja katkestus.



"Armuaavaldus". Gangsterid (Sten Zupping ja Mihkel Smeljanski) autokaupluse konsultant Kristiinat (Regina Razuma) mõjutamas.

Psühhoanalüütiline etüüd. Naine (subjekt), andnud järele suure Teise survele, on kaotamas minasust, subjektsust. Teostades suure Teise iha, iha väärtuse (siin kui tähistaja, auto) järele, saab naise eesmärgiks kõita autokaupluse valvuri (Joonase) tähelepanu, äratada temas iha. Siin annab naine Joonasele ette puhtaid tähistajaid (märkmik), mille külge iha võiks kinnituda. Hiljem küsib aga mehelt raamatut, mis õpetab hingamist kontrollima, soovib saada tähistajat, mis aitaks tal uuesti taastuda subjektiks, kelle iha on erinev suure Teise ihast. Suur Teine on siin kui kontrolli teostumine subjekti üle (isa kuju, pätid) — elus esimest korda suitsetades tahtis naine samastuda isaga. Soovides saavutada hingamise üle kontrolli, tahab ta vabaneda sellest, mis ei lase tal olla ise, mis teda ahistab ja kontrollib. Soovib tajuda end erinevana suurest Teisest. Filmi lõpus on aga suur Teine teostanud oma tahte, naine on köitnud mehe tähelepanu, mis tegi võimalikuks ka auto ärandamise. Ärandamise käigus tapetakse ka turvamees — suur Teine võtab naiselt võimaluse teda petta, on naise üle kavaldanud. Naise ainsaks võimaluseks jääb põgeneda, muuta mängureegleid. Pöördumine võõrasse keelde tähendab põgenemist valda, kus suure Teise kontroll veel/enam ei kehti.

Nii, nii. Aga kõike võiks vaadata ka palju lihtsamalt. Lugu kahest võõrast inimesest, kes saavad lähedaseks välise surveavalduse kaudu. Võtmepositsioonil on siin naine, kes asub kahekordses pingeväljas, algselt on ta enese päästmise nimel valmis Joonast ohverdama, aga dialoogi jooksul, kohates mõistvat suhtumist, hakkab otsima Joonaselt lähedust ja kaitset. Uha suuremaks kasvab ka tõenäosus ja vaataja ootus, et naine hoiatab Joonast ähvardava ohu eest. Naine küsib aga hoopis, "kas see ongi saatus?" ja avastab filmi lõpus, et on tekkinud läheduse tahtmatult reetnud, on täitnud pättide nõudmise. Pätid olid kavalad ja prognoosisid psühholoogilisi keerdkäike täpselt?

Raskuspunkt võiks siin asetuda hoopis uutele märksõnadele: lähedus ja mõistmine.

Mind huvitab, kas see lugu ehk pigem skeem võiks pretendeerida sümboolsusele ka nõnda — mõistmine kui katkestus.

See tähendab, et siin on naine sissetungija, kes sissetungil avab ka enese, tegeliku sissetungi teostasid aga hoopis gangsterid. Mida see siis tähendab? Joonase puhul on äratundmine kui hetk, mil läbimurre, sissetung on teostunud, mõistmine kui katkestus. Mõistmise kaudu murrab end sisse miski võõras, mis saab määravaks, ja piiride laienemine saab lagunemiseks, surmaks. Nüüd ei ole raske küsida, mis hetkest jõustub tragöödia. Mõistmishetkest. Mis on aga traagika aluseks? See, et mõistmine toi-

mub erinevatel tasanditel. Naine anub mõistmist, on aga Joonasega erinevatel tasanditel. Fundamentaalsele erinevusele (erinevad sugupooled) on lisandunud ka kontekstuaalne. Peale selle ei saa Joonas mõista tegelikkust ka seetõttu, et telefoni kaudu võib ta vaid kuulda, ei teki kuulmise ja nägemise kokkumängu. Kas katkestus kui vahendite piiratus (teatud mõttes on see film just häälekeskne)? Siin on ka ehk vastus küsimusele, miks Supin on lahendanud filmi pildiliselt nii tagasihoidlikult, pildilisus taandub kõne ja veel enam hääle ees, mis meediumina peaaegu märkamatu peab/hakkab domineerima. Hääle peab märgistama kogu füüsilist (meeelist) kontakti ja, täites nägemuslikkuse tühikut, võimaldama lähedust. (Siin saab oluliseks, kuidas tegelased räägivad. Regina Razuma aktsendiga eesti keel mõjub tähenduslikult murtuna, Ain Prosa loomulikkus teeb aga filmile sõna otsestes mõttes palju head, päästab öönsusest.) Võimalik, et intensiivsem pildistus oleks siin tekitanud just efekti kuulmise ja nägemise kokkumängust, mida antud juhul erinevate tasandite vahel (film)reaalsuses ei toimunud. Teame ju näiteks ka Supini filmi Arvo Pärdist, võimsat sünteesi heli ja pildi vahel. "Armuaualduses" domineerib aga skeem, mida toetab visuaalne steriilsus. (Kuigi operaator Ago Ruus on üks kindlaimaid eesti filmi kvaliteete.) Ehk on ta siin taotlenud filmilikkust tavalisust kui tõepärasust?

Aga tagasi meeste ja naiste vaheliste probleemide juurde. Et mõistmine sõltub paindlikkusest tasanditevahelisel üleminekul, tekib uuesti küsimus, mis siis ikkagi takistab siin *happy end*'i saabumist, ehk kes või mis on see kolmas, katkestaja (isa kuju, gangsterid). Miski, mille surve all avatakse sügavamad ja kõige salajasemad kihid ainult selleks, et surve tekkinud läheduse lõpuks

ikkagi lämmataks. On see katkestuste pidevus, Kronose pidevus oma lapsi kugistades? Tuleb see seest või väljast? Katkestuste pidevuse mõistmine eeldab ju kas maailma tajumist katkestustest koosnevana või arusaama oma mõistmise puudulikkusest.

Artikli lõpetuseks võiks küsida, mida mõistis vaataja, käesoleval juhul siinkirjutaja. Ma kaugenen filmist. Filmis esitatud mõistmine näis pigem manipuleerimine ümberpööratud tähendusväljadega; avardumine saab lagunemiseks, pidevus katkestuseks, kuna Joonase eeldus — usaldus — oli vale. Kui nii, siis ei kõnele see film võib-olla mõistmisest, vaid hüpoteesi esitamisest. Aga mõistmine ja hüpoteesi tabavus on erinevad asjad. Sellisel juhul filmis mõistmist ei toimunud. Kui aga ikkagi mõistmine, siis oli see film ehk mõistmise võimatusest või mõisteti ehk mittemõistmist — dramaatika reeglite kohaselt, lootusetuse igavuses. Rütm, mis oli ette antud Tanita Tikarami lauluga, jätkus. Ja laul jutustas edasi killustatusest.

Üsna lõpuks kerkib küsimus, milline olnuks film, kui ta oleks lavastatud sootuks teises võtmes. Naine gangsteritega telefoni-automaadis, kust on näha ka autokauplus; gangsterid telefoni sente libistamas, rändmuusikud esitamas Tanita Tikarami repertuaari. Visuaalne ootamatus ja koomilisus, mida ei kardeta. Jah, see oleks olnud juba hoopis teine lugu.

"Armuaualduse" võttel. Ees: Regina Razuma ja filmi režissöör Dorian Supin. Nende taga vasakult: Mihkel Smeljanski, Sten Zupping ja monteerija Kadri Kanter. H. Sulase fotod



VAATAB, EI VAATA...

Kunsti ilma alateadvuse mõjuta on raske ette kujutada. Seitsmekümnendatel ja kaheksakümnendatel aastatel püüdsid paljud kunstnikud Eestis oma mõttemaailmas toimuvat jälgida ja väljendada. Kriitikas hakati juba rääkima nartsissismist ja endamütoloogiate loomisest.

Psühhoanalüüs seevastu on moodi läinud alles uues Eesti vabariigis ja kui keegi otsustab selle võttes ühendada kujutava kunsti omadega, võib see tunduda üllatavana. Teiselt poolt on meil juba üsna pikka aega räägitud sajandilõpu — võib-olla tegelikult lihtsalt nõukogudeaja lõpu — dekadentsile viitavaist joontest kultuuris (erinevalt näiteks majandusest, milles initsiatiiv on äsja läinud viitalse, komplektsivaba ja enamasti kahekümneandis eluaastais oleva juhtgrupi kätte), millesse psühhoanalüüsi sekkumine tundub koguni ootuspärasesena.

Pilti maaliva kunstniku teadlik lähtekoht eeldaks psühhoanalüüsi korraldaja tundmist ka tema piltidest kõnelevalt kriitikut, ideaalsel juhul ehk isegi analüütikukogemust, millega selle artikli autor kahjuks kiielda ei saa. Praktiseeriva kriitikuna võin ainult ühendada loetu põhjal tekkinud üldisemat laadi nägemuse kunstiteose kohta tehtud tähelepanekutega. Kõige omapärasesmaks jooneks autori juures, erinevalt paljudest teistest kunstnikuisiksustest, pean tema avatust oma alateadvusele ja eneseanalüüsile juba enne pildi teostamist. Kui paljud kunstnikud, näiteks meie kunstis omaette eksisteeriva sürrealistliku suuna esindajad, toimivad alateadvuse kujundeid esile tuues siiski eelkõige kunstnikena, see tähendab, intuiitselt, siis antud juhul on kunstniku enesevaatluses ratsionaalne alge enam-vähem lahutatud emotsionaalsest ja kujundid jõuavad vaataja ette "valmiskujul", teataval määral juba interpreteerituina, mis annaks kätte suurepäraseid juhtnöörid analüütikule. Kriitik, nagu öeldud, läheneb asjale mõnevõrra teistsiti; võib-olla pole see otstarbekas; vabanduseks jäägu kulanud, kuid siiski mõnikord veel kehtiv väide, et ka kriitikas võib olla väljendusrikast ja intrigeerivat nagu kunstiski, milleks ei pea kunstiteose olemusest tingimata täielikult irduma.

Olles juba ette veidi mures selle artikli õnnestumise pärast, mis paratamatult töötab kujuneda eksperimentidiks, otsustasin esitada kunstnikule kõigepealt mõned küsimused — kas just tingimata intervjuuna, pigem selleks, et uurida maalija mõttekäikude laadi ja eneseanalüüsi toimimise mehhanisme. Juba küsimusi kokku pannes tahtsin väljuda tavalisest ajakirjanduslikust rutiinist, nii said küsimused ehk liigagi irratsionaalsed. Kõiki vas-

tuseid ja neis tekkivaid seoseid näitusel olnud piltidega ei jõuaks lühikeses artiklis väljendada. Annan endale suurepäraselt aru Sigmund Freudi lähete kohast, et terviklikku nägemust isiksusest (unenäost, kinnismõttest) ei saa ja ravi ei toimi niikaua, kuni interpretatsioon pole täiesti lõpuni mindud ja arvestatud iga pisimagi üksikasjaga, sest nagu teada, toetus ta näiliselt kõige tähtsusetumaile asjadele. Kuna ma ei pea ennast piisavalt suureks asjatundjaks ega taotle täielikku analüüsi, pealegi ei ole eesmärk ravi, võtaksin seda pigem kui mängu, püüdes psühhoanalüütilist pealiskaudsust korvata kunstilise kujundi põhjalikuma tõlgendusega. Samasuguse riski ees seisid kriitikud sürrealismist kirjutades ja neilgi tuli lõpuks ikka oma äranägemise järgi valida välja mõni üksik probleem ja seda lahata.

Kuna teema on kõigele lisaks delikaatne ja ma ei tahaks kedagi riivata, jääksin antud kujuteldavas kahekönes eelkõige Küsija ja Vastaja või, kui soovite, kunstniku ja kriitiku vahelise dialoogi tasemele.

Küsimus, millele sain kõige pikema vastuse, oli: Kas sulle meeldib ükski olla?

Vastus kõlas: *Üksi on keeruline olla. Üksi saab tegelikult olla ainult teiste hulgas. See võib olla eraldumine — kui midagi erilist — eriline olek — algseisund.*

See ei olnud kõik, kuid lubatagu mul suhestuda lause-lauseri. Vastuse jätkudes selgus, et monoloogi käigus ruutaja arvamus üksinduse (mida ta nägi pigem ruumilise oleku kui hingelise seisundina) tähtsusest tema jaoks järk-järgult muutus kuni vasturääkimiseni oma esialgsele väitele. Seda märgates hakkas vastaja otsima oma esialgse arvamus põhjust ja arvas seda nägevat oma iseloomu. Teiselt poolt tuli ta vastates ikka ja jälle lapsepõlve juurde tagasi, otsides selles oma praeguste hoiakute tausta. Enamgi veel — ta kujutusvõimele on omane dünaamiline liikumine ajas nii konkreetseid liine mööda kui ka abstraktselt ja üldistades, nagu toodud vastuse esimeses, algseisundile viitavas lauses.

Psühhoanalüüs näeb muidugi inimese kõigi hingevalude seemet lapsepõlves. Jacques Lacan kirjutab, et kõik inimesed sünnivad enneaegsetena, võimetutena enese eest hoolitsema, seega on nende vaim algusest peale sunnitud tegelema oma saamatusest ülesaamisega. Ei ole midagi inimlikumat kui häbitunne, mis vastajale lapsepõlve meenutades ka kõigepealt meelde tuleb:

Praegu mõtlen, et lapsena kartsin ükski olla sellepärast, et keegi näeb, et olen ükski, [justkui oleks selles] midagi häbiväärset, halba.

Nii tulevad meenutama hakates üksiolekuga seoses esimestena meelde hirm ja häbitunne, kuigi mitte nende põhjus. Häbitunne, mis tekkis enda võrdlemisel teiste inimestega, kes tundusid täiuslikena, püsis lapses nähtavasti pikki aastaid.



Pärit lapsepõlvest,

mis algas Kohtla-Järvel 23. novembril 1969 ning kestis kaheksateist aastat Kohtla-Nõmmel, väikeses armases kohakeses oma klubi, laululava, suure küge, kaevanduse ja kummiremondiga.

Isa

aeg jäi lühikeseks. Tema pidas elu jooksul mitut ametit, ka kaevuri ja tuletoorja oma, ent päriselt oli kaminameister. Hea kaminameister. Pole poega kordagi laval näinud, aga ütles: "Kui sa, poiss, teed kaks ühesugust rolli, oled kehvem meister kui mina, mina pole elus teinud ühtegi ühesugust kaminat."

Emal on õpetaja. Ka Üllari esimene õpetaja. Kolm aastat vanem vend

õpetas raamatuid lugema.

Aga alles kolmandas klassis. Enne seda lugemine kohe hirmsasti ei meeldinud. Parema meelega kihutas väike Üllar, ragulka pihus, jalgrattal ringi. Või mängis plastiliinist sõduritega. Koos ühe sõbraga mängis ka filme. Üllar oli peaosas, sõber kõikides teistes osades. "Viimne reliikvia" eelkõige. "Kolm musketäri". Mõök oli traadist. Sama sõbraga tegid ka bändi. Üks oskas kitarril mängida, teine ei osanud midagi, hakkas trummi lööma.

Teadmine

"teatrikooli!" tuli keskkoolis. Teatrisse tahtis ammu, aga ei teadnud, kus näitlejameetit õpitakse. Arvas, et ERKIs, teatrikunst ju. Vahepeal mõttes ka meremeheks ja politseiuurijaks — Sherlock Holmesiks või niisuguseks meheks nagu telefilmis "Juurdlust toimetavad asjatundjad". Vanaema arvas ka, et sellest poisist üks uurija tuleb, kes kogu aeg kuskil tuhnib, tuulab ja lõhub.

Lemmikained olid kirjandus ja ajalugu.

Eelkõige ja lõpuks. Grammatikas tugev ei olnud — pikka aega oli tegu k-p-t-dega. Aga huvitas "see vaimne ja sisuline — kirjanduslik" keelte juures. Kuigi on lõpetanud Tartu Ülikooli juures ka füüsika-matemaatika kooli keskkooliõpilastele — kuldmedaliga füüsikas. Tunnistab, et oli "lurjus", sest kirjutas lahendused maha. Nüüd

ostabenderlus

enam omane ei ole. Vist. "Noores põlves" tegeles sellega aga teadlikult. "Kontsi" ajal, kui kusagilt

stüua ei saanud, käis näiteks bussijuhtide sööklas salaja odavalt söömas. Nüüd pole seda enam vaja, aga kui vajadus tekib, peab midagi välja mõtlema, et mitte häbise jääda.

R-tähte

ei olnud 18 aastat. Selle omandas alles konservatooriumi sisseastumiseksamiteks. Kevadises eelvoorus ütles Komissarov, et ilma r-täheta teatrikooli ei saa. Kaks kuud oli aega. Läks logopeedi juurde ja hakkas tegema koolieelikute harjutusi. Tuli öelda, pastakas suus, vene keele ž-tähte. "Žžžžžžžžžžrrrrrrrrrrrr." Sisseastumiseksamil ütles: "Rrrrrrbarberrrrrrrr!" Komissarov ütles: "Wow!"

Esimestel aastatel ei osanud selles koolis "sisuliseks minna".

Mingi aimus, kuidas õpitud kasutada, tuli diplomientendustega. Nagu Tšehhovil. Vaatan — pilv on tiibklaveri meodi, mõtlen — peaks ära kasutama: pilv on tiibklaveri meodi.

Unistab

alkoholivaba viina leiutamises teile, kes purju ei taha jääda, aga kellele meeldib viina maitse. Teadjamate arvates olevat see küll võimatu, sest "viin" tähendab juba seda, et tegemist on alkoholi-ga. Tema unistab ikkagi.

Napsuvõtmisest

võib muutuda nii härdaks, rõõmsaks kui ka tigidaks. Viimasel juhul peab olemises midagi viltu olema. Siis tekib tarvdatud töömeel ja näeb asju, millele võiks vaadata läbi sõrmede. Mida aasta edasi, seda rohkem suudab ennast kontrollida. "Kui ümberingid on kõik nii armsad inimesed, kuidas sa siis tige oled!?"

Teatud situatsioonides

suudab kannatada ainult teatud piirini. Siis olevat "asju", mis võivad juhtuda — Kohtla-Järve poiss kipub välja tulema. Siis — kas või pasunasse! Ruskas on raske, et valib alati "pasunale" vastava ka-liibri. Siiski — "professionaalse" lõõja käest saaks arvatavasti kohe ära. Rein Ojaga näiteks eriti hüp-pama ei kipuks.

Relviüks teeb

tarkus. Vaimukus. Veetus. Ausus, siirus... Isikupära. Ka naiste juures. Julgus? Isemoodi olla ja teha. Ei tea... Kõike ei saa ju ka rääkida.

Liigitub

romantiliste inimeste kilda. Loomingu järgi ja muidu ka. Lavastajana näeb üht äraütlemata romantilist situatsiooni nõnda: "Kõnnib tütarlaps valges mööda munakiviteed ja näeb: kivi peal on verine sülg, milles hamba tükid. Ja ta läheb sellest mööda, nagu seda polekski. Siis tuleb noormees sületäie roosidega. Mõök kõliseb vastu kivi." Ei mäleta, kes, aga keegi oli veel, kellele see meeldis.

Usub, et romantika on võitlus, mitte oleskelu.

Laval paneb särama

ka see, et vaadatakse. Ei usu, et laval Üllar Saaremäena huvitav suudaks olla. Huvitavad on ikka rollid. Mida ei tohiks allapoole latti teha. "Ju seeläbi tuleb ka sära."

Igale rollile

läheneb lootusega: see nüüd ongi! Ei oska ühtegi alahinnata. Mängida on meeldinud "väikese kiiksuga kutte" — Wurni "Salakavalusest ja armastusest", Guy Gisborne'i "Robin Hoodist". Ka "Carmenit" meeldib mängida — Don Jose peab märksa tugevamaks meheks kui Üllar Saaremäed. Selliseks tüübiks, kellega eriti tihti kohtuda ei tahaks, aga kellega on vahel väga hea kokku saada.



Esimene roll oli Tabelinus, esimene eesti soost maavanem, kes läks ristiusk, Peeter Tammearu lavastuses "Jumalad lahkuvad maalt". See rist, millega Tabelinus ristiti, on siiani alles — see on Üllar Saaremäe näitlejarist.

Ugala

on teater, mis õpetas käima. Ei julge veel öelda, et oskab joosta. Seda teatriteed. Aga ettepoole, Rakvere Teatri ja peanäitejuhi ametiposti poole, vaatab julge pilguga, sest loodab väga trupile. Läheb sinna Rakvere, mitte Saaremäe teatrit tegema.

On

musafänn ja kohutav käpard

kodustes tões. Või ei viitsi neid lihtsalt teha — kui haamri kätte võtab, saab naela seina küll. Tal on sada viiskümmend kassetit, suuri plaate ligi nelisada ja "digisid" ka peaaegu viiskümmend.

Loeb palju näidendeid. Et teada, mis, kus või kes. Niisuguseid, mis tegemiseni jõuavad, on harva, ja need peavad enne väga kaua settima.

Parema meelega oleks näitleja ja lavastaks ainult neid asju, millela töesti ei saa. Ehkki möönab, et uue ametikoha peal tuleb võib-olla teha neidki, millela saab küll. Aga mitte ainult ja mitte eelkõige.

Mis

lavastama ajab,

ei tea. Auhonus vist mitte, sest on nõus Andrus Vaarikuga, et teatris ei tehta karjääri — "karjäär" tähendab näitlejale (ja ka lavastajale) kohta, kust võetakse liiva. Rakvere Teatri peanäitejuhina mõtleb, kuhu edasi, kui siin jõud peaks otsa saama. Kultuuriministriks? Ei. Palju kõrgemale — tagasi näitlejaks!

Temaatika,

mis igal juhul külmaks ei jäta,

on "inimene". Inimestevahelised suhted võib-olla isegi jätvad.

Kadedaks teeb

"kogu see Linnateatri värk". Mitte mõni lavastus või roll, vaid suhtumine. Eetika, mida usub selles teatris valitsevat. Või mõtleb selle välja.

Perekond

on väga tähtis. Tiina Mälberg ja Karl Robert Saaremäe. Ja veel keegi. Alles tulemas. "Ma tahaksin olla perekonnas vaba, aga niimoodi ei saa, pean ikka vaeva nägema. Lapsega peab ju mängima ka siis, kui endal tuju ei ole."

Robi mängib teatrimänge. On Draakon ja Robin Hood. Musketär. Mootorratturhiir ka. Lemmikmäng on "Vennad", kus Robi kehastab Tugevat Venda ja issi Orna Venda. Mitte vastupidi.

Ei ole

oma naisega abielus, "paneab vakakat". Nüüd olevat juba vaikselt abielulda mõtetu, aga head suurt nädalajalist pulma paljude külaliste, seapraadide ja "Untsakatega" ei jõua teha. "Nagunii oleme ju abielus," arwab lohutuseks. Jumala palge ees ja mõtteis.

Asjade kumardaja

ei ole. Kui peaks äkki lahkuma kodust, oleksid kolm kõige kallimat "asja", mis kaasa võtaks, naine,

poeg ja see veel keegi. Nagu ühes iiri muinasjutus: kuningas oli oma naise peale vihastanud ja ajas ta kodust välja, lubades kaasa võtta ainult kaks kõige kallimat asja. Naine võttis kuninga, oma mehe, ja poja.

Ei ole mingi rokkar,

nahkriideid

kannab, sest need on mugavad. Kui saaks ootamatult suurema summa raha, ostaks mõne uue juurde. Ostaks ka palju raamatuid, plaate, mänguasju. Ja korteri Rakverre, auto. Praegu sõidab äia rohelise "Mosuga" — see on jälle omaette grunge.

Ütleb, et

punkarluse vaim

on temas alati olnud. Toona oli Kohtla-Järve mail punkarluse äärmiselt õigustatud, praegu sel enam mõtet ei näe — lihtsalt võimalus mõnusalts õlut juua ja päeva varastada.

Sel sügisel

tuleb mängimisele elu esimene filmirooli Aleksander Kesküla — üks peaosadest Hardi Volmeri filmis "Minu Leninid". Ise arwab, et on seda ikka oodanud ka: ja "sutsudest" ära öelnud, et äkki tuleb see päris.

Lemmikkirjanik

on Bulgakov. "Master". Eestlastest Gailit. "Nipernaadid tahame me ju kõik olla." Praegu veel päris-Nipernaadiks ei kipu. Oma rännud teeb laval ja mõtteis. Kui saaks veeta ühe päeva suvalises kohas maailmas, valiks kõigepealt Iirimaa. Kultuuri pärast. William Butler Yeats, Oscar Wilde, Samuel Beckett, Bernard Shaw... Inglise keeles kirjutatud kirjanike paremik. Ja need rahvalaulud, mis on lauldud tuttavaks üle maailma neid anastanud rahva keeles.

Idee nimel

ennast ohvriks ei tooks. Poliitikast arwab end üldse kaugel seisvat. Oli aeg, mil ei teadnud isegi vastse vabariigi peaministri nime. Nüüd on hakanud mõtlema, et "nii suur boheemlane ei saa ka ikka olla".

Peaasi, et sõda ei tuleks.

Meheliku kangelaseks olemise iha saab rahuldatud laval. Üks poiss, kelle isa on politseinik, öelnud poeg Robile, et tema isal on püstol töö juures. Saaremäe lasi vastu öelda, et Robi isal on mõök töö juures. Ja üldse palju relvi.

Üks mõistulugu

on selline. Vanad näitlejad, eluaeg koos olnud, rivaalid — kes saab Hamleti, kes Laertese, kumb enne "teeneliseks" saab ja kumb saab kõrgemat palka... Aeg on jõudnud sinnamaale, et üks lamab surivoodil. Teine lohutab: "Pole midagi, lähed taevasse, vaata, äkki seal on teater, tulen sulle järele, teeme teatrit..." Surebki surivoodil lamaja ära. Paari päeva pärast tule teisele ülevalt teade: "Uurisid välja. Siin on väga hea teater. Sul on homme proov."

Sellest loost ei saa veel päris aru — aga naljakas on, ja valus. Niisugust kolleegi, kellega kogu aeg koos ja kõrvu elanud, veel pole. Kursusevendade Jaanus Rohumaa ja Gert Raudsepaga vedas kunagi kihla, et kes saab esimesena

persona grataks,

sellele teevad teised kuhjaga välja. Kaotas Rohumaale 9 kuud, õnneks Rohumaa vist ei mäleta.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. OCTOBER 1996

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITORS: SAALE SIITAN, MARE PÖLDMÄE, ANNELI REMME. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

J. ALLIK. Talking to Jaan Tooming (14)

Jaan Tooming, the producer at the Tartu theatre "Vanemuine" was one of those who laid the foundation and led the stage innovations in Estonian theatre during late '60s and early '70s. This time we re-publish Jaan Tooming's interview, dating from 1976 and describing the starting points of these innovations.

P. PEDAJAS. The One and Eternal... (20)

In spring 1996, the young producer Jaanus Rohumaa staged the two-part theatre fantasy "The One and Eternal Life" at the Tallinn Town Theatre. The first part tackles the initial period in Estonian professional theatre and the building of the "Estonia" theatre house at the beginning of the 20th century. The second part takes the viewer to the theatre of the late '60s and early '70s where people searched for new forms, engaged in psychoanalysis, tried the physical theatre-making. On the basis of Jaanus Rohumaa's production, the article's author Priit Pedajas, producer at the Estonian Drama Theatre tries to revoke and describe the spiritual atmosphere of the early '70s, the background from which the new theatre-making got its initial impetus.

YOUNG STAGE DIRECTORS — TREADING ON YOUR TOES? (23)

Over the recent years, quite a number of young stage directors have appeared on the Estonian theatre scene — both amateurs and graduates from professional theatre schools. Does it signify a new wave in Estonian theatre? Do these young directors have something common in their work, similar attitudes which could distinguish them from others? Have they got a clearly outlined aesthetic platform of ideas? Does the meaning 'young stage direction' have an essential meaning within the context of modern Estonian theatre? About a dozen young theatre critics are trying to answer these questions.

M. VISNAP. One Theatre at a Time. Theatre of élite, of stars, national theatre — or one among others?(58)

The author continues her theatre-series. This time she writes about Estonian Drama Theatre and its problems.

J. ALLIK. Impressions from the Orbit (76)

The author tackles the Torun international theatre festival 'Kontakt' which took place in May 1996.

Two Estonian theatres also took part — the Tallinn Town Theatre with the production "Pianola or A Mechanical Piano" (producer Elmo Nüganen) and the Estonian Music Academy Drama School with the production "At the Bottom" (producer Kalju Komissarov). Jaak Allik takes a more thorough look at the Berlin Volksbühne production "Murx..." that received the main prize at the festival (producer C. Marthaler), he also tackles the Wrocław Teatr Polski production "Immanuel Kant" (producer K. Lupa). "What I saw at the festival turned my thoughts once again to the problems of reaching the so-called orbit. Naturally, the productions made in Berlin, Moscow or London have far greater chances to be seen in the world theatre than those born in Viljandi, Pärnu or even Tallinn. Therefore we can only be happy that Pedajas's "Punjab" and Nüganen's name as producer have indeed reached the orbit. At the same time it is a pity that so many Estonian productions, fully worthy of being shown on world stages, remain inevitably here," remarks the author.

Persona Grata. ÜLLAR SAAREMÄE (91)

A short portrait of Üllar Saaremäe (b 1969) — actor and director of the Theatre "Ugala". Now he is already as artistic director of the Rakvere Theatre.

MUSIC

MARGARITA VOITES answers (3)

Between 1969—1990 Margarita Voites was the prima donna of the "Estonia" opera theatre who excelled in the roles of Violetta, Lucia, Alcina in Händel's opera of the same title, also on concert stages. From 1964 until 1969 she worked in "Vanemuine" theatre. In 1973 she performed for the first time on the stage of the Bolshoi Theatre in Moscow. In the interview the legendary coloratura soprano who still successfully appears on the stage as a concert singer, talks about her childhood in Moscow, moving to Estonia in 1944, studies in Tartu (including the university studies) and at the Tallinn Conservatoire. She also speaks about the people whom she has met over the years: conductors Neeme Järvi and Eri Klas, pianist Ivari Ilja, partners-tenors Endel Ani, Ivo Kuusk and Henrik Krumm. The interview was conducted by Mare Pöldmäe.

K. PAPPAL. The Tallinn Opera Summer 1795 (49)

In the summer of 1795 the Tallinn theatre audiences could enjoy Mozart's "The Magic Flute"; the *Singspiel* (1791) which was at that time very new even in Central Europe. The author gives a vivid

picture of the operatic company (*Operistengesellschaft*) of Mme Tilly who came from Lübeck and Braunschweig; of how she happened to come to Tallinn and of the productions staged here. Mme Tilly brought to Tallinn a new opera repertoire, representing standard accepted in North Germany, and preparing ground for the birth of the first permanent theatre in Tallinn.

Invisible Partner. Interview with Pianist Helin Kapten (84)

Helin Kapten holds a position of coach in Estonia Theatre. In this interview she is shedding light on specific character of her job. She is concentrating on her principles and attitudes as well as on her experiences picked up in everyday practice with opera soloists and conductors.

V. VABAR. Looking, not looking... (90, 96)

Psychoanalysis and especially connecting it with the fine arts is still quite a new phenomenon in Estonia. The article's author is not a psychoanalyst, but she makes an attempt to apply her more general understanding to her observations on a work of art which she chose as her object of analysis.

CINEMA

T. ELMANOVICH. The 10th Annual Pärnu International Visual Anthropology Festival (39)

Between 7—14 July 1996 the only international film festival in Estonia — the International Visual Anthropology Film Festival, chaired by Mark Soosaar, took place in Pärnu for the 10th time. The Estonian film critic Tatiana Elmanovich who has since 1989 lived in Los Angeles, USA, was this time a member of the jury. In her lengthy article she gives an overview of this year's festival and analyses the most significant films shown. Acknowledging the necessity of the Pärnu film festival and the interest of the audience, she nevertheless points out one fundamental truth — the connection between the festival's programme

and expenditure. Quoting Sally Berger, another member of the jury who represented the New York Museum of Modern Art, Elmanovich too has to admit that in case of financial problems the organisers of the festival should consider the possible integration of commercial forms into the programme in order to keep the whole festival going and help people who have been involved on a voluntary basis.

S. SONTAG. 100 Years of Cinema — on the Decline from Great Art to Mere Decadence (65)

This essay by the American writer, essayist and film producer Susan Sontag (b 1933) was translated from the newspaper "Guardian" of 2. March 1996. Sontag, one of the most influential contemporary critics, tries to demonstrate in her witty manner that the hundred years of cinema forms a kind of life cycle: the inevitable birth, the constant climbing to the top and the embarrassing, irreversible decline during the last decade. The writer still leaves some hope that everything she has said does not mean that new wonderful films won't be made in the future.

P. GREENAWAY. Painting and Film (73)

The article by one of the leading and most mystical English film directors, Peter Greenaway (b 1942) has been translated from the magazine "Postif", January 1991. The writer discusses the relations within the art of painting, and the merging of art and film in his own creation.

D. TOMBERG. Reprisals (87)

On the basis of Valentin Kuik's manuscript, the "Eesti Telefilm" produced at the end of 1995 a ten-minute film "The Declaration of Love". The director was Dorian Supin. This is the fiftieth feature film made by that studio in the last 30 years. Donald Tomberg, a student of literature and semiotics, analyses the film and offers suggestions of his own about how this particular story could have been presented to the viewer or the listener.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

HEA LUGEJA!

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

NB!

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

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 23. 09. 1996. Formaati 70x100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 11,9. Tellimuse nr 3732. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

kantne on kohe väita, nagu oleksid täiskasvanud seda tendentsi oma häbistamise või svändanduse; küll tahaks veidi laiemalt viidata häbitunde kultiveerimisele autoritaarse ühiskonna kasvatuskultuuris.

Laps kasvab pelglik, isegi oma salajasest üksiolekusooivast ei rääkinud ta kellelegi. Ometi põgenes ta mõnikord vargsi nende hulgast ära, kes pidid justkui temast millegi poolest paremad olema.

Lapsena läksin hästi kaugele — metsa, sügavale padrikusse, et keegi ei näeks, et olen ükski. Siis oli hea olla, sai mõelda igasuguseid mõtteid ja fantaasiaid. Tegelikult on ükski hea olla, aga samas ka raske.

Lapse individuaalsus kujuneski välja omaette olles, ta põgenes oma mõtetega sageli täiskasvanute eest kuhugi eemale. Õppiski elama oma mõtete maailmas ja varsti hakkas see talle meeldimagi, kuigi ta pidi selle eest maksma teatavat hinda, mida ka mõnab üksioleku raskusele viidates.

See on vastuoluline sisemise ja välise mina üksindus. Mitu tasandit.

Oma fantaasias identifitseerib laps ennast kellekagi, et korvata oma ebatäiuslikkust. Ego-kujundi tekkimisest on palju räägitud; lakkamatu fantaaseerimine on ego peamisi omadusi, kuid analüüsitikul ei soovitata seda eriti usaldada. Lacan nimetab peeglifaasi ego't võltsivaks ego'ks, mis tegeleb aina oma võltsnõo kohendamise ja häbitu muutmisega. "Mitu tasandit" viitavadki nähtavasti ego muutlikkusele.

Teiselt poolt on üksindusse põgenemine juba nartsissism. Kasvades püüab laps teisiti kohaneda, mida Lacan nimetab identifitseerimiseks. Ideaaliga. Viimase on laps kujundanud oma tähelepanekute põhjal näiteks täiskasvanute vestlust kuulates sellest, missugune ta nende arvates on. Sisuliselt on ta nüüd valmis ennast suruma väljastpoolt antud struktuuridesse. Kui võlts-ego kasutas läbisegi fantastilisi fragmente, siis nartsissismis luuakse endale sümbolne süsteem enese vaatlemiseks selle najal. Legendis vaatles Narkissos ennast tundide kaupa veepeeglis.

Vist teeb kunstnik nagu lapski vahet kahe suguse olukorra vahel: kas "vaadatakse" või "ei vaadata". Iga laps on tähelepanu suhtes äärmiselt tundlik, "vaatamine" on seotud narmimise ja häbenemisega ja võib-olla ka nn kitsi faasiga lapse esteetilises arengus, kui valitakse kõige värvilisemad mänguasjad ning silmatorkavamad patsikummid.

Tiia Külvil maal "Teise lahkumine ehk tule tagasi, ma ootan ikka veel" on pilt vaatamisest ja nägemisest. Inimene on kunstniku jaoks kahe sugune: vaataja ja vaadatav; autor väljendab seda kaheosalises kompositsioonis, mis koosneb "näost" ja "peast". Esimene on see, mida vaadatakse, mis ei püüagi olla iseenda nägu. Kauni kaarega tõmmatud kõrv ja lõuajoon piiravad pigem mannekeeni kui inimese nägu. Silmgi ei ole vaatamise organ, vaid raugelt poolkinnisena pigem dekoratiivne element tervikus.

Lacan eristab kahe sugust kontinuiteeti struktuurse (lingvistilise) mõtlemise ja kujutlusvõime vahel inimese (enese)määratluses, milles sümbolse

"registri" katkevus vastandub fantaasiamaailma järjepidevusele.

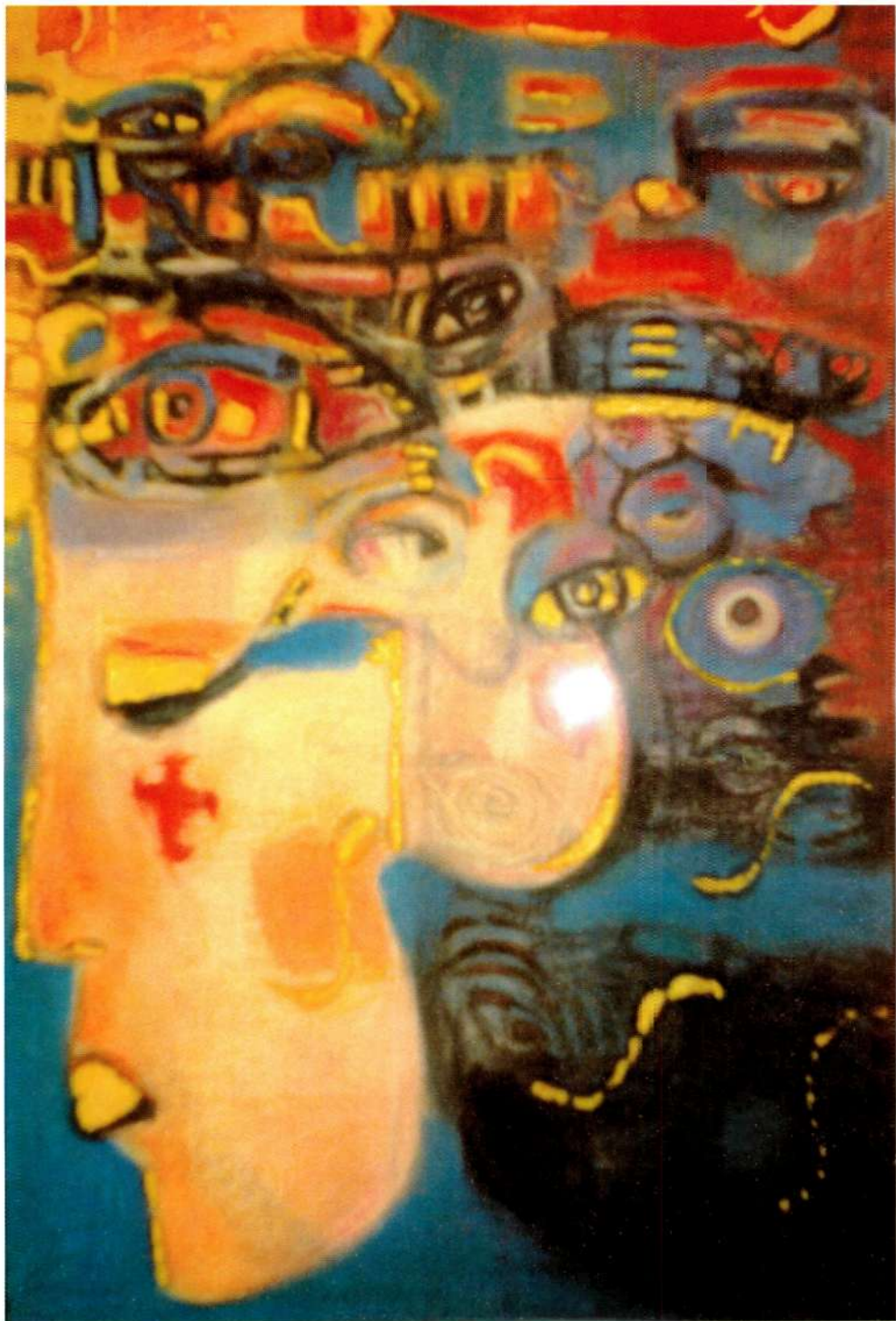
Kui ennast "vaatamisele" ehk välismaailmas kehtivale süsteemile allutatav nägu esineb trafaretse ja sotsiaalseile normidele allutatud maskina, siis selle vastaspoolle toimuvast sisevaatlusest üritatakse selles ebatäiuslikkus nägemises tekkivaid tühikuid kompenseerida voolavusega, milles domineerib silma kujund: juhtmõtteks on siis näha, kõike märgata, aga ka olla vaadatav, suhelda silmaga. Psühoanalüüsi ülesanne on mõtteprotsessis "vastuvoolu" liikudes ego süsteemite kujundite lahustamine ja nende poolt väljendatavate kinnismõtete hajutamine, kunstniku varases lapsepõlves tekkinud vaatamise-hirmu ja iseolemise-üksinduse leevendamine.

Suletud silma ja avatud silmade vahel toimib Lacani määratletud keele struktuuri ja subjekti kokkupõrge: sõnad ei ole selleks, et sind aidata; ometi saab eneseväljenduses toetuda ainult neile. Kuna Tiia Külvil loomingus domineerib silmatorkavalt kaunis, eksootilise õiega lill, olin kõigepealt küsinud — rohkem teemasse sisseelamiseks või meeleolu loomiseks — kas ta kasvatab ka ise lilli, kastab neid, kõneleb nendega, ühesõnaga — armastab neid?

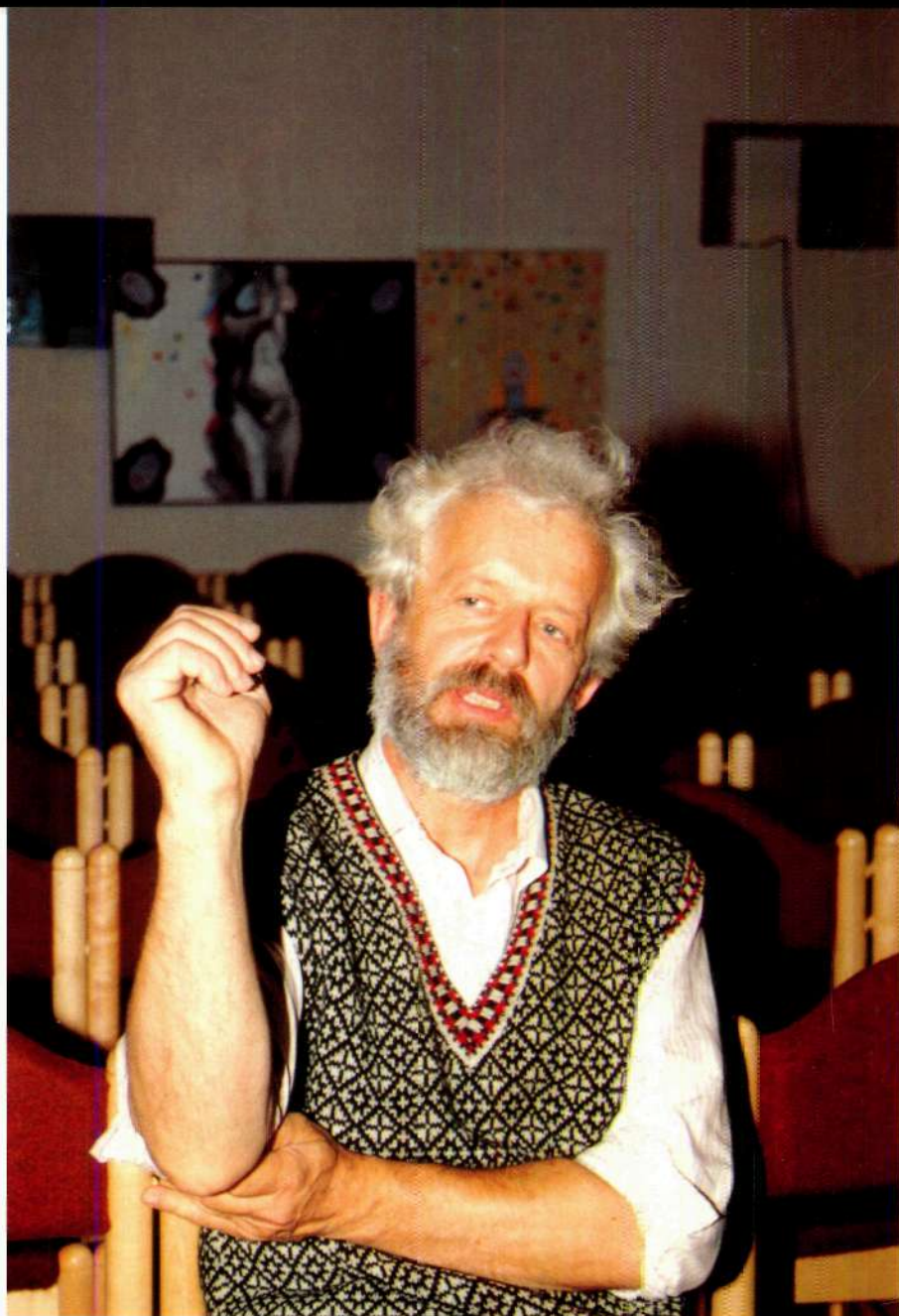
Lilled? Neid on vähe järele jäänud, vastas kunstnik. Ikkagi piiri ületamine. Ehk tulevad uued.

Nii oli Kunstnik ise kohe algusest peale mängureeglid kätte andnud ja edaspidi ei tekinud hetkekski kiusatust motiivi taga mõnda teist valdkonda otsida. Sest lillede maalimine ja samas nende puudumise tunnistamine on otsene viide kastratsiooni kompleksile, mille kaudu laps tõlgendab ema käitumist ja tänu millele omandab võtmed "võrgutamiseks" või ka suhestumiseks ühiskonnaga. "Piiri" ei ületa me kunagi, see sümboliseeribki teisel pool algavat "puuduva" valdkonda, lakkamatut ihalust (*désir*) kättesaadamatu järele, et mitte jõuda täieliku rahuloluni. Lacan kirjeldab lapse arengus esinevat puuduva testimise etappi, milles ta veendub reaalsete, aga ka puuduvate esemete olemasolus. Segadust tekitavad üksikud kehalsed omadused: vaatamine, kuulmine jne. Kas pilk kuulub vaatajale või sellele, keda ta vaatab?

Laps võib ellu kaasa võtta ema pilgu, armastava või mitte, tajudes selle kaudu hiljem (ema) kohalolekut, määratledes ennast selle kaudu. Laps, kes ennast ära peites lootis salaja, et tema puudumist märgataks, võib oodata tundide kaupa, võib-olla kogu elu. Ta võib maalida kauneimaid pilte selleks, et keegi neid vaataks. Ilu, nii armsa näolapi kui rafineeritud kujundi oma, on olemuselt seksuaalne, peites endas ihalust ja selle objekti puudumist, et ihalus kunagi ei ammenduks. Meelega tehtud inetus väljendab sedasama. Vaadates ilusat, olete ennast juba ära "lubanud" — ta vajab selle tunnustamist, ükskõik kui vaeumärgatavat, et tema jõupingutus on vilja kandnud.



*Tiia Külv "Teise lahkumine ehk tule tagasi, ma ootan ikka veel".
Segatehnika, 1996.*



Pärnu rahvusvaheliste visuaalse antropoloogia festivalide
pealik Mark Soosaar.

Ü. Soometsa foto