

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

Erich Kõlar Maris Männik-Kirme
 Priit Ratassepp Helmi Aren Margot Visnap
 Heili Einasto Andrus Laansalu Lauri Kärk
 Virtuaalne reaalsus Maaret Koskinen
 Ralf Långbacka Umeå filmifestival Arvo Iho
 Jaakko Hallas Tartu muusikaelu
 Meelis Kapstas Ülo Tonts Lauri Sirp

TMK

2

/1997



Raine Loo jaanuaris 1997.
 Anu Matkuri foto

2/1997

VEEBRUAR XVI AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

Vastutav sekretär
Helju Tüksamel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale 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
Korректор
Solveig Kriggalsen, tel 44 54 68
Infoteleja
Viire Kareda, tel 44 47 87
Fotokorrespondent
Harti Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1997



A. Tšehhov, "Onu Vanja" (lavastaja
Katr: Kaasik-Aaslav), Eesti Draamateater.
Astrov — Guido Kangur.

DeStudio foto

Meelis Eansing (Sancho), Taisto Noor
(Don Quijote) ja Vivian Kallaste (Aldonza)
Leigh' muusikalis "Mees La Manchast".
Rein Urbeli foto



SISUKORD

TEATER

| | | |
|-----------------|--------------------------------------------------------------------------|----|
| | ÜKS TEATER KORRAGA | |
| Margot Visnap | TEEKOND VANEMUISE MÄE TIPPU | 26 |
| | PANSO PREEMIA LAUREAAT VEIKO TÄÄR | 37 |
| Priit Ratassepp | AVATUD TEATER | 61 |
| Ralf Långbacka | ASI EI OLE ARHITEKTUURIS | 67 |
| Ülo Tonts | ELAMUS ELUSATEST INIMESTEST ("Onu Vanja" <i>Eesti Draamateatris</i>) | 77 |
| Meelis Kapstas | HEDDA JA HAMLETI VAHEL ("Onu Vanja" <i>Eesti Draamateatris</i>) | 81 |

MUUSIKA

| | | |
|---------------------|-----------------------------------------------------------|----|
| | VASTAB ERICH KÕLAR | 3 |
| | TARTU MUUSIKAELU 1996. AASTA LÕPUL | 13 |
| Heili Einasto | "VANEMUISE" KONSERV | 22 |
| Kadi Taniloo-Tekkel | KILLUKE TEATRIAJALUGU. HELMI AREN 90 | 33 |
| Andrus Laansalu | OOPERITRAGÖÖDIA: AMET KOHUSTAB! | 50 |
| | VLADIMIR SAPOŽNIN 26. VII 1906 — 6. XII 1996 | 60 |
| | ENNO EESMAA 15. IX 1917 — 2. XII 1996 | 60 |
| Maris Männik-Kirme | EESTI PEEGELDUSI "SOOME MUUSIKAAJALOO" ESIMESES KÖITES | 69 |
| Sven Karja | PERSONA GRATA. LAURI SIRP | 91 |

KINO

| | | |
|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Maaret Koskinen | ROOTSI FILM KAHEKSAKÜMNENDATEL JA ÜHEKSAKÜMNENDATEL AASTATEL: KRIITILINE ÜLEVAADE II | 38 |
| Jaan Ruus | KUIDAS ORGANISEERIDA VÄIKELINNA FILMIFESTIVALI? (<i>Umeå filmifestivalist</i>) | 44 |
| Livia Viitol | FILMITEGIJAD VÕIKSID OMA TÖÖD TEHA SAMA HÄSTI NAGU ŠAMAANID (<i>Vestlus rootsi dokumentalisti PeÅ Holmquistiga</i>) | 48 |
| Mikael Timm | VALI OMA TÕELISUS! (<i>Virtuaalne reaalsus kui võimalus põgeneda argipäevast</i>) | 52 |
| Arvo Iho | VAIMUILMA VÄRAVAL (<i>Mark Soosaare filmist "Lõputa lugu "Estoniast"</i>) | 84 |
| Lauri Kärk | SÜNDMUS JA KAJASTUS (<i>Mark Soosaare filmist "Lõputa lugu "Estoniast"</i>) | 85 |
| Jaakko Hallas | VÄLK JA VIKERKAAR HOBUKÜLA KOHAL (<i>Helle Karise filmist "Rein Sepp — teejuht mütoloojasse"</i>) | 87, 96 |



VASTAB ERICH KÕLAR

Olete oma neljakümneaastase dirigenditegevuse ajal "Vanemuises" juhatanud ligi sada nimetust, n-ö seinast seinani, kõikvõimalikke ajastuid, žanreid, stiile.

See on tõesti eri žanrite, ajastute stiilide rägastik, Haydnist Šostakovišini, ooperist muusikalini, rääkimata balletist, olen saatnud ja juhatanud muusikat draamalavastustele. Pluss muidugi kontserdid. Olen saanud läbi mängida maailma muusikateatritele kirjutatud teoste paremiku. Kusjuures — ma pole juhtunud juhatama ühtegi Verdi ooperit.

Ka mitte mõnda juhuslikku etendust, kui teine dirigent on näiteks ära?

Ei, ma pole ka seda tüüpi dirigent, kes pea ees tulle, st teise dirigendi poolt ette valmistatud tsükklisse läheb.

Olite "Vanemuise" peadirigent aastatel 1958—1980 ja 1981—1985. Mil moel saite teie repertuaari kujundada?

Ei mäleta, et oleksin repertuaari nõustanud. Tollal kehtisid Kaarel Irdi läbi mõeldud plaanid, kus ta pidas silmas solistide koosseisu ja — tegi päris õigeid valikuid. Ird võttis oma ülesandeks parandada "Vanemuise" ooperi seisukorda ja palkas 1950. aastate lõpul siia noori lauljaid ning mind kui noort dirigenti. Selle tulemusel oli võimalik võtta kavva häid oopereid.

Te olete "Vanemuises" üle elanud mitu muusikateatri tõusu-langust, millest esimene tõus, teie ja uue trupi tulek, oli vist märkimisväärseim.

Siia tulid ühel ajal Helju Koppa, Lehte Mark, Evald Tordik, Endel Ani, Aino Seep. Veidi hiljem liitusid nooremad Margarita Voites, Ivo Kuusk, Teo Maiste. Oli ka selline atraktiivne lavaisiksus nagu Valdo Truve. Mäletan teda eriti Kasparina "Nõidkütit" ja Guliermona "Così fan tuttest".

1959. aastal lavale jõudnud "Cosid" ongi nimetatud ühe toonase etalonina.

Millised solistid! Millised võimalused! Tõeline tõusulaine.

Tõl 1956. aastal, kui teie "Vanemuisesse" tulite, oli laval ka veel vanem põlvkond.

Elsa Lamp, Johannes Lükki, Enn Raa, Linda Tanni, Ernst Kruuda — ka nendega jõudsin koostööd teha.

Kas too 1950. aastate lõpu seltskond moodustas ühtse tasemega trupi?

Võib nii öelda küll ja neile võis anda üsna raskeid ülesandeid, millest nad tulid küllalt puhtalt välja.

See trupp püsis koos mõne aja. Jättes kõrvale vara manalasse läinud soprani Helju Koppa — miks see ikkagi hajus?

Endel Ani ja Evald Tordik laulsid ju veel kaua, Lehte Mark viimase ajani. Margarita Voites, Ivo Kuusk ja Teo Maiste lahkusid ruttu, kuna neil olid esiplaanil vokalistieeldused ja Ird nägi parema meelega ooperilaval näitlejaeeldustega lauljaid, kasutades vokalistide kohta terminit "vokaalidioonid". Ta sai nendega halvasti läbi ja need jooksid "Estoniasse". Voites säras siin tegelikult ainult neli aastat, läks ja säras edasi. Nagu ka Kuusk ja Maiste.

Mida teie n-ö vokaalidioonidest arvate?

Ainult vokaalsete eeldustega laulja pole ka mulle huvitav — ta peab mõistma seda, millest laulab. "Vokaalidioonitus" algab sealt, kus lauldakse ainult vokaale, ei viida kuulajani muusika tunde- ja mõttenüansse. Ooperi mõistmine algab ikkagi sõnast, kui iga detail ei tule välja, jääb osa justkui puudu. Arvan, et seetõttu on ooperis ka publikut vähe, et vokaali ei kasutata vahendina, vaid see on eesmärk.

Kuidas te suhtute originaalkeeles, st mitte eesti keeles laulmisse?

Eitavalts. Ma tahan ooperit vaadata, emotsioonide, mõtte liikumist tunda, ja seda ka laval näha, mitte raamatust lugeda. Tahan näha, et inimene teab, millest räägib. Tema psühholoogiline partituur on huvitav, muu polegi tähtis.

Ooperi kui sünteesiva kunstiiligi puhul asetaksin esikohale muusika, siis teksti ja siis kõik muu.

Mina asetaks ta nii: tekst ja muusika, sest tekstist kasvavad mõtted ja tunded välja, muusika on ju kirjutatud tekstist lähtuvalt.

Lepime, et näiteks Metropolitan Opera's on ükskõik, mis keeles laulda.

Jah, eeldades, et seda teatrit külastavad valged ja mustad, kollased ja rohelised. Aga meie ooperit siin külastavad tartlased, ja seepärast tuleb meil minu arvates laulda eesti keeles. Ja nõuda ühelt poolt tõlke kvaliteeti ning teiselt poolt vokalistidelt mõtte valdamist. Viimast juba koolis.

Ooperi tõlge on üks hirmsamaid probleeme, millega olen kokku puutunud.

See on huvitav maa, olen ise püüdnud meie viimaste muusikalavastuste laule tõlkida. Tõlge peab jälgima, kasutades efektset vormi (riim), konkreetset mõtte- ja emotsiooniselgust. Tuleb jälgida, et mõtte- ja muusikarõhk kokku langeksid. Et mõlemat võimalikult perfektselt saavutada, tuleb muidugi teha kompromisse.

Olete töötanud paljude ooperilavastajate ja ballettmeistritega.

Ida Urbeliga tein palju koostööd, tema tähelepanuväärsemaid ballette tegime koos. Ta rääkis oma kavatsustest algul Kaarel Irdiga, need jõudsid Irdi kaudu minuni ja tavaliselt polnud mul nende teoste vastu midagi. Vaid üksikutest teostest olen ära öelnud.

Kas te lavastajatega teose muusikalis-lavalist lahendust olete arutanud?

Ida Urbeliga sai seda küll väga palju tehtud. Ülo Vilimaaga on olnud kupüüride suhtes arutelusid, aga ettepanekud tulid enamasti tema poolt.

Kas Irdil oli hea vaist muusikateose lavale seadmise suhtes?

Just hea vaist, ja väga hea mälu. Ta mäletas täpselt, mida ta ühe või teise asja kohta kuulnud või näinud oli, ja sai seda oma töös kasutada.

Mis on olnud teie koostöö tippudeks?

Prokofjevi "Kihlus kloostri", kus oli tugev solistide koosseis. Urbeliga olid huvitaivamad tööd Prokofjevi "Önnemängija" ja Bizet' "Carmen", viimane Lehte Margiga nimiosas.

Olete balletietendustel juhatanud usumatult palju head muusikat, mis tihti polnudki mõeldud lavamuusikaks.

Üks meeldejäävamaid balletilavastusi oli kindlasti Ülo Vilimaa — Lydia Austeri "Tiina", milles minu arvates põimusid muusika ja lavaline joonis ideaalselt.

Olete palju kordi olnud situatsioonis, kus teie juhatare ja laval tantsib teie abikaasa Elena Poznjak. Kas olete siis ka mingit erilist sidet tundnud?

Me ju tutvusime lava kaudu, ta tegi kaasa juba minu esimeses teatritöös, "Ainult unistuses". Aga eriti võlus ta mind oma Anitra tantsuga Urbeli lavastuses "Peer Gynt" — kõik edasine on selle tagajärg. Muidugi jälgisin teda laval, seda, kui täpselt ta muusikas oli, kuidas partituuris kirjas oleva omaks võttis. Need hetked, mil nägin, et ta tajus äärmise täpsusega muusika pisimaidki nüansse, ongi olnud vahest minu dirigenditöö ilusaimad.

Kui palju dirigent üldse jälgib lava, kui palju partituuri?

Balletis peab väga palju lava jälgima, kas või sedagi, et kõik tantsijad oleksid õigel ajal kohal. Ooperis ja operetis on ju kuulda, kui kaugel nad on, pilk ei pea kogu aeg lavas kinni olema. Balletis lihtsalt peab.

Ometi on balleti partituur tihti ooperi omast keerukamgi.

Ja sellepärast on ehk balletis mittetabamisi rohkemgi kui ooperis või operetis. Kõik pole ju nii viimseni peas, eriti esimestel etendustel, et saaks vabalt lava jälgida.

Operett oma vahedialoogidega tekitab küllap omaette probleeme.

Dirigent tuleb seal muusikalise numbriga märgusõna peale sisse. Aga tihti juhtub, et näitleja ei ütle vajalikku märgusõna, näiteks unustab selle. Seepärast peab dirigent teksti sisu täpselt teadma, et osata kõigele vaatamata õigel ajal reageerida.

Teie olete kokku puutunud nii muusikakooli kui ka konservatooriumi haridusega lauljatega, kes "Vanemuises" kõrvuti sooloosi laulavad. On vahe märgatav?

Igal eri juhul on see erinev. Vahel võib tulla muusikakoolist küpsem lavajõud kui kõrgkoolist. See võib olla vokaalse ja lavalise andekuse, isiksuse ja sarmi kokkulangemine. Kui Ivo Kuusk ja Illart Orav tulid muusikakoolist, oli neid kohe võimalik panna Evald Tordiku ja Lehte Margi kõrvale — nad olid nii valmis. Mõni areneb omal jõul, selle najal, mida näeb ja kuuleb, mõni vajab rohkem juhendamist.

On ju hea, kui õpitakse palju aastaid. Aga kui räägitakse jälle "kihvakeeramisest" ja "rikkumisest", siis on ju seda hullem, mida rohkem aastaid see on kestnud.

"Kihvakeeramise" üks oluline näitaja on vist see, kui pedagoog hakkab passitama oma laulutehnikat õpilasele. Ta peab siiski nägema ja arendama neid võimalusi, mis on õpilases. Kõige suurem puudus meie laulukoolis on minu arvates see, et liiga vähe pööratakse tähelepanu tekstidele ja mõtteselgusele. Mõtteselgust ei saa olla, kui pole sõnu. Itaalia- või saksakeelse teksti puhul ei saa laulja tihti isegi aru, millest laulab, tema jaoks on tähtis vaid hää.

Kui ooperis on stseen psühholoogiliselt paigas, seda nii lavastuslikust kui ka muusikalise tõlgenduse aspektist, saab aru küll, millest lauldakse, ka keelt valdamata.

Te saate aru tundest, aga mida ta konkreetselt ütleb, sellest ju ei saa. Aga mina tahan ka sellest aru saada.

Kui ta ütleb, ma vihkan, siis peab see ka hääles kajastuma. Mina publikuna pean seda kuulma, ja heade lauljate puhul ka kuulen.

Aga kui ta ütleb, ma armastan, ja tegelikult vihkab, kuidas siis on? Siis olete hädas. Aga just see on huvitav, see peab välja tulema. Tähtis on jõuda selle kaudu, mida ta ütleb, selleni, mida ta mõtleb. Alltekst on tähtis, selles peitub minu arvates ooperi edu võti tänapäeval. Lihtsalt vihkamine või armastamine — see on liiga primitiivne.

Loodus ei salli tühja kohta, teater ammugi mitte. 1970. aastad läksid ilma Voiteseta. Pikka aega oli naispeaosades Evi Vanamõlder, sümpaatne ja tark lauljatar, kel-



lel ehk probleeme eelkõige diktsiooniga. Silvia Vestmann lõi minu arvates eriti sära-
ma "Minu veetlevas leedis", kus ta vokaalsed võimed olid partiiga vastavuses ja ka
teksti valdas ta hästi. Tal oli haaret, ta tunnetas sisu, mõistis, mida tegi. Varasemast
pean üheks tema suurimaks õnnestumiseks Magda Soreli osa Menotti "Konsulis".
Tema legendaarne madame Butterfly oli väga sümpaatne, kuigi käis veidi vokaalselt
üle jõu, aga tema olemus ja osatunnetus olid nii tugevad, et justkui kompenseerisid
vokaalsed puudujäägid.

Praegu on kõrgete naispeaosade kandja Eve Randkivi.

Aga meeslauljad?

Taisto Noor kuulub sellesse solistide gruppi, kes on minu jaoks ideaalne. Tal
on tervikutaju, muusikalist intelligentsi, ta on päris hea näitleja, vahel on ehk prob-
leeme vokaalse poolega. Ta on suurepärane tööpartner — muusik-laulja-näitleja. Jassi
Zahharov on uskumatu kiirusega jõudnud vapustavate tulemusteni nii vokaal-
tehnikas kui ka rollide kujunduses. Tema tormiline areng algas koostööst kontsert-
meister Zoja Herziga. Lauljal peab olema kõrval pianist, keda ta usaldab.

Missugune on dirigendi suhe kontsertmeistriga?

Siingi on vastastikune usaldus väga oluline. Olen töötanud põhiliselt koos Hilja
Kangro, Helve Kortspärna ja Zoja Herziga. Viimasel ajal põhiliselt Made Sõlega, kes
minu printsiipe ja taotlusi toetab ja mõistab.

**Lauljate suust kuuleb üsna sageli, et nad olid etenduse ajal tegelikult haiged. Kuidas
on dirigentidega?**

Juhatamise ajal unustan valu, aga pärast on seda hullem. Ei mäleta küll, et
näiteks käsi oleks haige olnud. Kui ma tean, et tuleb etendus, valmistan ennast selleks
psüühiliselt ette, olen valmis tegema ja andma tol hetkel endast parima, ka siis, kui
pole päris terve.

Aga kui on näiteks 39 kraadi palavikku. Kas dirigendi pärast jääb etendus ära?

Jääb. Minugi pärast on pool etendust ära jäänud. Kümnekond aastat tagasi,
pärast "Porgy ja Bessi" teist vaatust oli mul insult ja mind viidi ära.

Kas köha-nohu segab väga etendust?

Nohu segab küll — ei kuule hästi, orkester tundub tuhm, hakkad forsseerima,
ja tahad, et etendus rutem lõpeks. Aga juhtunud on ka nii, et eelmisel päeval oli
mul narkoosiga operatsioon ja järgmisel juhataasin. Muidugi olen palavikuga dirigeer-
inud. Palju oleneb ka tüki raskusest. Kui ooperis on suured rasked koorid, siis
etendus paratamatult kannatab ja ehk on siis mõistlikum loobuda.

Kas on olnud ka kurioosseid juhuseid etenduse ajal?

Selle neljakümne aasta jooksul on küll paar korda juhtunud, et etendus on
valede sisseastumiste pärast seisma jäänud. Ja numbrit otsast alustatud. Valesid
sisseastumisi juhtub ikka, aga enamasti saab need üsna ruttu ära siluda.

**Teie tööaastate jooksul on ka orkestris tõusu- ja mõõnalaineid olnud. Kas 1950. aastate
lõpu orkester oli praegusest parem?**

Ei olnud. Orkestri üldine kvaliteet on läinud tõusuteed. Tollal mängis siin palju
pooldiletante. Praegu on tunduvalt rohkem kõrgharidusega mängijaid.

Kui suurt vaeva on näinud peadirigidid orkestri komplekteerimisel?

See on alati raske olnud, on ka praegu. Parimad pillimehed ei taha pärast
konservatooriumi lõpetamist Tartusse tulla. See on paratamatus. Varem meelitasime
neid küll korterite või paremate palkadega, otsisime mängijaid Tallinnast, Riist,
Moskvast ja Leningradist. Aga Tallinna me üle maksta ei jõua ja ka korterid lähevad
järjest kallimaks.

**Orkestri, selle ülikeerulise mehhanismi tase on üsna tihti üles kerkinud ühena
"Vanemuise" ooperi põhiprobleemidest.**

Teadagi on kett nii tugev kui tema kõige nõrgem lüli. Võtame näiteks sellise
pilli nagu oboe. Headest oboemängijatest on alati puudus. Aga kui etenduses on üks
oluline oboesoolo ja seda mängitakse küündimatult, on terve etendus mokas. Ja mulje
orkestri tasemest ka vastav.

Orkestri üldine kõla sõltub eelkõige keelpillirühmast.

Keelpillimängijate kõige nõrgem koht on kõrge tessituur, see kipub minema intonatsiooniliselt mustaks, akordid häälestuvad kõrges registris halvasti. Lisaks sellele ei saa me ruumipuudusel kasutada partituuris ette nähtud keelpillikoosseisu suurust. Üle nelja puldi esimesi viiuleid orkestriauku ei mahu. Aga see teeb nii kõlajõu kui ka värvi tunduvalt vaesemaks.

“Vanemuises” on teie kõrval olnud aastate jooksul päris palju dirigente. Kelle kõrvale te ise tulite?

Mina tulin välja vahetama Aleksei Dolgušinit, aasta pärast sain peadirigendiks. Dolgušinit peeti heaks vokalistide pedagoogiks. Võtsin mõned tema ette valmistatud lavastused üle. Hiljem pole mulle see meetod meeldinud, olen jäärpäiselt ise tüki algusest peale ette valmistanud ja ka ise etendused juhatanud. Kui minu kõrval ongi olnud teine dirigent, siis on ta ära langenud või olen mina loobunud.

Tollal kandis dirigendina repertuaari põhiraskust Jaan Hargel.

Ta oli väga andekas muusik, flöödi- ja oboemängija. Ta tegi entusiastlikku ja põhjalikku tööd. Jaan Hargel oli tore inimene: tagasihoidlik, hea huumorimeelega, meie koostöö laabus ideaalselt.

Teie biograafiast loen, et aastatel 1951—1956 olite Kirovi oblastis asumisel. Aga enne seda, just 1951 jõudsite lõpetada Tallinna Konservatooriumi sümfooniaorkestri dirigendina.

Dirigeerimine oli tollal eraldi eriala ja meie koos Vallo Järviga lõpetasime selle Roman Matsovi õpilastena. Roman Matsov õpetas meile väga põhjalikku partituuri analüüsi. Esimestel aastatel oli õppejõud Valfried Jakobson, Made Pätsi vend, kes oli sakslaste ajal ühe kaitsepataljoni puhkpilliorkestri peadirigent, kus minagi tükk aega löökpille mängisin.

Kust teie muusikutee üldse alguse sai?

Kodust. Isa töötas poliitilises politseis ja mängis sealses orkestris metsasarve,



kodus muudkui harjutas. Ema mängis veidi kitarri. Mind — olin siis kaheksa-aastane — ja venda pandi klaverit õppima. Meil oli kodune orkester. Ema mängis kitarri, isa sarve, vend klaverit ja mina trummi. Elasime siis Pärnus. Tallinna kolimise järel see traditsioon jätkus. Klaverit ei viitsinud harjutada, noodilugemisega oli raskusi, ja mõne aasta pärast sain klaveritundidest lahti. Aga siis tuli peresse raadio, hakkasin seda kuulama ja — tekkis huvi tantsumuusika vastu.

Edasi oli loogiline käik muidugi oma ansambel.

Neljaliikmeline "Longhairs", mis hiljem kasvas bigbändiks. Improviseerisime, harjutasime meil kodus, mängisime koolipidudel tantsuks. Meie õpetajaks olid "Ameerika Hääle" raadiosaated, sealt kuulasime muusikat, kirjutasime lugusid maha, õppisime stiili. Bigbändis mängisin algul Jüri Tengi käe all. Sakslaste ajal mängisin ka John Pori juures, olin 16—17 aastane ja "sõin" sealt vanemaid mehi välja — ka tollal eelistati noori. 1941. aastal kutsus bigbändi "Kuldne 7" vaimne isa Hans Speek mind sinna löökpillimängijaks, just enne seda, kui mu ema ja vend Kirovi oblastisse küüditati.

Aga isa?

Tema vangistati juba 1939. aastal — ta töötas ju poliitilises politseis.

Teda te rohkem ei kohanud?

Ei, hiljuti sain ta surmaaaja teada.

Kuidas teil tookord Eestisse jääda õnnestus?

Ma oli just eelmisel päeval sõitnud Narva-Jõesuusse esinema, mind lihtsalt ei saadud kätte.

Millal teie tee esmakordselt Tallinna konservatooriumiga ristus?

Sakslaste ajal. Läksin konservatooriumi trompetit õppima, et muusikat ja pille paremini tunda. Siis põgenesin vahepeal Soome, sest Eestis oli Saksa ajal avalik tantsumuusika mängimine ja tantsimine keelatud. Otsustasin ära minna, sõitsin salaja mootorpaadiga Soome, et sealt edasi sõita, aga seal pandi mind pooleks aastaks maa alla tööle. Üritasin edasi Rootsi põgeneda, aga sattusin hoopis sakslaste kätte vangi.

Eduard Tubin ja Erich Kõlar läbi töötamas Tubina ooperi partituuri. Erich Kõlar juhatab "Vanemuises" nii "Reigi õpetajat" kui ka "Barbara von Tisenhusenit".



Nii et ka teie olete iga valitsuse ajal vangis istunud.

Välja arvatud Eesti Vabariigi ajal. Kõik teised võimud on mind vaenlaseks pidanud. Olin kuus kuud eeluurimise all, kohtuni ei jõudnud — sakslastel oli tähtsamatki teha.

Ja taas konservatooriumi?

Jah, seoses "Kuldse 7-ga". 1944. aasta sügisel tulid "Kuldse 7" järelejäänud mehed uuesti kokku. Speek oli emigreerinud Rootsi ja minust sai selle orkestri juht. Valisin sinna mängima Tallinna parimaid pillimehi. Kõik olid professionaalid, aga džässi stiililine tunnetus oli neile võõras. Ega me seda tunnetust päris kätte saanudki, praegu mängitakse palju paremini.

Seda orkestrit oli vaja juhatada ja mulle tundus, et ma ei oska. Olin juhatanud ühe kontserdi Draamateatris, mäletan, et mängisime Cole Porteri lugu "Night and Day". Olin teinud sellest ise parafraasi, aga juhatamisega olin kimpus ja — otsustasin hakata dirigeerimist õppima.

1942. aastal olete lõpetanud Westholmi gümnaasiumi. Kaua te seal käisite?

Kui venelased 1940. aastal sisse tulid, käisin Gustav Adolfi gümnaasiumis, seal mängisin ka puhkpilliorkestris trummi. Dionyssil Orgussaar oli meie lauluõpetaja, ta andis mulle ühel päeval trummi ja noodid koju, et saaksin harjutada. Ju ma vist laulutunnis silma paistsin. 1940. aastal hakati koolides inimesi vahetama, et suurematel õpilastel ei tekiks riigivastaseid meeleolusid. Mind viidi koos kümnekonna poisiga hoopis Nõmme gümnaasiumi. Kui sakslased tulid, jäi mul veel aasta õppida, ei tahtnud enam Nõmmele sõita ja siis läksin Westholmi gümnaasiumisse.

Kus te Tallinnas elasite?

Rohu ja Telliskivi tänava nurgal. Sealt viidi isa 1939. aastal ära, ning 1941. aastal ema ja vend. Mina jäin sinna seitsmeteistkümneaastasena üksi, üürisin kolmetoalisest korterist kaks tuba välja. Seal õppisin siis iseseisvat elu. Aga koole on minu lapsepõlve veel mahtunud — Pärnu saksa kool, millele eelnes saksa lasteaed, ja Tallinnas käisin alguses Kaarli koguduse koolis.

Meenutus džässi aegadest: Vallo Järvi, Valter Ojakäär, Gennadi Podelski ja Erich Kõlar.



1951. aastal lõpetasite konservatooriumi ja samast aastast olite asumisel Kirovi oblastis. Kuidas te veel nii hilja rataste vahele jäite — põhiline arreteerimiste laine, “kodanlik natsionalism” jne oli ju 1950. aastal?

Miskipärast lasti mul konservatoorium lõpetada, suunati isegi Filharmoonia estraadi- ja puhkpilliorkestri peadirigendiks, kuigi juba tollal kutsuti mind ka “Vanemuisesse”. Eelistasin Tallinna jääda. 1951. aasta sügisel olime orkestriga ringreisil Põhja-Eestis, Rakvere kandis, kui mind otsima hakati. Teisel korral sattusin neile ette ja mulle öeldi, et isa pärast pole mu koht mitte siin, vaid on Kirovi oblastis. Võeti kinni, viidi Tallinna, Lasnamäele, esitati küsimusi, ja saadeti tapiga vangivangis Kirovi oblastisse. Koos röövlite ja mõrtsukatega, kes mu midugi kohe paljaks varastasid. Aga seal pandi mind, kõrgema muusikaharidusega inimest, kohe vabriku töölisklubi kunstiliseks juhiks. Sinna tuli abikaasa Leelo mulle lapsega järele, tagasi tulime juba kolme lapsega.

Leelo isa Riho Päts oli ju üks nendest, kes 1950. aastal tugevaima löögi alla sattus. Kas see võis mõjutada ka teie saatust?

Küllap mõjutas, aga ma ei mäleta, et tookord oleks sellest juttu olnud.

1956. aasta tõi teid tagasi Tallinna.

Ja siis püüdis Kaarel Ird mind kinni, et kas ma ei tahaks “Vanemuises” juhatada Boris Kõrveri operetti, mis oli Moskvas kunstidekaadi kavas. Tulin “Vanemuisesse” ja — jäin. Ei mäleta, et oleksin kaua kaalunud. Meil tekkisid ka perekonnaelus probleemid ja nii oli võimalik ära tulla.

Saatust?

Tol hetkel küll ei olnud, aga kujunes saatuseks. Siinne töö oli ju seotud sellega, mida olin õppinud.

Vallo Järvi läks “Estoniasse”.

Kohe pärast lõpetamist. Käisin ka tema proove kuulamas — ta sai kohe hästi löögile.

Tähendab, teil polnud enne “Vanemuisesse” tulekut muusikateatriga üldse kokkupuudet olnud!

Ainult need Vallo Järvi proovid. Taipasin džässist, aga ooper oli mulle võõras maa. Esimene isiklik kokkupuude oligi Kõrveri operett “Ainult unistus”. Nii et Kõrveri soovitusel ja Irdi mahitusel ma siin olen.

Oli algus raske?

Esimesed proovid olid väga rasked. Paar päeva enne peaproovi ei tahtnud ma



Erich Kõlar ja Elena Poznjak.



teatrist enam midagi teada. Aga siis tekkis mingi murrangumoment, asi hakkas liikuma ja — etendus laabus. Tõsise muusika vastu hakkasin ju üldse hilja huvi tundma. Olin sõja ajal Soomes ja mäletan, et esimene pala, mis mulle meeldis, oli Lillede valss Tšaikovski "Pähklipurejast". Tundsin äkki, et huvitav muusika. Kui hiljem "Pähklipurejat" juhatasin, tuli see elavalt meelda.

Mis muusikat te praegu kuulate?

Kuulan kõige rohkem neid plaate, mida Neeme Järvi on mulle saatnud, mõned CDd on väga huvitavad. Esitus on perfektne, olen vaimustuses temast kui dirigendist, kui muusikalisest isiksusest. Ja muidugi salvestuse tasemest. Kuulan ka raadiot, aga sealt tuleb põhiliselt vaibakloppimist.

Millised on teie suhted džässiga täna?

Tõsised, hindan seda muusikaliiki väga kõrgelt. Kuulan meeleldi paljusid orkestreid, Count Basie' oma näiteks, mida kahjuks harva raadiost kuuleb. See muusika on läbi teinud tohutu arengu. Aga ma ei tee vahet, kas kuulata n-ö klassikalist muusikat või džässi. Oluline on muusika kvaliteet. Ja muidugi hea esitus.

Tartu kui muusikaelu keskus. Kas sinne kontserdielu on olnud piisavalt elav, külalisterohke? On ju Tartus paljude muusikute unelmatesaal — ülikooli aula — ja ka "Vanemuise" kontserdisaal.

Viimane on akustiliselt veidi tuhm, aga kaugeltki mitte kõige hullem. Igatahes mulle on seal juhatada meeldinud. Aga aulas on parem kuulata. Mul on tunne, et kui saalis on sambad, siis on see täiuslik, nad nagu lööksid heli laiali, peegeldaksid mitmes suunas, annaksid ülemhelisid.

Muidugi võiks kontserdielu rikkam olla, kuigi arvan, et meil ei jätkuks publikut. Aitäh sellegi eest, mis on.

Tartu sümfooniaorkester on viimasel ajal tugeva kriitika all olnud. Siit hargneb terve rida probleeme.

Muidugi pole kaugeltki kõik õnnestunud. Aga...

Ühesõnaga — kas keskpäraselt esitatud muusikat on tingimata vaja?

See on alati probleem, millele ei oska vist ükski tark lahendust pakkuda. Ühest küljest on hea, kui sul käe-jala juures mängitakse Sibeliust või Tubinat, meie oma jõududega. N-ö vahetu kogemus. Ja kui see arendab pillimehi, dirigenti, publikut. Samas, kui see ebaõnnestub, võib suure osa publikust kontserdisaalist eemale peletada. Aga kui ikka rahvast saalis on, ju siis on vaja.

Plaadid-videod parimate esitustega on kättesaadavad, kuigi teame, et plaadil on kõik võimalik, seda lihvitakse täiuslikkuseni.

Jah, aga samas ei usu ma, et näiteks Barbra Streisand kontserdil mustalt laulaks. Ta on võimeline ideaalselt mõtet ja viisi kokku sobitama, seda ei saa kunstlikult teha.



*Erich, Margo ja Elena Kõlar
1960. aastate keskel.*

Orkestri kontserdi puhul on arvatavasti väga tähtis ka see, et orkester lavaaugust välja saab, on publikuga silmitsi.

See teeb mängija julgemaks, vastutustundlikumaks, kõik võtavad ennast rohkem kokku.

Ja see erineb igapäevasest teatrielust, kus tõtt-õelda võib ju üsna nüristav olla sada korda samast operetist samu käike mängida.

Oleneb mängijast, kas ta võtab seda nürilt või kui mingit etappi oma interpreeditöös, tema muusikalis-eetilisest printsiipidest lähtudes. Ka teise viiuli viimases puldis võib sedasama operetti mängida nii, et see nagu tõuseks üles. Aga võib ka lihtsalt maha mängida. Oeldakse, et ei ole väikesi rolle, on väikesed näitlejad, samuti ei ole orkestris väikesi partiisid, on väikesed mängijad. Aga kes elu aeg on viimases puldis mänginud — ju ta ei vajagi rohkemat.

Ooperites ja eriti veel ballettides, mis ei olegi tihti lavamuusikaks mõeldud, ei saa kurta selle üle, et pole vastutusrikkaid pillisoolosisid.

Aga kurta saab selle üle, et neid küllalt hästi ei mängita.

Dirigendi töövahendid on käsi ja kepp. Kas viimane on üldse vajalik?

Mina olen harjunud juhutama taktikepiga. Aga kui ta mul ära võetakse, maha kukub või publikusse lendab, mida muide päris tihti juhtub, siis edasi juhatan ilma. Kui orkester on mind harjunud nägema taktikepiga, äratan ilma selleta ehk rohkemgi tähelepanu, ja see pole paha. Missugune see dirigendikepp on, pole eriti oluline. On tähtis, et see ei libiseks käest ära, et tal oleks mingi nublakas otsas. Olen tähele pannud, et kui ma temperamenti üles näitan, kaotan kergesti taktikepi.

Kust üldse dirigendikeppi saab?

Siiamaani tegi mulle suurema osa neist meie endine orkestrant Vladimir Annikov. Poest saab ka osta, aga need pole enamasti sobivad. On karedate, jämedade, lühikesed, karvased. Mina ei taha väga pikka, ja ideaalne on valget värvi, seda on orkestrantidel parem jälgida. Enamasti on dirigendikepp puust. Nüüd aga läks Annikov pensionile ja ma olin sunnitud ise lahendust otsima.

Mitu kilo ühe korraliku etendusega maha läheb?

Seda ei oska öelda. Pulsi tunnetamine on mul küll muutunud üsna automaatseks ja selle järgi orienteerun ka autori tempodes. Ka jooksmas käies kontrollin pidevalt südame töö kiirust. Praegu, teiega rääkides, lööb 72 korda minutis. Aga kord "Krati" etendusel — seal oli paar takti vaikust — kontrollisin pulssi: 160. Nähtavasti on see tõsine organismi üldine pingutus.

Kas olete kunagi kahetsenud Tartusse tulekut?

Pole olnud alternatiivi, mis sunniks seda tegema.

Kuidas mõjus teile see, et "Vanemuisesse" tuli uus peadirigent?

Neid on olnud koguni kaks. Praegune peadirigent Endel Nõgene ja aastatel 1985—1987 Toomas Kapten. Tegelikult mõjus see väga meeldivalt — suur vastutusekoorem vajas kaelast ära. Küllap mingid psüühilised tõrked olid ka, aga põhiliselt oli hea meel. Kahtlesin algul veidi, kas Endel Nõgene on päris õige mees, kes selle ameti peaks üle võtma. Aga ta on näidanud, et on. Meeldib tema lai haare ja julgus suurelt ette võtta, väheste proovidega küllalt raskeid teoseid välja tuua. Kui uskuda vastukajasisid orkestri esinemistele välismaal, nii meedias kui suusõnalis, siis need ainult kinnitavad veendumust, et valik on olnud õige.

Toomas Kapten oli hea töömees, suur tähenärija nagu minagi, põhjalik. Praegu teeb ta noorteorkestriga väga tänuväärset tööd. Oma esimesi häid tulemusi orkestriga töötades on juba näidanud Lauri Sirp.

Palju teil lapselapsi on?

Mul on juba üks lapselapselaps, nii et olen vanavanaisa. Lapselapsi on mul üheksa, neist neli läheb Margo arvele. Paabul on kaks, Elel kaks ja Kajal üks.

Vahendamud MARE PÕLDMÄE

TARTU MUUSIKAELU 1996. AASTA LÕPUL

"VANEMUISE" MUUSIKATEATRI MÄNGUKAVA

Ooperid

Verdi "Traviata",
esietendus 1993
Dirigent Endel Nõgene
Lavastaja Taisto Noor

Verdi "Rigoletto",
esietendus 1991
Dirigent Endel Nõgene
Lavastaja Ivo Kuusk (külalisena)

Puccini "Tosca",
esietendus 1995
Dirigent Endel Nõgene
Lavastaja Mikk Mikiver (külalisena)

Verdi "Falstaff",
esietendus 1996
Dirigent Lauri Sirp
Lavastaja Taisto Noor

Gounod' "Faust",
esietendus 1996
Dirigent Endel Nõgene
Lavastaja Ülo Vilimaa

Operetid/muusikalid

Ábrahâmi "Viktoria ja tema husaar",
esietendus 1995
Lavastaja Ülo Vilimaa/Kuno Otsus
Dirigent Lauri Sirp

Frimli — Stohardt "Rose-Marie"
esietendus 1996
Lavastaja Ülo Vilimaa
Dirigent Lauri Sirp

Leigh' "Mees La Manchest",
esietendus 1995
Lavastaja Mare Tommingas
Dirigent Peeter Saul

Schwartzi "Pagariproua",
esietendus 1996
Lavastaja Ülo Vilimaa
Dirigent Erich Kõlar

Balletid

Tšaikovski "Pähklipureja",
Mare Tommingase koreograafia
Dirigent Lauri Sirp

"Prügikastilapsed"
M. Karmi muusika
Ülo Vilimaa koreograafia

"Konserv"
Kolm lühiballetti Händeli, Glassi ja Margo
Kõlari muusikale
Dmitri Harchenko koreograafia

Muidugi moodustab suurema osa Tartu muusikaelust "Vanemuise" teater, ooper ja ballett. Aga Tartus on ka H. Elleri nim Muusikakool, peale selle veel kaks muusikakooli, tegutseb metsasarveklubi, siin toimuvad vana ja uue muusika päevad. Vähemalt kord kuus on sümfooniakontsert, kus esinevad ERSO või Tartu Sümfooniikud. Ja muidugi seostatakse Tartut kuulsate kooridega.

Endel Nõgene, "Vanemuise" peadirigent:

Paari viimase aasta jooksul oleme otsustavalt välja vahetanud ooperirepertuaari. Oleme riskinud ja see on ennast ka õigustanud. Mul on hea meel, et meil on dirigente kõigist põlvkondadest — Erich Kõlari kõrval on kasvanud ja kiiresti arenenud noor Lauri Sirp, kelle töö, eriti orkestriga on olnud märkimisväärne. Elevus on tekitanud dirigent Carlo Felice Cillario ja Taru Valjakka meistrikursused lauljatele.

Teatri orkester on viimasel ajal täiendust saanud ka Eesti Muusikaakadeemiast. On hea meel, et orkestris on neid, kes tõesti võimelised ka solistina üles astuma. Lõpuks ometi on lahendatud tšellorühma probleem, kogu keelpillirühm on saanud tuntavat täiendust. Ebaühtlust muidugi leidub.

Sümfooniikutega oleme esinenud mitte ainult Tartus, vaid teinud ka üsna pikki kontserdireise Saksamaale, Soome, Rootsi. Arvan, et orkestrile — koosneb ju orkester põhiliselt "Vanemuise" orkestri mängijatest — on väga oluline saada just kontserdilava kogemusi, kus iga pillimees ka publikule näha-kuulda ja vastutus seega tunduvalt suurem kui ehk lavaaugus mängides. Hea meel on ka sellest, et nii kodulinnas kui ka välismaal on meie kontsertidele publikut jätkunud, nagu selgestki, et viimasel ajal oleme võimelised olnud ka vokaalsümfoonilisi suurvorme ette kandma.

Ülo Vilimaa, "Vanemuise" peaballettmeister:

Kaitsta tuleb vaimu, mitte võimu. Elame muutavas ajas, kus on nii plusse kui ka miinuseid, nagu küll igal ajal. Intelligentne inimene oskab näha ka miinustes plusse. Tegija jaoks peab kunst olema õige, ei saa olla hea või halb. Ükski tegija ei taha ju teha halvasti, aga kas ta teeb õigesti? On heitlik aeg, mis lubab kõike teha. Mida eklektilisem lavastus, seda parem see tundub. Näib, et hetkel pole vajalik ei stiil ega eetika. Aga aeg,

kus need asjad väärtust omavad, tuleb kindlalt tagasi.

Ka balleti mõonaajad elame üle, kas või pensionieas tantsijatega. Aga kust need noored tulevad, kui koreograafiakool meile neid ei anna. Viimati tuli "Vanemuisesse" sealt kolm tantsijat kolm aastat tagasi. Aga ka Estonia Teatri ballett püsib seni, kuni on püsti "Vanemuise" oma. Meie balletiklasside õpilased loovad juba lavastustes kaasa, kuid suuremat täiendust trupile saab sealt ehk alles seitsme-kaheksa aasta pärast. Tantsustuudio "Ida" on Alla Lilleoru juhendamisel tegutsenud neli aastat, aga sealne koolitus erineb Tallinna balletikooli omast tunduvalt. Mõned tantsijad on tulnud ka Mare Tomminga stuudiost, mis küll tegutses täiesti teistel põhimõtetel, aga kõige raskemal ajal aitas just see stuudio meid olukorrast välja.

Igatahes, praegu on meil kaks mees-solisti ja neli meest rühmas. Aga lohutuseks olgu öeldud, et ka Ida Urbel töötas mingi aja sellise trupiga.

Jaak Viller, "Vanemuise" teatri juht:

Kui ma 1994. aasta kevadel "Vanemuisesse" tulin, oli teatri muusikalavastuste ja kontsertide külastatavus üsna tagasihoidlik, midagi pidi ette võtma. Ühelt poolt vajasid orkester, dirigent ja ka publik kontserte, samas ei olnud piisavalt vahendeid nende korraldamiseks. Praegu, kaks ja pool aastat hiljem annab meie orkester hooajal kümme kontserti ja minu arvates on see töö ennast õigustanud. Abonementpileteidki on selleks hooajaks müüdüd üle 70. Dirigent Carlo Felice Cillario on meiega töötanud, on nõus töötama ka järgmisel hooajal. 1996. aasta jooksul on tunduvalt uuenenud ka meie pillikogu.

Oleme kehtestanud kindla tööruumi: igal hooajal toome lavale kaks ooperit, kaks balletti, ühe opereti ja ühe muusikali. Ooperis valitsevad küll põhiliselt itaalia heliloojate teosed, nende kõrval on ka Masseneti ja Gounodi. Vaadata tuleks ka kaasaegse ja barokkooperi poole — mõlemad on olulised ooperiansambli koolitamisel.

Eestimaal on väike ja pole mõtet kindlasti soliste, vaid on kasulik neid vahetada. Oleme püüelnud avatuse poole, kasutades oma lavastustes nii Estonia Teatri kui ka Soome lauljaid, tulevikus ka Venemaalt kutsutuid.

Minu arvates on praegu jõudnud kätte teatav stabiilsuse aeg, mille saavutamiseks kulus poolteise aasta jooksul üsna palju jõudu. Edasi tuleks enam tähelepanu pöörata etenduste tasemele, selle hooaja draamalavastused on selles osas muusikalavastustest ette jõudnud. Ja siit kerkib probleem — lavastaja. Ei pea suureks patuks, et "Vanemuine" ehitab end üles külalislavastajatele. Kui endal ei ole stabiilseid kindlaid lavastajaid, tuleb seda teha. Muusikalavastused on põhiliselt oma

maja inimeste kanda, kuigi isegi Mikk Mikiveri tööd ooperis on meile ette heidetud. Aga ooperilavastajate puudus on Eestimaal alaline probleem olnud ning neist on puudu ka mujal maailmas. Meenub Giancarlo del Monaco neli head lavastust Soome Rahvusoperis, aga viies, "Sevilla habemeajaja" oli väga maitسله.

Ballett on olnud alati "Vanemuises" üks avatuid kunstiliike. Ma ei ole nõus, et ballett on olnud kriisis, hooaeg 1994—1995 ebaõnnestus Oleg Titovi pikaajalise haiguse tõttu, just temale oli repertuaar üles ehitatud. Balletis võiks rohkem osaleda noori estoone-lasi, kes saaksid meil oma esimesed suuremad rollid teha. Aga praegu on Mare Tommingal proovisaalis uus ballett, Stravinski "Püha kevade" ja Rodrigo Kahe kitarr kontserdi muusikaga, ja see töö pakub trupile suurt huvi.

Muidugi ei ole ma vaimustuses, lugedes "Postimehest" teravaid hinnanguid "Vanemuisele", aga ka sellel on oma positiivne külg, see pööras tähelepanu mõnelegi olulisele probleemile. See oli teatud mõttes diskussioon, kuigi meie häälel selles ei osalenud. Aga osaleda saame Tartu Raadio igapäevastes saadetes, mida juhib meie laulja Peep Puis, kes punub oma saatesses üsna oskuslikult ka "Vanemuise" tegemisi.

Taisto Noor, "Vanemuise" ooperisolist:

Tartu muusika- ja teatrielu viimase aja tipp-sündmus oli vaieldamatult maestro Carlo Felice Cillario sinne töö: ta juhatas kahte "Traviata" etendust ja Verdi Reekviemi. Nägime, milleks on suutelised meie solistid, koor ja orkester. Need olid tõelise liidri eestvedamisel toimunud õhtud. Muidugi ei õnnestunud kõik — kes teeb, see eeskib. Aga selle perioodi kõrgpunktid reastasid peaaegu pilvedeni. Maestro Cillario teab täpselt, mida tahab saavutada. Ta ei tule proovi tegema passiivselt, vaid kui nõudlik õpetaja. Ja meie valmisolek temaga töötada näitas meie suutlikkust. Maestro palus Reekviemi ette valmistama meie dirigendi Lauri Sirbi ja avaldas tänu tehtud töö eest sellega, et ulatas peaproovis oma dirigendikepi Lauri Sirbile juhatamiseks. Eeltöö oli sügavalt läbi tunnetatud, Lauri Sirp oskab ja tahab tööd teha ning tal on olemas kõik eeldused, et teha end arusaadavaks. Ta on inimene, kes ammutab oma emotsioonid ja ellusuhtumise muusikast.

"Vanemuise" ooper on viimasel ajal üsna raskete lavastustega publiku ette tulnud. Selles on nii head kui ka halba. Et "Tosca" on ainult üks peategelane meie teatrist, on mõtlemapanev. "Othello" kordub sama, kusjuures isegi väiksemates osadesse tuuakse külalisi. Võib juhtuda, et oma inimesed kipuvad vähese koormusega jääma. Mul on hea meel, et näiteks "Traviata" saame "Vanemuise" jõududega mängida, kuigi ka selles lavastuses näeme tihti külalisi. Tegeli-

kult saaks enam-vähem kõiki oopereid oma inimestega teha. Praeguses kõige suurema arvu solistidega lavastuses, "Falstaffis", on tingimata vajalikud vaid kaks külalist — dr. Ford (Rando Pihho) ja Caius (Rostislav Gurjev). Teise tenori koht teatris on lihtsalt täitmata. Probleem on ka dramaatilise sopraniaga, nagu eesti ooperis praegusel hetkel üldse.

Viimasel ajal on näha olnud, eriti ooperites, päris noori inimesi kesketes osades. Minu arvates on "Vanemuises" puudu näitejuht ja seega tekib oht, et noor inimene jäetakse üksi. Puudu on ehk ka vokaalpedagoogist, aga — kust sellist inimest võtta?

Proovisaalis olen praegu Mefistona Gounod' ooperis "Faust", mille toob lavale Ülo Vilimaa ja mille dirigent on debütandina Hendrik Normann.

Jassi Zahharov, "Vanemuise" ooperisolist:

"Vanemuise" muusikapoole reiting on viimastel aastatel olnud kõrge, seda on öelnud ka muusikainimesed Tallinnas. Küsimus on, kuidas seda hoida.

Tartus on viimastel hooaegadel tekkinud tõeline ooperipublik: tulevad noored inimesed, kenasti riides, käituvad asjatundlikult. See on aastatepikkuse töö tulemus. Meenub, kuidas "Tosca" kevadistel gastrollidel Uppsalas tõusis publik mõlema etenduse lõpul püsti ja kuulsime tunnustussõnu inimestelt, kes olid kursis maailma muusikateatriga.

"Vanemuise" ooperi üks tendents on värske ideeäsitlus. Suurtes muusikateatrites tuuakse tavaliselt ooper lavale remarkide järgi, meie ei saa seda alati endale lubada. Meie eelis on see, et saame lugeda partituuri hoopis teisiti. Noored kriitikud kirjutavad praegu väga pretensioonikalt ja üleolevalt, ja see on nende õigus. Aga kui kriitik Laansalu tunneks ka Puccini ooperite partituuri, remarke, saaks ta aru, et Mikk Mikiveri "Tosca" on absoluutselt reformaatorlik lavastus!

Muidugi võiks värsket lavastajamõtet olla rohkemgi, aga seda napib ka sõnateatris. Tean, et näiteks Jaan Toomingal on mõtteid muusikateatri vallas, seotud kaasaegsema ooperimuusikaga. Miks ei võiks "Vanemuise" proovida näiteks Andrew Lloyd Webberit? Iseasi muidugi, kas seda just Zahharov peab tegema.

Meie ooperitrupp on väike ja sellest ka tema hädad. Muidugi peaksid ooperi ja muusikali jaoks olema eraldi inimesed, meil teevad kõik kõike. Põhimõtteliselt olen selle poolt, et igal lavastusel peaks olema vähemalt üks koosseis majast, aga ei saa ka öelda, et oma jõud oleksid rakendamata. Külalissolistide kutsumine peaks igal juhul jätkuma.

Mulle isiklikult on mitu uut pakkumist teinud Estonia Teater ja nii pean ennast jagama kahe maja ja kahe linna vahel. Ees on "Othello" Tartus ja "Gianni Schicchi" "Esto-

nia". Püüan teha kõik endast oleneva, et mitte häirida kummagi töörütmi.

Kui aga keegi kuskil peaks veel rääkima, et Eestile piisab ühest muusikateatrist, siis need, kuradid, tuleks kohe kinni panna! See oleks umbes sama, nagu hakata Jeruusalemma nutumüüri telliskivihaaval laiali kandma. Meie kaks muusikateatrit on meie au ja uhkus!

Eve Randkivi, "Vanemuise" ooperisolist:

Töökoormus on viimasel ajal suur olnud: Violetta, Gilda, Mrs Page, Viktoria, Rose-Marie... Ette valmistan Margarethe osa "Faustist". Järgmisel hooajal tuleb taas kaks-kolm osa juurde. Tööd on palju, jõuaks vaid ära teha. Paljud Estoniagi lauljad pole reper-tuaari osas nii õnnelikud olukorras kui mina. Uhked lavastused järjest. Nii palju kui tervis lubab, tuleb tööd teha. Mida sa hing veel tahad?

Kogu aeg peab olema vormis, reageerima kiiresti ja kergesti. Ja kui siis ei saa, tuleb ahastus. Aga vales häälekoolist tulenevad hädad on mul küljes siiani. See on minu põhiline mure. Ja veel teatrist tulenev mure — ei tohi segamini ajada töö- ja isiklikku elu. On kaks ise asja, kas näiteks maestro Cillario ütleb midagi sapist proovis või etendusel või kusagil koridoris. Esimene on etteheide minu kujundatud rollile, teine oleks mulle kui inimesele. Ja need kaks tuleb lahuse hoida.

Raha on ka vähevõitu. Vahel paneb hambaid kiristama. Ja ikka kipuvad olema halvad asjad need, mis korduvad ajast aega.

Siin liigub kogu aeg huvitavaid inimesi. Sain ise Riias käia "Traviat" laulmas. Siis leidsin, et pole vaja võrrelda, mis on väljaspool mind, vaid tuleb endasse vaadata — mida ma ise endast annan. Latt tõusis kõrgemale, isiklik rekord tuleb ületada. Seepärast on hea, kui oma majast välja saab. Tartu on väike koht ja kui harjud siinsega, järgneb paratamatult mandumine. Kui ei saa šokiterapiat, järgneb tahes-tahtmata see, et pole tasemel. Paremini saab alati.

Ma ei oska kunagi öelda, kuidas ma ennast enne või pärast etendust tunnen. Aga küsige seda minult etenduse ajal!

Carlo Felice Cillario, itaallased maailmameinega dirigent Austraaliast:

Kui ma 1993. aasta sügisel esmakordselt Eestisse tulin, teadsin ma sellest maast tänu Neeme Kuningale, kellega olime koos töötanud Bergenis, tuues seal lavale Pizetti ooperi "Mõrv katedraalis". Et lisaks Estoniale on veel teinegi teater, kus pidevalt ooperit etendatakse — sellest polnud mul loomulikult aimugi. Tartu ooperiga sain aga peagi tuttavaks ja see hakkas mind võluma. Juba ainuüksi fakt, et nii väikeses linnas on omaette ooper, sealjuures intelligentne ooper, see oli üllatus. Olen siin varem proove teinud ja kontserte juhatanud, nüüd siis "Traviata"



Frimli—Stohardt'i operett "Rose-Marie".
Maimu Krinal ja Taisto Noor.
Stseen 3. vaatusesest.

Anu Matkuri foto



Verdi ooper "Falstaff". Nimiosas Jaan Willem Sibul.
Eha Pärj (Mrs. Page), Valentina Kremen (Mrs. Ford), Eve Randkivi (Nanetta), Vivian Kallaste
(Mrs. Quickly).
Rein Urbeli fotod





Jelena Karpova
"Prügikastilastes".



Eve Randkivi Viktoriana Ábrahâmi
operetis "Viktoria ja tema husaar".



Tosca — Helvi Raamat ja
Scarpia — Jassi Zahharov
Puccini ooperis "Tosca".
Rein Urbeli fotod

Stseen Leigh' muusikalist "Mees La Manchast".
Anu Matkuri foto



etendust ja Verdi Reekviemi. Mis mind kõige enam võlus, on sinne töötähe, avatus, õhin. Muidugi ei ole mõtet võrrelda "Vanemuist" maailma esinduslavadega, aga ma arvan, et kui seal sama mängulisusega asjasse suhtutaks kui siin, oleks terve maailma ooperikultuur palju kõrgemal tasemel.

Jaan Willem Sibul,
"Vanemuise" ooperisolist:

On selge, et "Vanemuise" muusikapool on tõusmas. Oletan, et tagasi on jõudnud ajad, kui siin laulsid Lehte Mark, Endel Ani ja Evald Tordik.

Ooperivalik on meil väga hea: "Traviata", "Tosca", "Rigoletto", "Falstaff", kusjuures viimane on ju esmaesitus Eestis! Mis on Estonial praegu vastu panna? Mis siis, et kõik ühest reast, see on ooperi kuldajastu.

Oleme harjunud kurtna oma orkestri taseme üle, aga näiteks Verdi Reekviemis kõlas see maestro Cillario juhatusel väga hästi. Tõsi küll, seal oli pille juures, näiteks tšellorühm kõlas hoopis teisiti, aga järelikult on orkester olemas ja teda saab panna hästi mängima. Ilmselt paneb ka turumajandus paljud asjad paika.

Mul läheb siin kolmas täishooaeg ja muidugi olen rahul. Estoniast ületulek oli järsk hüpe, seal olin koorilaulja ja polnud lootustki kuhugi tõusta. Mulle meeldib, et "Vanemuises" on ka draamapool. Tavaliselt on muusikateatri sisemine õhustik ju seisev vesi. "Vanemuises" on küllalt näitlejaid, keda panna laulma ja tantsima. Muusikalides võiks me "pika puuga" teistele teatritele ära teha!

Võib-olla on kõige olulisem see, et Tartus on taas ooperi vastu huvi tekkinud, ooperis käimine on prestiižne. Andrus Laansalul on õigus, et ooper on ülikute ja valitsejate žanr, aga eks me kõik taha natuke valitsejad olla...

Vivian Kallaste,
"Vanemuise" ooperisolist:

Kui mina "Vanemuisesse" tulin, oli ooperi poole eelkõige tugev näitlejakoosseis ja Endrik Kerge ning Ülo Vilimaa huvitavad lavastused. Püüdsin sellega kaasa minna ja see oli üllatav, et ooperiteatris sai midagi sellist proovida. Ja kuidas veel sai! Ma ei unusta näiteks ialgi vastasmängu Silvia Vestmanniga "Konsulis", seda, kuidas tal aariat lauldes purskusid silmist pisarad. Samas ei olnud see ühegi solisti poolt lauldud eba-professionaalselt.

Muidugi oleks ehk olnud arendavam jääda ainult ooperi peale. Ise naudin teatris väga hästi lauldud Verditi või Puccini ka siis, kui lavalt mingit erilist lavastajamõtet välja ei loe, aga ilma rollideta operetis ja muusikalis poleks siin kuigi palju tööd olnud.

Praegu on meil teatud stabiilsuse aeg. Näiteks "Falstaff", mida sain ka kõrvalt jälgida, on huvitavalt lavale pandud. See, et

kõik ei ole vokaalselt filigraanne, on meie, mitte lavastaja probleem. Nii ränk tükk nõuaks palju rohkem prooviaega. Tundub, et meil on repertuaari valimise põhimõtteks võetud publiku teatrisse tagasi meelitamine, ja siin pole vaja keerutada: "Traviatad" läksid täissaalile, "Rigoletto" juba kuugendat hooaega. Kutsub külalissolisti nimi pluss iga ühele tuttavad Verdi meloodiad. Ooperise-döövrid aitavad lauljal vormis püsida, aga on ju veel palju huvitavat muusikat, mida võiksime teha. On arusaadav, et Schönbergi "Kuu-Pierrot'd", mida oli ränk õppida, aga põnev teha, vaatasid aina samad inimesed, kuid hõre saal ei too teatrite sissetulekut.

Viimasel ajal on meilgi läinud moodi n-õ projektid, kus iga väiksemagi osa peale kutsutakse külalisi, mis minu arust ei pruugiks nii olla. Mulle meeldiks, kui iga tüki puhul oleks olemas üks koosseis ainult meie maja inimestest.

Kui ma loen mõnd kogenud muusika-kriitikut, näiteks Merike Vaitmaad või Kristel Pappelit, siis saan aru, mida nad öelda tahavad, ja ka kõva kriitika ei ole solvav. Noore kriitiku toon aga peab miksiki olema selline, et tunnen ennast maast madalamana või lähen vihaseks. Solist ei lähe kunagi lavale teadlikult halvasti tegema.

Eugen Antoni, "Vanemuise" ooperisolist:

Kui "Vanemuises" alustasin, oli siin mõõnast väljatulemise periood. Tänu Irdile oli kindel repertuaar, sidemed, kogu teater tööga hõivatud. Juhtkonna vahetudes algas väike allakäik, olid küll üksikud eredad teosed, näiteks Kangro "Ohver", aga kadus klassika. Kui juhataste etteotsa astus Priimägi, oli majas probleeme palju, aga vähemalt ooperirepertuaari alal olid tal kindlad taotlused. Mängukavva tekkisid "Don Pasquale" ja tänapäevani laval olevad "Rigoletto" ja "Traviata".

Meie praeguse mängukava üle on pilatud, et oleme nagu väike *La Scala*, aga minu meelest ei ole see halb. Arvan, et suhtumine muutuks paljus, kui ka finantsiline külg oleks natukenegi tugevam. On raske olla laval kuningas ja samal ajal mitte omada taskus kümnet krooni!

Tahaks küll, et kui "Vanemuine" lavastab midagi oma majas, oleks ka oma solistidest kate olemas. Välisteatrite eeskujul võiks korraldada konkursse ühele või teisele rollile. Konkursid aitaksid avastada uusi tähti, olgu tegu kas või väiksema rolliga. Minu meelest peaks iga etendus olema sündmus, ja see peaks algama peale ka teatrireklaamist. Sel sügisel nägin igal pool linnas "Toscale" ja "Traviatale" tehtud ilusaid reklaamlehti. Aga miks ainult neile lavastustele? Kui leitakse, et tükki on häbi vaadata, oleks ju ausam seda öelda ja kunstinõukogul ei pruugiks lavastust läbi lasta. Samas on just nende lavastuste puhul mitmed vaatajad öelnud, et nad väl-

jusid saalist puhanult ja meeldiva üllatusega, lugu oli ilus ja lustakalt ette kantud. Kui aga tükk pidevalt teatri poolt maha vaikitakse, on loomulik, et publikut ei tule. Nii on meie repertuaarist kadunud näiteks fantastilise muusikaga "Itaallanna Alžiirist", "Haaremi-rööv"...

Taru Valjakka, lauluõpetaja,
Soome Rahvusoperi kauaaegne solist:

Käisin esimest korda siin 1996. aasta kevadel ja kuulasin kuut lauljat. See oli nii meeldiv kohtumine, et olengi siin õpetamas ning see muutub traditsiooniks, kaks korda aastas. See on nii minule kui ka lauljatele suur elamus. Ma noorenen neid õpetades. Eve Randkivi, Vivian Kallaste, Jaan Willem Sibul, Alar Pintaar, Valentina Kremen, Ülle Tinn, Merle Jalakas, Heli Vahing jmt on tunnis käinud. Jassi Zahharoviga vestlesime veidi. Pean neid kõiki andekateks, kes küll peavad oma häält kontrollima. Kõige südamehädesamad on mulle Valentina Kremen, kõrge metsosopran, keda seni veel vähe laval näha olnud, ja Eve Randkivi, kellel on, vastupidi, viimasel ajal vaja olnud liiga palju laulda. Ta peaks veidi tagasi tõmbama.

Väga võib "Vanemuise" väike maja, mis meenutab Aleksandri teatrit, kus asus vanasti Soome Rahvusoperi.

Rufina Noor, kauaaegne esitantsija,
balletirepetiitor:

Balletirepertuaar on väike ja ühe (mees)tantsija vigastus viib selle miinimumini, mis tekitab tegijate poolel lootusetuse-tunde. Aga traumad on sagenenud, sest veel mõne aasta eest jagunes koormus võrdselt 45–46 tantsija peale, nüüd aga tuleb see jagada kahekümneliikmelise trupi vahel ja iga inimene peab tantsima balletis mitut osa. Näiteks Oleg Titov pidi hiljuti ühe õhtu jooksul tegema raske osa "Barcelonas" ja kohe pärast seda raske nimiosa "Imelises mandariinis". Loomulikult ei pea tervis sel-lisele koormusele vastu.

Kindlasti on vaja trupp suurendada, aga kuidas, see on peaballetimeistri probleem. Teatris peab kindlasti olema klassika-line repertuaar, mis meil puudub. Ainult treeningutega end vormis ei hoia. Klassika-line kool peab igal juhul alles jääma! Nägin, kuidas Mare Tomminga stuudiost tulnud tüdrukud hakkasid pärast esimesi klassika-tunde muutuma, kuidas muutus hoiak, kui tundlikuks muutusid käed ja jalad.

Meestrupp koosneb praegu üldse viiest inimesest ja kahjuks paistab ka lähem tulevik selles mõttes üsna must. Arvasin, et saan "Pähklipureja" jaoks meesrühma tantsijaid balletikooli lõpetajatest, aga tuli välja, et kaks aastat ei lõpetagi meeste lendu. Proovisime Vassili Medvedevi kaudu kutsuda meestant-sijaid Peterburist, aga soovijaid polnud. Mare

Tomminga stuudio poistest jäi meile kaks tantsijat ja nüüd proovime veel ka kahte inimest, kellel balletist on peaaegu ainult laval nähtud ettekujutus. Oma teatri balleti-stuudios püüame loomulikult ette valmistada tantsijaid oma teatri tarbeks, samas tean väga hästi, et nii kui keegi läheb teistest natukenegi ette, on ta kohe mujal. Poisteklass on meil alles teist, tüdrukud kolmandat aastat, nii et võib-olla kuue aasta pärast saab trupp sealt täiendust.

Imestan, kuidas me üldse oleme suutnud nii kaua kõike trotsida. Lagunemine hakkas juba Priimäe ajal ja sealt alates on kõik allamäge läinud. Inimesed muudkui läksid, kes Tšehhoslovakkiasse, kes mujale. Palju aega on kulutatud igasugusteks asenda-misteks ja sisseõppimisteks. Kui trupp on niivõrd väike, võiksid minu meelest nii teatri juhtkond kui ka näiteks tehniline personal natuke rohkem balletirahvast hoida. Näiteks seati hiljuti "Kasside" etendusel balletiartist lausa eluohtlikku olukorda, sest tehniline töötaja hakkas valel ajal stanget liigutama.

Lohutuseks on sügisel Dmitri Harchenko lavastatud "Konserv", kus tantsijatel on väga erinevad ülesanded, ka varvastantsu; ja Mare Tomminga uus balletiõhtu, kus on palju ja keerulist tööd. Tänu neile püsime veel elus.

Kaido Otsing, Tartu I lastemuusikakooli
direktor, "Vanemuise" orkestri metsasarve-mängija, Tartu Metsasarveklubi esimees:

Mitmes orkestris mänginuna julgen öelda, et meie õhkkond on päris eluterve. Mujal ollakse rohkem sektsioonides, ja juhtub, et näiteks keelpillimängijad vaatavad puhkpillimängijatele üle öla. "Vanemuise" orkestris ei ole see vist kunagi nii olnud. Võib-olla me ei pea ka end nii suurteks solistideks?

Vajakajäämistest nimetaksin esimesena ikkagi professionaalset töösseuhtumist. Kui vaatame, kes meil iseseisvalt harjutamas käivad, siis on need ikka ühed ja samad inimesed. Sellepärast on hea, et viimasel ajal on hakatud natuke orkestrantide *status quo'd* lõhkuma.

Nagu iga orkester, on ka meie oma dirigendi nägu. Ei tea miks, aga ka üks ja sama lugu sama orkestri esituses kõlab erineva dirigendiga erinevalt. Dirigent peaks olema orkestrist üle igas faasis ja kui keegi orkestrantidest häta jääb, peab dirigent talle näitama, kus ta eksis ja milles oli viga. Suur osa muusikaliteratuurist jääb meil mängima-ta pillimeeste taseme tõttu. Ka on meie koos-seisu proportsioonid veidi paigast ära, aga oleme ikkagi teatriorkester. See tähendab, rohkem saatja rollis ja kui laval midagi viltu tekib, tekib alateadlik minnalaskmise mee-leolu.

Teater ostis neli uut "Foltoni" metsa-sarve, uued ja helisevad. Tartu Metsasarve-klubi on kuus aastat tagasi loodud ühendus

sarve-elu ja üldse puhkpillimuusika edendamiseks. Põhiline tegevusala on iga-aastaste metsasarvepäevade korraldamine. Kahjuks tuleb viimastel aastatel mõningatele kaugematele külalistele viisakalt ära öelda, sest meie festivali ainulaadsus — metsasarved saavad mängida orkestri saatel — on hirmus kulukas. Mõistagi ei saa me ise sõita ei Jaapanisse ega Ameerikasse, aga ka lihtsalt info kättesaadavus on suur asi. Jõudumööda tegeleme ka koolitusega nii Tartus kui ka Tallinnas, ja viimasel poistekooride laulupeol saatime jahimeeste koori juba kaheksa sarvega.

Uno Uiga, muusikapedagoog, koorijuht:

“Vanemuises” on läbi aegade olnud häid soliste ja kogu maailmaklassika on siit läbi käinud. Ma ei julge öelda, kas Jassi Zahharov on just maailmahääl, aga igal juhul on ta nähtus omaette.

Põud on tenoritest, ja see on igavene. Võib-olla ainult Johannes Lükki omal ajal oli tõesti dramaatiline kandeve tenor, sealjuures ka põline tartlane, kes ei lasknud ennast kuhugi ära meelitada. Väljapääs oleks kutsuda külalissoliste ka välismaalt, nagu ongi viimasel ajal tehtud.

Mis aga häirib ja mainet alla kisub, on ajakirjandus. Nagu häbenetaks kedagi kiita. “Tosca” on laval juba aasta, aga “Postimehes” pole selle kohta arvustust ilmunud. Miks? Ja kui lugeda ilmunud analüüse, siis enamasti keereldakse seal ümber sündmustiku ja aura jne... niisugune ümar jutt. Aga KES teostas, KUIDAS teostas, MILLEGA ta seda paljastas või ennast avaldas, KUIDAS oli vokaalne võimekus, sellest pole juttugi. Mõned arvustused on isegi sellised, et ei saagi aru, kes mida tegi.

Pean tunnistama, et kõige vähem saan ma praegu aru “Postimehe” kultuuritoimetuse suhtumisest. Ma lihtsalt ei saa aru. Võib-olla olen ma loll? Aga olen küsinud ka solistide käest, Taisto Noor näiteks ütles, et tema ei loegi neid kirjutisi, tema on sellest kõigest nii tüdinanud. See on suur traagika meie kunstitegemises.

Margus Kasterpalu, “Postimehe” kultuuritoimetuse juhataja:

Autori valikul ei lähtu me inimesest, vaid tekstist, mida ta produtseerib. “Tosca”, tõsi, oli pikka aega arvustamata, sest keegi meist ei pidanud end muusikateatri alal nii suureks asjatundjaks, ka ei leidnud me Tartust teisi kirjutajaid, kes oleks usaldanud selle teose puhul oma seisukohta võtta. Nüüd on nii Evi Arujärvi kui ka Kristel Pappel andnud nõusoleku hakata Tartu muusikalavastusi arvutama.

Kindlasti oleme kellegi meelest patustanud, sest iga inimene arvab, et leht peaks olema tema nägu. Et mitte väga laiali valguda, tuleb mingi kindlam asjade peale vaatamise viis välja valida ja üritada sellele

võimalikult truuks jääda. See viis, mille meie oleme välja valinud, on kõigepealt konkreetse kirjutaja arvamus. Mõistagi ei pruugi selle kirjutaja subjektiivne arvamus ühtida toimetuse seisukohaga, aga kirjatöö põhitingimus on, et ainet käsitletak kirjaoskajalikult ja analüütiliselt. Ümberjutustusi sellest, mis eile õhtul teatris toimus, ei ole me pidanud vajalikuks. Ma ei ole veendunud, et ka 1930. aastate ajalehtedest saaks praegu väga adekvaatse pildi selle kohta, kuidas etendus välja nägi. Eriti pole mõtet kirjutada, et lauljanna X laulis täna paremini kui eile, sest saja aasta pärast ei ole vahet, kas täna või eile.

Tekstid, mida meie tahaksime avaldada, peaksid olema tagasisideks teatrile kui institutsioonile. Mitte niivõrd lauljale ja näitlejale, vaid lavastajale, kes otsustab, mida mängitakse. Tuleb vaadata teatriilminguid praeguse aja kontekstis. Ning mitte teha “Vanemuisele” hinnaalandusi sellepärast, et ta on “Vanemuine”, on Eestis, on provintsiteater, vaid tahaksime lähtuda absoluutsetest mõõdupuudest, nii nagu meie neist aru saame. Nende tekstide lugeja võiks olla inimene, keda see problemaatika huvitab, sest sealt tuleb ka suhtumine neisse, kes laval seisavad ja tihti peale sellesse ise süüdi ei ole, et neid sunnitakse tegema laval midagi, mis kõige paremini välja ei tule.

Üht süüd tunnistan: küllap peaks teatri sisemine pool olema lehes rohkem esindatud. Peaks rääkima sellest, mis teatris toimub, neile inimestele, kes pärast seda võiksid ise selle sündimise juurde minna või sattuda.

Urmas Taniloo, “Vanemuise” organist:

Kõige päevakohasem probleem seoses “Vanemuise” oreliga on stabiilse kütte säilitamine. Iga talvega on läinud saali temperatuur külmemaks, nüüd on see 12–15 kraadi, kahe paari sokkide ja kitliga muidugi mängida saab ja sellel temperatuuril ei juhtu pilliga veel midagi, aga kui kütte välja lülitatakse, läheb pill pragusid täis ja hiljem nõuab see suuri taastussummasid.

Leian, et kontserdisaali pikaajaline väljarentimine pole lahendus, sest pilli peab saama mängida, tuul peab orelist läbi käima. Mujal maailmas on minu teada kõik klassikalise muusika kontsertasutused sponsoreerivad, aga kuna meil on sponsoreid vähe ja nende tegevust ei soodustata, siis tuleks teha tööd selles suunas, et see kujuneks auasjaks. Senikaua tuleb loota linnavalitsuse võimalustele. Ühelgi teisel Tartu oreli ju praegu kontserte anda ei saa, sest kirikuorelite olukord on läinud aina hullemaks.

Kuulsin ideed, et kontserdisaali oreli võiks üle viia mõnda Tartu kirkusse. Paraku õnnestuvad sellised katsed harva, sest orel on projekteeritud just selle saali jaoks, iga vile selle ruumi jaoks kõlama pandud, muutmisvõimalused ei ole lõputud. Pärast seda orel uuesti paika saada oleks juba väga raske töö.

Mõttekam oleks püüda siinset akustikat parandada, näiteks tekstiileesriie ja -arlekiin, mis tekitavad järelkõla, tuleks lavataskutest eemaldada. Teine võimalus oleks ümberehitus, mis meie kitsal ajal peab jääma tulevikku ootama.

Igal juhul peaks see orel jääma siia ja teda võiks ka rohkem kasutada. Minu soov on, et siin esineks rohkem külalisorganiste, aga kontserdiorganisatsioonid pole pidanud tulusaks neid siia saata. Ise unistan võimalusest koos suure orkestriga üle hulga aja midagi koos mängida.

Tulin just noodipoest, tahtsin ühte ja teist saada, aga katalooge on vähe, nendes mulle vajalikku ei olnud. Nii et meie näilise külluse juures on seda, mida vaja, ikka veel raske saada.

H. ELLERI NIMELINE TARTU MUUSIKAKOOL

Asutatud 1919.

Erialad: klaver, keelpillid, puhkpillid, löökpillid, muusikateooria, koorijuhtimine, laul.

Jüri Kuus, H. Elleri nimelise Tartu Muusikakooli direktor:

Muusikakool sai 1992. aastal valmis ka kõrvalhoones asuva juurdeehituse, tänu millele meil pole hetkel erilisi ruumiprobleeme. Ka heliisolatsioon on enam-vähem korralik, sest maja on vana ja seinad ca meetripaksused. Meil on kaks saali. Väikeses saalis toimuvad orkestriproovid, suures osakondade kontserdid ja ka avalikud kontserdid, kus päris tihti esinevad näiteks Eesti Muusikaakadeemia lõpetajad, kes proovivad meie majas oma lõpukavasid enne riigieksameid.

Agas probleeme on palju nagu ühel koolil ikka.

Instrumentid. Õnneks on meil vanadest aegadest alles piisavalt klavereid, nii et meie noored pianistid saavad iga päev harjutada tiibklaveril. Saalis on kaks suurt kontsertklaverit, millel saab mängida nii klaveriduot kui ka pianistidele kohustuslikku klaverikontserti, mida siis saadetakse teise klaveriga orkestri osas. Löökpillid on meil tänu õpetaja komplektile enam-vähem olemas, õpilased saavad ka teatris harjutada, seega oskavad nad lõpueksamil kõigi vajalike pillidega ümber käia. Keelpille on koolil veel vanadest varudest, kuid puhkpillidega on lugu kehvem, need kuuluvad tunduvalt kiiremini kui puust tehtud pillid. Praegustes rahalistes tingimustes me uusi muretseda ei jaks. Varsti olemas seisus, kus õpilasel peab kooli tulles oma pill olema.

Suures saalis on ka orel. Orelerialal meil pole, kuid praegu õpib üks inimene seda klavererialal kõrvalt. Koorijuhtimise erialal on ette nähtud oreliõpetus, sest tööle asudes võib mõnigi neist vajada kirikuteenistuseks oreli-

mänguoskust ning sinna juurde kuuluvat. Õnneks on meil õpetaja Peeter Lokk, kes neid asju tunneb.

Kord kvartalis toimub ka avalik kontsert, enamasti ülikooli aulas. Õpetajate päeval, kooli aastapäeval, Heino Elleri sünnipäeval. Vahel ka mõni lisakontsert. Ka meie algastme õpilased annavad avalikke kontserte. Aga see kõik kipub üle jõu kalliks minema. Meie kontserdid on tasuta, ja publik, enamasti vanemad inimesed, kellele see on ainus klassikalise muusika kuulamise võimalus, hakkab tasapisi just nendele kontsertidele tagasi tulema.

Aulakontsertidele oleme püüdnud välja panna ka oma suuremad kollektiivid: keelpilliorkestri, puhkpilliorkestri, akordionistide orkestri ja naiskoori. Vaike Uibopuu eestvedamisel saab arvatavasti teoks ka kooli segakoor. Lisaks neile neljale on ka algastmel oma keelpilliorkester. Meie õppejõud esinevad tihti Ajaloomuuseumi sümpaatses saalis.

Võin rõõmuga öelda, et ajast, mil meil polnud tšelloõpilasi, oleme üle saanud. Praegu õpib keskmises kolm tšellisti ja algastmes koguni üheksa — tänu õpetaja Reet Metsa tublile tööle. Kuna meil sümfooniaorkestri dirigente ei õpi, töötab keelpilliorkestriga "Vanemuise" noor dirigent Lauri Sirp, kellega orkester käis ka Saksamaal.

Akordionistide orkester on meie uhkus. Uno Arro, Moskva Gnessinimeelse instituudi kasvandik on teinud sellel erialal nii head tööd, et kaks meil lõpetanud akordionisti õpivad praegu Sibliuse Akadeemias (Eesti Muusikaakadeemias teatavasti see eriala puudub). Akordion on algastme muusikakoolides viimasel ajal populaarsemgi pill kui klaver ja seepärast pean seda eriala meil eriti tähtsaks.

Tartu Muusikakooli lõpetanute kohta pole praegu, kus nn sundsuunamist ei ole, enam selget pilti. Pool kuni kolmveerand lõpetajatest läheb edasi õppima. Muidugi saab siit täiendust "Vanemuise" ooper. Tean, et meie lõpetajaid töötab Narvas ja Kärdlas, kui nimetada kaugemaid punkte, enamikus Lõuna-Eesti muusikakoolidest. Üleproduktiooni kartust küll ei ole. Vaatamata sellele, et vallad on vaesed, töötavad endised lastemuusikakoolid edasi ja neid tuleb juurdegi.

Kust meile tullakse? Vaatame esimest kursust: Kohtla-Järve, Vastseliina, Rakvere, Jõhvi, Albu, Kilingi-Nõmme, Narva, Põlva, Põltsamaa, Paide, Elva, Valga, Pärnu, Sillamäe, Suure-Jaani, Kiviõli, Võru, Jõgeva, Antsla jne. Muidugi tullakse rohkem Lõuna-Eestist ja kõige enam Tartust, ka Tallinna koolidest ületulijaid on üsna palju.

Tartu Muusikakoolil on sõprusdemed Tampere konservatooriumi ja Aacheni muusikakooliga, aga õpilaste-õpetajate vahetuseni pole me veel jõudnud. Küll aga käib meil päris hulgaliselt külalisõpetajaid, kes on meie tasemega üldjoontes rahule jäänud. Eelkõige muidugi meie oma muusikaakadeemia õppe-

“VANEMUISE” KONSERV

jõud, aga ka Tampereest Soome parim klarneti-õpetaja, kes tegi siin oma õpilase ning meie omadega lahtisi tunde; kutsusime Sibeliuse Akadeemiast riigieksamikomisjoni esimehe, kes oli nõus tulema, vaatamata meie nigelatele maksmisvõimalustele. Ainus asi, miks me kahetseme, et ei asu Tallinnas, on see, et seal on rohkem võimalusi enesetäienduseks, meieni tihti ei ulatu informatsioon sellest, kes on Tallinnas meistrkursusi andmas. Enesetäiendus on aga praegu esmane probleem.

Me oleme valmis andma täiendõpet lastemuusikakoolide õpetajatele, nagu tegime varem. Praegu puudub selles osas ühendav lüli. Ja siin on veel üks probleem: täiskasvanute koolitus on Eestimaal korraldamata. Õpetajate täienduse süsteem veel ei tööta nii, nagu peaks, nagu töötab mujal. Kõik õpetajad oleksid valmis tulema end täiendama, kui see tähendaks palgatõusu. Vajadus täienduse järele on aga suur. Seda enam, et viimastel aastatel tundub algastme muusikakoolide tase tasapisi langevat. Aga taset peab hoidma. Muidu tullaks meile nigela ettevalmistusega ja meie omakorda ei anna akadeemiale piisavalt häid noori muusikuid. See on pikk ahel, mille lohisemist saaks täiendkoolitusega katkestada.

Sellele vaatamata kestavad mõnedki head traditsioonid. Meil on tihedad sidemed mitme Lõuna-Eesti kooliga, meie õpetajad käivad oma endisi õpilasi vaatamas ja juhendamas. Näiteks Rāpinas, Valgas, Elvas, Põlvas, Nõos, Jõgeval, Põltsamaal.

Murelikuks teeb ka see, et kutseharidusseaduse alusel ei tohi me enam diplomeid välja anda, anname kutsetunnistuse, teadmata, kas näiteks ülikool seda aktsepteerib. Kutset ei anta, kuigi kooli lõpetajatel on riigieksamid, mida kuulab riiklik komisjon. Aga seaduse järgi peaks kutse andma kutseühing. Tekib küsimus — missugune? Meile on see äärmiselt tõsine asi.

Kokku seadnud
MARE PÕLDMÄE ja SVEN KARJA

Laias laastus võib koreograafid jagada kahte rühma: uuendajad, uute originaalsete ideede genereerijad või senitundmatute lahenduste ja võtete leiutajad, ning traditsionalistid, kes lähtuvad oma loomingus eelkäijate loodud keelest, lähenemistest ja laadist. Mõlema rühma esindajaid võib leida nii klassikalise balleti kui ka moderntantsu viljelejate hulgas ning pole õige eelistada üht teisele, kuigi tänapäeva kunst kaldub eelistanama pigem esimesi, laiem publik aga teisi.

Sõltumata sellest, millises laadis töötab DMITRI HARCHENKO — selleks võib olla neoklassika, moderntants või džäss —, on tal lähtepunktiks antud tantsukeeles eksisteeriv traditsioon, milles koreograaf väljendab end vabalt, stiilselt ja suhteliselt isikupäraselt, võtmata kasutusele uusi mõisteid või fraase.

“Vanemuises” 21. septembril 1996 esitendunud balletiõhtu “Konserv” koosneb kolmest lühikesest tantsuteosest. Neist esimene, “Pühendus” Georg Friedrich Händeli kahele *Concerto grosso*’le, on väljapeetult neoklassikaline, mõningate modernist (paultaylorlik jooks) ja akrobaatikast (naistantsija Fortuna rattana meeste käte vahel ringlemas) pärit olevate võtetega. Tants areneb sujuvalt ühest elegantsest pildist teise, kulgedes muusikaga paralleelselt, sageli muusika dünaamikast, tämbreid, rütmimustreid ja fraseerimist tantsukeelde tõlkides. Tantsijate uued grupeeringud või liikumisfraasid on enamasti sünkroonis uute muusikaliste teemadega ja muusikaline kordus esineb sageli ka tantsukujundi taasilmumises. “Pühendus” on lineaarne ja liikumises peamiselt sirgjoont kasutav tants (kaared on ilmsed vaid naisrühma õlgade-õlavarte ja ümardatud küünarnuki asendis, langetatud peas ning ülalt alla looklevas käejoonises), põhiline tegevus- ja energiatasand asub rinna kõrgusel, ja kuigi esineb ka põranda ja õhuruumi kasutamist, pole need domineerivad. Ülevaalt vaadates on tantsu põrandakujund üheülbaline ja väljaarendamata, mis tõenäoliselt parterist vaadatud sedavõrd silma ei torka. Tantsukeel tarvitab suhteliselt piiratud sõnavara: sageli korduvad *battement*’id, *developpé*’id, *pas de*





“Pühendus”, Händeli muusika.

bourrée'd ning mitmesugused lahtised hüpped, suuremalt jaolt ühes rakursis, sama nurga all, kuigi pisut teisendatud koosseisus. Ilma grupeeringute suuruse muutuseta — seitse naist, mehe ja naise duett, kvartett naise ja kolme mehega, trio jne — oleks see sõnavaara ahtrus tüütavaks läinud, kuid nüüd ei pääsenud kulunud võttest sedavõrd mõjule ning teose üldilme mõjus kargelt. Mustade maskide ja kinnaste ilmumine teose teises pooles jäi võtteks omaette, toomata sisse uut mõõdet või seoste jada. Järgnevaga liitis teost tervikuks lõpus ülalt laskuv aken.

“Võõrad aknad” Philip Glassi muusikale oli moderntantsu vahendeid kasutav inimeste võõrandumist käsitlev teos. Kuigi ajalehte lugev mees ja igatsevalt aknast välja vaatav naine on tüüpkujuandid ning teineteisest mõõdaelamine hoolimisele vaatamata on kulunud teema, võlus kontrast muusika ühtlase kulgemise ja tantsu dünaamika vahel. Ka siin olid nii põrandakujund — diagonaal või horisontaallikumine — kui ka tantsujuonis — käte ja jalgade asendid, kehahoiakud —, valdavalt sirgjoonelised ning nurgelised. Mõnevõrra oli tunda, et modernne stiil pole koreograafia eel veel päris “oma” keel, vaid ta on alles selle täiusliku omandamise protsessis.

Margo Kõlari muusikale loodud “Kassid õlis” oli meelelahutuslik, peamiselt džässantsu vahenditega loodud teos. Süžeeilin on aimatav, kuid ei pääse mõjule, pigem on tegemist üksikute episoodidega kasside elust ja armastusest. Nagu eelnevates palades, võis selleski kohata akent, mis teatud nurga alt vaadatuna meenutas prillidega kaabukandjat ning lisa oma mõõtme. Harchenko peen huumoritaju ja pilkeanne olid eriti ilmsed “Luikede järve” *adagio* paroodias,

mis sujuvalt läks üle iluuisutamise paarisõidu ja jäätantsu kohustuslike elementide pilaks, et siis uuesti suubuda mahedalt irooniliseks noolekeseks klassikalise balleti pihta. Kuid ka lühike, täielikult väljaarenemata rõdustseen eespool meenutas sama löiku “Romeost ja Juliast”, omades samuti tõgavat varjundit. Omal kohal olid ka tehnilised trikid kõiega või sõit-sõudmine prügikasti. Tantsus oli enam kõverusi ja ootamatuid käänakuid. “Vanemuise” balletistuudio õpilased lisasid lavastusse nooruslikkuse eheda, võltsimatu rõõmu liikumisest, mis on eriti oluline nn kergema žanri puhul. Teose suurimaks miinuseks oli liigne pikkus, sest lõpu-poolse võtte kordusid. “Lõpp hea, kõik hea” tantsus tähendab lõppu õigel hetkel — hetk oli olemas, lõpp mitte.

Tervikuna esindab Dmitri Harchenko koreograafia lineaarselt kulgevat, tavalooigikat järgivat laadi, mille jaoks tants on eelkõige visuaalne, silmale vaatamiseks mõeldud kunst. Rõhuasetus on eelkõige sellele, kuidas tants välja näeb, ja vähem läbielamisel või sisemisel tunnetusel. Harchenko koreograafia on orgaaniline, tantsuliigutused kasvavad tantsijast loomulikult välja ega jäta konstrueerituse muljet. Kuna liigutused on ülal ehitatud keha liikumise tuntud loogikale, on liikumine suhteliselt etteaimatav: olles pisut koreograafi nägemusega tutvunud, võib arvata, kuhu mingi liigutus suundub või mis teatud poosile või fraasile järgneb.

“Vanemuise” tantsijate suureks voo-ruks on pealetükkimatu esitusmaneer ja tantsijatüüpide mitmekesisus. Suurim probleem, ja seda mitte ainult “Vanemuise” tantsijate juures, on tantsu anatoomiliste aluste vähene tundmine või suutmatust rakendada

sellealaseid teadmisi praktikasse. Kuid see pole oluline mitte ainult selleks, et tantsida kauem ja vältida traumasid, liigutuste täpse defineerimisega (millisest kehapiirkonnast mingi liigutus algab ja kus see täpselt lõpeb) saavutatakse suurem selgus ja väljendusrikkus, ka kiired ja väga dünaamilised kohad on vaatajale kergesti jälgitavad. Tantsu fraseerimine ei erine laulu või kõne fraseerimisest ja intoneerimisest, kuigi sellest räägitakse vähem. Liiga sageli näeb tantsu, mida võib võrrelda jutuga, mis on ette kantud monotoonse häälega, ilma pausideta, hääle tõusude-langusteta, sõna- ja lauserõhkudeta. On pikema jututa selge, et sellist kõnet on praktiliselt võimatu jälgida, saati siis õeldu mõtet tabada. See põhimõte kehtib ka tantsus.

Seekord võis nentida vastupidist, kantav ese kaunistas tantsijat, rõhutades olulist nii koreograafias kui ka riietuseseme kandjas.

Kokkuvõtteks võib nentida, et Dmitri Harchenko näol on meil tegemist hea traditsionalistiga, kes kindlasti sobib akadeemilisse tantsumaailma. Oleks meeldiv, kui sellesse võiksid siseneda ka teised, küll traditsioonilist balletikoolitust mitteomavad, kuid põnevad ja originaalsed loojad, kelle tööd on silma paistnud tänavusel "Baignolet Balti" platvormil või festivalidel "Evolutsioon" ja "Noor tants".



"Kassid õlis". Vasakul Oleg Titov.

Rein Urbeli fotod

Muidugi on hulk tantsijaid, kes seda intuiitselt taipavad ning teavad täpselt, milliste lihastega nad töötavad ja mis võivad puhata, kuid see kõik on ka õpitav.

Liina Keevalliku ja Reili Evarti lavakujundus, eriti "Kassides" oli tantsu oluline komponent. On üsna sage nähtus, et kostüüm ei sobi esinejale või näevad tantsijad kunstnike loodud rõivastuses halvad välja.

TEEKOND
VANEMUISE
MÄE
TIPPU



Kes oskab öelda, kui mitmed mehed on Vanemuise tänava mäest üles ronides mõelnud: kas ikka jõuan pärale? "Vanemuise" teater on niimoodi mitmeid kordi ja erinevate meeste jõul ning õlul tippu tõusnud. Et sealt siis jälle langeda. Alguse juures oli küll Lydia Koidula. Või vähemalt on aja-lookirjutajad ühe naise kirka tähena nii "Vanemuise" kui ka kogu eesti teatri ajaloo algusesse helendama asetanud. Edasi on tulnud mehed: August Wiera, Karl Menning, Voldemar Mettus, August Gailit, August Sunne, Otto Aloe, Kaarli Aluoja, Ants Lauter, Kaarel Ird, Jaan Tooming, Evald Hermaküla, Mati Unt, Ago-Endrik Kerge, Linnar Priimägi, ja nüüd viimaste aastate tegijaina Jaak Viller, Jüri Lumiste, Ülo Vilimaa, Endel Nõgene. Eestis pole vist olnud teist teatrit,

mis oleks nii tormiliselt õitsele puhkenud ja siis jälle langenud kunstipõhimõtete lahknevuse tõttu valuliselt käärivasse sõitlemisse või manduvasse oleskellu. Ikka on selle teatri pendel võnkunud võimsa hooga. Ja veel. Rohkem kui ühegi teise puhul, on selle teatri tegemistes peegeldunud tema linna vaimsus. Või ka vastupidi: oma parimail aegadel on teater olnud oma linna vaimuelu üks lipulaevu. Millest mõtlevad praegu teatritegijad Vanemuise mäest üles rühkiäes? On see järjekordne tõus tippu? Või äraootamise aeg?

Tartu südames kõrguva "Vanemuise" teatrimaja tagauksest sisse astujat valdavad tõenäoliselt omapärased tunded: korraga seguneksid justkui mitu aega, erinevad alad ja huvidki, kuigi kõigil on üks eesmärk: teha

teatrit. Teatri suurus võlub ja kohutab. Just siin tajud kõige enam Eesti kontekstis harjumatu suure masinavärgi kõikvõimsust ja adud selle hõlmamatust. Oma kahe maja, viie mängupaiga ja poole tuhande töötajaga on "Vanemuine" kaheldamatult Eesti suurim teatriüksus. Kindel seegi, et mitmežanrilise teatrina või nagu omal ajal nimetati — kombinaatteatrina, on "Vanemuine" meil ainulaadne: draama, ooper, ballett. Kummaline ongi just nende kolme erineva teatrivaldkonna kokkukuuluvus siis, kui tekib soov ühte neist eraldi käsitleda. Nagu on siin kirjutajal kavaks: "Vanemuise" draamatrupp (või draamateater?) *anno domini* 1996.

MINEVIKUST EI PÄÄSE

ÜLE EGA ÜMBER

"Vanemuisest" kõneldes ei saa tõepoolest mõnda tema minevikust. Isegi kui tegijad seda enesele ei teadvusta, on "Vanemuine" alati oma mälestusväärset minevikku enesega kaasas kandnud. Rääkides tänasest, meenub tahtmatult eilne, vahel saab pilt selgemaks, kui heita pilk üleelseleegi.

Mis meenub lähiminevikku mäletavale lugejale eelkõige? Tõenäoliselt ikka veel Kaarel Ird. Varasem ajalugu Karl Menningu uuendustega saajandi alguses on siiski juba kaugel. Kaheldamatult on Ird üks tähelepanuväärseim isiksus selle teatri, kogu eesti teatri ajaloos. Kellele meenub Vana Hirmsa vari, kellele kangastub mälestus jõulisest, vastuolulisest, ent siiski säravast isiksusest. Asendamatu veohobune, kes tagasi vaatamata, ragina ja kolinaga on "Vanemuise" vankri mäetippu vedanud. On väidetud, et nii fanaatiliselt oma teatrilisele elanud teatrijuhti pole Eestimaal varem egi hiljem olnud. Kes teine võinuks rahumeeli lausuda: "Vanemuise" teater — see on mu elu suurim lavastus! Mõjub ju tänases kontekstis lausa hullemeelsena fakt, et üks mees on juhtinud teatrit rohkem kui kolmkümmend aastat. Vahest on tema diktaatorlike sammude ümber olnud kära rohkem, kui asi väärt oli. Ju võimendas ta seda teadlikult ka ise: Ird oli elus suurem näitleja kui laval. Ometi on just Irdi ajastust pärit seni vist dünaamilisem puhang eesti teatriloo, mil "Vanemuine" oli kuulus üle NSV Liidu ja tuntud välismaalgi. Ird, alustanud Tartu Draamateatri Seltsi juures tegutsenud Näitekunsti Studiost, on stuudiovaimu alati soodustanud ja oma võimukusest hoolimata noori igati toetanud. Irdi laia selja taga möllasid, arenesid noored mehed, ta võis nende eest võidelda kuni Moskva ni välja. Võib-olla valmib kunagi ka raamat Kaarel Irdist, mis heidab valgust sellele vastuolulisele isiksusele?

Tänasesse päeva on Irdi aeg jätnud kumiseva mitmed märksõnad, need on nagu nähtamatu mõõdupuu, millega olevat mõõta. Ülikoolilinna teater. Kombinaatteater. Stuu-

diovaim. Teatriuendus. Tuntus Eestist kaugemalgi. Võimas teatrijuht. Patrioot.

Just see viimane, jõulise teatrijuhi imago on järgmisi "Vanemuise" kunstilisi juhte saatnud nii või teisiti. Keda häirides, keda innustades. On selge, et Ago-Endrik Kergel oli 1985. aastal Irdi kohale asudes raske, tahe-tahtmata võrreldi iga tema sammu eelkäija omaga, ehkki Irdi renomee käis lõpu eel kõvasti alla. Ta ei suutnud õigel ajal teatrit nooremale inimesele üle anda ja tema seniilsevõitu avalikud esinemised said pilkeobjektiks nii kuluaarides kui ka leheveergudel. Kerge pidas "Vanemuise" eesotsas vastu viis aastat, tema asemele astus 1990. aastal Linnar Priimägi. Sõnades isegi väga veenva ja kunstikõrge programmiga, mida ta paraku realiseerida ei suutnud. Võib-olla takistas Priimäge hea juht olemast tema soov saada Irdi-suguseks suureks juhiks. Paraku tegi ta ühe vea: kui Ird asetas "Vanemuise" teatri oma isikust ettepoole, muutudes alles seejärel peaaegu et "Vanemuise" teatri sünonüümiks, siis Priimägi näis ettepoole asetavat oma isiku. Tulemus kujunes tragikoomiliseks. Priimäge kolmeaastane valitsusaeg, mille jooksul ta jõudis ennast intendandiks nimetada, lõppes dramaatilise fiascoga. Teatri sees kärsisid emtsioonid, konfliktid, võeti ette uudishäaletusi ja kirjutati palvekirju Tallinna, väljapoole lasi aga teater paista oma sügavat kunstilist kriisi. Laval ei sündinud enam midagi, teater toimis garde-roobides. Hoolimata Priimäge elitaarsest programmist, keeras teatrilise selja talle oluline publik, tudengkond. Priimäge katsetused (ise lavastan, kujundan, mängin) peletasid eemale ka kodanliku maitsega vaataja. Teatri külastatavus langes, varsti võinuks "Vanemuise" ukсед laudadega kinni lüüa. Ka mänguautomaadid ei päästnud teatrit majanduslikust kriisist, rääkimata kunstilisest allakäigust. Isegi kui Priimägi üritas parimat, kõnelesid tulemused muust: imet ei sündinud, vaimuse renessanssi ei saabunud. 1993. aasta kevadel, mil kultuuriministeerium otsustas katkestada lepingu iseka intendandiga, kasutati "Vanemuise" kohta sõnu *kriis, madal seis, allakäik*. Lahkus ka direktor Enn Tonka. Nii et hooaega 1993/94 alustas teater kolmikvõimu Jüri Lumiste, Ülo Vilimaa, Endel Nõgene eestvedamisel. Sügisest liitust seltskonnaga Estonia direktori kohalt lahkunud Jaak Viller, keda teatris pikisilmi oodati. Kadunud poeg tuli koju tagasi. Märtsis 1994 avaldab Gerda Kordemets "Hommikulehes" loo "Vanemuise" pendel on üleminekuseisus", mille läbivaks märksõnaks on üleminekuperiood. Seeditakse toimunud, puhas-tatakse, kurdetakse ja o o d a t a k s e. Lavastajat, kes tuleks ja teeks ometi tõelist teatrit. Kas tollased ootused on tänaseks täitunud? On's üleminekuperiood ümber saanud?

HETKESEISU PARAMEETRID ENESEPEEGELDUSES

Teater on jõudnud paari hooaja tagusest kriisist kosuda. Jälle on lavastusi, mida tunnustavalt märgitud. Meenutagem taassünni algust tähistavat Andres Lepiku projekti "Williamile". Ja loomulikult Undi lavastused, eriti "Iwona, Burgundia printsess", mis lasi kogeda "Vanemuise" draamatrupi võimsat potentsiaali. Viimastest töödest "Taevane ja maine armastus", "John Gabriel Borkman", "Väikese Onu saaga", "Undiin" jne. "Vanemuist" on uuesti tähele panema hakatud. Teatri seisud on paranemas.

Direktor Jaak Viller toonitab, et publik on hakanud tagasi tulema: 1995. aastal suurenes külastatavus kümme, 1996. aastal keskmiselt üheksa protsenti. Viller usub, lootes, et ei paku soovitud tõe pähe: *Taas on tekkinud hoiak — see on teater, kus on hea töötada. On tekkinud loominguline motivatsioon, eriti keskmise ja noorema põlvkonna hulgas, ning see on nakatanud ka vanemaid.* Kui mõelda käärimestele, depressiivsetele meeleoludele, mis teatris mõne aasta eest valitsesid, siis on see loomulikult suur edasimineku.

Ka teatri draamajuht Jüri Lumiste leiab, et kuigi seis on mõneti veel ebamäärane, on siiski märke, mis näitavad, et tunneli teises otsas paistab valgus ja tee sinnani pole enam pikk. Draamatrupis on 34 näitlejat ja üks täiskohaga lavastaja, Jaan Tooming. Lumiste ja äsja teatrisse tulnud Tiit Palu kannavad poole kohaga lavastaja koormust. Ülejäänud lavastused sünnivad kas külaliste või oma maja lavastavate näitlejate abiga. Teatri tegemistes on jõuliselt hakanud kaasa lööma 1994. aastal lõpetanud lavakunstikateedri kasvandikud: Helena Merzin, Ain Mäeots, Riho Kütsar, Margus Jaanovits — seltskond, kes pole veel vanemuisestunud, kellest aimub elutervet distantsitunnet. Vähest on see nende õnn, et nad ei pidanud läbi tegema Priimäe aega ega kannu endaga kaasas kriisiaegset kibestumist. 1996. aasta sügisest lisandus veel kaks Tallinna teatrikooli lõpetanud, Tiit Palu ja Marika Barabanštšikova. Küllap ka neile noortele mõeldes sündis teatris E-lava idee.

Teatri kirjandustoimetaja Anu Tonts ja pressitoimetaja Sven Karja toonitavad, et esimest hooaega üle pika aja võib jääda rahule draamarepertuaari ja lavastajavali-kuga. Kui paar aastat tagasi kasutati "Vanemuisest" kõneldes kujundit *kopitanud tiik*, siis nüüd arvab Karja, et poleks põhjust seda määratlust enam kõneks võtta. Ja lisab: *"Vanemuise" hetkeseisu üheselt määratleda on alati raske, kolme valdkonna puhul ei saa kunagi kindel olla, et kõik oleks alati ühtlaselt kõrg- või madalseisus.* Peaaegu nagu needus: teater tervikuna ei saa kunagi tipus olla. Või siiski saab?

Andres Dvinjaninovi meelest üleminekupeeriod veel kestab, aga selle sisu on

muutunud: *kasvatame end ise üles!* Üldiselt leitakse, et "Vanemuise" maine on paranemas.

MILLINE ON

"VANEMUISE" MAINE?

Lumiste meenutab, et kui Mati Unt esimest korda Tartus lavastamas käis (1983. aastal tõi suurel laval välja Schilleri "Röövlid"), olevat ta öelnud, et Tartus on kaks asja, mille pärast tasub siin käia: ülikool ja "Vanemuine". Küllap Unt käib praegu Tartus eelkõige "Vanemuise" pärast, kelle näitlejatega on tal tekkinud ootamatult hea klapp (kohati tundub, et paremgi kui koduteatri omadega). Mida arvatakse aga teatrist Tartus ja kaugemalgi? Tundub, et pealinnas ollakse ikka veel resigneerunud äraootaval seisukohal: eriliseks muretsemiseks pole põhjust, aga midagi enneolematut ka ei oodata. Kui midagi sünnib, on hea, kui ei, siis ei juhtu ka midagi. Ükskõiksus? Püsivamalt ja kriitilisemalt on teater "Postimehe" kultuuritoimetuse huviorbiidis.

"Postimees" on asunud nõudlikule positsioonile, rohkem kui keegi teine on just Tartu kirjutajad teatrit kritiseerinud. Ja kohati vägagi tõsiselt sakutanud. Tugevasti on sarjata saanud nii lavastused kui ka teatri üldine programm (või selle puudumine). On kõlanud karmid hinnangud: *vohav konservatiivsus; lämmatav traditsionalism; peaaegu mitte midagi kaasaegset; suletud ja kivinenud rada; alternatiivsed loojakohad teatris on tühjad; teatrit elustav ja käivitav liili, loomejõus lavastajad on teatris endiselt puudu* jne. Draamatrupi rahvas suhtub "Postimehe" teravatesse sülemees-tesse suhteliselt leplikult, tükati kriitiliselt või ka tunnustavalt: *Aga torkida on ju vaja!* (Anu Tonts) *Muidugi on hea, et keegi meid sakutab!* (Hannes Kaljujärvi) *Nad ütlevad seal vahel olulisi asju välja ja kui teevadki pisut ülekohtu, siis las olla! Pigem teravust kui loid mitte-midagiütlevus.* (Ain Mäeots) *See peaks olema 126 aastase "Vanemuise" auasi, kui temalt rohkem nõutakse.* (Sven Karja) *Olulisi probleeme on vaja puudutada. Aga liiga vähe kirjutatakse viimasel ajal näitlejatööst, just tavaarvustuse raames.* (Aivar Tommingas) *Meid arvustab ainult kaks meest, tahaks kuulda ka teisi arvamusi!* — kõige levinum etteheide "Postimehe" ajakirjanikele.

"Vanemuise" maine ei peegeldu aga ainult ajalehe veergudelt. Üks olulisem parameeter Tartu linnas on tudengid, kelle kahanenud teatrihuvi pole veel taastunud. Teatritegijad peavad ise üliõpilasi parimaks publikuks, selle tunneb kohe ära, arvab Andres Dvinjaninov: *Mõnel etendusel, kus saalis on palju tudengeid, saan aru küll, miks külalisteatrid Tartu publikut kiidavad.* Kui Tartut külastab mõni teine teater, on publiku hulgas tavalisest rohkem tudengeid. *Kui tuleb Linnateater, siis sinna murravad kiilt tudengid!* (Liina Olmaru) Tartlased ise on tudengipublikut siiski napilt

tunda saanud. Villeril oli teatrisse tulles üks programmilisi teese, et "Vanemuine" peab muutuma avatud teatrigi! Tundub, et tudengite osas on teater alles tolle tee alguses. Linnas, kus viibib korraga ligi viisteist tuhat vaimsele eneseharimisele orienteeritud noort, peaksid ideaalsid teatrisaaliid täis olema. Samas tuleb Villeriga nõustuda: tudengid on valivamad kui kümme aastat tagasi. Vanemuislased, kellega sellest probleemist räägin, arvavad, et kindlat retsepti pole võimalik anda. Jutuajamiste alltekstist võib aga välja lugeda: üliõpilasi toob teatrisse hea repertuaar ja teater. Miks siis Priimäe elitaarne, kasvatuslik programm ikkagi läbi kukkus?

Mida arvata? On's tudengkond mõneti "Vanemuise" kunstilise taseme moodupuu, lakmus? Ühest küljest on. Absoluutses mõttes siiski mitte: eks andnud võimsa publikupanuse teatri hiilgeaegadel hoopis maa rahvas. Ometi, kas ütleb see midagi lavastuse kunstilise taseme kohta, kui selgub: "Undiini" etendustel näib tudengeid tavalisest rohkem käivat. (Liina Olmaru) Andres Dvinjaninov leiab: Peab tegema väga head teatrit. Siis tuleb publik, tulevad tudengid. Teatril peavad olema kaasajaga head suhted, mingi osa teatrist peab toimima tänases hetkes. Näiteks "Undiin" — siin kõliseb kokku tänase päevaga miski nii sisus kui vormis. Ainult ma ei saa aru, miks saaliid on tühjad? Paradoksaalne olukord? Ju siis pole teater tudengile koht, kus areneda. Eks ole aja märk seegi, et aastakümneid väga tugev tudengiteatri liikumine Tartus on täiesti soikus. Ometi on just ülikooli ja ka põllumajandusakadeemia näiteringides läbi aegade osalenud kuulsad kultuuritegelased, ka paljud näitlejad. Üllatav seis. Kuulub ju kogu maailmas auväärsete kõrgkoolide juurde ka ülikooli teater. Vahest on Tartu kontekstis süü kahepoolne: ei ole teater üles näidanud koostöö initsiatiivi ega pea ka kõrgkoolide juhid seda asja eriti tähtsaks. Kindlasti tõuseks teatri prestiiž, kui siin tegutseks ülikooli teater. Milline vaimupotentsiaal on peidus tudengites, seda tõdes Andres Dvinjaninov, kellele ta lavastuse proovis istunud tudengid väga sügava mulje jätsid. Teatri ja tudengite lähenemise ühe võimalusena näebki Dvinjaninov stuudioteatrit: *Mind huvitaks väga, millised nad on? Millest nad mõtleavad? Mis on nende maailm?*

Seega, kui räägitakse vaatajate arvu suurenemisest, ei tule see tudengite arvelt. "Postimehe" kultuuritoimetaja Margus Kasterpalu leiab, et teater on publikut juurde võitnud pigem muusikalimaia kodanliku vaataja hulgast, naasnud on pigem küpses keskeas vaataja. Kasterpalu arvates ei maksa end sellest petta lasta: *Praegu pole tunda, et teater seaks oma plaane ja latti, arvestades ka Tartu tudengitega. Üliõpilased pole teatri sihtgrupp. Ja näib, et ilmselt ei suuda teater "muia" ka oma häid lavastusi, mille potentsiaalseteks vaatajateks on üliõpilased: "Pisuhänd" ei tohiks Tartus ära jääda publiku puuduse tõttu! Kes*

on oma töö tegemata jätnud? küsib Aivar Tommingas, kes imestab ka, miks vaatajad väikese maja suhtes tõrjuvamad on: *Kas Tartu mastaapides tõepoolest kesklinnast kaugel kant? Kuidas teadvustada oma tugevaid lavastusi, juhul kui publik neid üles ei leia? See pole ainult "Vanemuise" probleem. Suur reklaamikampaania tehti "Marlene'ile", nüüd vist ka "Undiini", aga see on minu meelest ebajärjekindel. Pole sissetöötatud masinavärki, arvab näitleja Liina Olmaru. Mis teha? Seni olukord tõenäoliselt ei parane, kuni teatri administ- raatorid kaaluvad, kas lasta kriitik vabapääsmega teatrisse või mitte (ja toogu arvustus enne avaldamist näha!) või kauplevad näitlejate eraelu piltidega. Pole midagi parata, praeguses ajas on läbimõeldud müügipoliitika omaette kunst, mis nõuab haritud proffe.*

Milline siis on teatri maine? Elutervelt kriitiline Ain Mäeots vastab mu küsimusele teatri maine kohta tabava määratlusega: "Vanemuise" teatri imago kujundavad *Undi külalislavastused; allakäiv ballett; orkester, kes Cillarrio käe all võib teha imet ja reaetendusel minetada kõik oma voorused.* Kasvuruumi veel on?

LAVASTAJATE PÕUD —

KÕIKIDE KROONILINE HAIGUS?

Sarnaselt mõne teise Eestimaa teatriga on ka "Vanemuine" hädas olnud lavastajate- ga, õigemini nende puudumisega. Tõepoolest, Jaan Toominga kõrvale ei ole pikka aega kedagi leitud. On küll palju lavastavaid näitlejaid (Lumiste, Raivo Adlas, Dvinjaninov, Tommingas, Andrus Allikvee). Teater on lasknud neil kõigil kätt harjutada, ka verinoortel algajatel. Aga see ei leevenda olukorda. "Williamit" tegev trupp oli tõepoolest töönlajas seltskond. Oldi näljased selle *õige töö* järele. Siis nad ka külalisi said, ja olid vaieldamatult kõigi üle õnnelikud (Lepik, Unt, Karusoo, Pedajas). Külaliste kutsumine oli ainuvõimalik samm, Villeri sõnul on kutsutud teisi (Nüganen, Rohumaa, Aaslav, Raudsepp), ent Eestimaa on väike, kõigile häid lavastajaid ei jätku. Ja külalistega metoodilist tööd ei tee. Seda aga vajab Tartu trupp enesele aimamatagi vist rohkem kui õhku. Undi pidevaks kujunev külalislavastamine rõõmustab teatri näitlejaid väga. Ometi leiavad paljud näitlejad, olles külaliste üle õnnelikud, et kaua nii ikkagi välja ei vea. *Just järjepidev koostöö Undiga, tekkiv tervikutunne annab märku, kui vajalik on pidev ühistöö,* arvab Liina Olmaru. Üle kahe külalislavastaja teater ühel hooajal endale ei luba: *Võiksime ju lubada. Oleksime siis näiliselt edukamad, aga oma poistele ei jääks siis üldse mänguruumi,* arvab Lumiste.

Õnneks pole teater turumajanduse tuultes töötampot tõstnud, struktuur lihtsalt ei võimaldaks rohkem lavastusi välja tuua.

Rahulikult tempo peaks seega looma eriti soodsa pinnase süvitsi minekuks. On ju paradoksaalne, et eelkõige just külalislavastuste põhjal näib "Vanemuine" olevat üks otsingulisemaid teatreid Eestis. Siin ollakse vägaagi alid sisulisele arengule? *Tahaks väga, et Nüganen teeks meiega lavastuse. Siis saaks lõplikult aru, mis ja kes me oleme. Kas saaksime sellega hakkama, mida teeb Linnateater "Pia-noolas"*, küsib Aivar Tommingas.

Nüüd on "Vanemuisesse" kiindunud teinegi Draamateatri lavastaja, kevadel valmib Mikk Mikiveri teine lavastus, R. Rose'i "Kaksteist vihast meest". Viller kommenteerib seda kui programmilist ettevõtmist. Kuna kaasa teeb enamik "Vanemuise" lavastajaid ja lavastavad näitlejad, loodab Viller selle töö käigus (mis võiks kujuneda omamoodi laboratooriumiks) analüüsida "Vanemuise" lavastajate võimeid. Samas oleks neil võimalik süveneda näitlejaga töötamise metoodikasse, mis on Villeri meelest kõige vähem kätteõpitud oskus: *Ei saa kedagi lavastamise rea pealt maha võtta, kui pole enne neile midagi juurde andnud*, rõhutab Viller ürituse stuudiolikkude aspekti. Projekti teine osa jätkuks sügisel, Rootsi lavastaja Finn Poulsen toob samu näitlejaid kaasates publiku ette Shakespeare'i "Kaheteistkümnenda öö". Intrigeerivalt mõjub idee lavastada Shakespeare'i kontserdisaalis, mis toolidest tühjaks tõstetakse ja asendatakse amfiteatri poodiumidega. Kas ikka õnnestub kahe lavastuse põhjal välja peilida: kes sobib edasi lavastama, kes mitte?

Lavastajate kriis "Vanemuises" seletab ka oma stuudio puudumist. Stuudiot, mis läbi aegade teatrile nii oluline olnud, peab vedama vedur, lavastaja. Priimäe ajal Lumiste midagi üritas. Praegu on küll Toomingal oma väike seltskond, kellega ta midagi üritab, ning Atlas, Tommingas ja Mäeots tegelevad "Vanemuise" tiiva all keskkooliõpilaste teatriklassiga. Ka E-lava pole aga täit tuult alla saanud: *elaan, eksperiment, elitaarne, E-vitamiin jne*. Vähemalt praegu näib E-lava olevat pigem ilus fiktsioon. Ei aita mingid loosungid, kui pole tõsist tegijat. *Pole kedagi, kes võtaks endale vastutuse teha süsteemset tööd*, arvab Hannes Kaljujärvi. Ei mäleta, et "Vanemuise" tiiva all oleks tehtud ka ühtki lavakunstikateedri diplomilavastust. Viimase kahe lavastusega on huvi äratanud siiski Ain Mäeots, kelle väljaspool teatrit alustatud "Susi" jõudis ka E-lavale ja on seni vist selle mängupaiga kõige õnnestunud lavastus. Tema peale loodetakse ka teatris, trupil on olnud põhjust teda usaldama hakata. Nüüd on küsimus selles, kas Mäeotsal lastakse rahulikult edasi pusida, või hakkab vastutusekoorem teda enne, kui ta suudab midagi saavutada, maadliki suruma. Tähelepanu on äratanud ka Dvinjaninovi ja Tomminga tegemised. Olukord on seega sammukese võrra paranenud. Ent ikkagi püsib õhus ootus.

DRAAMATRUPP VÕI TEATER TEATRIS?

Draamatrupiga on üks kummaline asi. Ühest küljest oleme ammu harjunud, et ta eksisteerib suure teatri sees, justkui teater teatris. Ja kui draamaosal läheb väga hästi, tõuseb ta kogu teatri sünonüümiks, kui halvasti, siis sageli kah. Olen seda lugu tehes mõtelnud ühele hüpoteetilisele küsimusele: mis muutuks, kui draamatruppi saaks käsitleda iseseisva teatrina. Kas üldse muutuks midagi? Ja mis peaks muutuma? Tean, et see on ohtlik ja hell teema — rääkida praegu ühe teatri osadeks jaotamisest oleks kergemeelne samm. Kuigi süvises "Kultuurilehes" ütles Valle-Sten Maiste otsesõnu välja: praegune aeg eeldab mobiilsemad, väiksemad üksusi. *Vahest on teatri draamatrupil õige aeg iseseisvaks üksuseks eraldumise küsimus mõtlemiseks võtta?* küsib Maiste, kelle arvates ei saa draamatrupp segamatult oma sisulist programmi täita struktuuris, kus on pidevalt vaja ka taustabaleriine ja nahka suurele trummile. Ent sama teema võtsid kõneks juba Tartu kirjanikud Ain Kaalep, Madis Koiv ja Vaino Vahing 1993. a "Sirbis": *Tartu oludes on draama peamine (Koiv). Draama on olnud professionaalselt parimal tasemel (Vahing). Vahest peakski "Vanemuine" jagunema muusika- ja draamateatriks?* (Kaalep).

Kui võtan selle teema jutuks, rõhutan, et hüpoteetiliselt, kohtan teatris enamasti ainult tõrjuvat või imestavat hoiakut: *mis see muudaks? Ega teised alad meid ei sega!* Ometi on selles ühiselus oma plusside kõrval ka miinused. Mõned plussid: näitlejad saavad end rakendada muusikalavastustes. Mõnuga. Ja saavad teha koostööd ikkagi professionaalidega. On isegi tekkinud omaette nähtus: laulev draamanäitleja. Samas on draamalavastustes mugav kasutada lauljaid, baleriine, muusikuid — oma teatri rahvas ikkagi. Ja veel. Draamatrupil pole otest kohustust pakkuda publikule muusikali või opereti pitsivahtu. Aga miinused? Neid võib nimetada ka teatri eripäraks: ehkki draamatrupp teeb sõbralikku koostööd teiste valdkondadega, ei ole ta ometigi oma valikutes vaba, täpsemalt: pole absoluutselt vaba. Kaude mõjutab suure teatri repertuaar ka draamatrupi repertuaari ning draamal on vaja anda näitlejakümnist ka muusikalidele, operettidele. Lavasid tuleb jagada teiste valdkondadega. Tegijad ise ei kurda, ainukese puudusena mainib Lumiste asjaolu, mida toetavad ka mõned näitlejad: suur maja raskendab keskendumist. Draamaetenduse süüd eeldab vaikust. Ei saa ikkagi teha keskendumist nõudva stseeni proovi suurel laval, kui kõrvalruumis harjutab metsasarv. Suures majas ei saavuta ideaalset vaikust kunagi. Seepärast eelistatakse väikest maja, Jaan Tooming on suurest majast juba täiesti eemaldunud. Nii mõnigi mu vestluskaaslane

viitab ka sellele, et lubamatult kehvad balleti või muusikalavastused kompromiteerivad ka draamatükke. Teatrisiseselt (ja osaliselt ka väliselt) on aga kerge kehva lavastust paljude teiste sisse ära hajutada: *Kuidas sattus repertuaari "Saturnuse mäng"?* küsib pettunud Hannes Kaljujärv.

Muidugi, paljud kahtlused langeksid ära, kui "Vanemuise" draama seis oleks hiilgav. Trupp on võimsa potentsiaaliga, aga ebaühtlane. Pingerea alumine ots peaks olema palju tugevam. Kõlab ka seisukohti, et trupp peaks olema väiksem ja tihedam: tippudel on palju tööd, osa näitlejaid on aga kesiselt nõivatud. *Teatris on midagi viltu, kui seal on näitlejaid, kes uue tüki tööplaani oma nime leidmata kergendatult ohkavad: jumal tänatud, mul polegi rolli!* arwab Ain Mäeots. "Vanemuises", erinevalt paljudest teistest teatritest, pole suurpuhastust ette võetud. Peimägi püüdis seda kolossi raputada ja kehvemaid välja praakida. Kuna ei mõistnud olla diplomaat, siis ei saavutanud ka eesmärki. *Kui Peimägi oli liialt autokraatlik, siis praegune juhtkond on liialt demokraatlik. Neil võiks olla rohkem julgust ebamugavaid otsuseid vastu võtta,* nendib Kaljujärv. *Trupp vajab puhastust, kõlab maja sees. Teater ei saa olla hooldekandeaustus, eluterve konkurents peaks toimima ka "Vanemuise" teatris.* Samas küsib Aivar Tommingas: *Agas mida see puhastamine annaks? Kui järjekorda ukse taga pole! Tegelikult peaks Eestimaa olema üldse vähem teatreid, piisaks 3—4 riiklikust teatrist, siis tõuseks ka kohe üldine tase. "Vanemuise" tase sõltub ju kogu eesti teatri tasemest. Kui paljud näitlejad Eestimaa üldse jätkub julgust endalt küsida: kas ma ikka olen näitleja? Äkki peaks lavalt lahkuma?* üldistab Tommingas ja lõpetab jutu, kaval helk silmis: *Eesti teater võidakse palju, kui mõni jätakas oma panuse sellesse andmata!*

Milline oleks lahendus? Sammukese võiks siiski edasi astuda. Ain Mäeots leiab, et draamatrupi töö muutuks sisulisemaks, kui draamajuht oleks sõltumatu, kui temaga sõlmiks lepingu kultuuriministeerium, mitte direktor. Praegu on draamajuht ikkagi koordineeriv jõud, mutriks suures masinavärgis. Lumiste ise leiab eneselt ja draamatrupil olevat piisavalt suveräänsust. Ja kuigi ühest küljest on see väga mõistlik, et Viller jagab vastutust Lumistega, siis teisalt jääb draamajuhi positsioon ebamääraseks. Kes ta siiski ikkagi on? Ka draamateater suure teatri sees peab olema kunstiliselt juhitav. Seda tajudes võttis Lumiste sügisel kokku lavastavad näitlejad ja korraldas ajutalgud, millest paljude arvates oli kõvasti kasu. Selgemaks said ka mõned repertuaarivaliku printsiibid. Toonitatakse, et seni on repertuaar kujunenud siiski ebamääraselt. Paljud, kellega räägin, rõhutavad repertuaari tähtsust. *Repertuaarist algab teatris kõik. Ja seepärast peaks kirjandusosal olema teatris hoopis suurem kaal. Seal peaksid töötama helgimad pead, kes teatri strateegia välja töötavad. Praegu on nende vii-*

muupir nii ahtake, nende funktsioon ebamäärane, nad on asetatud just nagu teenindava personali rolli, arwab Tommingas. Viimase hooaja repertuaariga ollakse juba enam-vähem rahul, ent ebamäärasuse oht säilib.

KOMBINAATTEATER

TURUMAJANDUSE TUULTES

Ird ta sellisena löi, ehkki mudeli tõi Eestisse omal ajal Menning. Viller ei arva, et see on oma aja ära elanud nähtus. Selliseid Euroopas küll ja küll. Maiste arwab teisiti: aeg on uus ja Tartu tingimustes ei leidu enam nii palju ajuollust ja intrigeerivaid ideid, et seda kolhoosi edasi pidada.

Eks häda olegi selles, et nii suurt kogumit on keeruline reformida, nii suurt laeva raske pöörata, tema inertis on suurem. Nagu on ka raske hõlmata 500-liikmelise kollektiivi tööd. Eksisteerib veel ka sotsialismiaja mentaliteeti: *kuidagi ikka saab*. Ega madalad palgad võimaldagi palju rohkemat nõuda. Suures kogumis hajub ka vastutus, isegi loomingulises kollektiivis. Mäeots tunnistab üllatusega, et "Undiini" tehes koges ta esmakordselt suhtumist: *minu asi pole lavastajaga kaasa mõelda, teen, mida kästakse!* Dvinjaninov kaasas jõluetendusse teadlikult nii solistid, tantsijad, näitlejad kui orkestrandid, tulemus — polnud peaagu ühtegi proovi, kus kõik osalised oleksid kohal olnud. *Iga teater on nõnda tugev, kui tugev on tema üksik liili, rõhutat Liina Olmaru ja tema pilgust võib välja lugeda, et kõikidele lülidele siin majas ei saa veel loota. Mitmed meenutavad lugu sellest, kuidas "Vanemuine" pakkus Uppsala teatrile vahetuse korras viit tehnilist töötajat ennast täiendama. Rootsi poole peal imestati: kuidas te saate kõige pingelisemal tööajal viit inimest teatrist ära anda?*

Eilset päeva meenutab veel miski. "Vanemuise" teatri tagatoad. Mitte kõik muidugi. Aga ikkagi: miks tundub maja nii räämane? Loomulikult on põhjuseks rahu- ja puudus. Ent siiski uskumatu, et pealinnast tulnud Viller sellega lepib. "Vanemuise" sööklasse sisse astudes oled kui eilses ajas: kuigi teeklaasist serveeritud kohv teeb isegi nostalgiliseks. Selge see, kunsti sünniks pole vaja sametpatju ega hõbenõusid. Tean, et teatri hallata on mitu maja, palju saale, suure saali valguspark on moraalselt vananenud, kontserdisaali probleem pealekauba jne — kõige selle majandamisega on raskusi. Aga siiski ei tohiks kitsikuses ära unustada neid, kes igal õhtul lavale astuvad.

Ja veel. Möödamines nenditakse siiski: "Vanemuise"-sugusel teatril võiks olla kunstiline juht. Ehkki peaaegu kõigi resümee ühtib Hannes Kaljujärve omaga: *Ei leia kogu Eesti teatristki niisugust meest, rääkimata siis Tartust.*

TARTU VAIM KA

"VANEMUISE" VAIM

Tartu puhul on sageli räägitud tema provintsslikkusest. Kas see puudutab ka "Vanemuist"? Millest kõnelevad publiku eelistused? 1996. aasta kevadel olid lemmiketendused "Oi, Johnny!", "Lõbus lesk", "Hulkur Rasmus", "Mowgli", "Kaval Ants ja Vanapagan", "Pisuhänd" ja "Secondhänd", "Mees La Manchast", "Victoria ja tema husaar". Praegu läheb täie hooga "Marlene" ja on hooaja lõpuni välja müüdnud. Õnneks on kergema žanri eelistuste kõrval koht ka lastelavastusel. Ometi on Viller murelik, kõneldes noortest, kellele teater ei tähenda midagi. Koolide ühiskülastuse aegu võivad "Taevase ja maise armastuse" esimese vaatuse jooksul juba saalis koliseda pudelid ja kempusid on täis oksendatud. Loomulikult selle alusel üldistusi teha ei saa. Millestki kõneleb see ometi.

Viller toonitab, et mingil juhul ei tohiks tartlased endasse sisendada alaväärsuskompleksi: oleme teisejärgulised, ajud voolavad meilt pealinna jne. Provintssistumine ongi eelkõige iseenese haletsemine. Sama kehtib ka "Vanemuise" kohta. Õnneks draamaosas seda tendentsi märgata pole. Ometi on see lihtne tekkima, piisab vaid "väikesest järeleaitamisest". Ain Mäoets: *Kui küllalislavastajad midagi nõuavad, siis nende lavastusega seotud probleemid piiritakse lahendada. Kui minusugune küsib, on vastuseks: ei saa. Tekib vastu seinajooksmise tunne. Lepid ise ka: okei, teeme lihtsamalt, teistmoodi. Tegelikult nii ei tohiks. Ja samas usun, meiesugustel noortel lastaks möllata küll, ei tohi ainult ise kohe alla anda. Tuleb arvestada sellega, et o ma saavutamiseks peab rohkem energiat kulutama. Raivo Adlas mainib, et väikelinnas peab näitleja hoopis enam pingutama, et olla vormis, igal õhtul värskena mõjuda. Kasterpalu lisab: Olla hea provintsis, on hoopis kallim ja pingutavam lõbu.*

TULEB OLLA PARIM TEATER EESTIS

Küllap võiks see olla iga teatri loosung. Mida aga teha, et seda saavutada? Teater peab seadma endale konkreetse eesmärgi. Programmi. Mitte kulgema. Nii suur teater peab teadma täpsemalt, kuidas edasi minna. Ja üritama kõrgemat eesmärki kui lihtsalt äraelamine. Margus Kasterpalu toob huvitava näite sellest, kuidas üks väljaspool Kopenhaagenit ilmunud leht muutus ületaaniliselt kõige loetavamaks leheks. Kuidas see saavutati? Esimesel aastal võeti eesmärk: mitte mõelda sellele, kuidas end müüa, vaid kuidas end paremaks teha. Osteti ära pealinna parimad ajakirjanikud. Kasterpalu tõmbab paralleeli: *Niikaua, kui "Vanemuise" eesmärk on olla parim teater Tartus, ta provintsslikkusest üle ei saa. Eesmärgiks tuleb seada olla parim Eestis. Ja selleks on vaja teha konkreetseid jõupingutusi.*

Lühidalt resümeerides: vaadata kriitiliselt üle koosseis, nii draamatrupis kui terve teatri mastaabis. Tuleks "sisse osta" hea(d) lavastaja(d) pikemaks ajaks. Otsida võimalusi järeelkasvuks. Väga läbimõeldud repertuaari poliitika. Ei mingeid järeleandmisi: ülikoolilinnal teatril on see eelis: võib nõuda endalt rohkem. Läbimõeldud müügiprogramm ja haritus: ühe lapsega (administraatorid õpetavad kooliõpetajaid: *ärge tooge lapsi vaatama "Üle Lääne kangetmeest", see on verine tükk*) võib põrmustada kogu ürituse. Avatus: kindlasti vajaks teatri kunstinõukogu objektiivset inimest väljastpoolt Tartut.

Ent millise programmi võiks kokku miksida neist mõtetest, mis kogunesid jutuaajamistest vanemuislavastega?

- "Vanemuise" eesotsas võiks olla keegi Irdi-masti mees • Draamatrupi jaoks pole lavastajaid, kõik püsib kanajalgadel • Hea oleks, kui ka trupp saaks aimu teatri strateegiast ja taktikast • Täitsime mingi ankeedi selle kohta, kuidas peaks teatrit juhtima. Tulemustest pole midagi kuulda olnud • Kunstiline juhtimine on ka looming, teatri teostamine, mitte ainult tükide rittaladumine • Tahaks, et arutelu repertuaari üle oleks pikemat kestev protsess. Praegu kutsutakse kunstinõukogu kokku vaid hääletama • Teatri juhtkond suhtub kriitikasse väga valuliselt, on justkui ära unustatud, et teatrit on materdatud ka tema hiilgeaegadel • Majas on kolm valdkonda, kõik ajavad oma asja, üksteise tegemised kedagi eriti ei huvita • Ei tasu maha matta suurte panoraamlavastuste traditsiooni • Lumiste on hea draamajuht, niipea kui hakkab lavastama, kaotab majas populaarsuse • Lumiste on noortele võimalusi välja võidelnud nagu Ird omal ajal • Ballett on madalseisus, Vilimaa on enast tühjaks lavastanud.

LÕPETUSEKS

Aastalõpul on alati millegi lõppemise maik man, uuel aastal uue alustamise hõng. "Vanemuine" jätkab 1996. aasta lõpul vaikselt mäest üles rühkimist: *ülesminek on hoopis põnevam kui tipus säramine, mainib keegi. Hannes Kaljujärvi nimetab märksõna lootus, seostades seda eelkõige nende noortega, kes viimaste lavakunstikateedri lendudega teatrisse tulnud: On tekkinud seltskond, kellele tundub see teater olevat väga südamelasi. Selle tuumikuga võiks teatrit teha.*

Teel ülesmärke on teatril kaasa võtta nii minevikukogemusi kui ka olevikuprobleeme. Mis aitab koormat kergendada? Kas teatakse, mida kaasa võtta, mida jätta? Usun, et seda otsust on teater valmis tegema.

MARGOT VISNAP

Detsember 1996

KILLUKE TEATRIAJALUGU

Helmi Aren peaosalisena
Priit Ardna operetis "Kalurineiu".
Montreali Eesti Teater, 1952.



lavajõuks tema abikaasa Maria. Draamatrupi tugitaladena tegutsesid nagu varemgi Rudolf Ratassepp ja Julius Pöder. Endiselt võidutses teatris aga operett primadonna Elli Pöder-Rohu ja tema hilisema abikaasa, teatri majandusjuhi Harald (?) Stukise juhtimisel. Vana-nev primadonna oli publiku poolt väga armastatud, hoolimata sellest, et laulis pisut "viltu" ja osakehastamise asemel koketeeris publikuga. XX sajandi algupoolel ei olnud see vist midagi tavatut.

Uueks operetitäheks kutsuti "Vanemuisesse" sarmikas noor näitlejatar Helmi Aren Viljandist, keda sealne näitejuht Alfred Mering väga soovitas. Esimesed lavasammud oli ta astunud oma kodulinna Rakveres. Sealt oli ta kutsutud Viljandisse, kust hiljaegugi olid lahkunud Milvi Laid ja Fritsi Reinike (hiljem Riina Reinik).

Ühel kuldsel suvelõpu päeval uudistas "Vanemuise" fuajees üksteist rühm uustulnu-kaid. Üks neist, Salme Liiv-Idam, oli kunagi õppinud Draamastuudios (vist 20. aastail) ja kehastanud väga õnnestunult "Libahundi" Tiinat. Läänud siis Argentinasse ja abiellunud. Igatsus lava järele ei andnud aga asu. Sel sügisel avas "Vanemuine" Salme Liivile oma ukseid. Grupis oli veel kaks harrastusnäitlejat, kes olid endale nime teinud üliõpilasteatris, Ellen Mölder ja allakirjutanu. Hiljem liitus meiega veel mitmeid teisi. Nende hulgas Lisl Lindau, kes oli juba tuntud Pärnu "Endlas".

Läksime tulle kõik enam-vähem ühel ajal. Liiv vist Strindbergi "Eerik XIV-ndaga". Meie teised püüdsime lahti mõtestada Mälgu ja Raudsepa tollal moes olnud komöödiaid ("Neitsid lampidega" ning "Salongis ja kongis"). Silmapaistvaks "mõtestamiseks" ei olnud meil algul küll osi ega võimeid. Mängisin ka koos Helmi Areniga — noori neide Järviluoma heroilises rahvatükis "Põhjälased", milles samuti debüteeris Udo Väljaots, pärastine tantsija ja lavastaja. Kehastasime ka printsesse Schilleri "Turandotis" ning koos Väljaotsaga moodustasime armukolmiku läti

TARTU

Kirjutati aastanumbrit 1933. Liikus kumu, et "Vanemuise" teater vajab verevärs-kendust. Uus direktor kirjanik August Gailiti näol oli juba kohal. Tooniandvaks näitejuhiks oli aga endiselt Eduard Türk ja kandvaks

KADI TANILOO-TEKKEL (s 1911) oli aastatel 1933—1940 "Vanemuise" ja 1940—1944 "Estonia" draama-ja operetinäitleja. Aastatel 1944—1949 elas Saksamaal, 1949—1993 USA-s, töötades muu hulgas ka "Ameerika Hääle" korrespondendina. Aastast 1994 elab Tartus.

klassikalises rahvatükis, Blaumanise näiden-
dis "Rätsepäd Sillamatsil". Täitsime ka kahe
tüttere osi tšehhi põlvkondadevahelisi kriise
käsitlevas Werneris menutükis "Inimesed
(aju)jäl". Edaspidi kõndisime lavalaudadel
siiski rohkem ja rohkem eraldi, kuna Arenit
hakkas üha enam hõivama muusikalavastus.
Ta oli kergemeelne Lola Mascagni "Talupoja
aus" ja koketeeriv Musette "Boheemis". Sai
hakkama ka Olgaga "Jevgeni Oneginis",
kuigi see polnud hoopiski sobiv osa tema
helisevale sopranile. Hiljem, kui teater
"Vanemuise" uusehituse ajal (1939) esines
Saksa teatri ruumes (praegune "Vanemuise"
väike maja), lisandus veel Gilda "Rigolettos",
kus Helmi Areni üheks partneriks oli ta oma
lauuõpetaja Rudolf Jõks.

Kahjuks on operetilavastuste arvustusi
veel kasinamalt kui sõnalavastuste omi.
Kummalisel kombel on säilinud paar
koltunud lehelõiku ülevaadetest kahest Ab-
rahámi operetist, 1937. aastal lavavalgust näinud
"Džainast" ja 1940. aasta algul esietendunud
"Roxyst". Mõlemad lavastas Alfred
Mering. Eriti löi laineid "Roxy" ja selle pea-
osaline Helmi Aren, "kelle kuju jäi kõigile
meelde sarmika, vallatu ja meeldivana".

Helmi Areni osade loetelu on pikk.
Vaimusilma ette kerkivad peaosad operetti-
des "Nahkhiir" (Strauss), "Montmartre'i kan-
nike" ja "Kuradiratsur" (Kálmán), "Naera-
tuste maa" ja "Giuditta" (Lehár) ja paljud
teised.

"Roxy" esietendus 1940. aasta veebruaris
näibki olevat "Vanemuise" viimaseks
operetilavastuseks vabas ja õnnelikus Eestis.

Järgnesid sünged okupatsiooniaastad.
Helmi Aren kirjutab, et kui Kaarel Ird oli koos
oma jüngeritega Venemaale põgenenud,
otsustas näitlejaskond omal käel tööd jätkata.
Mingil moel saadi sakslastelt selleks ka luba
ja varsti toodi välja ballett "Esmeralda" Ida
Urbeli koreograafiaga ja Velda Otsusega
nimiosas. Veldale sai sellest hiilgeosa. Ka õn-
nestus lavaküpsuks saada Lehári operett
"Giuditta". Rõhuasetus oli aga kirevatel ka-
vadel. Neis oli suur osa trupis tegutseval
pianistil Harry Teffelil, kelle erialaks oli
meeleolumuusika. Nii oli võimalik kokku
seada arvukalt laulu- ja tantsukavu. Neil oli
suur menu, kuna sõjavägi vajas meelelahu-
tust. Hiljem lisandus kassasse muidki
lavastusi. Nii jõudis trupp Eesti Leegioni ja
Waffen SS'i ajastusse. Tuli hakata viima
meelelahutust Peipsi taha, Vene küladesse.
Nii mõnigi kord seisti silmitsi surmaga, kas
üle paukuv Peipsi jää sõites või tulistamisi
trotsides. Kogeti ka noorte mundrimeeste
sangaritegusid, kes truppi saatsid ja ennast-
salgavalt hädaohutused välja aitasid.

Helmi Aren kirjeldab ilmekalt ka 9.
märtsi õhtut aastal 1944. "Vanemuises" pidi
sel õhtul toimuma Lehári "Mustlasarmas-
tuse" etendus (peaosades Helmi Aren ja Ravo
Hannura). Dirigent Eduard Tubin oli lõpe-
tanud eelmängu ja Helmi oli just laulu

alustamas, kui anti õhuhäire ja eesriie tõm-
mati ette. Koguneti keldri trepile kuulama
lennukite põrinat. Hommikul saabus ahas-
tama panev sõnum — "Estoniat" ei ole
enam...

Saksa okupatsiooni aegse "Vanemuise"
tegevusest kõneleb ka Helmi Areni selleaegne
partner, tenor Johannes Lükki. Tema mäle-
tamist mööda on nad mänginud koos
"Boheemi", "Pajatsaid", "Mustlasparunit" ja
"Onupoega Bataaviast" (1942). Sõja päevil on
nad aga olnud redus Järvamaal Koerus Lükki
talus, teinud talutööd ja käinud esinemas.
Kuni saabus päev, mil polnud enam naasmist
"Vanemuise" uude uhkesse hoonesse. Pool
Tartut oli hävinud tulekahjus, sealhulgas ka
mõlemad teatrimajad, vana ja uus. Ei võetud
kuulda arhitektide nõuannet ja otsustati
nende tugevad müürid maa pealt pühkida.
Kuuldavasti suurte raskustega.

BERLIIN. DETMOLD

1944. aasta hilissügisel jõudis Helmi
Aren koos "Vanemuise" dramaturgi ja krii-
tiku, kirjandusteadlase Eti Sirgiga Berliini.
Algas pagulaspõlv. Üle aastate kohtusime
taas Berliini peatänaval, Kurfürstendamml
asavas kohvikus "Hillbricht", mis oli juba
endisaegadest olnud eestlaste kohtumispaik.
Algas ka eesti teatrirahva ridade koonda-
mine. Seda tegid Idaminiisteriumi juures
töötavad eestlased Olev Berendsen, Peeter
Paul Lüdigi ja Alfred Põldmets. Trupi suuresi-
nemine toimus Berliini esinduslikus Beet-
hoveni saalis 1944. aasta sügisel. Esinesid
eesti tippmuusikud: Ida Aav-Loo-Talviri,
Andrei Christiansen, Helmi Aren, Evi
Liivak... Vist ka Arno Niitof ja Maret Pank.
Saatjaks oli muidugi oma ala meister Peeter
Paul Lüdigi. Kontserdil oli suur menu. Järg-
mine esinemine oli Neuhammeri laagris eesti
sõduritele. Veebruaris 1945 esinesime Dres-
deni eestlastele ning saime võimaluse tut-
vuda selle kunstivaradest tulvil linnaga.
Tegime seda koos Helmi Areniga. Mõni nädal
hiljem pühitati see linn maakaardilt nagu
paljud enne teda...

Berliinis suurenes ahervaremete hulk
kohutava kiiruga. Tegime proove Arnold
Sepa varemeteks pommitatud korteris, kus
leidis terveks jäänud tiibklaver. Ent olemus-
võitlus muutus järjest pingelisemaks. Tuli
otsida turvalisemat kohta.

Suurem osa kunstnikkonnast siirdus
põhja — kodumaale lähemale. See grupp,
kuhu kuulus Helmi Aren, sattus mööda
Saksamaad liikudes pärastise Briti ja Vene
tsooni ääremale. Sageli teadmata, kus õieti
oldi, jõuti õnnelikult Detmoldi linna lähe-

Helmi Aren Ábrahámi operetis "Havai lill".

Geislingen, 1949.



duše, mis sõja lõppedes jäi Briti tsooni. Moodustati Hiddeseni põgenikelaager. Kunstnikest, kes sinna jõudsid, võiks koostada entsüklopeedia "Kes on kes eesti muusikas". Lisaks Helmi Arenile olid seal pianistid Dagmar Kokker ja Juta Vaska (Zacharski), tšellist Kirill Tatar koos abikaasa, harfikunstnik Irina Tatariga. Ka olid sinna tee leidnud Virkhauside ja Pettaide pere.

Briti sõjaväe kaasabil hakati esinema koos Detmoldi orkestriga. Eesti kunstnikud vallutasid peatselt nii kohalike sakslaste kui ka Briti sõjaväelaste südamed. Esimesena taas Helmi Aren, kes sageli esines koos ühe inglise baritoniga. Neid ei keeldunud transportimast isegi Briti Kuninglik Lennuvägi.

Detmoldist sai Briti tsooni eestlaste halduskeskus, mida juhtis Jaan Kitzberg, pärastine "Ameerika Hääle" Eesti osakonna juhataja.

OLDENBURG. GEISLINGEN

Elu oli tollal kirev nagu kaleidoskoop, sündmused järgnesid üksteisele välgukiirusel. Vahepeal oli Kaarel Söödor ellu kutsunud Eesti Rahvusteatri ja publiku ette oli juba jõudnud Koidula—Söödori "Ojamölder ja tema minia". Ka oli teater leidnud uue asukoha Oldenburgis, Loode-Saksamaal. Järgmiseks lavastuseks oli valitud Raudsepa "Vedelvorst". Puudus aga vedelvorsti pruudi Tiitu osatäitja. Hädasti oli vaja Helmi Arenit, kes ei saanud nii meeldivast ettepanekust keelduda. Peale Areni liitusid Rahvusteatriga Dagmar Kokker ja Eti Sirg. Lavaküpseks said "Vedelvorst", paljukiidetud kontsertkavad Kokkeriga ning Eti Sirgi muusikaline lavapilt "Talgupidu", mille peaosalist kehastas taas Helmi Aren. Selle kavaga sõideti Geislingeni külakosti viima. Etendusi saatis lausa fenomenaalne edu.

Teatritöö Oldenburgis jätkus. Käsikäes sõnalavastuste proovidega anti kõikjal Saksamaal kontserte ja esineti kirevate kavadega. Helmi Arenil oli pikemaid turneesid koos pianist Dagmar Kokkeriga paljudesse eestlaste keskustesse. Kava esimese poole pühendandis kunstnikud alati eesti muusikale. Palju esitati Eduard Tubina laule. Kolm neist on pühendatud Helmi Arenile — "Õnne ootel", "Ingel lindudega" ja "Epioloog". Viimase laulu pühendus kannab kuupäeva 15. veebruar 1944.

Kontsertreise oli Arenil ka Geislingeni ajastul, saatjaks Peeter Paul Lüdigi ja partneriks enamasti eestlaste pagulaspäevade armastatuim opereti- ja ooperitenor Heinz Riivald ning Ive Patrasson. Koos Riivaldiga esines ta ka hiljem Ameerikas, klaverisaatjaks Asta Riivald. Nad said publiku suurteks lemmikuteks, keda kõikjal oodati.

Vahepeal oli Geislingeni koondunud veel mitmeid muusikainimesi. Võis lavastada operetti. Ka dirigent Peeter Paul Lüdigi näol oli olemas. Esimesena nägi rambivalgust

Kálmáni "Mariza" Olly Tallmeisteri ja Ravo Hannuraga peaosades. Järgmisena võeti kavva Paul Ábrahámi "Viktoria ja tema husaar". Nimiosaliseks kutsuti Helmi Aren. Eesriie avanes 15. detsembril 1946. Menu oli selline, et USA sõjaväevõimud soovitasid etenduse anda ka Stuttgardi 1500-kohalises ooperimajas ja tegid selleks ka vajalikku eeltööd. Külalisetendust kroonis määratu menu ja saal ei mahutanud kõiki soovijaid. See kujunes kohalikuks suursündmuseks. Helmi Areni sügavalt läbitunnutatud ja suursugune Viktoria võeti vastu vaimustusega. Peatselt asendas ta ka Olly Tallmeistrit "Marizas". Temast oli taas saanud eesti pagulasteatri kaunis ja sädelev primadonna, jätkuks mitmepalgelisele karjäärile kodumaal.

Aasta hiljem üllatas Geislingeni Eesti Rahvusteater publikut uue suurlavastusega, milleks oli Paul Ábrahámi "Havai lill". Peaosas oli Aren, partneriks Heinz Riivald, kes selleks ajaks oli palgatud Salzburgi operiteatri esitenoriks. Lavastusest kujunes tõeline suursündmus.

NEW YORK. MONTREAL

1940. aastate lõpul möödus sisukas teatriperiood unelevas Oldenburgis ja pulbitsevas Geislingenis. Paljusid ootas ees tundmatu Ameerika. Ka Helmi Arenit. Algul esines ta laulja ja etlejana New Yorgi kultuuriüritustel. Meenub Betti Alveri 70. sünnipäeva tähistamine, kus kuulsime näitlejatarilt hingestatud esitust — Alver on tema lemmikluuletaja. Kui New Yorgi nimekas kultuuritegelane magister Mall Jurna sai 75-aastaseks, langes näitlejatar valik Bernard Kangro luulele. Ka siis, kui Helmi Areni kauaaegne partner Heinz Riivald 1970. aastal oma muusikutegevuse 35. juubelit pühitses, oli Aren taas esinejate killas. Elustusid tähehetked minevikust ja meeleligutust oli palju.

1952. aasta sügisel lavastas Rahel Olbrei Montrealis Priit Ardna opereti "Kalurineiu", jälle kutsuti nimioossa Helmi Aren. Järgnesid külalisetendused Torontos ja New Yorgis. Säilinud arvustuses New Yorgi etendusest nimetab tolaaegne nimekas kriitik Harald Parrest seda "tõeliseks sündmuseks eesti teatrielus". Etendus toimus New Yorgi Soome Majas ja "see jäi eesti rahvale ja eesti kunstnikele väga kitsaks... Mida me nägime, see polnud midagi muud õieti kui rahvusteatri "Estonia" operett". Ja siis Helmi Arenist: "... Peab õrnalt märkima, et Aren on haruldaselt sobiv kalurineiu Inglise osasse ja sellest küljest ei ole me siis paguluses vähimatki kaotanud. Areni osakäsitluses on alati palju vaimset pinget, lihtsalt intelligentis..."

Ent Ingel ei olnud Areni ainus opereti-osa New Yorgis. Siinne Soome Ooper kutsus ta samas ajavahemikus kehastama Leontine'i osa Kálmáni operetis "Kuradiratsur", mida ta oli kunagin mänginud "Vanemuises". Tema

partneriks oli sedapuhku tuntud soome ooperilaulja Kalle Ruusunen. Võiks veel lisada, et ka muusikajuhiks oli eestlane, Frederike Tanner. Arenist Leontine'i osas kirjutab koolimees-kirjandusteadlane Olev Parlo: "Tema viimseni peenelt varjundatud mäng, tema isiku diskreetne sarm lubavad tal kuuluda sellesse eriklassi, mida inglane nimetab "class of distinction" ja milleni kunstnik jõuab ainult väga nõudliku enese-kriitika ja kogemuste kristalliseerudes."

Hiljem muutusid Helmi Areni üksik-esinemised haruldasiks. Elades ühe New Jersey aedlinna kaljurüngastikul, kuhu selge ilmaga paistab New Yorgi kuulud siluett, oli linnas käimine, eriti hilisõhtul küllalt tülikas. Lauljatarist sai matemaatik. Seda ainet oli ta juba nooruses armastanud, kavatsenud seda isegi ülikoolis õppida. Aga saatuse teed on kummalised. Ameerikas rakendas ta matemaatikaalaseid võimeid oma elukaaslase, tuntud inseneri August Komendandi laiaulatuslike projektide arvestuste ja tema raamatute korrektuuri tegemisel. Oma vanaduspäevi veedab ta samas, lilledest ümbritsetud kodus.

Ulatagu sinna kõigi nende kaaseestlaste tänu, keda ta on oma kauni kunstiga rikastanud läbi paljude aastate. Eriti sel ajal, kui lootus Eesti riigi taassünniks oli veel liivikult tume.

30. novembril 1996,
Voldemar Panso sünnipäeval
pärjati Von Krahli Teatris pärast
Lavakunstikooli 18. lennu õppelavastuse,
B. Alveri "Lugu valgest varesest"
pidulikku etendust 19.

V. Panso preemia laureaadiks

VEIKO TÄÄR.

Preemiat vastu võttes sõnas
kursusevanem Veiko:

"Tegelikult on see tunnustus
kogu meie kursusele."

Vastsel laureaadil oli võimalus
kogeda ebatavalist sõitu:
all-linnast üles Toompeale tõusis
Veiko Täär kultuuriministri auto
katusel, et siis Lavakunstikooli
proovisaalis õnnitlusi vastu võtta ja
pidulik sünnipäevotort lahti lõigata.

Priit Grepri foto



ROOTSI FILM KAHEKSÄKÜMNENDATEL JA ÜHEKSÄKÜMNENDATEL AASTATEL: KRIITILINE ÜLEVAADE II

Artikli algus TMK 1997, nr 1.

RAHVALIK KULTUUR JA ŽANRIFILM: KOMÖÖDIAD, VÕMMID JA HÄDA MEHE IDENTITEEDIGA

Igas filme tootvas riigis täidab olulist kohta kinokülastajate laiematele hulkadele orienteeritud rahvalik film, mille tulud võimaldavad areneda rafineeritumal loomingu. Üks kaheksäkümne aastate suuri menulugusid oli "Rühmareis" (*Sällskapsresan*, 1980), režissööriks Lasse Åberg, kes mängis ka meeldivat ja alati kohmakat meespeasosalist — häbelikku pikka kasvu prillipapat. Võib-olla saab seda filmi kõige täpsemalt iseloomustada kui omamoodi leebet satiiri välismaal puhkavate lootusetult saamatute provintsirootslaste kohta. Või nagu märgib rootsi filmiajaloolane Leif Furhammar: "Koomikuna töötab Åberg peaaegu nagu antropoloog. Ta kujundab oma materjali hoolikalt eritledes ja karikerides Rootsi ühiskondlike tavade ja käitumismudelite äärmiselt argiseid aspekte," toetudes seega "algsest kolmekümne aastase välja ulatuvale [rootsi] komöödia vanale heale traditsioonile".¹ Lasse Åbergi menu jätkus läbi kaheksäkümne aastate (kuidas siis teisiti?) filmidega "Rühmareis II" (*Sällskapsresan II*, 1985) ja "SOS — rühmareis purjekal" (*SOS — en segelsällskapsresa*, 1988), ulatudes koguni üheksäkümne aastase aastaise tööga "Tahtmatu golfimängija" (*Den ofrivillige golfaren*, 1991). Seda läbinisti kodukoitud rootsi kangelast võib näha ka tema päris hiljutistes komöödiates. Näiteks filmis "Üks miljonist" (*En på miljonen*, 1995) on too võimsate rusikate ja kuldse südamega aus kaotaja.

Samuti osutusid kassatükkideks niini-metatud Jönssoni kamba lood. Aastal 1981 komöödiaga "Hoiatus Jönssoni kamba cest"

(*Varning för Jönssonligan*) alanud sari on nüüd jõudnud filmi "Jönssoni kamba suurim ettevõtmine" (*Jönssonligans största kupp*, 1995). Neis kujutatakse kohmakat kolmikut, kellest näitleja Gösta Ekman on võib-olla geniaalne koomik. Tsiteerides taas Leif Furhammarit, iseloomustab neid filme omalaadne kogukonnamotiiv ja "unistus, mis sobis oma aega (kaheksäkümne aastesse), s.o väikese rühma võidukas lahing kõikvõimsate sündikaatide vastu suurte rahade pärast".²

Kindlasti on filmidel oma aeg ja koht. Kuid arvestades olemasolevate jõudude vahetust, meenub mõnikord tahtmatult ameerika kriitiku Robert Warshow' ütlus Ameerika Ühendriike suure majanduskriisi ajal üle ujuvanud lamedate komöödiate ja muusikalide kohta: "Ajalt, mil kodaniku tavaseisundiks on ärevus, laotub üle meie kultuuri eufooria nagu idioodi lai naeratus."³

Siiski ei saa termineid "rahvalik film" või "žanrifilm" kuidagi samastada madala kvaliteedi või kerglusega. Tegelikult on üks suurima publiku- ja isegi rahvusvahelise menuga rootsi kaheksäkümne aastate filme komöödia "Minu elu koerana" (*Mitt liv som hund*, 1985), mis muide avas selle režissöörile Lasse Hallströmile tee karjääriks Ameerikas. Film on peenetundeliselt jutustatud ja kohati melanhoolne lugu üksildasest väikesest poisist, kes püüab emotsionaalsest vaegusest üle saada sellega, et kavandab tegelikke ja kujutatavaid õnnetusi otsekui lohutades ennast nõnda äraspidiselt. "Mõelge vaid lapsest," arutleb ta, "keda opereeriti ja kes pääses igasse lehte — aga suri ikkagi!"

¹ Leif Furhammar (1991), lk 330. Vt ka Olle Sjögren, "Den komiska strömkäntringen" ("Koomilise voolumuudatus"), *Chaplin* 3/83 (180), lk 120—127.

² Robert Warshow, *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture* (New York, Atheneum, 1975), lk 128.

³ Leif Furhammar, "1992 — A Tiny Little Year in the History of Swedish Cinema", *Swedish Films 1993* (brošüür, Rootsi Filmiinstituut, 1993), lk 12—13.

Rahvalikku žanrisse kuulub ka **Bo Widerbergi** kaheksakümnendate väidetavasti parim film, varem mainitud politseipõnevik *"Mees Mallorcalt"* (*Mannen från Mallorca*, 1984), mida iseloomustab niisama hea näitlejatöö ja põnev jutustamislaad nagu tema varasemat filmi *"Mees katusel"* (*Mannen på taket*, 1976). Tegelikult tegi politseithriller'i žanr viimasel kümnendil omamoodi *come-back*'i näiteks **Kjell Sundvalli** filmiga *"Seeduse nimel"* (*I lagens namn*, 1986) või üheksakümnendate alguses tehtud Rootsi-Saksa kuueosalise *"Martin Becki"* koostööseeriaga, mis, täpselt nagu eespool mainitud Widerbergi tööd, põhinevad autorite paari Maj Sjöwalli ja Per Wahlöö rahvusvaheliselt tuntud politseiromaanidel.⁴ (Siinkohal Maaret Koskinen ilmselt eksib, "Mees Mallorcalt" valmis Leif G. W. Perssoni romaani järgi. *Toim.*) Ja nagu igas žanris on ka kriminullis narratiivsed struktuurid ja tavad paindlikud, need kohanevad muutuva maailmaga, saades ühtaegu mõjuvaiks ühiskonnakriitika kandjaks ja aja märkideks või sümptomiteks. Sundvalli film on selles suhtes huvitav, et ta ei peegelda ainult ohtlikke tendentse politseivägedes — brutaalsust, poolfašistlike rakukesi politseis —, millest räägiti ajakirjanduses filmi tootmise ajal, vaid seab ühtlasi huvipakkuval moel küsimärgi alla meeskangete ja mehe identiteedi.⁵ Nimelt pole kangelane, keda mängib tänapäeva rootsi filmi kõikjale jõudev meessoost seksisümbol **Sven Wollter**, sugugi naistest ümbritsetud nagu selle žanri varasemates filmides. Vastupidi, ta on lahutatud, elab ilmselt üksi — õigupoolest näidatakse tihti tema ülestegemata ja silmatorkavalt tühja voodit —, seejuures ahtas ja hämaras korteris, kus on üksainus närtsiv potilill (nagu meenutus abikaasast, keda seal pole). Paistab, et tema parim sõber on tromboon, mida ta hilisõhtuti kõrvukriipival noodist mööda mängib. Tegelikult näib see film küsivat: mida oodatakse mehelt, kangelaselt — ja mis on sageli selle hind, eeskätt talle endale?

⁴ Ülevaateartikkel sellest Rootsi-Saksa koostööst vt Christina Jofs, "Bästsäljande snut blir långkörare på bio och TV" ("Hästi müüvast röömust saab kinos ja TV-s kauamängiv lugu"), *Chaplin* 3/93 (246), lk 35–37.

⁵ See "valge heteroseksuaalse mehe" uurimine on märgatav ka rahvusvahelises ulatuses nii viimase aja filmides kui filmiteoorias, vt nt Steve Neale, "Masculinity as Spectacle", *Screen* 6/1983; Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity* (London ja New York, Routledge, 1991); Steven Cohan ja Ina Rae Hark (toim.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (London ja New York, Routledge, 1993).

Huvitaval kombel valmis **Kjell Sundvalli** hiljuti edukas kassafilm *"Kütid"* (*Jägarna*, 1996), kaasakiskuv põnevik sellest, kuidas politsei uurib kiiret rikastumist töötavat jahiplaani kaugel Põhja-Rootsis, mis vallandab kohalike seas inetu vägivalla ja teatava ekstreemistliku *machomentaliteedi*.

Tõesõna, kaheksakümnendate aastate rootsi kinos nähti koguni niisugust haruldast lindu nagu vestern, kuigi eksootilises (Islandi) rüüs — *"Kaarna lend"* (*Korpen flyger*, 1984), mille stsenaarist ja režissöör on islandlane **Hrafn Gunnlaugsson**, ent mis oli suure osas rootsi toode. Filmi põhiteema on iidne küsimus vägivalla ja seaduse vahekorra



"Tahtmatu golfimängija", 1991.

Režissöör ja peaosaline Lasse Åberg. Rootsi esikoomiku läbinisti rahvalik kangelane Stig-Helmer vallandatakse leivatehasest pärast kahtkümmet aastat ustavat teenistust ning nüüd algab tema ootamatu golfimängija karjäär.

ning sellest, kuidas need maa asustamise ja tsivilisatsiooni toimetel konflikti satuvad — mõistagi on see vesternižanri keskne teema John Fordist Clint Eastwoodini välja. Filmis esineb koguni selle žanri arhetüüpilisi atribuute ja tavasid, näiteks Islandi avar maastik,

mis on kummaliselt sarnane vaste Ameerika preeriatele, aga ka kohalikud väikesed hobused ja lehmade asemel lambad — ja sugugi mitte tähtsusetu tappev nuga kangelase käes püstoli asemel. Film algab terve perekonna tapmisega, vaid üksainus jääb ellu, väike poiss, kes suureks kasvades otsustab kätte maksta, hoides nii hinnas igivana veritasu ja aukoodeksit. Filmi lõpus jätab täiskasvanud kangelane sama verise päranduse väikesele poisile, kes omakorda tapetud vanemate eest veritasu hakkab nõudma. Täendusrikkalt lõpeb jutustus tardunud suure plaaniga poisi näost — vägivalla nõiarang jätkub.

Veel üks täiendus rootsi rahvaliku žanrifilmi murelikule meeskangelasele tuli koos nn Carl Hamiltoni filmidega. Hamilton pole keegi muu kui rootsi James Bond (lood põhinevad Jan Guillou menuromaanidel), CIA kooliga salaagent Rootsi salapolitseis, kes tegeleb rahvusvahelise terrorismiga. Ja täpselt nagu tema inglise kolleegi puhul on neist filmidest läbi käinud mitu näitlejat. Esimene oli **Stellan Skarsgård** filmis *"Varjunimi Coq Rouge"* (*Täcknamn Coq Rouge*, 1989), kus kangelane jõuab välja Iisraeli ja Liibani; filmis *"Demokraatlik terrorist"* (*Den demokratiska terroristen*, 1992) — ka selle režissöör on **Pelle Berglund** — saadetakse ta salajase ülesandega Hamburgi, et ta imbuks sisse veel eksisteeriva Punaarmee Fraktsiooni killukesse ja likvideeriks selle. Huvitaval kombel kujutatakse Hamiltoni ühtaegu robo-



Rahvusvaheliselt tuntud rootsi näitleja, režissöör ja kirjanik Mai Zetterling (1925—1994) elas ning töötas seitseteist aastat välismaal; kaheksakümnendatel naasis ta Rootsi tagasi.
Lars Tunbjörki foto

"Amorosa", 1986. Režissöör Mai Zetterling. Tema üks viimaseid kodumaal valminud filme on suurepärase belletriseeritud biograafia kolmekümnendail oma teoste seksuaalse avameelsuse poolest kuulsaks saanud rootsi romaaniakirjanikust Agnes von Krusenstjernast (1894—1940). Agnes (*Stina Ekblad*) ja *David Sprengel* (*Erland Josephson*).



titaolise tapjana ja inimesena, kes peab selle "oskuse" eest tasuma eraelus. Nii näeme ühes "Varjunimi Coq Rouge" stseenis, kuidas Hamilton jätab oma kümneaastase poja iseenda eest hoolitsemata, kui ta paariks päevaks välismaale ülesannet täitma läheb. Vaatajale meenub poiss, kui Hamilton ise pärast üht mõrva hirmunud lapse poosis voodil lamab — tema elukutse määratleb teda ja hävitab ta.

Sarja viimases filmis, Mikael Häfströmi töös "Vendetta" (1995), paistab, et näitleja Stefan Sauk on tegelasele tagasi andnud süngema ja ühesema *macho*-ilme. Siinkohal oleks sobiv tõmmata paralleele ameerika niinimetatud "paranoidsete" thriller'itega [näiteks "Kõnelus" (*The Conversation*), "Lõks" (*The Parallax View*), "Kondori" kolm päeva" (*Three Days of the Condor*) ja "Õised käigud" (*Night Moves*)], mis kõik on tehtud pärast Watergate'i ja mille kangeline on nõrk ega paista enam suutvat küündida mehe identiteedi mütolooiliste definitsioonideni. Pole liialdus väita, et Olof Palme mõrv 1986. aastal oli rootsi rahvuslik tragöödia, mis täpselt nagu Watergate'i kriis Ameerika Ühendriikides avaldas otsekohe mingil moel oma mõju ka filmile. Selline mõju ei pruugi alati olla otsene — mida huvitaval kombel on Rootsi filmidebatis taga igatsetud⁶ —, vaid pigem kaudne, mille püüavad kinni rahvaliku kultuuri igivastuvõtlikud antennid ja mis ei ilmuta end jalamaid äratuntava peegeldusena, vaid pigem läbikumava kõrvalekaladena: teema- ja/või stiilivalikuis, meeleoludes jne.

Väidetavasti võivad niisugused "kõrvalekalded" või metafoorid mõnikord osutada kunstiliselt kasulikuks, vähemalt mõne režissöörinatuuri puhul. Näiteks Hans Alfredsoni hea mängufilm "Lihtsameelne mõrvar" (*Den enfaldige mördaren*, 1982), Berliini filmifestivali "Höbekaru" saaja, käsitles kaudselt ja metafooriselt kolmekümnendate aastate Rootsi maakotades miilavat rassismi ja natsismi. Kui Alfredson tegi hiljem avameelselt rassistlikul teemal filmi XIV sajandil Rootsis elanud mustlastest, "Hundiägg" (*Vargens tid*, 1988), oli tulemus hulga rohmakam ja kunstiliselt vähemedukas.

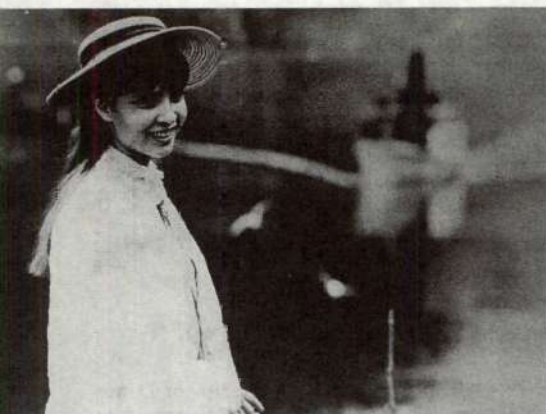


"Pühapäevalaps", 1992. Režissöör Daniel Bergman. See on lugu noore lavastaja isapoolsest vanaisast ja tema pojast, st Danieli isast Ingmar Bergmanist. Tegevus toimub 1926. aasta suvel Dalarna maakonnas. Peasi mängivad Börje Ahlstedt ja Henrik Linnros (poiss).



"Jeruusalemm", 1996. Režissöör Bille August. Põhjamaade suurejooneline koostööfilm, mille lähtealuseks on Nobeli preemia laureaadi Selma Lagerlöfi 1901. aastal ilmunud samanimeline romaan ning lavastajaks taani nimekamaid filmimehi. Eepiline peresaaga räägib XIX sajandi lõpu maainimestest, kes elavad läbi usulise uuestisünni ja rändavad välja pühale maale.

⁶ Vt nt "They Shoot Prime Ministers, Don't They?", *Filmkonst* 22/93. Kogu see eriväljaanne on, nagu pealkirigi vihjab, pühendatud küsimusele, miks keegi ei "julge" teha mängufilmi Olof Palme mõrvamisest või sellega otseselt seonduvast ja seeläbi ka teistest Rootsi igapäevaelus olulistest poliitilistest ja ühiskondlikest probleemidest.



"Victoria", 1979/87. Režissöör Bo Widerberg. Nobeli preemia laureaadi Knut Hamsuni traagilise armastusloo ekraniseering valmis koostöös Saksamaaga. Konflikt sealse kaasproduktendiga viis selleni, et valmimisaastal Cannes'i festivalil skandaaliga linastunud filmi tunduvalt lühem autoriversioon jõudis alles kaheksa aastat hiljem kodumaal ekraanile. Victoria (Michaela Jolin).

VEEL HÄDA MEESTEGA: PUUDUVA ISA TEEMA ROOTSI UEMAS FILMIKUNSTIS

Kui *thriller'*žanr kipub mehelikkust küsitavaks muutma, siis, huvitav küll, teevad sama teisedki filmikunsti žanrid ja ka filmid, mis jäävad väljapoole žanripiire. Nagu paljud kriitikud on täheldanud⁷, tegeleb märkimisväärtne osa viimaste aastate rootsi filme isade

⁷Vt nt Ingrid Hagman, "Den frånvarande fadern" ("Puuduv isa"), *Chaplin* 4/92 (241), lk 14—19.



Vilgot Sjöman Toompeal 26. jaanuaril 1991. aastal. Tõllal toimus Tallinnas tema filmide retrospektiiv. Toomas Huigi foto

"Hundiak", 1989. Režissöör Vilgot Sjöman. Pärast kümneaastast vaheaega lavastaja esimene täispikk film kodumaal. Põneva sündmustikuga armastusloos näeb usupsühholoogia professor pealt, kuidas ihe tema naisüliõpilase kallal vägivalda tarvitatakse, ja see muudab täiesti mehe edasist elu. Professor Larry Pedersen (Börje Ahlstedt) ja üliõpilane Pix (Maria Kulle).



ja poegade teemaga. Täpsemalt, puuduvate isadega — isadega, keda pole lapse jaoks füüsiliselt või vaimselt olemas ja kellest saavad mõnikord kesksed kujud ainult tänu nende pidevale äraolekule.

See teema esineb näiteks Colin Nutley kõmulises filmis *"Inglite maja"* (*Änglagård*, 1992) (vt edaspidi), kus loo keskmes on tundmatut isa otsiv naistegelane. Samasugune on ka Jon Lindströmi road-movie *"Unistus Ritast"* (*Drömmen om Rita*, 1993) pealiin. Ent põhiliselt jutustavad juures- või eemalviibiva isakujuga filmid lapsepõlvest. (Muide, neid lapsepõlvefilme tuleks hoida lahus lastefilmidest, sest need on *lastest*, mitte aga tingimata laste jaoks, nagu näiteks ka Fellini *"Amarcord"*.) Et need lapsepõlvefilmid kujutavad vanemaid või nende puudumist, pole muidugi ootamatu, sest, nagu öeldakse, see käib asja juurde. Hoopis üllatavam on aga tõik, kui hulganisti on Rootsis viimase poolteise aastakümne jooksul vändatud seda sorti filme. Neid on nii silmatorkavalt palju, et võiks rääkida lausa omaette žanrist⁸. Mõned pealkirjad kaheksakümnendate algusest alates: *"Laste saar"* (*Barnens ö*, Kay Pollak, 1980), *"Fanny ja Alexander"* (*Fanny och Alexander*, Ingmar Bergman, 1982/83), *"Åke ja tema maailm"* (*Åke och hans värld*, Allan Edwall, 1984), *"Minu elu koerana"* (*Mitt liv som hund*, Lasse Hallström, 1985), *"Armasta mind!"* (*Älska mig!*, Kay Pollak, 1986), *"Vallutaja Pelle"* (*Pelle erövraren*, Bille August, 1987), *"Allmaailmasaladused"* (*Underjordens hemlighet*, Clas Lindberg, 1991), *"Agnes Cecilia — ebatavaline lugu"* (*Agnes Cecilia — en sällsam historia*, Anders Grönros, 1991), *"Pühapäevalaps"* (*Söndagsbarn*, Daniel Bergman, 1992), *"Minu suur paks isa"* (*Min store tjocke far*, Kjell-Åke Andersson, 1992), *"Vanaisa teekond"* (*Morfars resa*, Staffan Lamm, 1993), *"Kada"* (*Kådisbellan*, Åke Sandgren, 1993) ja sama režissööri *"Suured ja väikesed mehed"* (*Stora och små män*, 1995).

Kui tulla tagasi käsitletava teema juurde, siis kohtame juba filmis *"Minu elu koerana"* täiesti selgelt puuduvat isa, mis väikesele poisile muret teeb. Kjell-Åke Anderssoni tundlik ja õrn töötlus Magnus Nilsoni autobiograafilise põhjaga loost *"Minu suur paks isa"* keskendub väikesele poisile ja tema suhetele suure ja turske, kuid iseloomult nõrga isaga. Filmis *"Pühapäevalaps"* huvitava kombel isamotiiv otsekui kahekordistub, sest Ingmar Bergmani stsenaarium räägib tema keerukatest suhetest oma isaga, mis siis

filtrerub läbi teise isa ja poja vahekorra, sest filmi režissööriks on tema enda poeg Daniel Bergman. Clas Lindbergi *"Allmaailmasaladused"* pajatab kahest poisist lastehaigla palatis, kus mõned patsiendid mängivad omalaadset iriseva isaasemiku rolli. Mõistagi hiilivad lapsed ka haigla maa-alustesse käikudesse — metafoor laste salajasest elust väljaspool täiskasvanute elu "pealisehitist".

Millega seda kõike seletada? On see puhas kokkussattumus või on selle isade ja poegade suhteid vaatlevate filmide tõusulaine taga märgata mingit süsteemi? Osalt on vastus üsna argine: paljud inimesed, kes praegu Rootsis filme teevad, on keskealised mehed, kel on kiusatus mõned arved ära klaarida, nagu ka Bergmanil oma elu lõpu-pool. Aga kahtlemata on lugu nii ka enamikus teistes Lääne filmimaades, ja ometi pole nende filmid sellest samast teemast üleküllastatud. Kui püüda öelda täpsemalt, siis on rootsi režissöörid osa mingist suuremast nähtusest, vähemalt millestki ühiskondlikumast. Siin võib viidata kirjandusuurimustele. Sest autoriteetidele toetudes⁹ eksisteerib tänapäeva ühiskondades side ühiskonnakriiside ja kirjanduses sagenevate lapsepõlve motiivide vahel. See tähendab, et kriisiaegadel kaldutakse kasutama last (muide, nagu naistki) sümbolina, iselaadse kultuuriliste ja ühiskondlike murrangute või pöörete näitajana. Kohaldades seda vaadeldavaile filmidele, võib seega küsida, kas Rootsis on aeg küps mingisuguseks laste ja vanemate suhete revideerimiseks puhtalt meeste vaatepunktist? *Nota bene!* Ühiskonnas, mis on tõepoolest läbi teinud põhjalikke muutusi, võib-olla rohkemgi kui ükski teine riik kaasajal, nimelt selles, mis puutub teisenevasse isarolli: (eemalviibivast) toitjast ja katjast oma laste elu aktiivseks osaliseks saamisel. Mitmetest sisemistest erinevustest hoolimata peegeldavad need filmid seega võib-olla laiemas mõttes paradigmaatilist nihet, viitavad segadusele muutuvate olude ja (traditsioonilise) meesidentiteedi piirangute vahel.

Taas tundub, et mees on kui mitte ohustatud liik, siis vähemalt midagi niisugust, mille enesestmõistetavais eluvormides hakkavad kahtlema — seekord mehed ise. Tõepoolest, olete teie vast kaugele jõudnud, poisid!

Raamatust *"Film in Sweden"* (Svenska Institutet, 1996) tõlkinud LIISI OJAMAA

Järgneb TMK 1997, nr 3.

⁸ Birgitta Steene, "The Image of the Child in Swedish Cinema", *Current Sweden*, Rootsi Instituut, 365/88.

⁹ Vt nt Leah S. Marcus, *Childhood and Cultural Despair: A Theme and Variations in Seventeenth Century Literature*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1978.

KUIDAS ORGANISEERIDA VÄIKELINNA FILMIFESTIVALI?



Jõudsin Umeåsse öösel pool neli praamiga Vaasast. Olin saanud üksikasjaliku kirja sõiduplaanide ja vastutuleku kohta, ja kuna tegemist oli hästiorganiseeritud Rootsiga, ei hakanud ma enam üle helistama, mis endiste N Liidu filmifestivalide puhul oli muidugi tavaharjumuseks. Sadamahoone ees asjatult autot oodates kohtasin samamoodi närvlevat Tampere filmifestivali esindajat Paula Kinnuneni. Temalgi oli sama siht ja samad korraldajad. Kell neli läksid viimased "Viking Line'i" bussid sadamast linna, linn asus kümne kilomeetri kaugusel sadamast. Paula oli Umeå filmifestivalil ka eelmisel aastal ja tava järgi pidi eluasemeks olema hotell "Umeå Plaza", millest küll minul mingit aimu ei olnud. Nii juhtuski. Traditsioonid toimivad ja praktika on tõe kriteerium, ütlevad filosoofid. Järgmisel päeval selgus, et meie paber oli jäänud transpordi eest vastutaja lauale ühe teise paberi alla. Selle seigaga ei taha ma üldse mitte varjutada lususalt korraldatud ja hästi sujunud festivali, vaid hoopis rõhutada, et ka läbinisti korralikus riigis toimuv üritus pole kaitstud juhuste eest.

Umeå filmifestival toimus juba üheteistkümnenadat korda. Nädala jooksul (18.—25. septembrini) näitasid viis linna kino ligi 90 mängufilmi ja 150 dokumentaali. Üritus ei olnud võistluslik, žüriid polnud ja eesmärgiks oli korraldada audiovisuaalne kultuuri-sündmus selle Rootsi maakonnakeskuse peamiselt noorele rahvale. Ütlesin, et festival

toimus viies kinos. Neli neist asusid ühes ja samas majas, kolmekorruselises linna rahvamajas (*Umeå Folkets Hus*) päris kesklinnas. Suur saal täitis nii teatri- kui ka kinosaaali ülesandeid, teises saalis jooksid filmid ja kolmandas-neljandas videolindid. Viies kino, *Folkets Bio*, Rootsi kommunaalkinode ketist, mis harilikult väärtfilme näitab, asus päris rahvamaja lähedal.

Sõna "rahvamaja" pole meil enam moes, tavatseme neid paiku kultuurikeskusteks kutsuda, kuid rootslased on oma sotsiaaldemokraatlike traditsioonide kütkeis rahulikult kinni ja ei hääbene sõna "rahvas". *Folkets Hus* oli just äsja saanud kümneaastaseks (valmis 1986), kõik džässfestivalid, rahvusvahelised kammermuusikafestivalid ja Põhjamaade folkfestivalid peetakse siin. Lisaks raamatukogule ja konverentsi-koosolekuruumidele on majas kaks kohvikut ja suur restoran, mis asub keldris. Nii et õieti on maja siis neljakorruseline. Mõtlen Tallinna olematu universaalsele ja kompaktsale kultuurikeskusele iga kord, kui möödun Sõnajalgade korteriühist majast Vana-Viru tänaval, peaaegu linnavolikogu hoone vastas. Õieti peaks meil sellised Rootsi tüüpi kultuurikeskused olema igas linnaosas, sest Tallinnas on üle 400 000 elaniku, Umeås jõuti tänava 100 000-ni. Nendest ligi 20 000 on üliõpilased: kolmkümmend aastat tagasi rajatud ja praegu naisrektoriga ülikool kasvab vaikselt. Skandinaavialik rahu (mitte kaamos), noored

ilmed ja hulganisti jalgrattaid iseloomustab esimese mulje Umeåd.

Et nädalast filmifestivali organiseerida nii, et igal päeval toimuks kakskümmend kuni kuuskümmend seanssi (iga filmi näidatakse kahel korral), on vaja head organisatsiooni, traditsiooni, entusiaste ja ka muidugi raha. Selle aasta festivali eelarve oli 1,3 miljonit Rootsi krooni (ca 3 miljonit Eesti krooni). Viiskümmend protsenti laekus piletimüügist, 25 andis kommuun (=maakond), 10 Rootsi Filmiinstituut ja 10 protsenti andsid sponsorid. Nädala aja jooksul müüdi 13 000 piletit. Kuna festivali külalised pileteid ei ostnud, võib nende arvel mõniseda külastust veel juurde lisada. Festivali korraldajate rühma kuulub selle pingsa nädala jooksul 150 entusiast, kellest 140 töötavad tasuta. Ja nagu iga festival, toetub ka Umeå filmiüritus sisuliselt fanaatilise, erialaselt erudeeritud ja hea organiseerimisvõimega liidrile. Neid võib olla mitu, neid võib olla üks. Sel festivalil on neid üks ja selleks on Thom Palmen. Tema põhitööks on rännata mööda maailma filmifestivale ja teha nähtust valik. Cannes'is, Berliinis, Venezias on palju nn *mainstream*-filme, mis niikuinii tulevad kommertskinodesse. Thom Palmen valib huvitavamaid filme. Muidugi peab ka tema teatud moel arvestama publiku huvi. Festival algas Jaapani okultistliku õuduslooga "Pimeduse

nõid" (*Eko eko azaraku*, 1995, režissöör Shimako Sato), milles kuri lesbiline nõid tapab kolmteist keskkooliõpilast ja alles filmi lõpus teine, hea nõid, talle kätte maksab. See olevat tehtud ühe jaapani populaarseima koomiksi alusel. Ladus žanrifilm, rootslastele aasia eksootika ja voodoo. Festivali lõpetas viimase aja populaarseima filmikirjaniku Jane Austeni (1775—1817) "Emma" (Suurbritannia, 1996, stsenaarium ja režii Douglas



Festivali organisatsioon Thom Palmen on rahul — kinokülastajate arv ulatus 13 000-ni.

Kesklinnas asuv *Folkets Hus*, eesti keeles rahvamaja, 100 000-lise Umeå kultuurikeskus.





Liri režissöör Geraldine Creed käsitleb oma filmis "Päike, kuu ja tähed" (*The Sun, the Moon and the Stars*) laste suhtumist võõrasiasse.



Aserbaidžaani režissöör Ayaz Salajevi film "Nahkhiir" (*Yarasa*) kuulub Kaukaasia viimase aja tööde paremikkku.

McGrath) kerge romantilis-ironiline komöödia aadlidaamide mehelemineku keerdkäikudest, allikatrüü, kuid seetõttu ka veidi teaterlik. Jälle hea meelelahutus. Kuid filmiürituse algus ja lõpp peavadki olema mõeldud laiale publikule. Publikut tõmbab ka viimaste suurte festivalide uus traditsioon, vana tummfilmiklassika demonstreerimine koos orkestriga. Seekord oli filmiks valitud ekspresionistlik klassika tegevusega vaimuhaiglas, "Dr Caligari kabinet" (*Das Kabinett von Dr. Caligari*, Saksamaa, 1919, režissöör Robert Wiene). Popansambel *Projector 7* esitas koos Umeå sümfooniaorkestriga Jonas Holmbergi selleks puhuks kirjutatud saatemuusikat.

Selle meelelahutusliku raami sees oli leitud võimalusi näidata "ära peidetud, tundmatuid, keelatud ja kummalisi" filme, nagu refereeris *The Hollywood Reporter*'i Skandinaavia korrespondent Keith Keller. Uus-Meremaa ei ole ainult Jane Campion, Peter Jacksoni "Taevased olendid" (*Heavenly Creatures*, 1994) kahest eksalteeritud tüdrukust, kellest üks tapab lõpuks oma ema, oli päris ameerikaliku professionaalsusega lavastatud psühholoogiline uurimus. "Unustatud hõbe" (*Forgotten Silver*, 1995, samuti Peter

Jacksonilt) loob *documentary* žanris müstifikatsiooni Uus-Meremaa filmipioneerist Colin McKenziest. Hakka või uskuma!

Cannes'i festivali avafilmi "Naeruväärne" (*Ridicule*, Prantsusmaa, 1995, Patric Leconte) teeb Louis XIV õukonna intriigidest komöödia ja vanameister Andrzej Wajda "Kannatusnädal" (*Wielki Tydzien*, Poola, 1995) käsitleb üksikasjalikult ja veidi igavalt ülestõusu Varssavi getos lihavõttenädalal 1943. Need olid festivali kavva võetud ilmselt sellepärast, et kommertskinodes nad laialt ringlema ei hakka.

Rootslased on tundlikud marginaalsete nähtuste ja uudishimulikud eksootika suhtes. Sellepärast kaunistasidki festivali iraani filminäitleja Fatemeh Motamed-Aria, peaosaline filmist "Sinise looriga" (*Rusary Abi*, Iraan, 1995), ja Samoa saare looduskatastroofe käsitleva Rootsi dokumentaali "Maod paradisiis" (*Ormar i paradiset*) üks peosalisi väikesest Tafua külast. Ka Aserbaidžaani filmi "Nahkhiir" (*Yarasa*, 1995) lavastaja, Moskva kinoinstituudi lõpetanud 35-aastane jässakas filmiteadlane Ayaz Salajev sai festivali populaarseks figuuriks. Hästi kombineeritud romantiline armukolmnurk 1920. aastate Idamaa väikelinnas koondub kinotegemise ja kinonäitamise ümber ja lavastajale oli Umeå juba kaheksateistkümnnes festival, kus ta selle filmiga viibinud. Párisin, kas seda kusagil ka lihtsalt pileteid ostes näha saab. Selgus, et Aserbaidžaanis endas oli vaid üks esilinastus ja et seda pole veel kuhugi müüdnud. Vene film oli esindatud avangardistidega, Jack Kerouaci romaani "Teel" põhjal tehtud seisundifilmiga kirjanikust, tema naisest ja elumiljööst "Subs" (*Sabs*, 1996, režissöör Gleb Teleshov) ja "Puust toaga" (*Derevjennaja komnata*, 1995, režissöör Jevgeni Jufit ja Vladimir Maslov), ilma dialoogita filmiga, mis aeglaselt mediteerib filmitegija ja tema filmi võimalike tegelaste muutuvate suhete üle.

Filmid ringlevad festivalidel ja elavad omaenda elu. Priit Pärn ja Janno Põldma ei teadnudki, et Umeå programmis oli nende "1895" (filmi saatis Soome produtsent, üks osapooli). Seda näidati kõrvuti Soome "Külaarstiga" (*Maalaislääkäri*, Soome/Tšehhi, 1995), Katiiriina Lillqvisti allegoorilise nukufilmiga sõjast, mis oli Berliini festivalil saanud lühifilmide hõbemedali. Raske on kirjeldada häid dokumentaalfilme. Sest "Sünteesilised lõbud" (*Synthetic Pleasures*, USA/Jaapan, 1996, režissöör Ira Lee) kogub kokku selle, mida oleme harjunud nimetama "virtuaalseks reaalsuseks", küberruumiks ja kunstlikuks intellektiks. "Me loome looduse mikrokoopia. Optimeeritud, puhastatud maailma,

mis on just selline, nagu me teda vajame: meeldiv, positiivne ja ohuvaba," ütleb filmis New Yorgi ülikooli professor Robert Gurland. Või *The Celluloid Closet* (USA, 1995, režissöörid Rob Epstein, Jeffrey Friedman), montaažfilm vähemalt sajast Ameerika filmist, vaheldumisi intervjuudega, teemaks homoseksualismi ajalugu ameerika kinos. Mõlemad dokumentaalid ringlevad paljudel festivalidel. Nägin neid ka Tessalonikes, Kreekas. Esimest korda aga kevadel Berliinis. Kui võrrelda Umeå festivali Soome suurimaga, "Armastus ja anarhia", siis on mõlemad ju



"Pimeduse nõid" (*Eko eko azaraku*; režissöör Shimako Sato) on tehtud Jaapani populaarse koomiksi alusel.



Vene draama "Muusika detsembriks" (*Muzõka dlja dekabrja*; režissöör Ivan Duhhovitšnoi) oli inspireeritud Dostojevskist. Pildil näitleja Grigori Gladi.

publikufestivalid; "Armastus ja anarhia" on aktiivsema, agressiivsema, sensatsioonilise, selgelt *gay*likuma filmivalikuga. Umeå on mitmekülgsem, hõrgem, filmivalikult rafineeritum. Festivalil võib mitte olla ühtki võimsat šedöövrit, kuid paljudest hea tasemega eksotilistest roogadest saab kokku panna põneva filmi banketilaua. Ilmselt toetab ka



Gwyneth Paltrow mängis peaosas festivali lõppfilmis, Jane Austeni teose põhjal lavastatud "Emmas" (režissöör Douglas McGrath).

riik ja maakond Umeå festivali rohkem, sest ainult selline festival võib endale lubada nii palju lühifilme, millest igaühest eraldi oleks raske kõnelda, kuid mis kokku annavad mõne rahvuse ja riigi filmikunstist hea pildi. Need on nagu maitseained põhitoidu sees.

Umeå festivali organiseerijad ise leiavad, et see on kohaliku tähtsusega festival. Pealinn hindab Stockholmi festivali. Ja praegu pürib Rootsi tähtsaimaks Göteborgi festival.

Igas riigis on muidugi pealinnal omad kompleksid ja kaugemal olivad ongi pealinnaste silmis provints. Aga tänapäeva Euroopas võib provints olla küll siseriiklik geograafiline mõiste, aga ta ei pea seda olema kultuuriliselt. Umeå festival on päris hõrgutav kokteil.

FILMITEGIJAD VÕIKSID OMA TÖÖD TEHA SAMA HÄSTI NAGU ŠAMAANID

VESTLUS
ROOTSI DOKUMENTALISTI
PEÅ HOLMQUISTIGA

Nüüdisajal iha rohkem populaarsust võitva tõestisiindinust lähtuva kirjanduse kõrval (mемуаарid, mälestused, biograafiad) on hakanud enam ja enam üldsuse tähelepanu pälvima ka dokumentaal- ehk tõsielufilm. Kätkekes nii ajaloolist kui ka antropoloogilist materjali, pole tänane dokumentaalfilm sugugi üksnes kuiv kroonika, vaid pigem inimest juurdlema panev ajalooürik. Tõsielufilmiga tegelejad pole oma määratlustes sugugi ühestel seisukohtadel. On filmiteadlasi ja -kriitikuid, kelle arvates dokfilm tähendab eelkõige filmikunsti žanrit, mille ülesandeks jääb dokumentaalkaadrite abil kunstilise kujundi loomine. Teised rõhutavad informatiivsust, nähes peamist funktsiooni just mälu kandjana. Nii ei saagi päris täpselt väita, kas dokumentaalfilmi puhul on tegemist visuaalse publitsistika või hoopis iseseisva infoliigiga, mille tähendus selgub alles tulevikus. Tõsiasi on aga see, et dokumentaalfilmi žanr areneb üha edasi ja tegijate arv kasvab. Et koondada Euroopa sõltumatuid filmitegijaid, loodi 16. märtsil 1996 Pariisis kaheksateistkümmne Euroopa riigi esindaja osalemisel uus organisatsioon, Euroopa Dokumentaalfilmide Infovõrk (European Documentary Network, EDN). Selle ülesandeks peetakse sõltumatute filmitegijate varustamist vajaliku infoga ning nende omavahelise koostöö soodustamist. EDNi juhib esimesel tegevusaastal viie Euroopa riigi esindajatest koosnev komitee eesotsas rootsi dokumentalisti PeÅ Holmquistiga. Võtnud osa X Pärnu rahvusvahelise visuaalse antropoloogia festivali žürii tööst, tutvustas PeÅ Holmquist uut organisatsiooni seal viibinutele. Tema sõnul ei haara see ainult Euroopa Liidu liikmesmaade sõltumatuid filmitegijaid, vaid teretulnud olevat ka Ida-Euroopa riikide dokumentalistid. Holmquist pidas väga oluliseks, milliseid dokumentaalfilme



PeÅ Holmquist
X Pärnu Rahvusvahelisel visuaalse
antropoloogia festivalil
elmise aasta juulis.
Kalju Pruuli foto

just praegu tehakse, sest nende põhjal saab vaataja pildi Euroopast. Tõsielufilm olevat täpselt sama tähtis kui mängufilm. Energiline ja enesekindel rootslane leidis Pärnu festivalile saabunud Ida filmitegijate hulgast organisatsioonile uusi liikmeid ning võitis vaatajate poolehoidu 38-minutilise dokfilmiga "Gaza lõvi", mis tehtud kahasse Liibanonist pärit armeenlannast abikaasa Suzanne Khardalianiga. Lugu käsitleb üht tänapäeva Euroopa olulisemat probleemi — põgeniku staatust. Mida arvas üks rootsi tuntumaid dokumentaliste tõsielufilmide tegemisest ja dokumentalisti rollist tänapäeval, sellest järgnevalt.

Millal te tegite oma esimese dokumentaalfilmi?

1969. aastal Tais ja Laoses.

Kuidas teist sai üldse dokumentalist?

Olin kõigepealt fotograaf, olen seda tegelikult ka praegu. Töötasin kuuekümmendatel paar aastat Vietnamis ja Laoses ajakirjanikuna. Põhiliselt tegin küll pilte, ent hakkasin ühtlasi Rootsi televisiooni jaoks

dokumentaalfilme väntama. Alates 1975. aastast olen vabakutseline.

Kas rootslastele meeldib vaadata tõsielufilme?

Esikohal on muidugi mängufilmid. Aga nii on see vist igal pool. Dokumentaalfilmide näitamisevõimalused vähenevad paljudes Euroopa riikides. Hispaanias ei näidata neid kinodes üldse, ka Rootsis muutub see üha küsitavamaks. Hoopis teistsugune olukord valitseb siiski Taanis: seal töötab hulganisti dokumentaalfilmi tegijaid ja ühtlasi on loodud võimalused nende teoste linastamiseks. Nagu võis kuulda siinsel festivalilgi, kasvab USAs dokumentaalfilmide vaatajate arv iga aastaga. Venelaste sõnul avab Venemaa televisioon peatselt dokumentaalfilmide kanali.

Miks on teie arvates dokumentaalfilm tänapäeval tähtis?

Ma arvan, et igasugune film on tähtis, ent meie, tõsielufilmide tegijad, oleme sõltumatud. Anname asjadest oma vaatenurga. Nende tegemist võib võrrelda kas või maalikunstiga. Nagu Picasso pani igasse töösse oma nägemuse, samamoodi teeme meie. Dokumentaalfilmi ülesanne on rääkida sellest, mis maailmas sünnib. Tähtis pole ju ainult see, mida üks või teine riigipea teeb, vaid ka see, mis juhtub nn väikeste inimestega.

Missugune suhe on dokumentaalfilmis töö ja fantaasia vahel? Kas dokument piirab filmitegija fantaasiat?

Lugu peab olema tõene. Samas tuleb filmitegijal kasutada oma fantaasiat nii palju kui võimalik. Ma vihkan pikkade intervjuudega filme, kus inimene on pandud tugitooli istuma ning seal ta siis istub ja lobiseb. Niisuguste filmide puhul tekib mul tahtmine püsti tõusta ja uksest välja kõndida. Inimese olemuse ja toimuva avamiseks peab näitama erinevaid situatsioone ning see nõuab tegijalt fantaasiat. Tõde võib selguda ka vale kaudu. Näiteks "Gaza lõvis" läheb kümme aastat paguluses veetnud palestiinlane oma sugulastele külla ja valetab emale, et tal on võõrsil hea töökoht, samas tal seda tegelikult ei ole. Minu meelest on vaja näidata neidki momente, mil teeme midagi niisugust, mida me ei taha ning mis meile ei meeldi, ent mida oleme sunnitud tegema.

Teie film käsitleb immigrantide probleeme. Kas te kavatsete samal teemal jätkata?

Ja, kindlasti, see probleem on praegu väga oluline, arvestades Jugoslaavia sõjapõgenikke ja sõjakoldeid mujal maailmas. Rootsi on avanud kõik ukсед, et põgenikke aidata. Seda võib öelda ka Saksamaa kohta. Samas pole näiteks Inglismaa teinud peaaegu mitte midagi selles osas, nagu Norra ja Soomegi. Teie samuti. Minu arvates on see piinlik olukord.

Te unustate meie vene migrandid, kelle probleemidega tuleb Eestil kogu aeg tegelda.

See on tõsi. Aga kui kõnelda Euroopa Liidust, kuhu teiegi pürite, on selge, et ka teie peate muutuma avatuks. Piiride sulgemine sõjapõgenike ees teeb asja palju hullemaks. Üks asi on rändamine rahu ajal, teine sunnitud põgenemine sõja eest. Probleemi lahendamisele saame kaasa aidata ainult sõjapõgenikke abistades. Ma arvan, et see on inimlik kohus.

Mida arvate migratsioonist üldse?

Rändamine on niisama vana kui maailm. Rootsisedki pole püsinud kogu aeg ühel kohal. Hilisemast ajast teame rootslaste emigreerimist USAsse. Samas püstitavad kodukohta jäänud alati õigustatud küsimuse: miks sa ära läksid? See loob pingeid, kuid samas on see mõistetav.

Need probleemid kajastuvad ka teie festivalifilmis. Kas dokumentaalfilmi tegijal ei teki ahvatlust välja pakkuda oma lahendus?

Filmitegijale on oluline leida oma tee millegi näitamiseks. Lõplikke lahendusi pole olemas. Ükski film ei tohiks pretendeerida ainumale tõele. Mis minu jaoks on tõde, ei pruugi seda olla teistele. Mina annan filmiga oma nägemisnurga ja ma ei arva, et see oleks ainus tõde. Ja... mis on üldse tõde?

Mida peate tõsielufilmi tegija jaoks kõige tähtsamaks?

Ta peab ära tabama üldnimliku. Samas on liiga objektiivset filmi raske mõista. Režissöör peaks panema filmi ka oma temperamenti. Ainult siis puudutab see vaatajaid. Arvatavasti ongi see kõige tähtsam.

Kas see tähendab, et filmitegijal peab olema isiklik suhe jäädvustatavaga?

Loomulikult. Me peaksime tegema rohkem isiklikke, aga mitte privaatseid filme. Selles on suur vahe.

Kui oluline on dokumentaalfilmis kunstiline kujund?

Minu arvates on olulisem ajaloolisus. Hetk, mida filmitakse, peab olema tõene.

Missugused on teie muljed Pärnu festivalist?

Olen külastanud väga paljusid dokumentaalfilmi festivale. Viimase viie aasta jooksul kõiki suuremaid. Pärnu visuaalse antropoloogia festivalil olin esimest korda. Mullu meeldis see väga. Samas sooviksin, et antropoloogilised filmid oleksid rohkem filmid. Nägin siin väga huvitavaid töid šamaanidest. Mis aga puutub niisuguste filmide tegemisse, siis ma ei suuda mõista šamaanifilmi, mis on tehtud linnakorteris. Ma ei arva, et see annaks šamaanist täieliku pildi. Tegijad peaksid panema filmi oma kunsti ja fantaasia nagu šamaangi. Nemad tegid oma asja hästi. Sama võiksid teha filmitegijad.

Vestelmud LIVIA VIITOL

OOPERITRAGÖÖDIA: AMET KOHUSTAB!

on ainult üks jumal ooper
ja mina olen tema pulvet
(Sven Kivisildnik)

Ma küsin taas: kuidas meil ooperiga on? Seda sel lihtsal põhjusel, et alustatud asju pole mõistlik pooleli jätta. Eelmine küsimise kord oli 7. detsembri "Postimehes" möödunud aastal. Aga tundub, et tuleb jätkata. Küsimist. Sest esiteks, mingit ühest vastust ei saa olla. Ja teiseks, küsida on huvitav. Isegi siis, kui vastama peab endale ise.

Kuidas ma kaude liikudes ka ei püüaks ooperile läheneda, ikka jõuan ma ühe ja sama tulemuseni. Ooper oma traditsioonilisel kujul on nii vormiliselt kui sisuliselt aegunud. See ei ole öeldud kellegi solvamiseks ega ka mitte tüli õhutamiseks. See lihtsalt tuleb niimoodi välja.

Et kuidas tuleb? Kahtlemata ei ole see *deus ex machina*, kes mulle niisugust ooperi-kontseptsiooni ette söötab. See on lihtne elureaalitee — see, mida ma lavalt näen. Ooper ei anna mulle võimalust midagi muud arvata. Ta isegi ei ürita luua dialoogi mõne tänapäevase kommunikatsioonistrateegia pinnal. Talle piisab täiesti omast aegunud vormist, sellest, kuidas *alati on olnud*. Sellepärast pean ma lavalt nähtavast tegema niisuguse järelduse: nende arvates, kes oopereid lavale seavad, on publik tuim ja rumal, ning suudab aru saada ainult sellest, mida on juba 20 (50, 100 jne) aastat näinud.

Noh, ma ei tea. Esiteks ma ei tahaks uskuda, et lavaleseadjad tegelikult ka niimoodi mõtlevad. Et nad publikut sel määral alahindavad. Nii ehk lihtsalt paistab. Teiseks, viga võib olla ka ooperi traditsioonis. Lavastaja läheb, traditsioon nagu look kaelas, ja ooper lohiseb järele. Sest traditsioon tahab ennast säilitada ja taastoota. Ta tahab, et tunnistataks tema absoluutse töö monopolit. Mida tal muidugi mõista ei ole. Aga ta teeskleb, et on.

Ükskõik, mida me ooperilt ka ei ootaks, tuleb teha selget vahet. Üks asi on ooper kui vorm, kui teoreetiline konstruktsioon. Teine asi on, kuidas mingi konkreetne ooper lavalt paistab. Segi ei maksa neid kahte ajada. Esimese aegumus tuleneb tema struktuurist. Ta tegeleb üldjuhul valdavalt ajaloo (st, ei ole *vormiliselt* ajas kohal) ja ta teeb seda mee-

toditega, mis kogu ülejäänud teatriseisu taustal paistavad naiivsete ja kunstlikena (st, ta ei ole ka *sisuliselt* ajas kohal).

See, et ooper tegeleb ajaloolise ajaga, ei ole mingi viga. Ka ei oota keegi ooperilt tõelisuse autentset peegeldamist. Häda on selles, et ooper ise näib seda endalt ootavat. Millest siis muidu kostüümid, mille võltsajaloolisus ja pingutatud tõepäraihalus pea igas etenduses näkku karjub ja milles puudub peamine — disain ja stilisatsioon? Millest muidu rõhutatult realistlikud pappdekoratsioonid? Millest muidu see pompoosus ja suured tunded? Tõesti ei tea. Või ikka sellesamast, traditsioonist. Et *kuidas peab*.

Kuidagi ei pea. Ma olen põrganud juba mitu korda kokku pimestuseni arutu kontseptsiooniga sellest, kuidas helilooja on oma partituuriga ooperi lavastusliku kuju ette määranud. Ma ei saa sellest aru. Mind rabab selle mõttekäigu piiratus. Taandada ennast ise teose suhtes alaealise staatusesse? Aga võib-olla just selles ongi konks — see vabastab lavastaja vastutusest. Piirid, mille sees manööverdada tohib, on sellega ju defineeritud.

Aga helilooja suhe lavastajaga? Noh, sellel, mida praegu ooperiteatris tehakse, ei ole tõenäoliselt mingitki pistmist sellega, mida helilooja omal ajal mõtles. Kui helilooja on punktis A ja tänane lavastaja punktis B, siis nende kahe punkti vahele jääb nii palju aega, stiilimuutusi, erinevaid traditsioone ja lihtsat geograafilist ruumi, et isegi kujutus, justkui mingi praegune käsitlus võiks olla analoogne sellega, mida helilooja mõtles, on sügavalt ekslik. Restauratsioon ei ole võimalik. Ega ka mitte vajalik. Vaja on uut keelt ja uut mõtlemist. Nii on see muide alati olnud, läbi kõigi kunstide ajaloo.

Ma arvan, et vaidluse selle üle, kas uuendusi ja eksperimente on ooperisse vaja, võiks lõppenuks lugeda pärast neid Arnold Schönbergi sõnu: "On selge, et kõrgkunstis väärib kujutamist vaid see, mida ei ole kunagi varem kujutatud. Ei leidu suurt kunstiteost, mis ei edastaks uut sõnumit inimkonnale, ei leidu suurt kunstnikku, kes selle nõude vastu

eksiks." (Mart Jaanson, "Nüüdismuusika võimalikkusest Eestis". TMK 1994, nr 5.) See käib lavastajate kohta ka. Päris kindlasti kohe.

Ja nüüd taas ooperist kui teoreetilise konstruktsioonist. Kas ta peaks ka kuidagi suutma oma aegumust ületada? Ma ei näe, et see oleks mingi probleem. Vähemalt teoreetiliselt mitte. Kui ooper vabastada tema sisemisest realismi-ihast ja autentsusetaotlustest, kui eemaldada temast pompoosus ja ülespuhutus, mis siis järele jääks? Võimalik, et ei jääski enam mitte midagi. Aga võimalik ka, et ooper kui žanr omandaks uue vormi. Isegi ajalooline, traditsiooniline ooper. (Sest tänapäeva ooperi probleemid on niikuinii teistsugused ja vajavad täiesti teist lähenemisnurka.) Ja selleks on vaja kõigepealt ikkagi läbi murda esmasest, asjade vormi ja stilisatsiooni tasandist. Sest see, *kuidas* asjad on, milline on dekoratsioon ja kostüüm, määrab ära üsna palju ooperi üldisest häälestusest. Pole disaini, pole tõsiseltvõetavust.

Siin kipub nüüd teoreetilise konstruktsioonina hõljuv ooper vägisi segunema reaalse ooperiga. Sellisega, mis on asi laval. Tundub, et nende täielikku eraldatust pole siiski võimalik saavutada. Kas või juba sellepärast, et üks allub ümberkujundavale mõttele liiga kergelt ja teine peaaegu ei allugi. Küsime siis nüüd selle teise pooluse olemuse järele: mida kujutab endast reaalne ooper?

Üks kaasaegne ja rangelt praktikast lähtuv definitsioon ütleb, et ooper on see, kui mehed laulavad viis minutit järjest tooge nõõri, tooge nõõri, ja mitte keegi ei too. See kõlab irvitamisena, aga tegelikult väljendub selles ooperi staatika: tegevuse areng on täiesti teisejärguline, kui aariaks läheb, siis jäetakse kõik muu sinnapaika ja lauldakse. Kontseptsioonist ei küsi keegi.

See on silmatorkav tendents. Kristel Pappel kirjutab ooperi kommentest: "Lauljaga arvestamine tähendab lasta tal laulda üleüldiselt, konkreetse karakteri ja situatsiooni väliselt, peaasi, et hääle tuleks kuuldavale." (TMK 1994, nr 11.) See tähendab, seni kuni ooperis kehtib muusika prioriteet, ei saa ooperist kunstina asja. Kõlab jõhkvalt, aga nii see paraku on. Ooper on teater. Teatris näideldakse. Kui ei näidelda, siis on teater halb. Ja ooperiga on samamoodi.

Sellest tuleneb ka võimuvõitlus lavastaja ja dirigendi vahel. Dirigent arvab, et kui ta valdab muusikat, siis ta valdab ka tervikut. Tühjagi. Hea dirigent saab sellest isegi aru, et tühjagi. Muidu juhtub nagu maadluskuulsus Abergiga, kes arvanud, et kes oskab maadelda, see oskab ka ujuda. Aga ei olnud nii. Ainult kohaliku küla rätsepmeistri vahe-

lesegamine päästis suurmehe surmast. Hea lavastaja on pigem nagu see rätsepmeister. Ainus kogu seltskonna peale, kes struktuuri valdab. Siin ei ole midagi võidelda ega vaieldagi.

Sest sai ju kokku lepitud, et ooper on teater. Kui aga nii, siis kehtivad tema kohta ka kõik nõuded, mis teatri kohta. Ma pigem taandaksin muusikat, kui et näitlemisekunsti. Schönbergist rääkides sai kõrgkunsti nimetatud. Oma praeguse kitsiliku üheplaanilisuse juures ei ole ooperil kõrgkunstiga midagi pistmist. On dogmaatika ja igavus. Erinevates vahekordades. Kuidas kunagi.

Ooperi seos kitsiga on nii ilmne, et ainult pime ei näe seda. Sõna otseses mõttes. See, mis kuulda on, petab monikord ära. See, mis paistab, ei peta. See on ühemõtteline kits. Ooperikujunduses kehtivad reeglid, mille 20. sajandi kunst ammu välja naernud, tühistanud ja unustanud on. Aga ooper mäletab. Ja ei lase lahti. «Kui aga kõik ebumusikaalsed lavastajad üksteise otsa panna, oleks see vaid köömes muusikute koletiliku maleva kõrval, kes on täiesti tuimad kõigi nende jubeduste suhtes, mis maailma kõigis ooperiteatris alailma meie silma riivavad. Kuidas küll, küsisin ma endalt, suudavad muusikud välja kannatada pilte raamis nelikümmend korda kakskümmend jalga, mida nad normaal-moõtmeis oma toaseinal hetkekski ei taluks?» (Peter Brook, "Nihkuv vaatepunkt".)

Vaat sedasi. Kuidas küll? Kas mitte, et "meeldivus tuleneb harjumusest", nagu väitis Schönberg. Ooperi kujuga ollakse niivõrd harjunud, et muutus paremuse suunas tunduks muutusena halvemuse suunas! See on totter ja paradoksaalne, sest ma olen kaugel sellest, et arvata, nagu ei saaks ooperinimesed kultuuris toimuvast üldse mitte midagi aru. Nad ainult ei saa, ei julge või ei taha seda oma igapäevases teatripraktikas kasutada.

Samas eespool tsiteeritud Kristel Pappeli artiklis (mis tegelikult rääkis "Pärnu Ooperist" kui positiivsest näitest) on Pille Lille sõnad Elmo Nüganeni kohta: "Ta pani meie pead tööle. Mind polnud kunagi varem sunnitud nii palju oma mõtlemiss võimet ja oma fantaasiat kasutama." Tuleb uskuda. Ja just selles ongi asi. Nüganen käsitles ooperit enesestmõistetavalt kui teatrit. Ta võttis materjali ja kasutas seda. Mitte ei kumardunud alandlikult materjali alla. Ausõna, siin ei huvitagi mind enam lõpptulemus. Mind huvitab see meetod. Sest see on normaalne. Nii tehtagugi. Küll siis ooperist asja ka saab.

Aga seni. Jah, mis on seni? Seni on inimestes sügavalt sees teadmine, et ooper on midagi suurt ja ülevat. Isegi nendes, kes üsna

ilmselt hoopiski nii ei mõtle. Isegi nendes. See siin on lõiguke Andrus Kallastu kõnest pärast "Pärnu Ooperi" viimast "Figaro pulma" etendust: "Pärnu ooper on eesti kolmas ooper. Seetõttu pole tal kohustusi, mis on meie mõlemal rahvusoperil: hoida ja arendada eesti ooperikultuuri kui niisugust. [- - -] Selline kohustuste puudumine on üht-aegu õnn ja õnnetus. Õnn, kuna nii võib "Pärnu Ooper" olla suhteliselt vaba oma kunstilistes taotlustes — tal on õigus pakkuda alternatiive." (TMK 1994, nr 11.)

Ma ei tea, kas Kallastu oli seda rääkides ironiline või mõtles ta öeldut tõsiselt. Aga see kõlab nagu sümptom. Mees, kes vedas käima alternatiivse ooperiprojekti ja kangutas põhjalikult ooperi kivistunud aluseid, osutab asjaolule, et *olles vabad kohustusest arendada eesti ooperikultuuri, on neil õigus pakkuda alternatiive*. Kallastu on löönud naelapea pihta ja võtnud selle puhtalt maha. Siin ongi riigiooperi traagika kogu põhjus. Riigiooper tunneb, et **tal ei ole õigust** alternatiive pakkuda. Püha kunst ja uhke mõiste «eesti ooperitraditsioon» rõhub loomingulisuse seal murust madalamaks (eks ole, alati on olemas erandeid, aga neist me siin ei räägi). Amet kohustab. Ja kohustuse raskus tühistab võimaluse olla ameti vääriline.

Kuulge, riigiooperite mehed. Saage sellest kompleksist ometi üle. Minagi tahaksin näha head ooperit. Rääkimata tuhandetest teatrikülastajatest. Ja küllap heal ooperil juba turgu oleks. Kui te muidu ei usu, siis minge täiskuuööl nelja tee ristile ja laske partituurist kuuma triikrauaga üle. Küll te siis näete!

MIKAEL TIMM

VALI OMA TÕELISUS!

Siiani on elektrooniline meedium tähendanud vanade piltide ja sõnade levitamist uuel viisil. Kinofilme näidatakse televisioonis; tekste saadetakse posti asemel kaabli või disketi abil. Nüüd on aga tulemas uus tehnika, mis pakub tõeliselt uusi elamusi. *Virtual Reality* kõrval tunduvad Hollywoodi kõige ägedamadki linateosed ajast maha jäänutena. VR võimaldab midagi enam kui põgenemist argipäevast — ta pakub meile alternatiivset tõelisust. Pealekauba võib sellest saada uus kunstivorm ning konkurent filmile.



Tõeline reaalsus asendub elektroonilisega.



"Kükloobisilmaga" prillid ees, sukeldute ruumilisse unelmate maailma. Televisori kaudu taasavastate oma keha.

"Varsti ei ole meil enam kirjanikke ega skulptoreid. Kõigest saavad näitlejad!"

Need sõnad ütleb üks laitmatu heledas ülikonnas ja diskreetse siidlipsuga vanem mees. Ainus asi, mis teda eristab tavalisest ameerika ärimehesest, on see, et ta käib erutatult edasi-tagasi ja karjub kuulajate peale.

Lavaks on lagunenud *Palazzo Fortuny* Venezias. Kõneleja: Timothy Leary, LSD leiutaja, revolutsioonäär, kes reisib ringi ja jutlustab uuest meediumist. Võib tunduda, et Learyst, kel seljataga legendaarsed reisid läbi USA prügikultuuri rändülempreestrina, kes asendas oblaadi LSDga, on pikk tee selle arvutihvilise meheni seal ees. Ent Learyle on elektroonika loogiline jätk hipi-ajale.

"Arvan, et need meediumid on saanud alguse kuuekümnendate traditsioonist. Need on antiautoritaarsed ja kommunikatiivsed."

Leary viitab sellele, mis kannab nime-tust VR, *Virtual Reality* (virtuaalne reaalsus). VR on hilisemas meedia arengus kõige sensatsioonilises, olles tegelikult üks osa suuremast meediamastikust, mida nimetatakse "interaktiivne meedium", seega "meedium, millega saab suhelda". See hõlmab kõike — arvuteid, mis oskavad kuulata ja uudistepan-gaga suhelda, kommunikatsiooni (näiteks helistad panka ja sooritad telefoninuppude abil tehinguid), elektroonilisi teatmikke jne. Kõike seda ühendab informatsiooni salvestamine kahendärvena.

kui palju muutub?

Oma esimese artikli "Chaplinile" kir-jutasin ma kirjutusmasinal "Facit", seda kirjutati arvutil. Selle asemel, et filmida lapse ristseid "Super-8" abil, kasutame me video-kaamerat; "Monopoli" asemel mängime arvutimänge. Tavalisel teatmikul on juba konkurent elektroonilise näol, on olemas palju interaktiivseid õppevahendeid, mõne-sid ajakirju saab osta laserplaadina (loetakse arvutis), mis sisaldavad peale teksti ka häält

ja liikuvaid pilte. Peale selle on võimalik paari arvuti nuppu vajutades plaati tellida ja see tuleb paari päevaga kohale (USAst). Loo-mulikult muudab see kõik meie argipäeva, aga kui palju?

Tihti vastatakse, et tehnika erineb tase-melt, mitte olemuselt. CD kõlab paremini kui plaadimängija; faksiga jõuab kiri kiiremini kohale kui posti teel; ajalehte, mis ilmub laserplaadil, teatmikku, mis ei näita ainult teksti, kui vajutada sõnale "meri", vaid mängib ette mere häält ja näitab sellest lii-kuvaid pilte, kasutatakse samamoodi kui traditsioonilist meediumi. Vorm on uus, kuid suur osa informatsioonist on endine.

Kaheksakümnendatel aastatel nägime, kuidas elektrontechnika, mis pidi tooma meile uue ühiskonna, hoopis sulas vanasse. Järje-kord on sama: kõigepealt tulevad tehnikahul-lud, kes toovad avalikkuse ette uue tehnika, seejärel tulevad erialaajakirjad, mis hullu-meelsuseni katsetavad CD-mängijaid ja mo-demeid. Siis, ilma märgatava üleminekuta, on need eksklusiivsed aparaadid korruga mi-dagi, mida impulsiivselt ostetakse alandatud hindadega kaubamajast, sealjuures tehnika üle mõtlemata.

Sellega on öeldud, et elektroonikal on suurim mõju majandusele. Teatud tüüpi raamatuid, ajakirju, toodete nimekirju jne levi-tatakse juba diskettidena. Pressiarhiiv säilita-takse arvutis. Äriinformatsioonist (raamatu-pidamisbilanss, omand jne) on saamas atrak-tiivne arvutiprodukt. Ajalehetele pisikuulu-tustele hakkab konkurentsi pakkuma elekt-rooniline meedium. Tasuline televisioon ja videokassetid toovad rohkem raha sisse kui kino. Näiteid võiks tuua veelgi — ent siiani on tegemist sarnaste toodetega.

Isegi kunstivaldkonnas oleks huvitav teada, kui palju uut uus tehnika endaga kaasa toob. Georg Lucas kasutab "Tähtede sõda" tehes peadpöörivat tehnikat, kuid tema eesmärk on anda vaatajale sama peadpööriva-id elamusi ajas ja ruumis kui kunagi Méliès. Videokunst meenutab kõige enam

lühikesi eksperimentaalfilme, mida näidatakse ikka ja jälle.

Parim näide uue tehnika kaasasündinud väsimusest on muidugi televisioon. Mida rohkem pildi ja hääle kvaliteet paraneb, seda enam näidatakse jutuprogramme ja vanu kulunud ameerika detektiivsarju. Uusim toodang annab tunnistust sellest, et meie vanimal elektroonilisel pildimeediumil on silmanähtavaid raskusi oma vormikeele väljaarendamisel. Endiselt on paljud parimad teleprogrammid niinimetatud sekundaarprogrammid — st televisiooni tugevaim külg on edastada seda, mida on loonud teised (sport, kontserdid, tähtsündmused).

Samas on ilmne, et telemeedium mõjutab kõike, millele kaamera suunatakse. Tennisest on saanud rahvasport muu hulgas tänu perfektsetele reklaamipausidele, samal ajal kui jääpall on välja suremas, kuna väikesel ekraanil pole palli lihtsalt näha. Arvamuse kujundamine viisil, kus rühm inimesi jõuab ühisele seisukohale arutleva vestluse tulemusena, on asendatud sellega, et väga väike hulk isikuid esitab lahendusi, mis võivad (vähemasti lühiajaliselt) nende vaatajate poolehoiu, kes ise poliitika tegemises ei osale. Mis puutub filmisse, siis televisioon on asendanud kaameraga peale sõitmisega objektiiviga suumimisega (*zoom*), üldpildi lähivõttega jne.

Samaaegselt võime endalt küsida, kuidas televisioon tegelikult meie elu on muutnud. Spordis kehtivad samad reeglid, mis enne televisiooni tulekut; karismaatilised kõnelejad on igal ajal kergemini tähelepanu pälvinud kui püüdlikud, vaikselt omaette töötavad isikud; televisioon finantseerib jätkuvalt nende filmitootjate filme, kes tahavad arendada oma isikupärast väljendusviisi — tundub, et neile, kes televisiooni filme sisse ostavad, läheb harva korda, kuidas ja kas antud film meediasse sobib. Peasi, et oleks programm, millega ekraaniaega täita.

Nii et kui isegi televisioon pole kuigi palju suutnud muuta — milleks siis veel kirjutada artiklit "uuest meediumist"? Vastus on, et nüüd ühendatakse arvuti teelekraani ja stereokeskusega. Teada-tuntud tehnikast tekib midagi täiesti uut. Tervik tuleb suurem kui osad. Esimesi filme näidati varieteetelkides lõbustuskohtade kõrvalatraktsioonina. Ent film osutus käopojaks, kes paari aastakümne möödudes suretas vodevilli, laadanaljad ja *musichall*'i peaaegu täiesti välja. Peale selle hakkas see uus kunstiliik mõjutama kõiki teisi. Tants, kirjandus, maalikunst ja muusika on kõik kaudselt, kuid silmanähtavalt filmist mõjutatud. Isegi teooriate tekkimises nende kunstiliikide ümber ning filosoofias (näiteks Deleuze) võib märgata filmikunsti mõju.

Täiesti loogilise jätkuna ohustab nüüd filmi elektrooniline lõbustustelk, mis koondub üldnimetaja *Virtual Reality*, virtuaalne reaalsus alla. Virtuaalset reaalsust nimeta-

takse veel ka küberruum, *Cyberspace*, *Cyberia*, *Telepresence*. Kõik need nimed tähistavad teatud laadi kunstlikke pildimaailmu, millesse saab siseneda.

Harry Martinson ütles kord kino kohta, et see on nende inimeste tempel, kellel puudub julgus elada. Sinna läksid need, kes ei suutnud tegelikult taluda, et põgeneda unistuste maailma. Mida Martinson VRi kohta oleks öelnud, sellele ei julge ma mõeldagi. Virtuaalses reaalsuses võib arast saada kangeline, kõrgusekartjast lendur, ujedast kõige ihaldatuma armuke. Tõeline reaalsus vahetatakse elektroonilise vastu — ja mis on rohkem tõeline: igav argipäev või peadpööriv seiklus?

hübriid televisioonist ja arvatist

Seda uut meediavormi võib kirjeldada kui hübridi televisioonist ja arvatist. Puhtpraktiliselt minnakse sellesse pildimaailma nii, et tõmmatakse pähe "kükloobisilmaga" kiiver. Nende prillidega kaasneb LCD-ekraan (või ka video või mõlemad). Juhtimismehhanismi abil, mis sageli on kindakujuline, võib juhtida oma "mina" arvutil loodud maailma. Võib näiteks lennata läbi ruumi, puudutada asju, mis seepeale reageerivad. Pead pöörates võib selles virtuaalses maailmas enda ümber ringi vaadata. Tulevikus saab nendega, keda VRis kohtad, vabalt, ilma varem kindlaks määratud alternatiivideta rääkida. Lisa siia juurde lõhna tundmise ja kompamise võimalus — arvutikinnas on selleks ajaks üle kasvanud arvutiriidetuseks — ja saame digitaalselt loodud alternatiivse maailma.

Virtuaalne reaalsus võib olla mäng — me seisame kumbki eri ruumis ning kohtume kaablite vahendusel elektroonilisel tennisel väljakul elektroonilise reketiga, elektrooniline kinnas käes. Kuid VR avab ka kunstilisi võimalusi. Alustuseks võib VR lisada uusi dimensioone juba eksisteerivates teostes, näiteks "Romeo ja Julia" ekstreemseeringusse. Siin võib valida, kas tahad mängida Romeo või Julia osa ja öelda repliike vastavalt sellele, mis näidendist meenub, või ka päris oma mõtteid. Järgmine samm on muidugi teoste loomine otse VRi tarbeks.

Nii ooperit, filmi kui ka televisiooni on nimetatud kunstiks kõigile. Veel on vara öelda, kuidas hakkab VRis arenevas väljendusvahendite struktuur, kuid paljuski sarnaneb see teiste dramaatiliste vormidega. Aga siin on üks oluline erinevus — vaataja/näitleja paigutab end kunstiteose sisse. Ta võib näiteks sõrmede kõverdamise teel mõnd instrumenti mängida (heli antakse muidugi kõrvaklappidesse edasi), ta võib tantsida või suhelda nende olenditega, keda ta kohtab. Ühe liigutuse tulemuseks võib olla heli ja vastupidi — kunstivormid sulavad üheks alternatiivseks maailmaks, kus kõik on võimalik — vähemalt näiliselt.

Arvestades seda, et praegused VR-



Televisioon, agressiivne kunst kõigile.

maailmad meenutavad pigem varaküpsenud poisikeste arvutimänge, võib tunduda liigne omistada VRile nii suurt tähtsust. Ent VR ei hakka olema mingi umbtänav, nagu kolmemõõtmeline film või stereopildid. VR on tulnud selleks, et jääda. Ja seda sellepärast, et leidub neid, kes vajavad VRi millekski muuks kui mänguks.

palju kasutusalasid

Esimesed suured investeeringud tegi NASA, eesmärgiga, et astronautid saaksid juhtida väljaspool õhulaeva olevaid roboteid. Selleks oli vaja simuleerivate liigutustega tehnikat. Tänapäeval võib VRi kasutada näiteks tehnik, kes ei saa ise tuumajõuama siseneda. Kiivri pähe pannud, läheb operاتور roboti asukohta, kuuldes ja nähes kõike, mida robot edasi saadab. Robot järgib seejärel täpselt kõiki neid kehaliigutusi, mida operatuur teeb. Meetod, mille üldnimetus on *Telerobotics*, on kallis, kuid selle täpsus on hoopis teine, kui traditsioonilistel meetoditel.

Meditatsioon on VRil palju rakendusvõimalusi, vahest eelkõige õpetamisel, sest selle abil saab operatsioone ja lõikusi simuleerida. Tõelise operatsiooni puhul võib kirurg üheaegselt patsienti nähes kanda ka VR-prille. Nendega näeb ta kolmemõõtmelist pilti vereringest või nendest organitest, mis asuvad opereeritavatest tagapool. Kehasse võib paigutada tillukese kaamera ja pildid kokku sobitada nii, et arst saab varasemaga

võrreldes tunduvalt rohkem informatsiooni sellest, mis operatsiooni ajal juhtub. Peale selle võib VRi ja arvutikinnast kasutada näiteks siis, kui tahetakse kindlaks määrata, milliseid lihaseid vigastatud patsient saab liigutada, ning vastava arvutiprogrammi abil saab simuleerida lõikuse tulemusi, mis aitab langetada õiget otsust.

Siia lisandub veel jätkuvalt suur sõjaline huvi VRi vastu. On võimalik kasutada arvutil loodud pilte, ühendades need satelliidilt saadutega, navigaatoritega jne nii, et tank saab esmalt täpse asukohamäärangu ja varjub mäe taha. Seejärel saadetakse satelliitpilt vaenlasest tanki, kus kogu pildiinformatsioon ühendatakse VR-prillidega, nii et sõdur näeb kolmemõõtmelisena seda, kuidas vaenlane teisel pool mäe edasi liigub, ning valib seejärel õige relva ja tulistamise hetke.

Need tellijad oma investeeringutega on põhjustanud üheksakümnendate panuse meelelahutus-VRi suurlainele. Üks Venezia seminarist osavõtja oli teadlane Scott Fisher, kes on varem mitu aastat NASAs töötanud. Nüüdseks on ta sõjandusest loobunud, teinud panuse meelelahutustööstusele ja tema uskumust mööda järgivad tema eeskujul edaspidi veel teisedki teadlased. Uurimist teostatakse tänapäeval ka eralaboratooriumides. Arvutikinnastest ja teistest VR-too-detest on saanud juba hulgikapp.

Need vähesed VR-programmid, mida mina olen näinud, sarnanevad kõige rohkem

elevantsust põdevate arvutimängudega. Graafika on lihtsavoitu ja mängijale esitatavad küsimused pole kuigi huvitavad. Aga me oleme näinud kõigest algust. Et arvutid lähevad iga aastaga odavamaks ja võimsamaks, pole raske ette kujutada hoopis põnevamaid reise.

hoia elektroonikal silma peal!

Meediatööstus on õppinud elektroonikal silma peal hoidma. Kümme aastat tagasi olid arvutimänguasjad turul tähelepanuta jäetud, tänaseks on need tavapäraselt stabiilset koomiksiturgu kõvasti kahandanud. Nintendo-mängud on kaheksakümnendate edumuinasjutud, mis panevad filmitööstuse judisema — mis juhtub siis, kui tulevad kõrge pildikvaliteediga projitseeritavad VR-mängud?

Filmialal on olemas teadmised tarbimisstruktuuridest, olemasolevatest distributsioonikanalitest ja toodanguressurssidest (käsikirjad, stuudioid jne), mida saab kasutada selle uue toote jaoks — kuidas see ka välja nägema ei hakkaks.

VRi edasine areng sõltub ka sellest, kuidas õnnestub tehnika koosmäng teiste interaktiivsete meediumidega. Osa neist on nii diskreetset sisse hiilinud, et me vaevalt mõtleme sellele, kui kaugele tehnika tänapäeval on arenenud. Interaktiivne meedium võib olla kõik, alates telefoninuppude vajutamise kauba tellimisest posti teel kuni teadmiste hankimise eesmärgil otse infopanka sisenedamiseni. On ajakirjandusettevõtteid, sealhulgas *Bonnier Information Services*, aastakäibega *ca* 300 miljonit krooni, mis valmistavad elektrooniliseks uudistevahendamiseks. Eesmärgiks ei ole mitte tavaliste ajalehtede modemi kaudu edastamine, vaid et lugejast saab nii-öelda enda isiklik toimetaja — mitmesuguste otsingusüsteemide abil siseneb ta uudistepanka ja ammutab sealt endale informatsiooni.

Kui siia juurde lisada elektroonilised mänguasjad, elektroonilised õppevahendid (Ameerika koolides on juba hakatud kasutama mitmesuguseid kõrgetasemelisi mängu õpetamiseks koi ke alates tähestikust kuni selleni, kuidas saada ajakirjanikuks), arvutimängud, elektroonilised teatmikud ja ajakirjad (lastakse välja disketina), tasuline televisioon jne, on ilmselge, et sellel totaalsel infoturul — meediamaastikul — ei domineeri enam trükisõna.

Siiani on elektroonilises meediumis domineerinud tehnikud. Selle kasutus tänapäeval on peamiselt kaubanduslik, näiteks erinevad elektroonilise info vormid ettevõtetes. Nüüd on järjekord loojate käes. Ma arvan, et tulevikus kirjanikud valivad, kas nad kirjutavad tavalise käsikirja või kirjutavad VRi, ütleb Richard Gatarski, Stockholmli meediakonsultant.

Kõrvutada kunstlikke pildimaailmu võimalusega arvutis välja selgitada, kes

istuvad "Volvo" juhatuses, võib tunduda mõttetuna, kuid siin on seos olemas. Esiteks lähtuvad mõlemad nähtused sellest, et informatsioon on arvutis olemas, järelkult peab olema võimalik neid omavahel ühendada. Teiseks lähtub tehnika sellest, et kasutaja on aktiivne. Nii VR-mängija, tuumajoujaama tehnik kui ka see, kes tellib telefonarvuti kaudu kinopileteid, peavad ise vastust nõutama. Meile ei serveerita informatsiooni, vaid me peame tegutsema. Kui film kutsub meid unistama, annab VR meile võimaluse olla ise režissöör ja kirjanik — on ju mängija ise see, kes loob tegevuse virtuaalses reaalsuses.

tee tegelikkuseni

Kõigest sellest jääb mulje, et VR on muutumas samaväärseks EEGA, elektroonilise eskapismiga. Kuid ulmekirjanik William Gibson näeb asja teisiti, temale on elektrooniline meedium tee tegelikkuseni: "Kui te esimest korda näete kogu seda varustust, küsite, mida politsei sellega võiks korda saata. Siis hakkate mõtlema, kuidas te ise seda maailma muutmiseks kasutada saaksite."

Venezia seminari külaliste nimekiri andis ise tunnistust sellest, et kunst, teadus, sotsioloogia ja tehnika kohtuvad selles uues meediumis. Leary kõrval oli peale Gibsoni veel tunnustatud sotsioloogiatähtsustaga meediauurijaid, arvutiteadlasi, üks kunstnik, üks psühholoog, üks arhitekt jt. Loengupidajate omavaheline koosmäng oli samamoodi juhuslik nagu arvutid on loogilised — ja siiski mitte. Viibimine Venezias oli üks peatus nende ümbermaailmaturneel teel Tokyost Barcelonasse. Leary kirjeldas seda seltskonda rändtsirkusena ja teadlased noogutasid vaimustatult meelelahutusega seostamise peale. Kõigil oli erinev vaatevinkel, kuid ühine usk VRi jousse.

Rootslasena ei saa jätta muigamata nende vastpööratute entusiasmi üle. Tundus, nagu kuulaks pealt vanemate rootsi intellektuaalide kriitikat noorsoofilide, videovägivalda ja popkultuuri kohta — ehkki ümberpöörduvalt. Kindlasti käib meil paari aasta pärast vaidlus selle üle, kuidas need esimesed VR-mängud ärgitavad noori kuritegevusele, aga enne kui nad peale hakkavad, tasuks heita pilk interaktiivse meediumi teistele aspektidele.

Vahest kõige huvitavam asi VRi ja interaktiivse meediumi juures on see, et need võivad muuta meie ajamõistet. Mudeli ja tegelikkuse vahelist suhet uuriv prantsuse teadlane Paul Virilio sõnul kätkeb VR endas seda, et ühine koht asendatakse ühise ajaga. Kui praegu on otsustava tähtsusega see, et me kohtuksime samal tänaval või samas toas, on nende meediumide puhul oluline olla ühes ajas. Mäss Rumeenias või Berliini müüri langemine oleks näide sellest, kuidas me hoolimata eri geograafilisest asukohast jagame ühist ajaloolist silmapilku. Kõlab segaselt?



Arvutikinnas käes ja LCD-prillid ees, võite oma käega puudutada näiteks Marilyn Monroed, tüdrukut ülakorrusel filmis "Seitse aastat iha" (*The Seven Year Itch*), "kollektiivse fantaasia hurmavat leiutist".

Aga kui sa helistad välismaalt koju — kus asub siis sinu “mina”?

Derrick de Kerckhove Toronto ülikoolist kinnitab (käsil olev töö on mõningate lõpetamata projektide jätk, mille kallal McLuhan töötas oma elu lõpp-perioodil), et kuigi massimeedia rikub olemasolevat kultuuri, toob ta esile unustuse hõlma vajunud osad inimkonna ajaloost. Üheks näiteks on see, et interaktiivses meediumis astub *point of view* asemele *point of being* (filosoofiahuviline võib lehitseda Sartre'i ja Husserli töid). Kui me võtame endale VR-mängus uue identiteedi, siis selle tulemusena võib juhtuda, et mõistame paremini teisi inimesi.

Point of view'd võib tõlkida nii “seisukoht” kui ka “vaatepunkt”. Kui mul nüüd oleks käepärast elektrooniline teatmik, kokku seatud nagu üks inanimetatud hüperdokument (lühikesed informatsioonilõigud, mis võivad sisaldada teksti, heli, pilti ja neid omavahel ühendavaid lõltsid), võiksin ma edasi ühendada end renessansiga (erinevalt tavalistest teatmikutekstidest, mis on sekventsiaalsed — loetakse algusest lõpuni —, pakub hüpertekst lugejale välja mitu suvalist teed, mida mööda otsitava infoni jõuda). Siit võiksin lugeda, et renessansi maailmavaade pidas kõrgeimaks väärtuseks isiksust. Teine info oleks see, et tsentraalprojektsioon ehk perspektiiv leiutati ca 1420 Brunelleschi poolt. Lugenud ära, et individualism ja perspektiiv domineerisid kunsti üle viiesaja aasta, tüdineksin ma, paneksin pähe VR-kiivri ja lendaksin otse perspektiivi sisse ning koh-taksin ehk teisigi kunstnikke. Neisse sisenedes muutuks minu nägemine.

Peas kiiver, mis ei lase meil näha ruumi, kus istume, tihedalt suletud valjuhääldajatega takistamas meid kuulmast, mida räägitakse, ja käes kinnas, mis vähendab kompimistaju, saame hoopis teisel viisil vaadelda maailma ja omaenese “mina”. Võib-olla oleks tulemuseks koguni selgem ja konkreetssem kehakäsitlus.

“Televiisiooni kaudu taasavastame oma keha. Nagu me kõik teame, läbib meedium mitte ajuga, vaid kehaga,” kõlas üks Kerckhove'i paradoksides.

keha pikendus

Selliselt vaadatuna on VR nagu keha pikendus ja avardunud võimalus mõista teisi inimesi. Üheks Kerckhove'i hüpoteesiks on, et VR ja teised meediumid võivad muuta meie subjektiivsust. Kitsamas perspektiivis näib üsna usutav, et kunstnik, kes on proovinud *point of view*' vahetada *point of being* vastu, kirjutaks, maaliks või filmiks sealpeale pisut teisiti.

VR muudab tõenäoliselt ka meie maailmakäsitlust. Prantsuse valitsus on eraldanud märkimisväärseid summasid VRi puudutavateks uuringuteks ning ühendab omavahel kõrgtehnoloogia ja kultuurilised ambitsioonid. Sel viisil kavandatakse üht

telemonumenti. See hakkab sisaldama pidevalt kestvaid otsesaateid Pariisist ühte Jaapani linna (eeldatavasti Kyoto) ja vastupidi. Jaapanis on juba olemas majaseina suurused telekraanid ja otsesaadete kaudu saavad eri paikades viibivad inimesed osa üksteise kogemustest.

“Raudteejaamad ja lennuväljad asenduvad tele-värvavatega,” ütles Paul Virilio tavapärase prantsuse veendumusega.

Virilio näeb vaimusilmas uusi maju, mille kõik seinad on ekraanid. Siis tarvitseb vaid nupule vajutada ja tellida elutuppa mäestikumaailm (koos sinna juurde kuuluvate häälte ja oletatavasti ka värske mäestikuõhuga), et seejärel juhtida oma väljavalitu magamistuppa. Ehkki kõigepealt tuleb muidugi seinad nii programmeerida, et magamistuba sarnaneks sinise koopaga Capri ja mitte umbse kaevanduskäiguga. Ka fassaadidele saab paigutada ekraanid, nii et viibid ühe linna tänaval, aga majad näitavad hoopis teist linna. Üks rootsi entusiast räägib telemonumendi püstitamisest Andide ühe kaugema mäetipu ja Stockholm City vahele...

Ise pole ma kunagi näinud Ryoan-ji templi kiviaedu ega Andide massiive, kuid võimalusele kogeda neid läbi VRi eelistan ma pigem mängida ümbermaailmareisi. Üks osa seminaril osalejate tulevikunägemusi lasi Timothy Learyt paista kõige ohusama osavõtjana, kui ta koos ulmekirjaniku William Gibsoniga alustas karjuvat dialoogi VRi tulevikust. Neil pole vähemasti mingeid miljooneid tagataskus. Siiski oleks liiga lihtne tõrjuda VRi uurijaid eemale kui hulle, kellel on liiga palju dollareid ja kes mõtlevad liiga vähe. Kuna kõik alates NASAst kuni Timothy Learyni (kes siis, kui ta parajasti ringi ei turneeri, õpetab Kalifornia koolilapsi VR-maailmu ehitama) tahavad rohkem tehnikat, võib oletada, et VR on alles oma arengutee alguses.

Interaktiivne meedium on juba mõjutanud raamatu- ja ajakirjandusturgu (muusikaajakirjal, mille saad kätte CD-ROMina, ja millelt sa kõigepealt võid muusikast lugeda ja seejärel seda kuulata, on vaieldamatult omad eelised). Seevastu on raske ette näha, kuidas VR hakkab konkreetselt mõjutama filmi ja televiisiooni. Teadagi usub/loodab Leary, et VR hakkab asendama raamatuid. Kuid tänase seisuga on vaja miljonilises hinnaklassis arvuteid ja keerukat tarkvara, et tekitada kolmemõõtmelisi maailmu, kuhu saaks astuda kaks mängijat. Tõenäoliselt hakatakse VRi kõigepealt paigutama “mängusaalidesse”, kuhu tuleb ehk ka HDTV — üks siis paista, kas see pakub kinole konkurentsi.

Leidub tõsisemaid teadlasi, kes mängivad mõttega, et tulevikus ilmuvad esile Reality-trubaduudid, umbes nagu keskajal olid omad trubaduudid. Õukonnaks on “mängusaalid”, kus saab mängida VR-mänge, nautida VR-kunsti ja võib-olla koguni

suhelda teiste maade VR-mängijatega. Ted Nelson tahab luua nõndanimetatud Xanadu-baare, mille eesmärgiks on suhtlemine teadmistepangaga ja et "mängijad" suhtlevad omavahel. Nagu sellest nähtub, on see üks marginaalne ja laialivalgav kultuurivorm, mis ühendab tehnikat ja fantaasiat, seega sama positsioon, mis kunagi oli filmil.

Pärast neid huvireise tulevikku võib konstateerida, et VR on juba praegu fantaasiale abiks. Arhitekt, kes on joonestanud maja, võib panna prillid ette ja maja sees "ringi rännata". Lihtsate käskluste abil saab ta korruseid juurde ehitada, muuta proportsioone, tube ümber paigutada, kontrollida, kuidas näeks asi välja siis, kui suurendada ehituse pindala või kasutada teisi värve. Loomulikult võib arhitekt võtta kaasa VR-varustuse sellele krundile, kuhu ta ehitama hakkab ja näha ehitist tegelikkuses projitseerituna. Ta võib järele vaadata, kuidas see antud maastikku sobib, kuidas päikesevalgus sisse paistab, kuidas on maja kõrguse suhe ülejäänud hoonestusega jne.

Järgmine samm on elektrooniline kujutav kunst. Seni pole ükski video suutnud mulle nii tugevat muljet avaldada kui Cézanne'i, Francis Baconi või Christer Strömholmi tööd. Ent VR pakub uusi võimalusi — ja raskusi. Siiani rajanes VR-kunst rõõmsal amatöörismil. Täpselt nagu renessansi ajal näivad samad isikud sobivat tegema tööd sõjandusele, Hollywoodile ja looma pilte, mida näidatakse galeriides, ehkki geeniusi paistab seekord olevat vähem. VR võib panna aluse mingile hübriidile filmist, muusikast, kujutavast kunstist ja draamast. Võib mängida mõttega saabuvast postsümbolismist postmodernismi asemel. Kui sul on kiiver peas ja arvutikinnas käes, võid sa kätt liigutades mängida elektroonilist saksofoni ja heli võib luua ruumi jne. Lihtsamas plaanis on televisioon valmis laskma käiku HDTV — väga hea pildilahendusega televisiooni. Peagi tulevad uued arvutid (videokaartidega) ja suuremate kõvaketastega. Kunstnikel on varsti uued tööriistad. Jääb ainult üle oodata seda esimest kunstiteost, mida nauditakse, elektrooniline kinnas käes ja kiiver peas.

"Oletatavasti hakkab VR-kunstis arenema teatav dionüüoslik teadlikkus," on ühe teadlase arvamus.

Oh-jaa, kui ainult selle tagajärjeks ei ole veel rohkem liikuvate kriipsujukudega mängu ...

valib suhtlemise

Sotsioloogilised uuringud VRi ümber ei ole veel kuigi kaugele jõudnud, kuid esimesed tulemused viitavad sellele, et need, kes sisenevad nendesse arvutimaailmadesse, ei vali, vastupidi arvutimängijatele ja häkkeritele, enda isoleerimist, vaid tahavad hoopiski suhelda, sest mäng on siis palju toredam, kui seda virtuaalset maailma "ehitab" mitu inimest. McLuhani poolehoidja

Derrick de Kerckhove avaldab lootust, et need uued meediumid muudavad inimesi vähem passiivseteks. Mida viimsepäeva prohvet Neil Postman VRist arvab, pole raske aimata. Kui televisioon annab süvenemiseks vähe võimalusi, siis VR sobib veelgi vähem kriitilisteks mõtisklusteks. VRiga võrreldes peaks jutt televisioonist kui kultuuri surmast paistma asjatu muretsemisena. Esiteks võime me VRiga Gutenbergi galaktikast lõplikult lahti öelda ja suunduda otseteed teise maailma. Siin ei ole küsimus ajutises põgenemises sõnast, vaid täielikus emigratsioonis.

Enne kui ma Venezia seminarilt lahkusin, ütles Timothy Leary meile, kirjanikele:

"Sul pole vaja kirjutada "poiss kukkus puu otsast alla". Arvuti abil saab lugejast näitleja, ühesõnaga poiss, kes elektroonilises ruumis kukub elektroonilise puu otsast elektroonilisele maapinnale."

Leary ennustab kirjanduse ja tavaliste kunstiliikide peatset hääbumist. Kõige järgi otsustades ei tarvitse "Chaplin" siiski veel niipea suunitlust muutma hakata.

On raske ette kujutada VR-Tarkovskit, kuid küllap oleks päris tore saada "Chaplini" lisana diskett, panna kinnas kätte ja prillid ette ning siirduda oma lemmikfilmil, proovimaks, kas saab seda veel paremaks teha. Rääkimata võimalusest silitada Brandot või Garbot — mis sest, et elektroonilise käega!

*Ajakirjast "Chaplin" 1992, nr 5
tõlkinud MAARJA LOOS*

MIKAEL TIMM (1950) on rootsi kirjanik ja esseist. Tal on ilmunud kolm raamatut ja hulganisti kirjutisi paljudel teemadel, juba 15. väljaandes. Oma esseedes on ta huvitunud ka rootsi ja maailma filmikunstist ning audiovisuaalkultuurist.



VLADIMIR SAPOŽNIN

26. VII 1906 — 6. XII 1996

Mees nagu orkester.

*Selle sõna otseses mõttes — küllap polnud
pilli, mida ta poleks suutnud imiteerida.*

*Läbi ja lõhki artistina publiku ees
üle 80 aasta! Uunikum.*



ENNO EESMAA

15. IX 1917 — 2. XII 1996

*Tenor, kelle kanda olid Estonia Teatris ooperi- ja operetiosad aastatel 1946—1987.
Laulev näitleja ja näitlev laulja.*

AVATUD TEATER

Alljärgnev on katse (üks võimalus) eristada mõningaid tahke eesti teatris 90. aastate esimesel poolel, leida ühisjooni eri lavastajate töödes. Avatus, mis on siinset kirjutist läbi-vaks mõisteks, pole pelgalt abstraktne termin, vaid on tihedalt seotud teatri vormiga, ning kujutab endast nii tegijate kui ka publiku lähenemisviisi teatrile. Avatus rõhutab teatri elulisust ja iga teatrienduse (-südmuse) ainukordsust ning väärtustab saalis ja laval viibivate inimeste kokkusaamist ruumis kindlal ajahetkel. Alles sellest kohtumise punktist alates võib sündida teater tava-mõistes (kinos on selles mõttes võimatu avatusest rääkida). Edaspidi kasutan eri lavastuste kohta käiva ühise nimetajana terminit "avatud teater", mida katsun sel-gitada näidetega konkreetsetest lavastustest.

Avatud teatris ei ole rõhutatud piiri mängupaiga ja saali, näitlejate ja vaatajate vahel ning ruum, milles viibitakse, on ise mängitava loo keskkonnaks.

Seega oleks avatud teatri puhul õigem rääkida osalejatest kui näitlejatest ja vaata-jatest ning ruumist, milles osalejad viibivad, ja asjadest selles, mitte aga pelgalt lavast ja lavakujundusest. Erinevalt naturalistlikust ja 70-ndate metafoorsest teatrist püüdleb ava-tud teater loomulikuma ja usutavama teatrivormi poole ning kui ühes sellega kas-vab mängitava loo tinglikkus, siis teatri-vahendite endi tinglikkus väheneb, sest vaataja eest on võimalikult vähe peidetud. Avatud teatri looja arvestab, et etenduses sõltub paljugi konkreetsest mänguruumist ja sinna kogunenud publikust. Seega on muu-tumisvõime ja tegevuse näiline fikseerimatus algusest peale lavastusse sisse süstitud, mis suurendab etendusel iga tegevuse, sündmuse kaalu ning tekitab tunde viibimisest sünd-muse südames, keskpunktis — ruumist väljapoole jääv ei puuduta siin sündivat lugu.

Avatud teatris on pidevalt tajutavad kaks tasandit: ühe tasandi moodustavad reaalses ruumis kokku saanud inimesed, kel-lest igaüks tajub ümbrust oma vaatepunktist, teise tasandi moodustab lugu, mida selles ruumis esitama hakatakse. Kuna lugu moodustub paljudest eri komponentidest — sõnaline osa, tegevus, valgus, lõhnad jm —,

siis on täpsem öelda, et teater indutseerib osalejate ümber ruumi erilise teatrivälja, mille omadused sõltuvad paljudest teguritest ning mis ongi, teisiti öeldes, teatri sõnum. Teatris on ju sõnumi e d a s t a m i n e ehk vaba suhtlussituatsiooni loomine sama tähtis kui edastatav s õ n u m (sisu) i s e. Õigemini on see üks ja seesama.

Hea näide avatuse kohta on Pedajase "Punjaba potitehas", kus puudub igasugune tinglik dekoratsioon — mängupaigas on tõelised asjad, valmistatakse päris potte jne. Publik, kes tasapisi saali koguneb, leiab end teatri asemel tõelistest potilöövist, kus üpris vilunud meistrid (Rekkor, Pedajas, Sööt) voolivad praktilise väärtusega savinõusid. Mitteteatripäraste vahenditega luuakse kind-las ruumis reaalne keskkond (atmosfäär, väli), mis moodustab teatrienduse esimese ta-sandi, olles eelduseks teise, loo tasandi rajamisele. Esimesel tasandil ei saa rääkida mingist illusioonist, vaid kõik osalejad töö-poollest ON sündmusele vastavas ruumis (paigas) ja tõelises ajas. Alumine kande-v tasand (elu enda määratu ja vormitu vool) eeskätt ühendabki näitlejaid ja vaatajaid, see ühiselt elatud elu, ühiselt tajutud hetked — kaootiline vool, millest teater saab kujundada erinevaid esteetiliselt tajutavaid vorme, mis muutuvad kõigile osalejatele oluliseks, mõis-tetavaks.

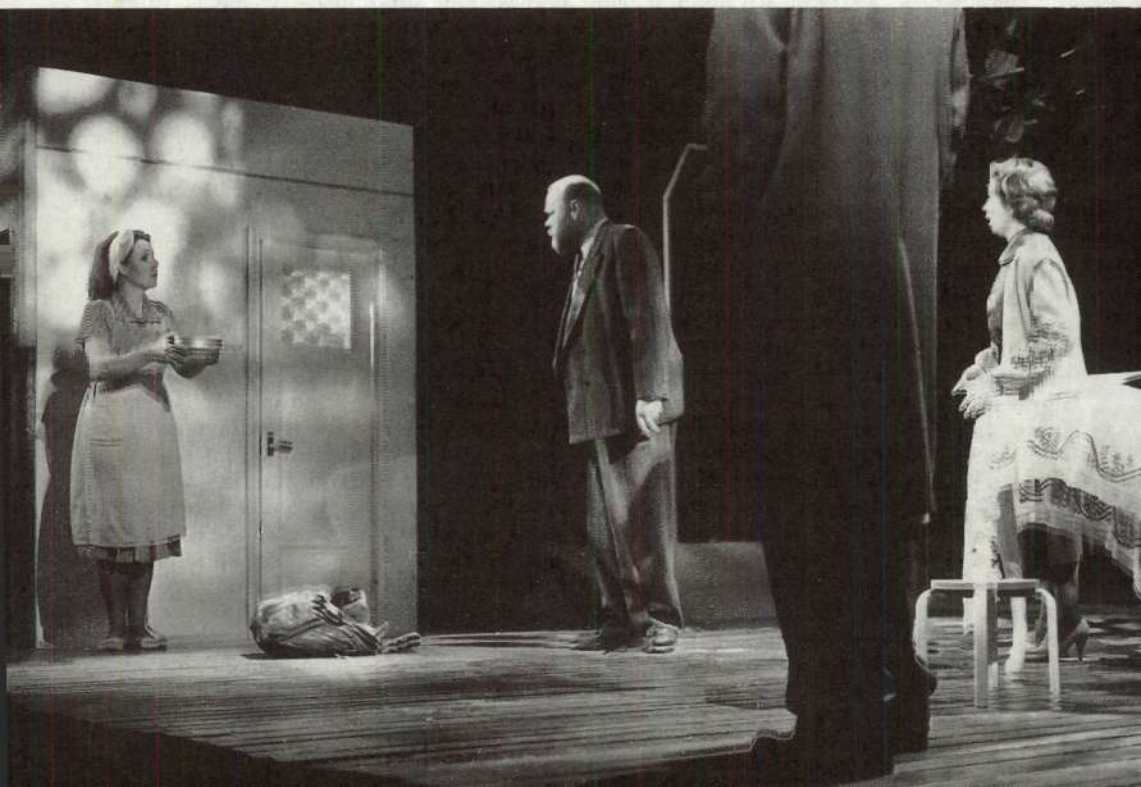
Priit Pedajas on ise öelnud, meenutades küll lavastuse "Tõlkijad" sündi: *"Kõige tähtsam oli ruum — lavaruum. Mitte illusioon, kujutus mingist tegevuspaigast, vaid see lava siin ja praegu. See ruum siin ja praegu, mille me mängisime tõeliseks."* (TMK 1992, nr 4)

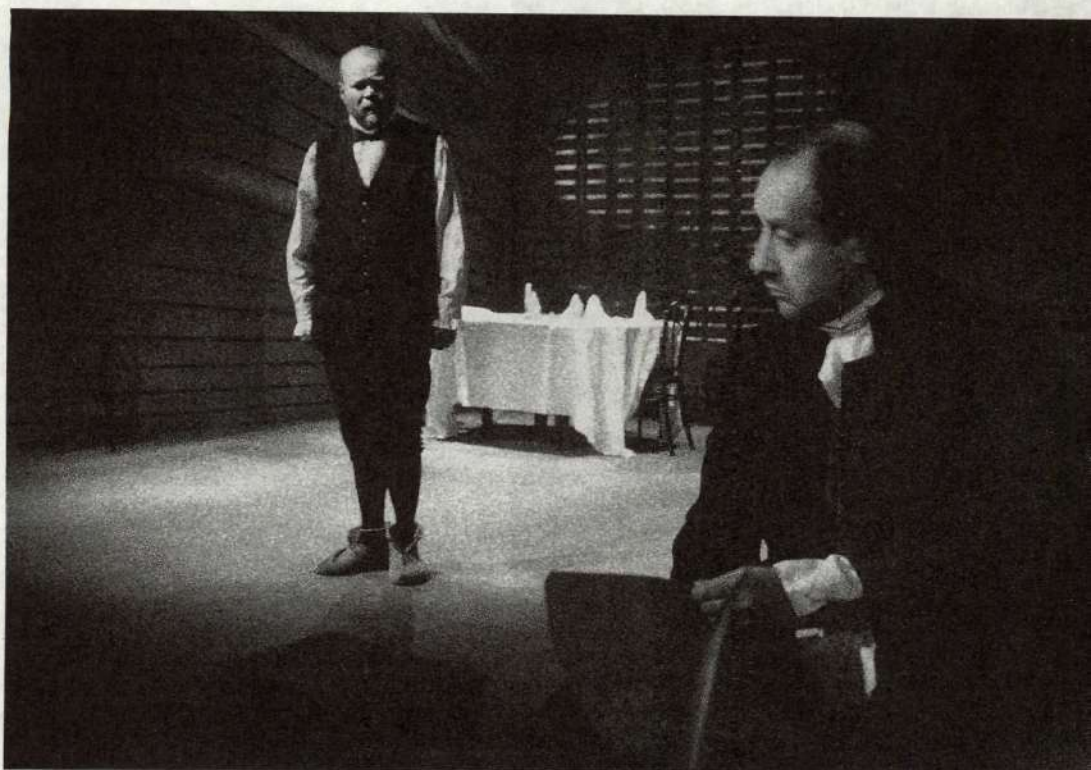
Loomulikult on traditsioonilises teat-risaalis ja laval raskem sellist avatud õhk-konda luua, aga ometi on Pedajase lavas-tustes "Tagasitulek isa juurde" ja "Filo-soofipäev" (mõlema näidendi autor Madis Kõiv) samuti näha selgeid viiteid analoo-gilisele lähenemisele. "Tagasitulekus isa juurde" on tähtsatteks lavaruumi organisee-rivateks elementideks kummalgi lavaserval asuvad kaks ust (seinu pole), mis ei juhata ainult ühest ruumist teise, vaid ka ühest ajast teise. Ja koos ajaga muutub loomulikult ka ruum — lava kohale hõredalt paigutatud



P. Vallak, "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas"
(lavastaja Priit Pedajas), 1991.
Niilas —Jaak Rekkor. *Jüri Tensoni foto*

M. Kõiv, "Tagasitulek isa juurde" (lavastaja
Priit Pedajas), 1993. Stseen lavastusest.
Peeter Lauritsa foto





M. Kõiv, "Filosoofipäev"
(lavastaja Priit Pedajas), 1994. Martin —
Ain Lutsepp ja Professor — Roman Baskin.
DeStudio foto

lauad võivad korraga kujutada lae olemasolu ja selle puudumist (kui Tagasitulija tagasi on), sõltuvalt kontekstist. Samuti on laval üheaegselt samas paigas olemas sise- ja välisruum, mille vahel pole piiri. Lava alla viiv trepp, mida mööda Peremees teise ilma lahkub, on täiesti reaalne trepp ja mõjub ehmatavalt oma tähenduse lihtsuse ja loomulikkusega. Auk, mille kohale Isa (Ain Lutsepp) kummardub, on tõeline ava lavas, mis ei vii tõepoolest kuhugi mujale kui lava alla. Mõjuvaks teebki Isa kõne asjaolu, milline sügav ja mitmeplaaniline tähendus on antud tavalisele luugile lavas. Seda pole vaja kramplikult ette kujutada, see on olemas, käega katsutav.

"Filosoofipäeva" kujundus loob saali suunas laieneva ja kõrgeneva ruumi, kus näidendi tegelased on vaatajate ees otsekui peopesal: iga nende liigutus ja näoilme on tagantpoolt ettepoole tõukuva ruumi tõttu vaatajaile eriti hästi silmatorkav. Kujundus aitab rõhutada laval ja saalis toimuva ühtsust, loob kujutluse ühtsest ruumist. Korraks püüab isegi Professor (Roman Baskin) hajameelselt piiluda läbi seinaprao mänguruumist väljapoole, aga mõistab hetke pärast oma ürituse lootusetust. Seina taga on pime lavaseinatagune ruum, mis ei lähe ei näit-

lejaile ega vaatajaile korda. Väljaspool asuv on "asi iseeneses".

Elmo Nüganeni "Romeo ja Julia" on lahendatud lähedasi "Punjaba potitehasele". Enne etenduse algust pole Laia tänava kaupmeheelamu dieles veel suuremat viidet peatselt sündima hakkavale teatrile (v.a lakke tõmmatud puust voodi). Teatrisse tulnud inimesed kõnnivad ja istuvad samas paigas, millest mõne hetke pärast saab mängukoht. Viibitakse tõelises ajaloolises hoones, mis on ehitatud Shakespeare'i kaasajal — pealtvaatajaile ei peida ruum mingeid saladusi, vaid on sama tuttav kui näitlejailegi. Inimesed ei taju mingit tinglikku ruumi jaotust teatri- ja publikupooleks ning igal vaatajal (osalejal) tekib ruumiga oma suhe (teadvustatud individuaalne vaatepunkt) juba enne etenduse (loo) algust. Mõnes teises paigas toimuv "Romeo ja Julia" etendus oleks Laial tavalavast toimuvast sootuks erinev, sellele tuleks läheneda täiesti teistsugusest vaatepunktist nii tegijate kui ka vaatajate poolt.

Pedajase ja Nüganeni lavastustes kasutatav ruum ja asjad omavad ka ilma teatrita



W. Shakespeare, "Romeo ja Julia" (lavastaja Elmo Nüganen), 1992. Julia — Katariina Lauk ja Romeo — Indrek Sammul.

Harri Rospu foto

iseseisvat väärtust ehk teisisõnu, need ei kujuta veel endast midagi tinglikku, vaid on, mis nad on. Alles ruumi täitev teater (selleks kokku saanud inimesed) võib olemasolevatele asjadele anda mingi lisatähenduse, millel on võime vastavalt loo vajadustele silmapilk kaduda või asenduda, kuna osalejate teadvuses seostuvad (teatri)ruumis asuvad asjad eelkõige iseendiga ehk pöörduvad oma olemise esimesele (mitteteatripärasele) tasandile tagasi ning muutuvad teatrivalja suhtes neutraalseks (passiivseteks), kuigi mitte võõraks.

Eelnevat sobivad suurepäraselt iseloomustama Nüganeni kahe lavastuse, "Romeo ja Julia" ning "Valge abielu" lõpuhetked. "Romeos ja Julias" tarduvad Romeo (Indrek Sammul) ja Julia (Katariina Lauk) ühises surmas ja armastuses diele keskel ematala kandva paekivist samba külge ning silmapilgu jooksul näevad pealtvaatajad korraga avatud teatri kaht tasandit: näitlejad on veel loo kammitsais, aga diele sammas eksisteerib loo kontekstist lahus ja loob ajasilla möödunu

ja oleviku vahele; armastus on järsku siin ja praegu, XX sajandi lõpul Tallinna ajaloolise vanalinna Laial tänaval, aga mitte kusagil Itaalias või Inglismaal.

"Valges abielus" avaneb lõpuhetkedel paekiviseinas asuv kaubaluuk, mille olemasolule etenduses mitmel korral osutatakse, ja Bianca (Katariina Lauk) lahkub selle kaudu pimestavasse valgusse (tegelikult avaneb luugist muidugi vaade Laiale tänavale), tuues nõnda kõik saalis (kaupmeheelamus) viibijad mitteteatri tasandile tagasi. Kuigi see mitteteatri tasand (ühine olemine tõelises ruumis) on tuntav läbi terve etenduse, mida rõhutatav mänguruumi üksnes ülitinglikult liigendavad mõned looritaolised kardinaid ning peamiselt muutuva valguse abil loodav kujutlus loo tegevuspaigast.

Kui Nüganeni "Romeo ja Julia" ning Pedajase "Punjab potitehas" pole sündinud traditsioonilistes teatritegemise paikades, vaid üpris paindlikult muudetava sisustuse ja jaotusega ruumides, siis Mikk Mikiver on üsna samas suunas liikunud lavastusega "Elu teatris" Draamateatri suures saalis. D. Mameti teatritekst ongi otseselt orienteeritud teatri avatusele, kus tegevuspaigaks on teater



Evald Hermaküla külastab oma lavamaailma.

Peeter Sirge foto

oma loomulikul kujul. Loo peategelased, kaks näitlejat (Aarne Üksküla ja Raimo Pass), viibivad kogu etenduse vältel teatris — kord laval, kord lava taga. Laval elavad nad ääretult intensiivselt ja kontsentreeritult, mil tõeliselt saalis viibivaist vaatajaist saavad natukeseks ajaks nagu nende vaatajad. Kui kaks näitlejat parasjagu ei mängi laval, siis võivad nad seal olla loomulikult, sest nendel hetkedel neil justkui pole publikut. Nad on kaks näitlejat laval, teatris. Lava, saal, kõik asjad laval (nagis rippuvad kostüümid, kaks grimeerimislauda) kujutavad iseennast ehk on oma loomikus olekus. Mõnel etenduse

hetkel Üksküla ja Pass lihtsalt ON laval, nagu muide ka kõik pealtvaatajad saalis. Näidendi tegelasi ümbritseb usutav keskkond, mis muudab iga silmapilgu etendusest tähtsaks. Ja kui Üksküla endale päris enne etenduse lõppu mängult noaga näppu löikas, siis tekkis saalis olles tahtmine tõusta ja tema juurde minna.

Avatud teatri vahetut sündimist igal etendusel rõhutab ka lavastaja viibimine mängupaigas. Nii istub Pedajas "Punjab potitehase" surnud meistrina laval ja jälgib kõike toimuvat otsekui kahelt tasandilt: loo tasandil seostub ta tegelastega ja loob nii uusi tähendusseoseid, teatri seisukohalt on ta laval lavastajana, näiteseltskonna ühe liikmena, mis väldib samuti vaatajates ruumi vastuvõtmist illusoorseks. Vaatajate ees rullub lahti lavastus, mis kujutab endast ainukordset läbimängu muutuvates tingimustes. Lavastus kui sellist justkui pole olemas, on üksnes rida pidevas sisemises arengus olevaid etendusi, mida aitab kindlas suunas juhtida lavastaja oma juuresviibimisega.

Ka Evald Hermaküla viibib sageli "nähtamatuna" oma töödes laval, lõhkudes nii teatriillusiooni ja püüdes ühtlasi tekkivat teatrivälja vajalikus suunas mõjutada. Erinevalt Pedajasest ja Nüganenist ei ürita Hermaküla lavastuses kõike võimalikult täpselt fikseerida, vaid otsib rohkem võimalusi sellise keskkonna loomiseks, mis käivitaks igal etendusel pigem intuiitiivselt kui ette-



A. Kitzberg, "Rätsep Õhk"
(lavastaja Evald Hermaküla), 1991.
Stseen lavastusest.
Gunnar Vaidla foto

kaalutletult loomeprotsessi (Hermaküla on ühes intervjuus öelnud, et ka vaatajate arv mõjutab etenduse kulgu, teatrivälja).

Mõnes Hermaküla lavastuses viibib kogu etenduse vältel terve näiteseltskond laval, jälgides kõike toimuvat tagaplaanilt ja asetudes nõnda ajutiselt vaatajatega võrdsetesse tingimustesse. Näiteks "Rätsep Õhus" mängivad näitlejad rändnäitlejaid (rätsepaid), kes omakorda esitavad Kitzbergi näidendit. Vaatajate eest pole midagi peidetud, tinglikult

N. Gogol, "Vii" (lavastaja Evald Hermaküla), 1990. Preili Charlotte — Kaie Mihkelson.
Peeter Lauritsa foto



on nähtav ka lava taga toimuv. Nii on teater kaotanud lisaks eesriidele ka lavaruumi tagaseina ja külgeseinu varjavad kardinad ning vaatajad leiavad end etendusel tõelisest teatripäraste vahenditega kujundatud ruumist, mille olemasolu pole vaja hetkekski unustada — alles sellelt, iga laval ja saalis viibivat inimest tähtsustavalt lähtekohalt võib hakata mõistma laval hargneva loo tähendust. Hermaküla on ühes intervjuus ise öelnud, et temale on oluline teater kui koos olemine, ühine minemine. Ehk teatrisündmuse esimene tasand, millele saab alles hakata rajama loomulikuna ja elusana mõjuvat teist tasandit. Sel juhul muutub laval sündiv lugu ise tähtsaks, iga silmapilk sellest, mitte aga selle kõrval omaette eksisteeriv rangelt fikseeritud kirjalik tekst.

Erinevalt Pedajast, Nüganenist ja Mikiverist on Hermaküla avatud õhkkonna loomiseks kasutanud kõige abstraktsemaid, puhtalt teatripärasteid vahendeid. Hermaküla ei loo oma lavastustes ("Vii", "Proovid", "Rätsep Õhk", "Raudtee") alustekstile vastavat ruumi, vaid üritab luua teatriruumist valguse ja erinevatest teatrikultuurides pärit vahendite abil selliseid tingimusi (teatrikeelt), milles oleks võimalik väikeste kohendamistega esitada erinevaid lugusid.

Hermaküla teatrilaa di iseloomustamiseks sobib vahest kõige paremini B. Schaefferi, poola avangardistist muusiku, muusikateoreetiku, graafiku ja teatrikirjaniku näidendi "Proovid" lavastus Draamateatri suures saalis. Selle esimene pool koosneb eri teatrivormides loodud, omavahel seostamata lõikudest, millest esimese vaatuse lõpul palutakse vaatajail valida üks järgmises vaatuses esitamiseks. Teises vaatuses on laval näiteseltskond eesotsas tingliku lavastajaga (Hendrik Toompere *jum*); siinjuures tekib Mikiveri lavastusega sarnane taotluslikult tekitatud ruumikujutus (mitte illusioon) teatris viibimisest. Kõik laval olevad asjad on reaalsed asjad ruumis ega kujuta endast midagi muud, ning lava, kus näitlejad viibivad, ongi tegevuspaik. Terje Pennie (näitlejanna C) maalib kiirete, hoogsate liigutustega molbertil rippuvalle lõuendile, mitte ei mängi maalimist; laval SÕIDETAKSE jalgrattaga, mitte ei kujutata sõitu; selleks et laval mingeid hõljuvaid ebemeid lennutada, on seal kokkukäivad redelid, mida mööda saab kõrgemale ronida jne.

Nagu Pedajase "Punjaba potitehas" algab ka Hermaküla "Proovid" enne välja kuulutatud aega, mil näitlejad püüavad oma tegevusega laval (puulehtede värvimine jm) aidata kaasa teatrietenduse sünniks vajaliku õhustiku loomisele ehk tutvustavad lavastuse

reegleid vaatajatele. (Ka Nüganeni "Romeo ja Julia" algab hooga keskaegses laadis veinipakkumisega publikule.) Näitlejad sooritavad lavaruumis reaalseid toiminguid.

Loomulikult võib leida viiteid avatusele teistegi lavastajate töodes (Andres Lepiku projekt "Carmen", Peeter Jalaka vabaõhuetendus), eelnev valik oli tehtud nende hulgas, mis olid kirjutajale tuttavamad. Kui rääkida varasematest analoogilise lähenemise viisiga teatritöödest, siis võiks kindlasti esile tõsta Mati Undi lavastust "Vaimude tund Jannseni tänaval".

Kokkuvõtteks võib öelda, et avatust 90. aastate esimese poole eesti teatris võib mõista kui äärmiselt paindlikku lähenemist teatri vormile. Samas vastab selline lähenemine hästi teatri kui protsessuaalse kunstiliigi olemusele. Teatris saavad kokku ja elavad inimesed, kes tajuvad kõike toimuvat läbi oma prisma. Avatud teatrit võiks võrrelda pimedal sügisõhtul rehetuppa kogunenud inimestega, kes kuulavad tulevalgel ühe (mitme) inimese juttu, lugu mõnest sündmusest või kaugest maailmast. Avatud teatri esitamise- ja retseptisoonitingimused on lähedased folkloori sündimise tingimustele.

Muidugi on eelnev teatrilavastuste jaotus kaheks (ruumi ja loo) tasandiks tinglik, tegelikkuses on need tasandid omavahel tihedalt ja keerukalt põimunud ning alles tänu kooseksisteerimisele saavadi tähenduse ja mõtte (sünnib etendus). Niisugune jaotus võimaldab lihtsalt muuta pisutki selgemaks selliste üsna abstraktsete mõistete nagu *atmosfäär, väli, teatriruum, osaleja, lugu* tähenduse ning annab neile piiritletuma (reaalse) sisu. Avatud teatri tekke eelduseks on kõigi osalejate valmisolek.

ASI EI OLE ARHITEKTUURIS

Tihti unustame, et ainulaadne ja täiesti kordumatu eesti teater on aimult osake maailmateatrist, mille raames tuleb tahe- tahtmata tegutseda. Paljud mõtted ja olukorrad on kusagil ja kunagi juba olnud ning tekivad ikka ja jälle... Sestap peaks Ralf Långbacka poolt 90ndate algul kirja pandu olema päevakajaline ka siin ja täna.

Tõlkija



Idealis kaob teater kui hoone ning jääme vaid Mina või Meie vaatajatena ja etendus. Ruum, milles teatrietendus ja vaataja on köidetud ühtseks tervikuks ning kus eriline teatriruum kaob, paistab kergemini sündivat väljaspool traditsioonilist teatrihoonet. Selles peitub väljaspool teatrimaja valminud lavastuste jõud. Usun, et selles ühtekuuluvuses peitub ka Shakespeare'i-aegse teatri olemus. Kuigi tollased teatrid olid suured, olid nad ehitatud etenduse ümber. Etendus oli selle teatri raskuskese.

Kui see raskuskese on tabamata, tekib rahulolematuse teatrimehete ja teatriarhitektuuriga ning soov teha teatrit kuskil mujal, kus vaataja ja etenduse kontakt leiab aset kergemini või mingil erilisel viisil. Igatahes tundub, et nüüdisaegsel teatril läheb teatri jaoks ehitatud ruumides tunduvalt kehmini kui etenduspaikades väljaspool teatrimaju. Teatrimajad on küll olemas, ent tänapäeva teater tahaks nende olemasolu justkui unustada.

Suundumus väikeste saalide ja vahetut

osavõttu võimaldava teatri poole algas juba 10–15 aastat tagasi, samas oli uute teatrimajade ehitamine otsustatud ammu enne seda. Usuti, et publiku arv kasvab. Lähtuti majanduslikust mõtteviisist, et suurte saalide etendused müüakse välja. Loodeti, et suured teatrihooned hakkavad teenima publikut, oldi veendunud, et publik tahab neisse tulla. Ja paljuski on too viieteistkümneme aasta tagune naiivne usk säilinud tänaseni.

Teisalt on teatri arengut raske ette näha. Paarkümmend aastat tagasi ehitatud teatrimajade projekteerimisel lähtuti sellest, et eeslaval ei mängita. Ja mitte keegi ei kujutanud ette, et kümne aasta jooksul hüppab teater viis meetrit ettepoole ja etendus nihkub eeslavale, mis aga on teatritegemise jaoks halvasti varustatud.

Tegelikkuse vastuolu

Suured lavad on ebasoosingus, praegune hetk hindab väikest. Avalikkuse reaktsioon ei ahvatle looma suure lava jaoks,

kriitikud arvavad, et vaid väike on kaunis. Vaatajate tänu ja kuulsust paistab olevat kergem saavutada väikesel laval või erilistes ruumides. Sest suurtel lavadel ei osata toimida, neid ei suudeta kasutada.

Samas — kui need lavad on juba olemas, siis tuleks õpetada lavastajaid neil lavastama ja näitlejaid mängima, tuleks koolitada teatridirektoreid ja dramaturge, kes teaksid, millist repertuaari suurel laval mängida. Küüniliselt öelduna: suurel laval peaks tegema paremat teatrit.

Mulle on suur lava väljakutse. Seal on võimalikud suured liikumised ja võimsad rütmid, seal saab luua visuaalseid kujundeid. Probleem on aga selles, et niisugusele massiivselt "orkestreeritud" teatritele ei leidu enam vaatajaid, sest muude meediumide ja teatri loodud tegelikkuse pildid osutuvad konfliktseiks. Intiimne, n-ö loomulik mängulaad on vallutanud filmi ja televisiooni. Seepärast on teatrisse minek filmi- ja televisioonivaatajale probleem. Ollakse harjunud nägema hiiglaslike näo plaane, ent teatris on inimene vaid üldplaanis.

Suure lava probleem ei ole mitte ainult lava, vaid ka saali suurus. Vasakul pool istuja näeb teistsugust etendust kui paremal pool istuja, keskpunkt, kust paistab kogu etendus, asub aga saali keskel, kus prooviperioodil istus lavastaja.

Paneme siis teatrid kinni

Turu Linnateatri lavastaja ja kunstnik said hiljuti preemia teatri kui institutsiooni uuendamise eest. Ma ei taha seada nende teeneid kahtluse alla, ent minu meelest ei ole asi teatriinstitutsiooni uuendamises. Turu näide tõestab, et teatriinstitutsiooni ei saa uuendada, sealt tuleb lahkuda. Lõppude lõpuks jõutakse järeldusele, et teatrimonumente on võimatu kasutada ja asjad on vaja uuesti üle vaadata. Paneme teatrid kinni ja anname majad muusse kasutusse. Minu jaoks tähendab teatri uuendamine kogu institutsiooni uuendamist ning selle mõiste alla mahuvad nii hoone kui ka kogu organisatsioon.

Arutelu teatrimajade üle toob välja teatri kui institutsiooni sisemised põhimõttelised vastuolud. Tahetakse teha vaest ja alasti teatrit, ent samas tahetakse ka kõiki tehnilisi võimalusi. Tahetakse vahetut kontakti vaatajaga, ent samas ihatakse ka distantsi. Tahetakse olla boheemlased, ent nautida kõiki kodanliku ja väikekodanliku elu hüvesid. Tahetakse kõike topelt.

Teatritehite põhiprobleem seisneb selles, kuidas sisearhitektuur toimib teatri vahendajana ja mõjutab näitleja mängu ning etenduse vastuvõttu. Nii näiteks on Turu Linnateatri kastitaolisus selgelt raskendav tegur. Ka Helsingi Linnateatris on üks tobe teatritegemist mõjutav element — kaheksanurkne lavatorn, mille nurklikkus piirab lava kasutamist. Mõnda uut lava kummitab madalus. Mõned värvid ja materjalid pole tänuväärised. Selliseid detaile võib üles lugeda peaaegu lõputult. Mis tähendab kokkuvõttes seda, et võimalus ruumi transformeerida on vaid teoorias.

Tegelikult ei ole asi arhitektuuri ja teatri vastuolus. Nende küsimuste taga peitub märksa sügavam probleem: milline on teatri, eriti aga teatri kui institutsiooni asend praeguses maailmapildis? Missugune on teatri funktsioon ühiskonnas? Institutsionaalsed teatrid on lõppude lõpuks institutsionaalse ühiskonna mudelid. Teatri institutsionaliseeritus tähendab muu hulgas ka publiku institutsionaliseeritust. Eriti selgelt avaldub see alternatiivide keskel ilmnevas alternatiivitus. Meie teatrid kui institutsioonid on üles ehitatud moel, mis võimaldab teha vaid teatud tüüpi teatrit.

Kujutan ette, et Soomes ehitatakse vanal viisil teatreid veel kümme aastat. Sest teatrite üle otsustajatel pole selgust teatri funktsioonist, nende nägemused põhinevad mingil vanal määlestusel teatrist kui sellisest. Veelgi suurem probleem on aga see, et ka teatritegijatel endil pole selget pilti, mida tahetakse.

Teatriseaduse järgi saame õige pea jäiga ja tsementeeritud süsteemi, mille sees ei saa sündida midagi uut. Selles olukorras vajame majanduslikku toetust eriprojektidele, mis suudavad purustada institutsionaliseerituse hallid raamid ja vormid ning mille lähtepunktid on täiesti teised. Me vajame inimesi, kes jaksaksid võidelda suurtes teatrimajades.

"Teatteri tilassa".

*Soome Teatrimuuseumi aastaraamat nr 3.
Tõlkinud ANDRES LAASIK*

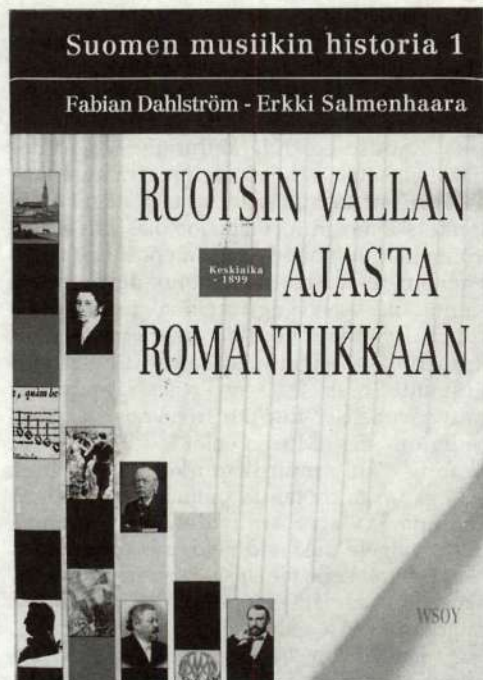
EESTI PEEGELDUSI "SOOME MUUSIKAAJALOO" ESIMESES KÖITES

Põhjanaanabrite muusikaelu viimase aja üheks suuremaks sündmuseks on kahtlemata neljakõitelise, rohkem kui 2000 lehekülge sisaldava "Soome muusikaajaloo" (*Suomen musiikin historia*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo, 1995—1996) ilmumine. Selle monumentaalse väljaande on kirjutanud kolm silmapaistvat muusikaprofessorit: **Fabian Dahlström**, **Mikko Heiniö** ja **Erkki Salmenhaara**, kusjuures nimetatuid esimene lülitus töösse alles 1993. aastal professor **Ilkka Oramo** asemel.

Kuigi kõnesolev väljaanne ei ole kaugeltki esimene raamat soome muusika ajaloost, on avaldatud arvamust, et kolme professori suursaavutus täidab tühimiku ("ammottavan aukon") soome muusikakultuuris (Hannu-Ilari Lampila. *Hovimusikista modernismiin*. "Helsingin Sanomat" 10. 12. 1995). Kas nüüd just "haigutav tühimik" see päris õige määratlus on, kuid selge on see, et nii mahukas ja laiahaardeline muusikaajalugu soomlastel seni puudus.

Ilmunud väljaandes on võetud vaatluse alla kogu see ajajärk, mil Soomes on eksisteerinud kirjakultuur, seega keskajast kuni tänapäevani (aastani 1993). Geograafiline piir, nagu kirjutatakse esimese köite sissejuhatuses, on raskemini määratletav. Seejuures on tähelepanu koondatud n-ö tõsise muusika arengu jälgimisele. Raamatust puudub pärimus- ja levimusika erikäsitus, ja nagu sissejuhatuses öeldakse, ei ole need välja jäänud mitte niivõrd põhimõtte, kuivõrd sellepärast, et autorid ei pea end vastavates valdkondades kompetentseks.

Kuigi soliidsed ja arvestatavad muusikaajalood on tänapäeval kirjutatud üsna ühesuguste mallide järgi, torkavad neiski silma pisut erinevad rõhuasetused. Nii palju, kui on erinevaid maid ja rahvaid, on ka erinevaid muusikakultuure ja seega ka nende põhjal valminud ajalugusid. Kõnealuse väljaande autorid nimetavad oma eeskujudena ennekõike XX sajandi üht väljapaistvamat muusikateadlast, sakslast Carl Dahlhausi, aga ka rootsi professoreid Jan Lingi ja Erik



Kjellbergi. Kuid siiski on soome autorid loonud oma maa muusikaajaloo kirjutamisel oma mudeli.

Esimese köite "Rootsi riigi ajast romantismini. Keskaeg — 1899" on kirjutanud Fabian Dahlström (varasem ajajärk kuni umbes aastani 1827, s.o Turu põlemiseni) ja Erkki Salmenhaara. Teise ja kolmanda köite autor on Erkki Salmenhaara ning viimase köite, mis vaatlleb aega 1945—1993, on kirjutanud Mikko Heiniö.

Käesoleva kirjutise autor ei pea end kompetentseks arvustama kogu suurteost. Seepärast peatun ainult esimesel köitel ja keskendum siingi ühele kitsale teemale — Eesti peegeldumisele raamatu lehekülgedel. Kuna eesti muusikaajaloo varasema perioodi läbitöötamine on meil ehk kõige lünklikum

ja põhjaliku eesti muusikaajaloo kokkupanemine alles ees, siis peaks see teema huvi pakkuma. Ja Eesti ning üldse Baltimaadega seonduvat, iseäranis Dahlströmi kirjutatus, on palju. Osaliselt on seda liiki materjal meie trükisõnasse juba jõudnud (vt Fabian Dahlström, Eesti ja Soome muusikakontktidest enne 1860. aastat, "Teater. Muusika. Kino" 1994, nr 10, lk 28—31), kuid raamatust leiame ka täiesti uut informatsiooni.

Eesti ja teiste Balti riikide taasiseseisvumine on mõjutanud ka autorite nägemust soome muusikaajaloost. Eriti ilmneb see just varasema ajajärgu käsitusel. Julgen oletada, et kui põhjanaabrite muusikaajalugu oleks ilmunud kas või viis aastat varem, oleks see olnud, ka samade autorite poolt nähtuna, pisut teistsugune.

Raudse eesriide kadumine ja juurdepääs siinsetele arhiividele ning raamatukogudele on toonud viie aasta jooksul uusi tahke soome muusikaajaloo käsitusse; on võimaldanud vaadelda seda võrdluses teiste Läänemere-äärsete piirkondadega ning samuti ühe osana kogu regiooni muusikakultuuri. Selline võrdlev vaatlemismeetod ilmneb väga selgelt just Fabian Dahlströmi kirjutatud osas. Teatavasti osaleb Dahlström rahvusvahelises uurimisprojekti "Der Ostseeraum als Musikgebiet" ("Läänemere ümbrus kui muusikapiirkond"). Seoses sellega on ta töötanud paljudes, sealhulgas Tallinna ja Tartu arhiivides, ning toonud päevavalgele uusi andmeid, mis on osaliselt — vastavalt selle tähtsusele soome muusikaajaloo seisukohalt — jõudnud ka kõnesoleva raamatu kaante vahele.

Dahlström vaatleb keskaegse ja ka reformatsioonijärgse Läänemere piirkonna muusikakultuuri kui tervikut. See kajastub juba alapeatükkide pealkirjadeski, nagu "Läänemere piirkonna koolimuusika", "Läänemeri muusikaregioonina"; sellist lähene mist tunnetame autori kogu käsituslaadis. Näiteks võime lugeda, et Rootsi suurriigi ajal oli muusikaolu kõikjal Läänemere piirkonnas ühtemoodi organiseeritud. Ühtluse ja elava kultuurivahetuse tagas mereühendus, protestantism ja ka põhjasaksaliku õiguskäsitustoonitav ühiskonnammall, mis oli tunnuslik kõikidele vanadele hansa-aladele (lk 137). Selles regioonis liikusid sageli ühed ja samad muusikud ning muusikateosed linnast linna ja maalt maale, järgides eelkõige vanu väljakujunenud kaubateid. Autor rõhutab mitmel pool, et tooniandvad olid saksa linnamuusikud ja organistid, kes liikusid lõunast põhja ning Hansa Liitu (aastast 1299 keskusega Lübeckis) kuulunud linnad, nende hulgas ka Tallinn ja Riia. Samas aga ei kuu-

lunud sellesse liitu ükski kuuest keskaegsest Soome linnast (Turu, Porvoo, Viiburi, Rauma, Naantali, Ulvila), jäädes hansateede äärealale. Muusikute tihe vahetus Läänemere piirkonnas sai alguse juba keskajal ja jätkus ka XVII ning XVIII sajandil.

Baltimaad, mis olid kunstmuusika poolt tollal täiesti saksakeelsed, olid linnamuusikutele sageli hüppelauaks põhja Soome poole. XVII sajandil ongi Soomet instrumentaalmuusika osas peetud peaaesjalikult Balti tsooni äärealaks. Soome ja Rootsi vahel olevat muusikud liikunud suhteliselt harva, nagu kirjutab Dahlström (lk 142).

Kuni XVIII sajandi lõpuni oli Eesti Soome suhtes rohkem a n d j a kui s a a j a osas. See ilmneb Dahlströmi kirjutisest selgelt. Eestist, ja mitte ainult Tallinnast, vaid ka Tartust, Narvast jm Soome suundunud linnamuusikud ja organistid ning samuti oreलिएhitajad olid seal hinnatud. Eestist läks tee ennekõike Turusse kui varasema perioodi tähtsamasse Soome muusikakeskusse, samuti Viiburi ning pärast Turu põlemist 1827. aastal jõudsalt esile kerkivasse Helsingisse. Kõige rohkem on Eesti linnadel tol ajal kontakte olnud just Turu ja Viiburiga. Muusikute kulgemised, näiteks marsruudil Tallinn—Turu, Tartu—Turu, Tartu—Viiburi, Narva—Viiburi jne ei olnud loomulikult mitte ainult ühe-, vaid ikka kahe suunalised.

Raamatu lehekülgedelt leiame palju selliste muusikute nimesid, kes on olnud ühel või teisel moel seotud Eestiga. Nii räägitakse näiteks esimesest Rootsis sündinud silmapaistvast pillimehest, lautomängijast Bertil Larssonist, kes tegutsenud mõned aastad ka Tallinnas (lk 70). Millised aastad tema tegutsemisajast XVI sajandi keskpaigas just Tallinnale kuulusid, raamatust ei selgu.

XVII sajandil oli muusikaolu nii Eestis kui ka Soomes varasemaga võrreldes elavam ja seega oli rohkem ka vastastikuseid kontakte. Dahlström väidab, et tolle sajandi Tallinna muusikaolu oli keskne koht kahel suguvõsal — Pollakil ja Busbetzkyl (lk 143). Nende kahe suguvõsa liikmeid leiab ajuti ka Narvast, Tartust, Nyenskansast jm. Ühtlasi toob autor raamatus (lk 140—141) ära Tallinna linnamuusikule Peter Pollakile 1666. aastal kuulunud instrumentide loetelu, milles on nii puhk- kui ka keelpille. (Nimekirja allikaviitena tuuakse Hillar Saha raamat "Muusikaolu vanas Tallinnas") 1625. aastal oli Turus organistiks Peter Pollak ja Dahlström arvab, et see on sama isik, kes Tallinnaski tegutses (lk 145). Loomulikult ei lähe autor mööda **Johan Valentin Mederist** kui ühest Tallinnas XVII sajandil töötanud nimekaimast

heliloojast, kes liikus Läänemere regioonis rohkem kui ükski teine muusik. Äramärkimist leiab ka Mederi 1680. aastal Tallinnas kirjutatud ooperi "Die beständige Argenia" kontsertesitus 1992 ning 1700. aastal Riias valminud "Matteuse" passiooni esitus 1990. aastal ansambli "Hortus Musicus" poolt ning selle teose jõudmine ka CDle (lk 144). Samas teatab autor, et Mederi teoseid on säilinud Uppsala ülikooli raamatukogu Dübeni fondis, mis olevat üks tähtsamaid ja täiuslikumaid XVII sajandi Põhja-Euroopa muusika kogusid.

Huvitavaid tähelepanekuid ja märkusi leiame ka Tartu ja Narva kohta. Näiteks kirjutab Dahlström, et Tartus on organiste ja linnamuusikuid tegutsenud vähemalt alates 1580. aastast (lk 144). Kahjuks aga ei selgu, millele tuginedes autor seda väidab. XVII sajandil tegutsenud organistidest, kes on olnud seotud nii Turu kui ka Tartuga, nimetab Dahlström kolme nime: David Kellner, Caspar Schöttler ja Fredrik Settegast. Neist esimene on Dahlströmi andmetel õppinud Tartu ülikoolis, samuti kirjutanud generaalbassi õpiku, mis on tõlgitud ka rootsi keelde (*Trogen Underrättelse Uti General-Basen*; lk 150).

Narva varasemat muusikaelu on meie senises muusikaalases kirjanduses puudutatud väga vähe. Seda hinnatumad peaksid olema "Soome muusikaajaloos" leiduvad andmed. Mida sealt siis lugeda võime? Dahlström kirjutab, et XVII sajandil oli Narvas kaks keskust, rootsi ja saksa kirik, mille ümber koondus sealne muusikaelu. Viimases tegutses aastail 1667—1673 kantoorina Michael Hahn, kes jätkas seal oma õpetaja Heinrich Schützi traditsiooni. Saksa kiriku juurde olnud palgatud viuldajaid, kellest tuntuim oli Gregorius Zuber. Dahlström märgib, et Zuber oli kindlasti üks neist, kellele Hahn kirjutas oma kantaadi "O welch eine Tiefe" äärmiselt raske viiulipartii (lk 144). See teos on salvestatud CDle sarjas "Musica Sveciae". Veel nimetab Dahlström Narvaga seotud muusikutest Ludwig Busbetzkyt, kes tegutses seal organistina XVII sajandi lõpul. Mõningaid tema kantaate, nagu märgib Dahlström, on pikka aega peetud Dietrich Buxtehude looduiks, kes oli Busbetzky õpetaja Lübeckis (lk 145). Üldse hinnatud Narva muusikaelu ja muusikuid Turus kõrgelt ja seepärast pööratud sobivate muusikute otsimisel sageli Narva. Narvast siirdus 1662. aastal Turusse organist Johann Caspar Schultz, kellest sai 1686 Stockholmi saksa kiriku organist. Seoses sellega kirjutab Dahlström, et Schultz pidi olema võimekas muusik, sest mitte igäüht ei oleks valitud Gustav Dübeni järglaseks (lk 147).

Narva XVII sajandi muusikaelu rahvusvaheline maine on mõnevõrra ootuspärane, kuna Rootsi kuningriik pööras tol sajandil Narva kui piirilinna arengule erilist tähelepanu. Tuntud on ju ka Rootsi riigi pingutused Narva arhitektuurilisel väljahitamisel, samuti käsitöö, eriti kullassepakunsti jm andramisel.

Eelpool toodud nimed viitasid Tallinna, Tartu ja Narva muusikasuhetele Turuga. Aga ka Viiburi linnaga olid meie aladel küllalt elavad kontaktid. Dahlström märgib koguni, et Viiburil oli võrreldes teiste Soome linnadega kõige rohkem kontakte Baltimaade ja Põhja-Saksamaaga (lk 152). Ühena muusikutest nimetab Dahlström Detleff Hunniuse järel Viiburi organistikis saanud Cort van Holli nime, kes varem oli olnud Tallinnas poesell ja raamatu autori arvates tõenäoliselt ka Narvas organist (lk 154). Huvitav on märkida, et Soome kooride üks esimesi välisreise oli just Narva. Dahlströmi arvates käis seal Viiburi gümnaasiumi koor, mis koos piiskop Olofiga määrati osalema 1622. aastal hertsog Karl Filipi matusetalitusel Narvas (lk 101).

Ka XVIII sajandi lõpul ja XIX algul Soomes tegutsenud interpretidest ja heliloojatest on olnud paljud Eestiga seotud. Kõigepealt nimetagem Lithanderi suguvõsa. Hiiu- maal Reigis ja hiljem Noarootsis kirikuõpetajaks olnud Johan Lithanderi ning tema abikaasa Kristina (Vormsi kirikuõpetaja Holmingi tütar) lastest on kuus poega, kes tõenäoliselt kõik sündinud Noarootsis, jätnud jälje soome muusikalukku. Viis venda olid aktiivsed kaasalööjad Turu muusikaseltsi tegevuses, nii interpretide kui heliloojatena. Kuues vend **Carl Ludvig Lithander** (1773—1843), elukutselt ohvitser, oli helilooja ja pianistina kõige andekam, kuid tema tegevusväli oli valdavalt väljaspool Soomet. Kõrvuti vastava ajajärgu silmapaistvamate heliloojate Thomas Byströmi ja Bernhard Henrik Cruselliga on C. L. Lithanderi tegevus ja looming leidnud raamatus eraldi käsitlemist (lk 264—267).

Lithanderi suguvõsast on nimetatud veel Charlotte Lithander-Carlblomi, kes oli samuti sündinud Noarootsis ja Dahlströmi andmetel elanud kogu oma elu Eestimaal. Ka temal olnud heliloojasoont. Raamatu autor arvab — küll teatava kahtlusega —, et tema loomingust on Peterburis 1811. aastal välja antud kolm tantuseadet (*Recueil de différentes Danses pour le Pianoforte*; lk 267). Rohkem sellest daamist kahjuks midagi ei kirjutata.

Juba pikka aega on soome muusika-teadlased püüdnud Tallinnast leida **Thomas Byströmi** (1772—1839) jälgi, kuid seni täp-

sete tulemusteta. Soomes sündinud, kuid põhilise osa oma elust Stockholmis mööda saatnud Byströmit arvavad nii soomlased kui ka rootslased oma maa heliloojate hulka. Thomas Byström oli Helsingi kaupmehe ja bürgermeistri poeg. Kõnesolevast raamatust võime lugeda, et 1780. aastatel käis ta Tallinnas koolis ja et Tallinna muusikaelu oli Helsingist rikkalikum. Samas märgitakse, et ei ole teada, millist muusikaõpetust Thomas Tallinnas sai ja kes olid tema õpetajad. Ühena võimalikest nimetatakse tol ajal gümnaasiumi kantoriga töötanud Jacob Nymanit. Vaherepliigina märgib siin Dahlström, et aastani 1776 Tallinna linnamuusikuna tegutsenud Ernst Michael Tewes kuulus omal ajal Põhja-Euroopa muusikaeliidi hulka ja et samast aastast tema tööd jätkanud poja Michael Andrease juurde tuldi õppima nii Saksimaalt, Riiaist kui ka Peterburist. Tallinn oli muusikakeskusena märgatavalt arenenum kui Soome linnad, lõpetab Dahlström (lk 260). Kas me ei võiks oletada, et ka Byström sai muusikaõpetust Michael Andreas Teweselt?

Helsingi kerkis muusikaelu keskusena esile alles XIX sajandi algul ja esialgu paljus Viapori (Suomenlinna) abiga. Seega pole põhjust otsida arvestatavaid muusikakontakte Eesti linnade ja Helsingi vahel enne XIX sajandit.

Üks esimesi nimesid, kelle tegevus

seostus Helsingiga (ja ka Turuga) Soome poolt, Eesti poolt aga Tallinnaga, oli Miitavits (Jelgavas) 1795. aastal sündinud **Johan Christoffer Downer**. Viapori muusikaelu, nagu ütleb Dahlström, ei ole põhjalikult uuritud, kuid selle kõrgaega võib küll täpselt määratleda: aastatel 1815—1824 tegutses seal sõjaväekuberneri, krahv Ludwig van Heydeni ülalpeetav eraorkester, kuhu kuulusid põhiliselt sõjaväeorkestri pillimehed, kes olid suutelised mängima nii puhk- kui ka keelpille. Selle orkestriga esitati ka heatasemelist sümfoonilist muusikat. Dahlströmi arvates oli nende hiilgeaeg aastatel 1820—1823, mil juhatajana tegutses Johan Christoffer Downer (von Downarow). Enne sellele kohale asumist oli Downer tegutsenud Tallinnas (lk 312). Mida ta siin täpselt tegi, pole teada. Soomes sai Downer õige pea tuntuks ka viiulisolisti ja kammermuusikuna. 1823. aastal kinnitati ta taasasutatud Turu muusikaseltsi orkestri juhiks. 1830. aastatel hakanud Downer Turus vaestele poistele muusikat õpetama, mille eest linn määranud talle preemia. Pärast Downeri surma pidas seda n-ö privileegeeritud linnamuusiku ametit liivimaalane Wilhelm Siber. (Kas selle nime järgi ei võiks mitte oletada kõnealuse muusiku eesti päritolu?) Linnamuusikuna jätkas Turus ka Siberi kasupoeg Anton Hausen kuni aastani 1869, mil see amet lõplikult kadus. Siinkohal lisab Dahlström, et kõik see meenutavat olukorda

Carl Ludvig Lithander keelpillikvarteti liikmena, paremalt kolmas. Jakob Dangi akvarell 1810. aastast.



Baltimaades XIX sajandil (lk 322). Muide, raamatus on autor linnamuusikute kauaaegset tegutsemist Baltimaades ka põhjendanud. Ta kirjutab: "Baltimaades säilis linnamuusikute institutsioon saksa kujul kauem kui mujal, mida seletab baltisaksa aadli ülemvõim — olgugi, et Vene tsaar valitses ka neid alasid" (lk 161).

Ka koolimuusika valdkonnas kehtis kogu Läänemere regioonis ühtne korraldus, milles ilmnis saksa mõju. Laulmine arvati nendes maades kõrvuti aritmeetika, geomeetria ning astronoomiaga traditsiooniliste põhiainetate hulka, tsüklisse nimega *quadrivium* (lk 90).

Soome ja kogu Põhjamaade üheks silmapaistvamaks muusikaalaseks mälestusmärgiks on kiriku- ja koolilaulude kogumik "Piae Cantiones" (Vagad laulud), mille esmatrükk ilmus Greifswaldis 1582. aastal soome üliõpilase Theodoricus Petri (Rutha) toimetamisel. Sellest sai esimene koolides kasutatav trükitud lauluraamat, mis levis üle kogu Rootsi kuningriigi (lk 119). Palju on polemiseeritud selle kogumiku laulude päritolu, täpsemini algallikate üle. Levinud on seisukoht, et kogumikus sisalduvad laulud on jõudnud Soome keskajal ja ka XVI sajandil välismaa ülikoolides, peamiselt Böömimaal, Prantsusmaal ja Saksamaal õppinud noormeeste vahendusel. Esimeses köites on 74 laulu, kummatigi pole neist pooltki leitud samal ajal nimetatud maades ilmunud väljaannetest.

Vastilmunud "Soome muusikaajaloo" esimeses köites pakub Dahlström selles küsimuses välja omapoolse ja vist varem avalikustamata versiooni. Nimelt kirjutab ta, et kõnesoleva kogumiku laulude eeskujusid võiks leida Baltimaade koolirepertuaarist, mida Theodoricus tundis. (Theodoricus oli õppinud Viiburi gümnaasiumis). "Tallinnal ning Riial olid palju pikemad traditsioonid kui näiteks Viiburil" (lk 132). Lk 104 kirjutab autor, et Viiburi gümnaasiumis ja triviaalkoolis olid XVII sajandil (seega küll "Piae Cantiones'e" esmatrüki ilmumisest pisut hiljem) kasutusel Tallinnast ostetud diskantiraamatud ja et arvatavasti järgiti Viiburis kaudu Põhja-Euroopa koolide traditsioone.

Kogu Läänemere piirkonna koolides sel ajal kasutusel olnud mitmehälne muusika oli hämmastavalt sarnane; säilinud teated eri paikkondade õppeasutuste kohta on peaaegu identsed. Dahlström ei jäta nimetamata, et repertuaari ühtsuse tõendeid võib leida ka Tallinnas Teaduste Akadeemia raamatukogus säilitatavast Oleviste kiriku noodikogust (lk 91).



Thomas Bystrom Emanuel Thelningi maalitud portreel.

Nii nagu pillimehed liikusid ühest Läänemere-äärsest linnast teise, liikus tõenäoliselt ka repertuaar, sealhulgas koolides kasutatav.

Käsitledes ooperi arengut, leiab Dahlström, et Soome varasemas muusikaloos peaaegu puuduvad ooperiettekanded. Seda tõsiasja põhjendab ta eelkõige õukonna puudumisega Soomes. Alustas ju ooper Euroopas oma võidukäiku XVII sajandil just õukondades. Kuid Dahlström lisab sellele veel ühe olulise, seni kindlasti üsna vähe tuntud fakti, mis ka Eestit puudutab. Nimelt keelanud kuninglik kõrgus õppesemestrite ajal avalikud teatrietendused kõigis Rootsi kuningriigi ülikoolilinnades, seega siis Turus, Lundis, Uppsalas ja Tartus. See määrus peatati alles Vene keisri otsusega 27. jaanuaril 1829. Linnu, kus ülikoole ei olnud, vastav määrus ei puudutanud (lk 300—301).

Turut ja ka Helsingit hakkasid külastama rändteatri trupid 1820. aastatel. Sellest aastakümnest märgib autor ära Tallinna ja hiljem Kieli muusikajuhi Goedicke ja tema trupi esinemised Turus ning Helsingis, kaasas hulk erinevaid teoseid (lk 301).

Fabian Dahlströmilt võtab teatepulga üle Erkki Salmenhaara. Tema ülesandeks vaadeldavas esimeses köites on keskenduda soome muusikakultuuri arengule umbes

PIÆ CANTIO-
NES ECCLESIA-
STICÆ ET SCHOLA-
STICÆ VETERVM EPISCOPO-
rum, in Inchyto Regno Sueciæ passim vsurparæ,
nuper studio viri cuiusdam Reuerendiss: de I ccl: sja
Dei & Schola Abœnsi in Finlandia epim: e
meriti accuratè à mendis corre-
ctæ, & nunc typis com-
missæ, opera

THEODORICI PETRI
Nylandensis.

His adiecti sunt aliquot ex Psalmis recentioribus.



*Imprimebatur Gryphisuualdiæ,
per Augustinum Ferberum.*

Kiriku- ja koolilaulude kogumiku
"Piae Cantiones" tiitelleht
1582. aastal Greifswaldis ilmunud
esmatrukist.

kolmveerand sajandi vältel, s.o XIX sajandi teisest veerandist kuni XX sajandi alguseni. See periood on eelnevast küll märksa lühem, kuid sel ajal tegutsenud muusikute, sündmuste jne arvult palju tihedam.

Oluliseks pöördepunktiks kogu Soome ajaloo ja kultuuri, sealhulgas ka muusikakultuuri arengu seisukohalt oli 1827. aastal Turus valla pääsenud suur tulekahju, milles hävis praktiliselt kogu valdavalt puitehitistest linn. Tuleroaks läks ka 1640. aastal asutatud ülikool. Selle tohutu katastroofi tagajärjel lõpetas ülikool Turus tegevuse. Mõneks ajaks soikus ka sealne intensiivne muusikaelu. Aga nagu elus sageli — ühe õnnetus on teise õnn —, nii oli see ka Soomes. Turu katastroof mõjus Helsingi arengule veel ergutavamalt kui viimase nimetamine Soome pealinnaks 1812. aastal. Seoses ülikooli ületoomisega Helsingisse hakkas seal jõudsalt arenema haridus- ja kultuurielu. Helsingi tõusis üsna

pea Soome juhtivaks muusikakeskuseks ka tänu konservatooriumi (praeguse nimega Sibeliuse Akadeemia) ning terve rea teiste, normaalseks muusikaeluks vajalike institutsioonide asutamisega möödunud sajandil.

Ajad ja olud olid muutunud. XIX sajandi jooksul jõudis Soome oma arengus Eestist ette ja vastastikku ei suheldud enam kui võrdne võrdsega; Eesti langes rohkem saaja rolli. See on kindlasti üks põhjus, miks Salmenhaara kirjutatus Eesti osa ei ole enam nii silmatorkav. Teine põhjus on vahest see, et XIX sajandi Eesti ja Soome muusikasuhteid ei ole küllaldaselt uuritud. Ja kolmandaks on Salmenhaaraal ka materjali käsitlemise printsiip teistsugune (ennekõike isikukeskne), mis ei pea vajalikuks sellist võrdlevat vaatlemist, nagu oli omane Dahlströmile. Ühesõnaga: Eestit puudutava teabe maht on raamatu lõpuosas suhteliselt väike, kuid päriselt ei puudu see siingi.



Fredrik Pacius,
C. Mazeri
pliiatsijoonistus.

Esimene tähelepanek on seotud ülikooli 200. juubeli tähistamisega 1840. aasta suvel, kui **Fredrik Paciusel**, tollaegsel Helsingi ülikooli muusikajuhil, tekkinud raskusi akadeemilise kapelli kokkusaamisega, kuna see suvel ei tegutsenud. Olukorra päästnud professionaalsed muusikud Tallinnast, kelle palkamiseks antud Paciusele luba (lk 341). Kes konkreetselt olid need muusikud? Kas nende palkamine oli vaid erandlik juhus või esines seda rohkemgi? Need küsimused vajavad edaspidist selgitamist.

Põhjust taas Eestist rääkida annab Salmenhaarale Paciuse laul "Maamme". Kirjeldades võrdlemisi pikalt, kuidas see laul juurdus Eesti ühiskonnas ja kuidas sellest sai ka Eesti rahvushümn, näitab autor siinsete allikate tundmist. Salmenhaara ütleb, et eestlasi ei näi häirivat, et nende rahvushümni viisi looja on saksa päritoluga soome helilooja. Vastupidi: "Mu isamaa, mu õnn ja rõõm" on viimastel aastatel kõlanud Eestis

märksa sagedamini ja innukamalt laulduna kui ealeski Soomes" (lk 386). Et eestlased tunnetavad Paciust omana, kinnitavat seegi, et helilooja sajandat surma-aastapäeva 1991. aastal märgiti ära Eesti juhtivas kultuuri-ajakirjas "Teater. Muusika. Kino", kuna samal ajal Soomes ei leidnud see tähtpäev erilist tähelepanu (lk 385).

Neid soome heliloojaid ja muusikuid, kes on mõnes Eestimaa koolis õppinud, on seni teada vaid üksikuid. Thomas Byströmi kõrvale, kellest eespool juttu oli, võime panna veel **Fredrik Eimele** ja kas ongi kedagi rohkem, vähemalt enne XX sajandit? Fredrik Eimele (1804—1871) oli sarnaselt paljude varasemate sajandite haritlastega väga mitmekülgne; nõutud spetsialist uute keelte alal, helilooja, muusikateadlane ja lisaks oli tal filosoofiakandidaadi kraad. Kuid vaatamata mitmekülgsele tuntakse teda Soomes üsna vähe, meist rääkimata. Seda üllatavam on teada saada, et ta õppis uusi keeli mõnda

aega ka Tartu ülikoolis (lk 414). Uute keelte õpetamine ongi olnud tema põhiametiks, üheks suurimaks kiindumuseks aga Viini klassikute loomingu uurimine. Teda kui muusikateadlast hinnates kirjutab Salmenhaara: "Kui Eimele saksakeelsed uurimused oleksid omal ajal trükki pääsenud, peetaks teda tõenäoliselt silmapaistvaks Beethovenialaste uurimuste pioneeriks" (lk 417). Siinkohal võiksime ehk küsida: kas oli ka Tartul mingisugune osa tema kiindumuste kujunemisel?

Viimane, kellest tahaks juttu teha, on **Frans August Tavaststjerna** (1821—1882). Nii nagu paljudel tema kaasaegsetel, puudus ka Tavaststjernal muusikaline eriharidus, kuid tänu ilusale tenorihäälele olnud ta nõutud Helsingi varasemates ooperi- ja oratooriumiettekannetes. Tema heliloomingust mainitakse peaaesjalikult laulumänge. Salmenhaara andmeil on Tavaststjerna töötanud mõnda aega kaubaagendina Tallinnas (lk 424), täpset aega ei ole kahjuks antud. Küll on teada, et 1867. aastal esines Tallinnas keegi soome laulja A. Tavaststjerna (vt K. Leichter, Valik artikleid, Tln, 1982, lk 194). Tõenäoliselt on tegemist ühe ja sama isikuga. Võib arvata, et Tavaststjerna oli üks esimesi Eestis esinenud soome lauljaid.

Kokkuvõtvalt tahaks rõhutada: kui Eesti ja teiste Balti riikide taasiseseisvumine ning ligipääs siinsetele arhiividele on allakirjutanu arvates mõnevõrra mõjutanud soomlaste nägemust nende varasemast muusikakultuurist, siis teisalt annab kõnesolev väljaanne meile palju olulist teavet eesti muusika ajaloost ja peaks kergendama vastava käsitluse koostamist.

ÕNNITLEME!

1. veebruar
ALEKSANDER BULDAKOV
balletitantsija — 50

6. veebruar
TÖNU REIMANN
viuldaja — 50

11. veebruar
IGOR TÕNURIST
*rahvamuusikateadlane
ja etnograaf — 50*

12. veebruar
HELGA TÕNISON
muusikateadlane — 70

16. veebruar
LILLI PROMET
kirjanik ja stsenaarist — 75

18. veebruar
MART HUMAL
muusikateadlane — 50

18. veebruar
AARNE MÄNNIK
helilooja — 50

21. veebruar
HELGI MÖTTUS
balletiartist — 70

ELAMUS ELUSATEST INIMESTEST



A. Tšehhov "Onu Vanja" (lavastaja Katri Kaasik-Aaslav, kunstnik Krista Tool), Eesti Draamateater. Esietendus 20. septembril 1996. Ivan Petrovitš Voinitski — Lembit Ulfsak.

PEALKIRJA KOMMENTAARIKS

Kui teatriarvustuse pealkiri on lavastuse lühikommentaari, on's arvustuse tekst tervenisti pealkirja kommentaar ja lahti-seletamine? Kas on siis õige mingit osa arvustusest niiviisi esile tõsta, nagu siin on tehtud?

Põhjus on või vähemasti võiks olla selles, et pealkiri on laenatud, on õigupoolest tsitaat. Siin küll minimaalselt teisendatud, nii et tohib vist jutumärgid ära jätta. Allikat varjata oleks aga imelik, sõnad on pärit ühest Katri Kaasik-Aaslavi varasemast tekstist. Laenamise ajendiks on, et need võtavad arvustaja seekordse vaatamiskogemuse otse uskumatult hästi kokku. Ühtlasi osutavad need kolm sõna lavastuse laadi, lavastaja meetodit, nagu see kahel nähtud etendusel avanes. Meetodit nimetades pean siin ennekõike silmas lavastaja suhet näidendiga ja selle autoriga ning seda, kuidas lavastaja

näeb ja mõistab inimest. Sellest on hea lihtne kirjutada, sest mulje oli selge ja terviklik. Need epiteedid peaksid ühteviisi maksvad olema nii lavastaja lähtekoha (taotluste) kui ka vaadatud etendustes realiseeritud tulemuse kohta. Ei mingit postmodernismi ega saja-aastase kaardipaki segamini löömist, et oleks "kaasaegne" ja trendikas.

Terviklik tekstiosa, millest need kolm sõna võetud ja mis küll jällegi on üksnes osa suuremast tervikust, kõlab nii:

"Mind ei eruta tehniliselt täiuslik etendus, ma ei taha ainult stiili nautida, tahan elamust, tahan elust ja inimestest osa saada. Elamust elusatest inimestest" ("Poliitiline "Kuningas Oidipus"". TMK 1994, nr 12, lk 81).

Oleks nagu vaataja (vanamoelise?) positsioonilt kirjutatud, ja ongi, kuigi konkreetne olukord oli üksjagu keerulisem ja rollid segamini. Viidatud kirjatöö näol on

õieti tegemist dokumentaalse teatrinovelliga. Katri Kaasik-Aaslav jutustab "Kuningas Oidipuse" proovidest, millest tal 1994. aasta kevadel oli võimalus ühes Müncheneri teatris vaatlejana osa võtta. Puant on üsna rabav: kohusetundlikult proovidel istunud teatriõpilane ei lähe esietendusele! See ei ole teater tema jaoks, ta ei hakka end sundima! Kõige olulisem osa iseka loobumise põhjendusest ongi eespool tsitaadina kirjas.

Tõenäoliselt olen ka ise seda tehniliselt täiuslikku, miks mitte virtuossetki mõistus- ja keskpärasust kohanud nii seitsmeküm- nendate aastate Ida-Berliinis kui ka viis aastat tagasi juba müürideta Berliinis. Õnneks muidugi ilma prooviperioodita ja kõrvuti teistsuguse teatriga, milles ei puudunud ka elamus elusatest inimestest. Eesti teatrist sellele ilmekat vastet ei leia. Meil jääb aina puudu tollest tehnilisest täiuslikkusest, ilma milleta see lihtsalt ei ole see.

Müncheneri-novell näitab autori kunsti- suhet ning kommenteerib tema lavastusi, mis oma selguses õieti küll kommenteerimist ei vaja. Lavastused lasevad otsustada novellis esitatud teatrikuulutuse tõepära üle. Sõnade ja tegude lähedus, õieti vastavus on ilmne.

musele eesti teatri muutumisest. Kas uueneb või ei uuene?

Katri Kaasik-Aaslavi avalik lavastaja- lugu algab aastast 1990. Ibsen, Albee, Dumas, Dostojevski, Ibsen, loen "Eesti lavastajatest". Loetelu jätkub samas seltskonnas: Brecht, Bauer, Tšehhov, Shakespeare. Tõsi, viimane ei ole veel laval, aga kohtumispäev "Hamle- tiga" 1997. aasta sügisel on teada.

Oleks nagu natuke erandlik alguse jaoks, aga — Nüganen alustas Shakespea- re'iga ja on jõudnud juba kolmanda Tšeh- hovini. Ning asi ei ole ju klassikute paraadis paberil, vaid lavastustes, mis just Eesti Vabariigi aastatel on väga oluliselt kujun- danud eesti sõnateatri ilmet, vaimust, suunda, taset. Loen just Draamateatris valminud lavastuse "Mees, naine ja kontsert" arvustusi (ise ei ole vaadanud). Peale jääb pettumuslik toon, nukrad tagasivaated ko- möödia käekäigule eesti teatris ei ole ju mingi lohutus. Sellel taustal tekib (hilinenud) küsi- mus, kas me ikka hindasime päris õiglaselt Kaasik-Aaslavi "Härra Punttilat" — kas panime seda arvustuses piisavalt tähele? Lavastus ju lausa üllatas sellega, et tea- dupärast ja kogemuste järgi angažeeritud



"Onu Vanja".
Jelena
Andrejevna —
Ülle Kaljuste,
Sofja
Aleksandrovna
— Terje Pennie.

LAVASTAJA JA TŠEHHOV

Lehitsen "Eesti lavastajaid" (1993). Päris tuttav raamat, aga tuleb mõte, et võiks kirjutada teemal "Eesti noor režissuur ja klassika (1990-ndad)". Ainest on tublisti, igatahes piisavalt. Võib oletada võimalusi huvitavateks sissevaadeteks uuemasse teatri- protsessi. Kui üritaks siitkaudu, noorte la- vastajate repertuaarielehistustest lähtudes, läheneda ka tülihõnguliseks saanud küsi-

Brecht võib laval nii otsejoonelisel naeruleine ja lõbustav olla — nõudlikul tasemel. Tartus mängitud viimane etendus ei jäänud gram- migi alla sellele, mida nägin esietenduse järel. Viimati oleme kaotanud usu komöödia võimalustesse eesti laval?

KUST SEE LAPS NEED LAULUD VÕTAB?

"Onu Vanja" on saja-aastane näidend, õieti saab kohe nii vanaks. "Onu Vanja" ja

“John Gabriel Borkman” (J. Toominga lavastus “Vanemuises”) on näidenditena samalised, nendes kahes lavastuses avaldub ajasuhe aga hoopis erinevalt. “Borkmani” puhul ei saa minevikust mõtlemata olla (oleks see üldse võimalik?). Selle “Onu Vanja” puhul saab küll, on isegi loomulik, ning midagi ei ole seejuures nagu paigast nihutatud, kõik on ehtne ja Tšehhovi järgi.

Sajast aastast rohkem loeb lavastamisel muidugi see, mis Tšehhoviga ja Tšehhovi ümber selle aja jooksul teatris on toimunud ja praegu toimub: lavastajate kasvav huvi ning tõlgitsuste tulevärk. Katri Kaasik-Aaslav ei ole sellest kõigest enda ja näitlejate jaoks probleemi teinud. Peab ehk koguni ütleva, et ta on nn kaasaegse tõlgendamise probleemi lihtsalt ignoreerinud. Võtan julguse kokku ja tsiteerin veel kord lavastajat ennast. Ka seekord ei ole see tekst “Onu Vanja” lavastusega seotud, on sellest varasem: “Ja üle kõige maailmas usun ma vahetut kogemust, mis tunneb nähtust justkui esmakordselt ja tunneb seetõttu ka nähtuse olemust. Isegi kui seda ei suuda sõnastada” (“Geeniuse ilmumine Tallinnale”. TMK 1995, nr 8/9, lk 32).

mõistmise ja armastuse defitsiidi või puudumise läbi kannatav inimene ning tema katsed sellest surutisest välja murda.

LAVASTAJATEATER LÄBI NÄITLJATE

Kui mängu tuua üldistused, mis on ju alati mingil määral küsitavad, sobib siin ütelda, et Draamateatri “Onu Vanja” esindab näitlejateatrit, mille eesotsas seisab tark lavastaja. On see ikka nii haruldane, et sellest kõnelda? Haruldane ehk mitte, kui suunda või põhimõtet silmas pidada. Erakordne on, et lavastus on just selles laadis väga selgesti välja peetud ja tulemuslik. Niisugust muljet toetavad omakorda lavastaja eelnevad tööd — mõtlen just “Hedda Gablerit” ja “Punttilat”.

Mis ei tähenda küll hoopiski, nagu olnuksid lavastuse teised “kohustuslikud” komponendid puudu või hooletusse jäetud. Krista Tooli kunstnikutöö liitub tervikuga kuidagi märkamatu, nagu hea sobimise puhul loomulik, aga suure intensiivsusega. Seda just meeoleu loovas ja kandvas tähenduses. Etendus ei kulge tühjas, neutraalses

“Onu Vanja”.
Marina — Ines
Aru, Aleksander
Vladimirovitš
Serebrjakov —
Aleksander
Eelmaa.



Viide päris-algusesse, Tšehhovi enda juurde tagasiminekuks on kirjas ka “Onu Vanja” kavalehel. On see ikka võimalik? On küll. Võin pärast Draamateatri “Onu Vanja” nägemist meelde tuletada ja juurde lugeda mitmesugust tarkust Tšehhovist ja “Onu Vanjast”, aga, imelik küll, ei ole nagu mõtet. Ehk siis ainult selles tähenduses, et lavastaja “puhas ja vahetu kogemus” tõuseb niiviisi veelgi rohkem esile. Etenduseks on saanud ikka seesama näidendisse kirja pandud

ruumis, ei otse-ega ülekantud tähenduses. Ei saa, ei oleks õige rääkida lavapildist. On loodud lavaruum, selle etenduse keskkond, millele ka Hilja Irdla valguseseade omalt poolt rohkesti salapära, elusust ja liigendusi juurde annab. Võib koguni küsida, kuidas see (näiliselt?) nii realistlikult ja argiselt, võimendatud tõusudeta mängitud lugu ja tinglikuks kujunenud ruum omavahel sobivad. Aga sobivad ju, “koht” on õige. Ju siis on näitlemiseski varjundeid ja nüansse, mida

küll vastu võtame, aga nimetada ei oska? Küllap on.

Hästi on tervikus ka lavastaja enda seatud muusika. Nagu mingid varjundid ja kajad ainult, mängitakse kuskil eemal ja helid jõuavad juhuslikult ka sellesse ruumi.

Lilian Vellerand on ilusti kirjutanud: lavastus, mis kujutab inimest elutargalt ja hellalt ("Kultuurileht" 27. IX 96). Olen väga nõus ja lisan, et see käib kõikide kohta, pro-

"Onu Vanja". Ilja Iljitš Telegin — Sulev Luik, Ülle Kaljuste, Lembit Ulfsak.

De Studio fotod



fessor Serebrjakov (A. Eelmaa) ja tema naine (Ü. Kaljuste) kaasa arvatud. Nii et mingeid vastasleere nagu ei olegi, kokkupõrge taandub arusaamatuseks, nii et just siin tuleb lavastuse humoristlik saatevärv kõige selgemini nähtavale. Ajal ja ümbruses, kus elu aina kinnitab, et inimene ei ole hea, näitab teater meile lugu, milles inimesed ei ole halvad, ka mitte rumalad, küll aga ühel või teisel viisil õnnatud, ummikus, perspektiivist ilma, eneseusus nõdrad. Lavastaja on tun-

netanud klassiku pakutud mänguruumi avarust ja võimalusi. Tema kõigepealt, seejärel on see tunnetus jõudnud näitlejateni. Rollid on loodud nii, et mingitel hetkedel suudavad need inimesed mängu ja ennastki selles nagu kõrvalt vaadata — mõistva pilguga. Tšehhovi näidendite puhul igavene žanriküsimuski saab seekord just rollide kaudu lahenduse: draama ja komöödia koos, nagu läbi näidendi tegelaste enda tunnetuse.

Lavastaja kinnitab, et näitlejad armastavad Tšehhovit. Tõepoolest, mispärast peaks see olema teisiti, kui tulemuseks on nii huvitavad rollid ja terviklik mäng. Ei sõandaks ega tahaks kedagi eraldi esile tõsta, kuigi kõigi puhul oleks see põhjendatud. Ansambli terviklikkust võiks näidata, kui hästi sellesse mahuvad kaks "faktuurilt" nii erinevat Sonjat (Terje Pennie ja Marika Barabanštšikova). Ka olen end tabanud mõtlemast sellele, kui oluline on uue rolli suhe eelmis(t)ega. Hedda Gabler Jelena Andrejevna selja taga tuletab meelde, kui rikas näitleja on Ü. Kaljuste. Ei ole varem kohtunud niisuguse Astroviga (G. Kangur) — mehelik jõud, enesehaletsuse täielik puudumine. Ka G. Kanguri rollireas ei tule Astrovi analoogi meelde. L. Ulfsaki Voinitski on peaosadest ehk kõige "ajatumana" mängitud, aga kinnitab teistega võrdselt, kui palju Tšehhov näitlejale pakub. Meistrite kätes on ka kõrvalosad (I. Ever, S. Luik, I. Aru).

POSTSKRIPTUM

EESTI TEATRI UUENEMISE ASJUS

Teatri uuemine on alati aktuaalne. Ja alati ka tagatud ning isegi vältimatu, kui teatrisse tuleb uusi inimesi. Nagu neid meil on aina tulnud ja tuleb.

Viimasel ajal on uuemise ümber kriitikas rääkimist olnud. On meelde tuletatud, et maailm muutub kiires tempos. On seatud kahtluse alla viisi, kuidas seni teatrit on tehtud.

Midagi nagu ei klapi? Teatrisse on tulnud ja tuleb noori lavastajaid (näitlejatest rääkimata), kes on pikemast hoovõtust loobunud ja asunud kohe asja juurde. Ning teinud seda edukalt. Selle üheks kinnituseks on ka Draamateatri "Onu Vanja" ja Katri Kaasik-Aaslavi looming tervenisti. Miks ei või teatrit uuendada ka liikudes tagasi Tšehhovi juurde, kui me teda ikka usume ja usaldame?

HEDDA JA HAMLETI VAHEL

Aeg-ajalt on üks või teine teatripraktik võtnud "kriitikute maitset" ühe mütsi alla lüüa. Vaba ajakirjanduse aeg on selle vana armsa fiktsiooni põrmu paisanud. Kriitikute "ühisrinne" on murtud, ja sekka kõlbab ka kolleege haugata.

Näiteks passib Nüganeni "Pianoola". Koguteoses "Teatrielu '95" on Reet Neimar kriitikute kriitikuna "Pianoola" kõik varasemad arvustused/kiitjad üht- või teispidi "puudulikuks" arvustanud ("Täienduskoolitus Tšehhovi ja Nüganeni elutubades", "Teatrielu '95"). Ja tõele au andes (eesti parim Tšehhovi tundmises): Neimar kiidab paremini. Sest kui Neimar juba kirjutab, siis manab ta uskuma, et nii see just ongi (nagu talle näib).

Tartu vaimust aetud "noorvihased" omakorda päätsid paisu tagant klapperjahi "teatritäditel", mispeale Mart Kivastiku palhalapsesuu pani end maksma lihtsa meeldetuletusega. Igaüks otsib ja tunneb ära oma.

Igaüks näeb asju oma elukogemuse mäta otsast.

Nii on ka Katri Kaasik-Aaslavi "Onu Vanja" lavastusega.

NAGU SÜDA JA NOKK VÕTAVAD

"Onu Vanjast" kirjutama tõtanute arvamused olid üldiselt positiivsed. Kuulnud olen ka teistmoodi hinnanguid: "igavavõitu". Nn tavavaataja puhul lisandub endastmõistetav "klassika ju". Kahjuks kinnitab "Onu Vanja" suuresti tavaettekujutust "klassikast" kui rituaalsest teatriskäigust — kus kultuuruse paiste pühitseb ka igavuse. Suurejooneline lavakujundus, nimekad näitlejad "teevad Tšehhovit" — olgu siis pealegi, et lugu ise jääb "kõrgeks ja kaugeks".

"Kiirreageering uuslavastustele on tihipeale kahtlusväärne, süvenemine teeb head," noomib Pille-Riin Purje ("Elupäevade

"Onu Vanja". Maria Vassiljevna Voinitskaja — Ita Ever, Jelena Andrejevna — Ülle Kaljuste.

DeStudio foto



roheline lõngakera", "Õhtuleht" 27. XI 1996). Teisisõnu: *näe vaatamisega (hulgem kordi) vaeva, siis tuleb ka armastus*. (Sellele võib vastu vaielda: tasub usaldada just oma esmamuljet, mis alati kõige "objektiivsemalt" subjektiivsem.)

Mina sain novembris kinnitust esmamuljele "Onu Vanjast" kui tublist, aga hambutult õhkupuhutat keskpärasest lavastusest. Tõsi, heade näitlejate osatäitmised võimaldavad ja on väärt süvenemist. Mängukordadega on kindlus kosunud, nüanssidesse edenenud. See on märk lavastaja (käsitöö)st kui alusest, millelt edasi minna...

Agas märk on seegi, et kõik arvustused on põhiosas pidama jäänud Tšehhovi tegelaskujude ja -suhete interpreteerimisele. Teisisõnu: igaüks on hakanud oma Tšehhovit analüüsima. Kaasik-Aaslavi lavastus "ei sega" siin kuigivõrd.

Terviku kohta on öeldud, et Kaasik-Aaslav põimib tšehhovlikult draamat (eluaburdi) komöödiaga. Minu meelest kukub kohati (kahe vahele jäädes?) ka tütarlapselikult õhkavasse melodraamasse, millega haakub lavastuse moraliseerima kalduv lõpp.

Ons lavastus sedavõrd "paindlik", et pole seganud oma rida nägemast lüürikul ega küünikul? Mihkel Mutt tunnustab "Onu Vanjas" kohati kandilist, üleviskavat, absurdiga piirnevat koomikat. Tema meelest on peamine hoopis see, et "kõiki on tehtud rohkem või vähem koomiliseks" ("Absurdivanja tumerohelisel", "Päevaleht" 17. X 1996).

Komöödia pool on sümpaatsem ja tõsiseltvõetavamalt välja tulnud kui see, mis ilmtõise draamana mõeldud. Komöödia ja drama poolusi vahelduvvooluna mõjuma panna pole seekord õnnestunud. Võinuks ju: Kaasik-Aaslavi "Härra Puntila..." (1994) lavastuse *kerjus* mõjus ka tõsiselt, ja mis veel hinnatavam — *tõsidus* mõjus kergelt!

"Onu Vanja" kaunis seatuses on tunda klotsidele "täna mängime klassikat!" upitust. Laval mängitakse tundeid, lugu tervikuna minu naha vahele ei läinud (Jüri Krjukovi Ivanov Draamateatri lavastuses läks).

KES KEDA MÄNGIB

"Onu Vanja" jätkab "Hedda Gableri" (1993) kohalt. Kaasik-Aaslavi avalööök Ibseni ja meisternäitlejatega Draamateatris paistis rohkem õigesti valitud näitlejate kui lavastaja nägu. (Kas Brechti "Punttila" osutus Kaasik-Aaslavile lihtsalt jõukohasemaks? "Lihtsamasisuliseks klassikaks" arvatud Brechti puhul oli lavastaja töövõit ootamatum ja lavastaja panus jagamatu.) "Onu Vanja" lavasta-

jakontseptsioon ripub taas rohkem näitlejate valikus.

Paraku ei üllata ükski (Kaasik-Aaslavi) näitleja seekord uues *ampluaas* ega kvaliteedis. Ülle Kaljuste Jelena Andrejevna välisjoonis tuletab meelde Hedda Gablerit. (Kui juba, siis võinuks Hedda "slepi" Jelenas sisuliseks lavastada.) Kui "kõiki on tehtud rohkem või vähem koomiliseks", siis ühe erandiga. (Kartusest, et äkki kisub liiga farsiks kätte?) Igatahes mängitakse Jelena Andrejevna, eelmise sajandivahetuse abielunaise dilemma au ja truuduse vahel nii tõsiselt, et mitte kuidagi ei saanud seda tõsiselt võtta. Kuidas oli võimalik "tiimida" muidu nii *orgaaniline*, otse(kohe)ne Ülle Kaljuste nii õõnsasse paatosesse!?

Kui pöördlava teise vaatuse alguses "traagilistesse poosidesse" tardunud Serebrjakovid ette keeras, eeldasin selles "noodivõit". Aga võimalus, et Jelena on oma mehega paar parajaid — teevad tubateatrit ja neelavad ligimeste tähelepanu — jääb edasise arenduseta.

Jelena eruproffessorist mehe teemana on esinemiskirg aleksander-eelmaalikult nüansseeritum. Serebrjakov on näitleja mängus sügavam, kui end välja paista laseb. Näib küll, et aina ja ainult oma egoga ametis, ei suuda temagi olla alati "pime".

Meeste liigitamine tõsise ja koomika piirimaadel on naisel-lavastajal paremini korda läinud. Tšehhovi Astrovi ja Voinitski (onu Vanja) vastandmargilisus on antud läbi naisesilma, mis tunnistab ühe meheks ja teise "pojaks". Mõlemad on eluvalutajad. Ainult et kui onu Vanja (Lembit Ulfsak) püüab mängida naiste kaasatundmisele, siis Astrovil (Guido Kangur) õnnestub see äratada — mehe eneseirooniaga. Selle vastu ei saa naised laval ega, nagu arvustustest lugeda, saalis.

12 PUUDA ARMASTUST

"Ja kui tukkuvasse kolkamõisa nagu hanekarja satub see kaunis paabulinnupaar, läheb kahluseks. Isahaned ajavad kaelad õieli ja algab jõuproov," on Lilian Vellerand kokku võtnud (oma) Tšehhovi 12 puuda armastust ("Parim viis nüüdisajastada Tšehhovit", "Kultuurileht" 27. IX 1996).

Tšehhovi diagnoos oma tegelastele on: nad pole võimelised enamaks kui enesearmastuseks. Monolooge pidades õhatakse suure armastuse järele, teise inimesega tegelikkuses kohtudes põrgatakse endasse tagasi...

Ka mõlema Sonja puhul — Terje Pennie või Marika Barabanštšikova — on (koo-

milisse) nihestatud kõrvalpilk hetkiti olemas. Rohkem kui konkreetse lihast-verest Jelena Andrejevna "ei" näib Ulfsaki Voinitskit vaevavat küsimus, miks on tema määratud (sõber Astrovi kõrval) luuseri-Vanjaks. Ligitõmbavus, sarm — miks ühele on antud teisi ligi tõmmata, teistel tõmbuda — on üks Tšehhovi näidendite teemasid. Guido Kanguri Astrov ja Lembit Ulfsaki Voinitski annavad kahe peale kokku Jüri Krjukovi Ivanovi. Tšehhovil on Jelena Andrejevna läbijalutamine sellest mõisast võrreldav Ranevskaja tähemarsiga "Kirsiaias", Arkandina primadonnatsemisega "Kajakas". Hetkeks võiks arvata, et Jelena Andrejevna on selle teema variatsioonina Kaasik-Aaslavi lavastuses nimme ebamääraseks, tühiseks lavastatud?! Et välja mängida kolkamõisa elanikes väljaelamist ootava jumaldamisinstinkti juhusest rippuvust (tulgu ükskõik kes!).

Eraldi võib kiita kolme tšehhovlikku täpsust tabavat kõrvalrolli (Ines Aru olustikuliselt lopsakas lapsehoidja; Ita Everi groteskselt maneerlik *maman*, Sulev Luige klounaadihelistikus manuline Telegin).

IKKA INIMESTEVAHELISED SUHTED

Katri Kaasik-Aaslav liigub konservatiivset teed. Töötab klassikaga. Ei igatse end maksma panna "originaalse lavastajana". Seab oma lavastustes esikohale näitleja, inimestevahelised suhted... Katri Kaasik-Aaslavil on juba olemas selgekoeline lavastajaimago. Noorlavastaja, kes Eesti Draamateatris ette võtnud klassikarea. Ibsenile otsa Tšehhov ja edasi — näidendite näidend "Hamlet"!?

Katri pole teinud saladust oma hilise võitu eneseleidmisest. Läbi kandle- ja farmaatsiaõpingute teatrisse. "Hiired tuules" tüpoloogias järgi oleks ootuspärasem Kalle Jermakoffi tee — eksperiment, mäss(amine). Või ehk ongi austus traditsiooni ja armastus näitleja vastu *tiigrihiippe ajastu laste* mässu võimalus...

Katri armastab maksimalistlike lausungeid. "Onu Vanja" paarist lavastajakujundist puutub silma kaldumine moraalisemisse. Neist ühe on Purje pealkirjastanud "elupäevade roheliseks lõngakeraks". Teine on finaalis pühapildina väljavalgustuv perekondlik nuudlisupi söömine. Usk alandlikkusesse Dostojevski moodi... Lootus, et kõige argisem omandab kord tagasivaates, mineviku valguses, pühaduse paiste... Ja ehkki Krista Tooli pronksroheline lavapilt toonitab rõhutud tagasivaatelisust ("kas keegi kunagi saja aasta pärast"), mõjub see lõpp kui

tolksti-pisuhänd — ilus küll, aga "asi iseeneses".

"Ma ei saa mööda traditsioonist..." manifesteerib Kaasik-Aaslav saatesõnaks "Onu Vanjale" kavalehel... Eks enesekindlus kuulu lavastajapalge juurde. Põhimõttelt on Kaasik-Aaslavi konservatiivsed vaated ka mulle sümpaatsed. Ent olgu *mäss mässu pärast* või *traditsioon traditsiooni pärast* — emotsioonide kõrvale kuluks juba midagi, mida võiks võtta lavastajaMÖTTE (vanamoelisemalt "kontseptsiooni") pähe.

VAIMUILMA VÄRAVAL

"LÖPUTA LUGU "ESTONIAST"". Autor Mark Soosaar, filmi loomisel olid abiks Eva Lille, Agne Sander, Rosi Sonntag, Mihkel Ristikivi, Reino Siren, Into Jokiniemi ja Matti Nuotio; muusika: Kuldar Singi "Meri" Allar Kaasiku improviseerimisel. Filmi loomist toetasid: EV Kultuuriministeerium, Eesti Televisioon, YLE rootsikeelne TV, "Estline", "Tallink", "Tuglas Seura" ja "Paulig". 16 mm, 55 min, värviline. © "Weiko Saawa Film", 1996.

Vaadates Mark Soosaare "Löputa lugu "Estoniast"" tõdesin üllatusega, et film tragöödia järelkajadest kannab läbinisti positiivset laengut, toetades inimeste lootusi ja usku imede võimalikkusse.

Kogu selle "räakivate peade loo" ülesehitus näitab, et film pole niivõrd õnnetuse faktidest kui t u n d e i s t, mis saanud legendide ja usu toiteallikaks. Lugu sellest, et kaine mõistuse seisukohalt põhjendamatud lootused aitavad kergemini edasi elada. Laevahukust pääsenute tundeid pildistades ja kadunuks jäänute omaste lootusi jäädvustades

uurib Soosaar tegelikult usu kui sellise teket ja toimet.

Film algab Londoni tuledesäras, kus noormees püüab telefonitsi saada infot oma pääsenudkadunud õdede kohta. Ta jääb lootma...

Eestlasest tüürimees väidab, et tundis ära kapten Pihti videomaterjalis, mida korra päeva-uudistes näidati ja mis hiljem jäljetult kadus, sest kellelgi on kasulik osa infot varjata. Hiljem, filmi jooksul, ajabki kindlameelne proua Piht seda detektiivset liini, kuid filmi pöörõhu asetab autor mujale.

Rootsi minister ütleb tasakaalukalt, et "kadunute" väljailumumislootuseks pole vähimatki ratsionaalset alust...

Kogu edasine filmilugu aga just sellest ongi, kuidas see irratsionaalne lootus inimestes üha kasvab, saades usuks imede võimalikkusse. Ja keset filmi on Soosaar jäädvustanud ühe tavalise ime, kus üle viiekümne aasta elanud naine läheb Iirimaale kohtama oma justkui olematusest välja ilmunud isa. Selle ime võimalikkus võtab silma niiskeks isegi kapten Pihti raudsel abikaasal.

"Estonialt" pääsenu Eckard Klug (paremal) Rootsist ja "Regina Baltica" kapten Erich Moik 1996. aasta septembris.

Mark Soosaare foto



SÜNDMUS JA KAJASTUS

MARK SOOSAARE
"LÖPUTA LUGU "ESTONIAST""

Mõni aeg tagasi küsiti minult, et mis ma arvan "Estonia" huku teemalise esimese Balti ühise mängufilmi väljavaadetest. Lätlastel või vist ikka leedulastel olewat selline mõte tekkinud. Arvasin, et kui juba, siis juba, milleks meile veel neid "kalleid baltlasi", need dollarid võiksime ju ainult iseendagi tasku toppida ja selle äriprojektiga otse Hollywoodi marsšida. Teiseks aga ütlesin, et olen sellistele ideedele põhimõtteliselt vastu. Mis ometi ei tähenda, nagu oleksin 28. septembri 1994 Läänemere traagiliste sündmuste kunstis kajastamise võimalikkuse vastu. Kusjuures sellised tõsielukajastused võivad kujuneda silmapaistvateks kunstiteosteks, kui siinkohal meenutada

Kaksikõed Hannely ja Hanka-Hannika Veide olid tantsutrupi "Pántera" esitajad. Nende nimed olid esialgu "Estonialt" pääsenute nimekirjas.



Juttude vahele paneb autor värviliste lõimetena merepilte, mis muudavad pidevalt oma olekut ja värvi vastavalt eelneva lõigu sisule.

Saja kolmekümne seitsme päästetu hulgest on Soosaar oma filmi peategelaseks valinud need, kes surma sülelusest on välja tulnud heledate ja eluküllastena. Küllap vaatavad need vapustava kogemuse läbi elanud noored ja vanad nüüd iga uut elupäeva kui hindamatut kingitust.

Hakkas ju joviaalne hallhabe kohe pärast pääsemist nalja heitma ja palus medõel oma elava ihusoojusega teda aidata (piltkommentaariks naaberlauas istuva daami paljas selg).

Noor laevamotorist hakkas meres hulpides ootamatult mõtlema patuste karistamisest ja jumala abist. Tumesilmne tantsijanna aga särtsub elamise rõõmüst ning kiirgab enda ümber energiat.

Tõeliselt soojad inimlikud naeratused on kaamera kinni püüdnud soome meeste nägudel, kui päästetud eesti piiga neid tänama tuleb ja segakeeles küsib: "Sulle andsin suukon siis?" Eriti jäi sellest tundelisest lõigust meelde askeedinäolise päästelenduri pilk, mis õnnelikku tüdrukut jälgib. Rõõm ja nukrus ühes hetkes koos.

Vahetult enne tänustseeni oli tüdruk rääkinud, et tõukas jõuga lahti teda vee alt haaranud käed, sest muidu oleks temagi läinud, et meres tundis ta end kui uppuv kärbes ja, et viimased pool tundi külmas vees oli juba hea olla, kui surmauni lähedal lehvib... Et seal, meres, polnud eeliseid rikkail ega tähtsail... Võimas kontrast! Ja toimib tõrketa.

Just seesama elurõõmus neu jõuab Soosaare suunamisel Vigala Sassi pühamusse, kus talle selgeks tehakse, et uppumine on üks loomulik minek Toonela vetesse ja tegelikult polnudki eestlaste jaoks surma olemas. Vähemasti ei võetud seda lõplikuna. "Kõik me oleme infoväljas sees." Igavesti. Lõplikku lahkumist polegi.

Meelevaldne lavastus ja spekulatsioon! — võib skeptik Soosaarele ette heita. Kas või nii, kuid vaataja mõtte on filmišamaan soovitavas suunas liikuma lükanud. Sest üks ole usk ikka inimestele elu kergenduseks ja lootuse andjaks olnud.

Laevahuku aastapäev Läänemerele. Selge nukra näoga naine tõdeb, et meri ongi meremehele õige haud. Ja vaatamata poja võtmisele ei ole ta siiski merd vihkama hakanud. Peseb Läänemere vetega Väana-Jõesuus silmi, ja saab ühenduse pojaga. Kolmeteistkümnendal, pärast hingepäeva, kell 5.45 hommikul käis poeg tema juures. Vaimuna. Varsti saavad nad kokku. See ema on leidnud lohutuse ja tasakaalu.

Arst mõistab, et lootust kadumajäänute naasmisele on viis protsenti üheksakümne viie vastu. Kuid temagi arvab, et lootus peab inimestele jääma.

Jälle õhtune London. Noor mees vaatab tõmmusid kaunitare Picadillyl. Plakatilt vaatab beibe noormeest. Küsimus telefoni: "Kas on uudiseid? Mis nõid rääkis? Siin, Inglismaal on ka nõid, kes võib foto järgi öelda, kas inimene on elus veel. Lootust on igal juhul..."

Niisugune igimuutuva mere ja inimlootuste pildistus Soosaarelt. Mulle meeldis.



Piia Orb leidis "Estonia" huku läbi oma isa pärast 55-aastast lahusolekut Belfastist. Artur Alarn elas samuti üle laevahuku — 1940. aasta juunis Atlandi ookeanil, kui saksa torpeedo lasi põhja kaubalaeva, millel ta teenis. Isa ja tütre kohtumine Belfastis 1995. aasta märtsis.

Mark Soosaare foto

näiteks Truman Capote dokumentaalromaan "Külmaverelisel".

Dokumentaali pole mängufilm. Siin pole tihti peale seda mõtetet saginat ja jupiteride sära, pole suuri rahasid, mille nimel nahast välja pugeda. Nii on "Estonia"-aineliste dokumentaalide ilmumine igati normaalne. Ja Mark Soosaare filmi kõrval saaksime nimetada ju üksnes Renita ja Hannes Lintropi "Turvalisuse illusiooni", aga viimane on formaalselt Soome riigi omand (valminud ilma Eesti osalusetä) ja seda ongi meil seni ainult Soome TV vahendusel näha olnud.

Lintropite "Turvalisuse illusioon" üritas anda ülevaatlisku pilti-teavest "Estoniaga" seonduvast. Hoolimata pikkusest (67 min) jäädki n-õ kõigest rääkida soovides paratamatult ka üksjagu ülelibisevaks. Mis aga puudutab probleemkäsitluse teatavat ilmetust "Turvalisuse illusioonis", siis meenutagem siin kõrvutuseks kas või Jüri Müüri omaaegseid isikupäraseid probleemfilme.

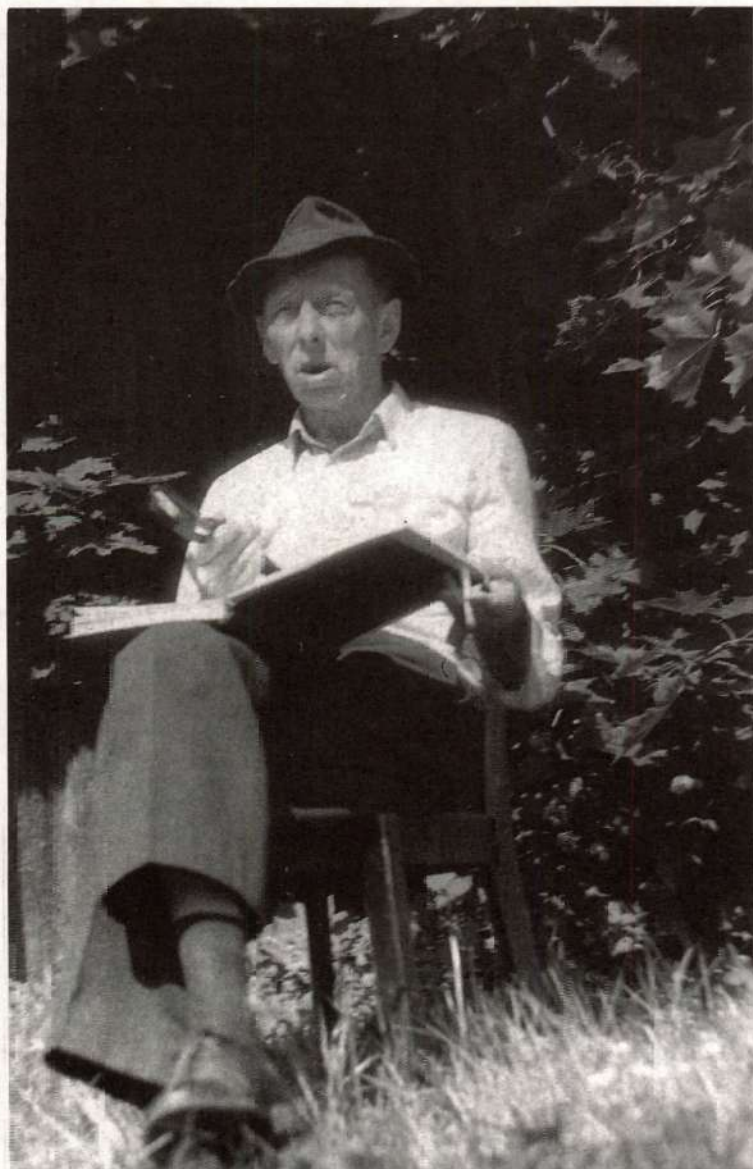
Soosaare lähenemine on olnud teine. Mitmesugustest võimalustest on Soosaar valinud ühe. Ta on ennekõike rääkinud neist, kes esialgu pääsenuks tunnistati, kuid keda hilisemates nimekirjades paraku enam ei kohanud (nagu näiteks kapten Piht). See on olnud ilmselt üks riskantsemaid valikuid, on ju siin ridamisi ahvatlusi kõikvõimalikeks hämarateks vihjeteks. Nende viimaste järele on omakorda n-õ teatav nõudluski — inimpsüühika otsib ju ikka niivõrd mõistusevastasele sündmusele ka ülemõistuslikke põhjendusi.

Kuidas on Soosaar olukorra lahendanud? Ta ei ole teinud oma filmi niivõrd kadunuks jäänutest, kuivõrd peaaesjalikult nende inimeste lähedastest. Nende lootusest. Lootusest ka siis, kui lootusekiir võib väga habras olla, kui teda õieti enam polegi. "Sest me oleme päästetud lootuses. Ent lootus, mida nähakse, ei ole mingi lootus; sest mida keegi näeb, kuidas ta seda veel loodab?" (Ro 8, 24). Nii ei ole Soosaare "Lõputa lugu "Estoniast"" ainult "Estonia" hukust, vaid üksiti inimloomusest üldisemaltki. Ja pole vist lausa juhus, et filmi lõpus

ekraani täitev punane autobuss ja suur naisenäoga reklaamplakat toovad silme ette Kieslowski "Punase". Mis sellest, mida Soosaar ise neid kaadreid filmides mõelda võis.

Muidugi oluks võimalik mõni hoopis teistsugune film "Estonia" hukust. Soosaare "Lõputa lugu" eest räägib aga see, et Soosaar on selle kaugeltki mitte veel selgunud lõputa loo puhul näinud seni vastuseta küsimuste ja konkreetsete asjaolude taga ka muud. Igavestki ja just selles mõttes lõputa lugu. Samas tahab olla tema jutustatav lugu aga ka ekraanil kujutatud inimesele lähedale jõudev lugu, et seeläbi vaatajanigi jõuda. Soosaare suurepärase kaamerakäsitlus oleks omaette teema — need nii kõnekad ja eripalgelised merkaadrid! Soosaar demonstreerib jätkuvalt oma üldteada professionaalsust. Jõuab oma ühemehestuudios ise korrata kõike teha. Seda siiski ühe väikese erandiga: heliga pole Soosaare viimastes filmides kõik korras. Ma ei tahagi väita, nagu peaks ühes dokumentaalis kõik olema perfektselt kuulda, aga mõnevõrra jälgitavam võiks Soosaare filmide heli küll olla. "Estonia"-film pole küll uueks oluliseks täheks Soosaare loometeel — kuid kas ta peakski seda ilmtingimata olema? Kokkuvõttes on "Lõputa lugu" andnud arvestatava tulemuse ja meie mulluse mängufilmiprii filmaasta ühe kaalukama töö.

VÄLK JA VIKERKAAR
HOBUKÜLA
KOHAL



Rein Sepp 1990. aasta suvel oma koduõuel "Oriest Studio" õpilastele
"Vanemat Eddat" õpetamas.

Peter Murdmaa foto

"REIN SEPP — TEEJUHT MÜTOLOOGIASSE". Režissöör Helle Karis, filminud Peter Murdmaa, Jaak Kilmi ja Madis Mihkelsoo, juhendajad Rein Lillmaa, Ago Ruus, Arvo Vilu ja Rein Pruul, helikujunduseks on kasutatud katkendeid Richard Wagneri ooperitest, valinud Merike Vainlo, heli tehniline korrektsioon: Rein Urm, montaaž: Marek Toompere. Tänaakse Avatud Eesti Fondi, "Viron Säätöt" ja "Orbita Service'it". Film on kokku pandud audiovisuaalsest materjalist, mis on enamikus pärit J. Westholmi gümnaasiumi filmiklassi ("Oriest Studio") õpilastöödest. Materjal oli kogutud eksiisidena kavandamaks filmi loomist Rein Sepast. Video Beta SP, 50 min, värviline. © "Oriest Studio" ja ETV, 1996.

Ühest küljest ei vaja Rein Sepa (1921—1995) nimi üldse mingeid kommentaare. Siiski olen mõnikord mõelnud, milline koht võiks tal olla praeguses kultuuriteadvuses, kuidas ta isiksus ja looming mahub tänapäeva. Kahtlemata on Sepa fenomen üpris marginaalne, mistõttu ta tegemisi ei ole alati justkui märgatud ega vääriliselt hinnatud. Ega asjahuviliste ringki ole kunagi eriti suur olnud. 1970-ndate aastate raamatudefitsiidi tingimustes seisis "Vanem Edda" pikka aega allahinnatuna poe ülemisel riivil. Räägitakse, et Rein Seppa polevat omal ajal võetud meie Kirjanike Liitugi, kuna ta oli sisse kirjutatud Läti NSVsse...

Seda enam on kiiduväärt, et „Teejuhi“ tegijad — Tallinna koolilapsed — oskasid Läti raja tagant enestele nii vahva „guru“ leida.

Taustaks pisut sellestki, mida filmis ei näidata.

„Eesti kirjarahva leksikonis“ on ühtekokku seitse Seppa. Tartus advokaadi peres sündinud Rein Sepp oli õppinud Treffneri gümnaasiumis ja Tartu Ülikoolis (peamiselt germanistikat, stuudiumi lõpetamata), töötanud Saksa okupatsiooni ajal "Eesti Sõna" toimetuses, kust mobiliseeriti Saksa sõjaväkke. Pärast sõda varjas end kuni nõukogude võimu poolt väljakuulutatud amnestiani (1946), seejärel töötas Saida sovhoosis tagasihoidlikes ametites. Kuid arreteeriti ikkagi (1949). Seitse aastat (1949—1956) tuli vangis olla (peamiselt Vorkutas). 1957 — tänu „suurele vene sulale“ — jälle kodumaal tagasi. Elas Läänemaal Risti alevikus apteegimajas ja Tallinnas. Viiekümneselt läks Lätimaale, Mõisaküla lähedale Ipiki külla — oli seal lelle talus elanud juba lapsena. Jäigi Ipikisse ligi veerandsajaks aastaks — surmani.

Rein Sepa elutöök oli germaani eeposte tõlkimine eesti keelde. Kuigi selle kujuteldamatult grandioosse töö viljade nimikirja võib leida teatmikest ja ka filmis on

kõik eraldi üles loetud, tooks selle siin veel kord ära:

1970 — "Vanem Edda", 1977 — "Nibelungide laul", 1989 — Wolfram von Eschenbachi "Parzival", 1990 — "Beowulf", 1990 — "Noorem Edda", osaliselt, 1992 — "Anglo-saksi kroonikad ja poemid".

Lisaks muistsete lugulaulude vahendamisele on Rein Sepp tõlkinud ka „värskemat“ klassikat — saksa (Goethe, Schiller, S. Zweig), hollandi (Th. de Vries, H. van Eyk, Multatuli jt), inglise (Shakespeare, W. Blake jt) keelest. Napilt on tulnud algupärast toodangutki — 1960-ndatest paar ulmekirjan-duse valda kuuluvat kirjatükki.

Tavakujutus seostab eeposte tõlkijaid, mütolooogiaspetsialiste jms ülimalt linliku, tubase, looduskauge ja loomtõlise eluviisiga (kuivikust kabinetiteadlane surnud keelte käsiraamatute ja teatmeteoste virnade vahele uppumas jne). Rein Sepp aga elas oma elu viimase kolmandiku maakohas, kaugel raamatukogudest, ülikoolidest ja rahvusvahelistest sümposiumidest. Hiigeltõlked eesti keelde on sündinud kusagil Lätimaa kolkas!

"Teejuht mütolooogiasse" (© "Oriest Studio" ja ETV, 1996) on valminud J. Westholmi gümnaasiumi filmialase ühenduse "Oriest Studio" õpilastööde baasil. Filmisid Peter Murdmaa, Jaak Kilmi, Madis Mihkelsoo — kogenud tegijate Rein Lillmaa, Ago Ruusi, Arvo Vilu ja Rein Pruuli juhendamisel.

Niisugusena mäletas Maret vend Reinu, kui ta 1944. aasta hilissuvel Eestist lahkus. Tema esimene taaskohtumine Rein Sepaga leidis aset alles 1991. aastal.



(Tegemist on — operaatoritöö osas — küll õpilastööga, kuid see ei paista kusagilt välja. Eks professionaalide kohmakusi ole ka omajagu nähtud...) Helikujunduses on kasutatud kilde Richard Wagneri ooperitest, mis ilmselt ongi temaatikaga ainuvõimalikult seostuv lahendus. Kõne alla oleks tulnud vahest ka Griegi, vähemal määral Sibeliuse muusika. Režissöör töö on teinud Helle Karis. Küllap jäi montaažilaua servale ohtralt n-ö musta, ehkki kultuurilooliselt üliväärtuslikku materjali, mis filmi lihtsalt ei mahtunud.

Helle Karist on varem hurjutatud, justkui oleksid ta lastefilmid üleliia magusad ja nunnutavad. Asjata! Üleüldisele kõleduse ja kalkuse dominandile, mis on tüüpiline ka lastele pakutavas imporditud repertuaaris, võib mõnikord julgesti vastu seada koguni "suhkru ja pisarate kokteili". Viimasel ajal on hakatud seltskonnas hea sõnaga meenutama "Karoliine hõbelõnga" ja teisigi. Üks väga tuntud asjamees tunnistas hiljuti täiesti tõsiselt, mäherduse vapustava heldimustunde oli temas esile kutsunud laste koju-tuleku stseen "Nukitsamehes". Muide, Karise filmidest tuntud "haldjakleidikesi" kannavad ka "Teejuhi" rituaalides osalejad.

"Teejuht mütoloogiasse" näitab Rein Sepa argi- ja pidupäevast eluolu, tema tegemisi nii Ipikis kui ka lühemaajalisel Tallinnaskäigul. Mõistagi on filmis suur osatähtsus lavastatud stseenidel. Tegemist ongi pigem portree- kui pühtakujulise dokumentaalfilmiga. Ent viimaselegi ei panda enam lavastuslikkust pahaks, pigem vastupidi.

See, mida Rein Sepp filmis teeb, ja see, mida ta räägib, — kumbki on omamoodi nauditav ja hariv.

Rein Sepa kodu seinad on kaetud naivistlikus laadis müütiliste joonistustega, autoriks peremees ise. Selles talumajas ongi sündinud eeposte tõlked, seal elab vana germanist ihuüksi, sest naine on ammu *aaside õues*, ja surnud on ka koer Tuki, kes "õppis hollandi keele selgeks" ning kelle surmatunnil esines peaaegu et üleloomulikke nähtusi.

Nii nagu Rein Sepa elupaik, ei vasta ka ta isik tavakujutelmale. 70-aastane vanamees teeb noortega tempe kaasa, põlvkondadevahelist vastasseisu ja haakumatust pole ollagi, kohati on vanur noortest vaata et joviaalsemgi. Sageli hõljub ta mingi omaenese siserütmi järgi, kuulab justkui enda sees helisevat muusikat, tantsitskleb kergejalgselt ja liigutab käsi kui dirigent nähtamatu orkestri või koori ees... või nagu vana, hapra kondiga lind. Teenäitaja muinasmaale võib ühtviisi vabalt hõljuda ja joosta nii Ipiki külatänaval kui ka Tallinna lennujaamas



Rein Sepp lahutamatu "Vanema Eddaga" koduköögis oma 71. sünnipäeval 1992. aasta aprilli lõpul.
Rein Lillmaa fotod

väliseestlasest öde ära saates. Vana on nii väge täis, et mõne aasta pärast juhtuvat lõplikku äraminekut ei oskaks veel kartagi. Muidugi, see ahelsuitsetamine sellises eas...

Kõik, mis Rein Sepp noortele pajatab, on ülimalt õpetlik.

Sõna "Ipiki" tähendus olevat kuidagi hobustega seotud, väidab Sepp. (Ma ei tea, kuidas on *hobune* läti keeles; kreeka keeles on *hippos*. Lätis sõna alguses *h-d* ei ole, nii et küllap vist... Kui aga mõista hobust kui sümbolit, siis kindlat ja sobivat skandinaavia- või baltipärast seletust polegi varnast võtta. Indoeurooplaste jaoks üldse on hobusel olnud tihti kahetine tähendus. Päikest ja elujõudu sümboliseerib valge, kuldne või tulekarva hõbu õilsa jumala sõjavankri ees. Sellise hobusega seostub mõistus, arukus, suursugusus, valgus, dünaamiline jõud, prohvetlik ettenägemisvõime, mõtte kiirus ja aja kulgemine. Seevastu Kuu jõudusid — ööd, niiskust, rāpaseid auravaid miasme, ohtlikku merd ja kaost, samuti brutaalset



Rein Sepp õuekaevu raketel istumas 1992. aasta aprilli lõpul oma sünnipäeva hommikul.

Rein Lillmaa foto

loomalikkude energiat võrdkujustavad okeaaniliste jumalate võitlusratsud. Metsiku ajujahi [wilde jagd] esiratsuri või *Erk König*'i nägemine tõi saksa vanarahva meelest kindlat hukatust.)

Rein Sepp juhib tähelepanu elunähtuste korduvusele, tsüklilisusele. Ent kordumine/kordamine eirab dünaamikat. Seepärast päris mehaanilist, sajabrotsendilist kordumist ei olegi olemas. On arenemine, uute vormide tekkimine jne.

Teine tähtis tõdemus: vanasti, kui puudusid raamatud ja teised info talletamise vahendid, mõeldi mõnikord n-ö tühimikes — "nad mõtlesid ees- ja tagapool nulli". (Kokkupuutepunkte vist nagu vanaindia *šinjatamõistega*?) Et teada saada, mis iidsetel aegadel toimunud, viis muistne lugulaulik end loomepalangus teatud meeleseisundisse, mis võimaldas tal saada informatsiooni rahva kollektiivsest alateadvusest. Rein Sepp: "Nii et tema on lasknud selle hiiglamaterjali, mis tal käepärast on olnud või mida ta mineviku suunas aimanud on, kõike seda ta lasi läbi enese. Teisiti ta ei oleks saanud seda kokku kirjutada, endast nagu uuesti välja paisata... Nii et siin on selle nähtusega tegemist, kus kogu loodus, kogu ajalugu, kõik-kõik, mis

üldse kultuuris liikunud on, on korraga käinud läbi ühe inimese kere." Küllap sobib öeldu ka lausuja enese kohta — teisiti poleks mõeldavgi orienteeruda kadunud maailmade piseisekades, mida hea tõlke tegemiseks vaja teada.

Teisal viitab Sepp ühele inglise astro-noomile, kes öelnud, et millalgi möödunud sajandi keskpaiku laskis inimkond milleski olulises väga viltu. Eks seepärast olegi inimese vahekord bioloogilise ja muu maailmaga tänini lapsekingades.

Kõige tähtsamaks peab vana tark mees elu jooksul omandatud *otsusekindlust* — see on ainus varandus, mis meil on maa pealt manalasse kaasa võtta!

"Goodbye, Johnny!" laulab Rein Sepp sõpradele üsna filmi lõpu eel...

Korra välgatab Rein Sepast tehtud filmis pikne ja kargatab kõu — eks see ole Thor, kes müristab oma vasaraga. Väik tähistab ka valgustatuse saamise hetke, inspiratsiooni haripunkti. Korduvalt eksponeeritud

Sirp ja vasar lehvivad veel täispurjeis, kui elulugu pihta hakkas (29. 10. 1969). Päritolu pealinlik. Koolipoiste omaalgatuslik bänd "Rock Kool" Kehra keskkoolis. Koorijuhdi diplom Tallinna Muusikakeskkoolist laulval 1988. ja Eesti Muusikaakadeemiast ebamäärasel 1993. aastal. Koorid: "Nooruse" segakoor, Teaduste Akadeemia meeskoor, Tallinna Kammerkoor. Konkursid: kolmas preemia rahvusvahelisel noorte dirigentide konkursil Wrocławis, esikoht rahvusvahelisel noorte dirigentide konkursil Tallinnas 1992. aastal. Nüüd juba mõnda aega "Vanemuise" dirigent, just-just enesele teises kodulinnas oma kodu soetanud tartlane.

Viiul, klaver, klarnet ja basskitarr on pillid, mida ise käes hoidnud. Esimest katsus vanaisa õhutusel, viimane oli keskkoolieelne armastus, mis läks nii kaugele, et tahtis Otsa kooli basskitarri õppima minna. Isegi kakskümmend neli rubla ettevalmistuskursuste tasu oli ära makstud, aga kogedes, millist liivakastimängimist seal solfedžo pähe pakuti, keeras otsa ümber.

"Romeo ja Julia", Sergei Prokofjevi ballett "Vanemuise" teatris 1993 oli esimene lavastavendist, üldse aga teine avalikult dirigeeritud oopos orkestriga. Enne seda oli unelm kord orkestri ees seista teostunud vaid korra, Otsa kooli orkestriga Mozarti 29. sümfooniat juhatades. "Vanemuisesse" sattus läbi Tallinna Kammerkoori. Kohapeal selgus, et käeproovimise asemel pakutakse tervet ametikohta.

Teatrilapsena vanemate poolt — isa Arvo Sirp tänaseni Eesti Draamateatri valgustaja — jääb teater müstiliseks asutuseks igal juhul. Lastetoa kogemuste põhjal teab üsna hästi, kes kui kaugele selles majas tohib astuda: orkestriaugus džonglasi märgates minetab oma tavapärase leebuse.

Mingit illusioonide kokkuvarisemist ei mäleta, sest pole seda maailma kunagi ainult, silmad pärani, vaadanud. Alati on olnud ka kolmas silm, "kes teab".

Teatri ja elu vahekorrad on enda jaoks klaariks teinud, sest ühel poolt teater, omaette hullumaja, ei tohiks jääda siiski täiesti omaette olevaks, ta peaks mõjutama ka endast väljapoole jäävat. Kogu meie tegevus on ju suunatud sellele, et pakkuda midagi teistele. Samas arvab, et teater ei tohiks olla ka olmepeegel, vaid natuke tavaelust kõrgemal seisev. Kui inimene tuleb tänavalt ja satub siin samale tänavale, ei õigusta teater oma olemasolu.

Sirp ja "Vanemuise" teater, täpsemalt siis teatri orkester, alles kompavad teineteist. Õpitakse vastastikku katse-eksituse meetodil. Siinseid pillimehi loeb nooremkapellmeister tööalideks, kes kokku koonduvad küllalt elujõulisteks "Vanemuise Sümfooniakuteks". Rõõmustab toimetulek viimaste aegade järjest nõudlikuma repertuaariga ja muusikute suurenenud vastutustunne. Häirib sageli esitatavatest kergekaalulistest teostest tekkinud rutiin, ka ei võimalda juba koosseisu ahtus näkkiv

tervet Mahlerit või Brahmsi mängida. Sellest hoolimata olen veendunud, et areneeda saab ainult võimete piiril balansseeriva repertuaariga. Peab mängima teoseid, millega tuleb väga kõvasti vaevata näha.

Teatridirigendina on meelde jätanud neid kolleege, kes oma etteaste välisest küljest teevad omaette skulptuuri. Mina püüan võimalikult vähe mõelda sellele, et rahvas vaatab. Bayreuthis Wagneri teatris on muide orkestriaik niimoodi ehitatudki, et rahvas orkestrit ei näe. Dirigendi tehnikas peaks olema võimalikult ökonoomne, üheselt mõistetav, samas võimalikult informatiivne. Et ei häiriks selja taga istujaid ja ise nii palju ei higistaks.

Etendus ja — särk, proov ja — särk, on üldjuhul orkestrijuhataja stabiilne rotatsioon. Kaelamurdvamm noodistik sunnib tegelikult vaheaegadelgi kesta vahetama, aga sellegipoolest hantlid dirigent Sirbi instrumentaariumi ei kuulu. Sest dirigeerimine pole sport ega mingi jõuakt. Nii palju on küsitud, kuidas sa jõuad kolm tundi järjest kätega vehkida, aga tegelikult on nii, et kui käed ära väsivad, on midagi tehniliselt valesti. Normaalseks koormuseks arvab kaks ooperit ja ühe kergemeelsema muusikatüki juhatamise nädalas. Aga ühel hullumeelsel perioodil tõmbas kümne päevaga kaheksa etendust. See mõjus küll mõtlemiss võimele.

Dirigent ja fakiir on tegelikult päris lähedased elukutsed, sest kõrvulukustava kääksutaja võib virtuosist dirigent oma osava kätetööga ära peita, näiteks nagu mustkunstnik, millegi muuga kuulaja tähelepanu kõites. Vilets dirigent võib muidugi pärssida kogu instrumentalistide innu.

Professioon iseenesest pole teab mis vana, põhimõtteliselt alles "tormi ja tungi" aegadel tekkis nii palju nüansse ja kihistusi, et kokkumäng hakkas nõudma omaette inimest. Ometi leidub meiega sajandil orkestreid, kes traditsiooniliselt ees seisja koha on hüljanud. Ise kuulsin mõne aasta eest üht sellist Šostakoviitšit mängimas, kõik oli perfektne, puhas ja klantsiv, aga samas ka kuiv ja liigselt kontrollitud. Kui üks inimene seal ees võtab suunamise ainuisikuliselt enda peale, siis annab see samas teatava vabaduse. Ühe loo esituskorrad ei tohiks sarnaneda nagu kaks tilka vett. Ja see on eelkõige dirigendi asi.

Ühte ja teist on juba neistki nappidest kogemustest talle panna. On veendunud, et ime teatris või kontserdisaalis tähendab tuhandete komponendite kokkusaamist. Nagu näiteks Beethoveni kolmikkontsert läinud aasta veebruaris Kai ja Leho Ugandi ning Kaido Keldri sooleerimisel või üks hooaja alguse "Traviata" etendus, mille erilist müstilisust ja ühel lainel hingamist Violetta laulnud Eve Randkiviga siiani meenutatakse. Tänaseks on muuhulgas selgunud, et ebaõnnestunud võib olla ka tehniliselt perfektne etendus, kui ta on sise-miselt tühi.

Teatriloominguline biograafia? Juhatanud pea-aegu kõiki kolme viimase hooaja jooksul "Vanemuises" läinud muusikalavastusi, ise ette valmistanud Tsaikovski "Pähklipureja", Massenet' "Don



Quijote", Frimli "Rose Marie" ja Verdi "Falstaffi". Viimase ettevalmistamisest jääb mällu ideaalne klapp lavastaja Taisto Noorega. Ei luba eelnenud loetelu nimetada karjääriredeliks, sest see seostub rohkem pangandusega.

Ooper ja tulevikuihiskond. Äsja Tartu kultuurikoridorides kuumaks räägitud teema üle järelemõtlemine on aidanud avastada loogikavea nende jutus, kes hoiatavad ooperi väljakiskumise eest omaaegsest sotsiaalsest kontekstist. *Minna ei näe selles midagi halba, kui me võtame eelmiste sajandite ooperid ja asetame nad partituuri muutmata tänasesse konteksti, püüdes neid lavastada elusateks ja arusaadavateks. Ei ole vaja hakata publikule seletama, millistele päevakajalistele seikadele helilooja omal ajal reageeris. Nende tegelik tähendus võib osutuda liiga olmeliseks, mitte kõik tollaste ooperites ei olnud ju ainult ülevate ideede teenistuses.*

Fraasi "surnud nagu ooperis" kohta ütleb, et surnud lavastusi tehakse ikka, aga see ei tähenda ooperi kui vormi aegumist, see tähendab temaga aegunult ümber käimist. Mis on juba mõttelaiskuse viili.

Dirigent ja kodutöö kuuluvad kokku nagu mažoor ja minoor, sest kõige pingutatavam osa tööst ei toimugi orkestriaugus, vaid laua taga. Lehestlugemise demonstratsiooni orkestriproovis peab kutse-eeetika rikkumiseks. (Ehkki igasuguseid ootamatusi võib alati ette tulla.) Kõigepealt võtab dirigent ette partituuri ja mõtestab mängitava muusika enda jaoks lahti, liikudes suuremalt väiksemale, üldisemalt detailsemale. Siis tuleb mõttes kujundada vorm, karakteriseerida kõik liinid ja määrata kindlaks strihhid. On partituure, mis jätavad dirigendile avara katselapimaa, on neid, mis maksimaalselt dikteerivad, kuidas lugu esitada. Aga ikkagi on iga interpretatsiooni päriskõla enda, see tähendab dirigendi leida.

Hiljuti Tartus töötanud maestro Carlo Felice Cilarío õppetunde hindab tõeliselt meistrkursuseks. Ise ei tule alati selle peale, kuidas iga partituuri märk peaks täpselt kõlama ja kuidas üldse selleni jõuda. Ei salga, et kuulab ja võrdleb ka kuulsate dirigentide plaadistusi, aga ideaalis peaks olema lugu endal enne klaariks tehtud.

Manisk ja kõvakrae ametiriitusena dikteerivad justkui ka sisemiselt rohkem "tärgeldatud" oleku? Loomulikult nõutakse dirigendilt karismaatilistust ja autoriteetsust, kui ees istub kuuskümmend täiesti erinevat karakterit pillide taga ja teine kuuskümmend ootab märguannet suu lahtitegemiseks. See kõik eeldab dirigendilt ka tugevat sise-
mist kesta. Pärast tööd orkestrantidega õllekasse kaarte taguma ei lähe. Joob hoopis piima.

Orkestrantide seas kõrgelt hinnatud (NB! mõistagi vastaval ringkõltsusel selgunud teave!), maksma

pannud end töökuse, kompetentsuse, delikaatsuse ja huumorimeele abil. Viimast arendab veel kord kuus Tartu Raadio teatrisaadete ajal ni-öölda sürr-
teatrižurnalistikat kultiveerides. Siiani parim nali läks siiski eetrile kaotsi: ühel talveõhtul pärast saadet raadiomajast väljudes läks auku kukkunud kolleeg saatejuht Peep Puisile appi ja murdis ise jala. Teatris andis Lauri puudumine kõvasti tunda ja niigi lonkav, kuid tervete kontidega pääsenud Peep sai teatrijuht Villerilt kõva koosa.

Tartu ja Tallinna vahelist käristavat dualismi oma isikus ei taju. Kui siia sattus, ei olnud aega mõelda kohanemisraskustele, vaid sellele, kuidas võetud ülesandest välja ujuda. Kodulinnaostalgia jätkub täpselt nii kauaks, kui metropoli ühistranspordis jälle mõni nõop eest lendab. Nendib, et kätt elu pulsil võib ka teistiti hoida ja elamise aktiivsus ei peaks ära rippuma tsentrumist mõõdetud asuko-
hast.

Hoopis rõõmsamaks teeb meele aga kahe linna muusikateatri müürilehtede võrdlemine. Vaevalt saaks kuskil mujal endale lubada ka sellist kontsertrepertuaari.

Komponeerimine ja rockmuusika on praeguseks kaks mahamatu unistust. Esimese kohta poetab enesekriitiliselt, et *kehva muusikat on niigi palju ja tehakse järjest juurde*. Esimene ja viimane lõpetatud töö oli kõigest hoolimata riiklik tellimus aastast 1989, muusika ETV teelavastusele "Tuhkatriinu". Fakultatiivselt õppis omal ajal kompositsiooni Eino Tambergi juures, mille tunnistusena on sahtlitesse kogunenud poololevat, väidetavalt ka -jäävat kammermuusikat.

Male või muusika muutus dilemmaks keskkooli ajal, kui lapsepõlvearmastus meelitas muusikatundidest malemaja turniiridele. Soojad suhted selle väga ausa mänguga on säilinud tänaseni — julgeb kinnitada, et mitte ühegi teise töö arvelt. Kirimalletab isaga Tallinnast ja ühe vastasega välismaalt. Saavutused: esimene järk kümme aastat tagasi, mullune "Vanemuise" teatri tšempion (ühe kaotusega Epp Villerile).

Jaanika ja Lauri, esimene neist pianist ja kontsertmeister siinsamas "Vanemuise" teatris — elavad Tartu Ülejõe suures majas neljandal korrusel, kus arendavad ühiselt oma väga noort kooselu.

SVEN KARJA

THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 1997
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA".
 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

MARGOT VISNAP. One theatre at a time. A journey to the top of the Vanemuine hill (26)

The author continues her series of writings about the situation in Estonian theatre today. This time she tackles theatre "Vanemuine" which is in Tartu, the second largest city in Estonia. This is a theatre of various genres (drama, opera, ballet), therefore quite unique in the whole of Estonia. For the same reason the theatre has its own specific problems: how to run such a huge theatre complex (2 houses, 5 halls); how to make different genres compatible; what should the artistic programme consist of etc. etc.

PRIIT RATASSEPP. Open theatre (61)

An attempt by the young critic to point out various possibilities in Estonian theatre in the late '90s. The recurring idea of this article is openness, which is connected with the form of theatre and determines the approach to the theatre of both the creators and viewers. In an open theatre there is no emphasized borders between stage and theatre hall, actors and viewers. The critic brings examples of productions that may be considered open theatre.

RALF LÄNGBÄCKA. It's not about architecture (67)

Ralf Langbäck, the Finnish producer, discusses the contradiction between theatre and stage space. The traditional huge stages seem no longer suitable for modern theatre productions. Actually, it is not a matter of contradiction between architecture and theatre. A much deeper problem lies behind that: what is the position of theatre, especially of theatre as an institution in contemporary world?

ÜLO TONTS. Experience of living people (77)

MEELIS KAPSTAS. Between Hedda and Hamlet (81)

In September 1996, the Estonian Drama Theatre premièred Anton Chekhov's "Uncle Vanya" (director Katri Kaasik-Aaslav). Theatre critic Ülo Tons considers working of the young director Katri Kaasik-Aaslav sensitive in terms of form and working of actors, and finds that the new staging of "Uncle Vanya" depicts man wisely and tenderly. Meelis Kapstas belongs to the younger generation of theatre critics. He argues the points brought out in the first article. Kapstas sees "Uncle Vanya" as a kind of mental continuation of Katri Kaasik-Aaslav's 1993 production of a classic — Henrik Ibsen's "Hedda Gabler". He also sees the repetition of several drawbacks: "There may be revolt for the sake of revolt, tradition for the sake of tradition — but besides emotions, there should be something that could be considered the director's idea ("conception", using a more old-fashioned word)."

MUSIC

ERICH KÕLAR answers (3)

Erich Kõlar (b. 1924), conductor at Vanemuine Theatre, graduated from Tallinn Conservatoire in

1951. From 1951 to 1956 he was deported to Kirov district. Since 1957 he is working at Vanemuine (1958—1980 and 1981—1987 as the chief conductor). During 40 years he has conducted almost 80 works: operas, ballets, operettas, musicals.

In Mare Põldmäe's interview Kõlar speaks about his love to jazz and the orchestra "Kuldne 7" ("The Golden 7"), rises and declines of the Vanemuine Theatre, his collaboration with legendary figures of Vanemuine — Kaarel Ird and Ida Urbel, but also about music life in Tartu today.

Music Life in Tartu at the end of 1996 (13)

Vanemuine Theatre plays the most important role in the music life of Tartu, but there are also Heino Eller Tartu Music College, two music schools, French Horn Club. In Tartu there are organized special days dedicated to early music and new music. At least once in each month there is taking place a concert of symphonic music (ERSO or Vanemuine Symphony Orchestra), and, of course, the name of Tartu associates with well-known choirs.

About music life of Tartu and its problems here are speaking Endel Nõgene (chief conductor of Vanemuine Theatre), Ülo Vilimaa (chief choreographer at Vanemuine), Jaak Viller (director of the theatre); singers Eve Randkivi, Vivian Kallaste, Eugen Antoni, Jassi Zahharov, Jaan Villem Sibul, Taisto Noor; also Taru Valjakka (singing teacher from Finland), Carlo Felice Cillario (Italian conductor), Rufina Noor (ballet soloist of many years), Kaido Otsing (French horn player and director of Tartu I Music College), Uno Uiga (teacher and choir conductor), Margus Kasterpalu (culture editor at "Postimees" newspaper), Jüri Kuus (director of Heino Eller Music School), Urmas Taniloo (organist).

Composed by Mare Põldmäe and Sven Karja.

HEILI EINASTO. Vanemuine Theatre Canned (22)

In September of 1996 ballet performance "Canned" saw its first time at Vanemuine. The performance is made up of three short ballets: "Dedication" (with Georg Friedrich Händel's music), "Strange Windows" (music by Philip Glass), and "Cats in Oil" (Margo Kõlar). It is one of the largest works of young choreographer Dmitri Harchenko, criticized as a good traditionalism.

KADI TANILOO-TEKKEL. Helmi Aren 90. A Little of the History of Estonian Theatre (33)

The article by Kadi Taniloo-Tekkel is dedicated to prima donna Helmi Aren, who is celebrating her 90th birthday. These vivid memoirs about Estonian music theatre (Vanemuine) before Second World War and in exile have great cultural importance.

ANDRUS LAANSALU. A Tragedy of Opera: Noblesse Oblige (50)

Very critical view on opera as a genre, its place and possibilities in contemporary music world, and on

opera as it is produced on the stages of Estonian theatres.

MARIS MÄNNIK-KIRME. Reflections of Estonia in the first volume of "Finnish Music History" (69)

"Finnish Music History" by Fabian Dahlström, Mikko Heiniö and Erkki Salmenhaara ("Suomen musiikin historia", Werner Söderström Osayhtiö. Porvoo 1995—1996) is the first treatment of Finnish musical culture so highly detailed and of wide scope. Maris Kirme refers the first volume of this monumental issue, first of all the material connected with Estonia.

Persona grata. LAURI SIRP (91)

Conductor Lauri Sirp (b. 1969) graduated from Estonian Academy of Music in 1993, and made his debut at Vanemuine in the same year with "Romeo and Juliet" by Prokofjev. By now he has conducted Massenet's "Don Quixote", Verdi's "Falstaff", as well as "Rose-Marie" by Friml-Stotthardt and "Victoria and Her Hussar" by Abraham.

CINEMA

MAARET KOSKINEN. The Swedish film of the eighties and nineties: a critical survey II (38)

We continue the publication, started in January, of a longer article which has been translated from the book "Film in Sweden" (*Svenska Institutet*, 1996). This time, popular culture and genre film are being tackled, also the theme of the absent father in recent Swedish film. The last part will be published in March.

JAAN RUUS. How to organise a small town film festival? (44)

An overview of the film festival in the small Swedish town Umeå which took place in the second half of last September. The author analyses both the organising work and the film programme.

The film-makers should do their work as well as the Shamans do theirs. (Conversation with the Swedish documentalist PeÅ Holmquist) (48)

In mid-July of last year, the well-known Swedish documentary film maker PeÅ Holmquist took part in the 10th Annual Pärnu International Visual Anthropology Festival. He is currently directing

the work of European Documentary Network, a new organisation founded in March 1996. In his interview given in Pärnu, Holmquist speaks about his idea of contemporary documentary films and what kind of aspirations and aims should a documentalist set for himself.

MIKAEL TIMM. Choose your own reality! (52)

The article, translated from the Swedish film magazine "Chaplin" No 5, 1992, describes the most sensational technique in recent media development which is called Virtual Reality. The author of the article thinks that VR enables us to do more than just escape the dull everyday life — it offers an alternative reality, and therefore it may become a new form of art and a rival to film.

ARVO IHO. On the threshold of spiritual world (84)

The review of the director and cameraman Arvo Iho about Mark Soosaar's (b 1946) new documentary, "The Endless Story of "Estonia"" ("Weiko Saawa Film", 1996) which describes everything connected with the ferry "Estonia" disaster. Arvo Iho approves of the film's build-up which concentrates more on feelings, the source of legends and beliefs, than on the details of the disaster. Thus Soosaar has recorded the birth of faith and its workings, and stresses the importance of maintaining hope.

LAURI KÄRK. Event and its reflection (85)

Another review of Mark Soosaar's film "The Endless Story of "Estonia"", this time from Lauri Kärk, a film scholar and critic. The reviewer praises Soosaar's ability to see and depict the eternal questions connected with this story which has not yet ended. Special attention should be paid to Soosaar's masterful camera-work.

JAAKKO HALLAS. Thunder and rainbow above Hobuküla (87, 96)

A critical survey of Helle Karis's (b 1944) documentary "Rein Sepp — the guide to mythology" ("Oriest Studio", 1996). The reviewer finds it an excellent film which successfully portrays Rein Sepp's personality and his view of life. The numerous staged episodes in the film are also well-justified and serve their purpose.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

AJAKIRJA "TEATER. MUUSIKA. KINO"
PIDEVATE MÜÜGIKOHTADE LOETELU
TALLINNAS:

- AS "Plusspunkt" kioskid Tõnismäel ja Vabaduse väljakul.
- AS "Rinder" kioskid Kuninga t 2 ja Suur-Karja t 18.
- Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures.
- Kauplused "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10 ja "Viruvärava", Viru t 23.

TARTUS:

- Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli t 11 ja Postimehe äri, Gildi t 1.

HEA LUGEJA! Toimetuses on veel odavalt saada selle ja möödunudki aastate üksikseksemplare. Ars longa, vita brevis est.

NB! Praaekesemplarid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik), tel 68 14 11.

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 31. 01. 1996. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 13,2. Tellimuse nr 53. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

vikerkaaremotiivi võib aga mõista kui Odini ehitatud Bifrösti silda, üle Linnutee viivat "värelevat teed", mida mööda surnute hinged jõuavad maa pealt Aasgardri. Muinaspõhjalaste ettekujutuses oli Bifröst kolmevärviline, keskmine riba oli punane — tuli, mis neelas vääritud hinged. Filmis räägib Rein Sepp ka Urdrist kui "sillast", mis ühendab muinaspõhja maailma uue, kristliku, Uuel Testamendil põhineva ilmaga.



Rein Sepp jutustab 1993. aasta suvel Helle Karisele, kuidas ta rindekorrespondendina Hitlerile helistas ning lausus: "Eesti rahvas kannatab ja ootab."

Peter Murdmaa foto

Rein Sepp ei pääsenud vist Valhallasse, sest ei langenud lahingus. Kuid kopsakat ruunikirjadega mälestuskivi väärrib Lätimaal Ipiki külas paiknev õuepealne küll, olgugi et üks tubli ja õrnestunud filmitükk — eks seegi monumentum.

HELLE KARIS (MURDMAA) on sündinud 4. veebruaril 1944. aastal Vändras. 1970 lõpetas Leningradi Riikliku Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi telefilmirežissöörina. Aastatel 1963—1979 töötas ta Eesti Televisioonis režissöörina, 1979—1991 "Tallinnfilmis" režissöör-lavastajana. Televisioonis on ta teinud sadu saateid, populaarsemateks saatesarjadeks olid "Lugemistuba" (instseneeringud uudiskirjandusest), "Seesam, seesam, avane!" (kunstisaated), "Luule veerandtund" (luulelavastused), "Contra mortem" (arstiteaduse tippprobleemid), "Must ja valge" (fotokunst meil ja mujal). 1989—1994 oli "Oriest Studio" loominguline juht, aastast 1995 stuudio "Myth Film" juhataja.

HELLE KARISE FILMOGRAAFIA

1968 "Legend". (Režissöör; "Eesti Telefilm"), ballettfilm Adolphe Adami "Giselle" teise vaatuse järgi.

1970 "Orelimõtisklus". (Stsenarist ja režissöör; "Eesti Telefilm"), muusikaline dokumentaalfilm elu ja surma teemadel.

1973 "Juta Lehiste". (Stsenarist ja režissöör; "Tallinnfilm"), portreefilm baleriinist.

1978 "Maarjamägi". (Stsenarist ja režissöör; "Eesti Telefilm"), olukirjeldusfilm monumentaalkunstist. 1979 "Oma pill". (Stsenarist ja režissöör; "Tallinnfilm"), dokumentaalfilm torupillimängija Ants Taulist.

1981 "Nukitsamees". (Kaasstsenarist ja režissöör; "Tallinnfilm"), muusikaline mängufilm Oskar Lutsu muinasjutu järgi. XV üleliidulise filmifestivali vaatajate peaauhind (1982), üleliidulise filmilevi peaauhind (1983).

1982 "Tõnu Kaljuste täna, 1982". (Stsenarist ja režissöör; "Tallinnfilm"), portreefilm dirigendist.

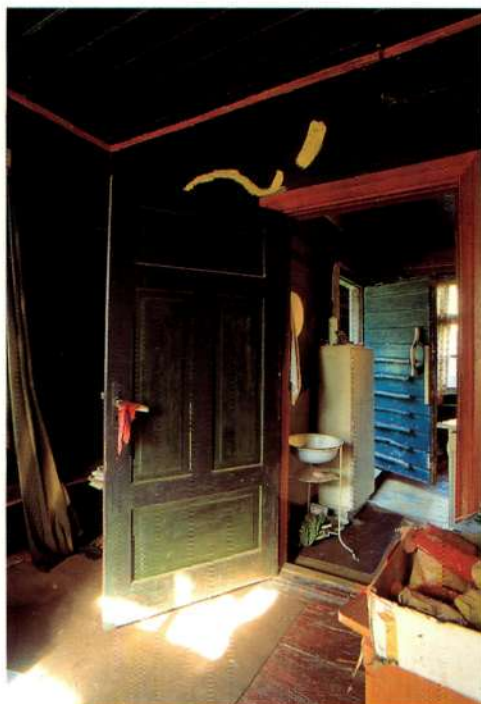
1984 "Karoliine hõbelõng". (Kaasstsenarist ja režissöör; "Tallinnfilm"), muusikaline mängufilm eesti ja Skandinaaviamaade folkloori ainetel. Teise üleliidulise muinasjutufilmide festivali II auhind (1985).

1987 "Metsluiged". (Kaasstsenarist ja režissöör; "Tallinnfilm"), muusikaline mängufilm H. Chr. Anderseni muinasjutu järgi. Giffoni filmifestivali eripreemia Itaaliast (1988).

1992 "Jõulumüsteerium sinule". (Autor ja režissöör; "Eesti Telefilm"), olukirjeldusfilm.

1996 "Rein Sepp — teejuht mütoloogiasse". (Autor ja režissöör; "Oriest Studio"), videofilm.

SULEV TEINEMAA

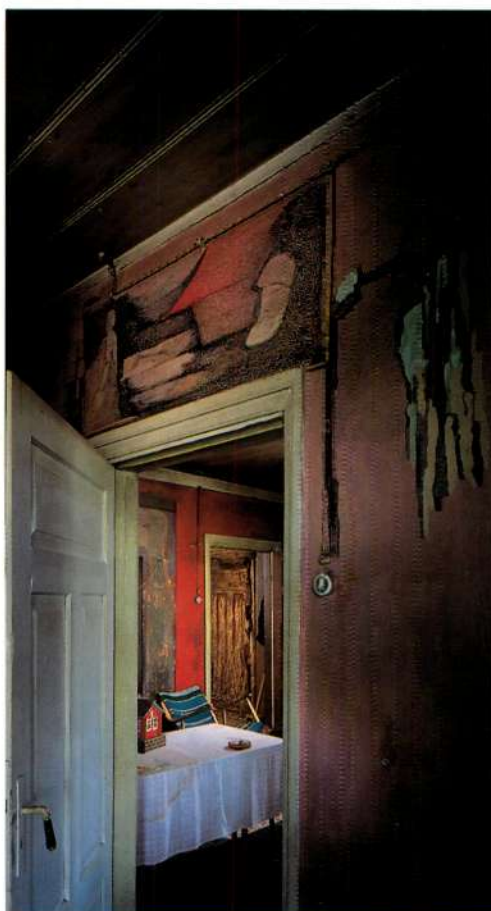


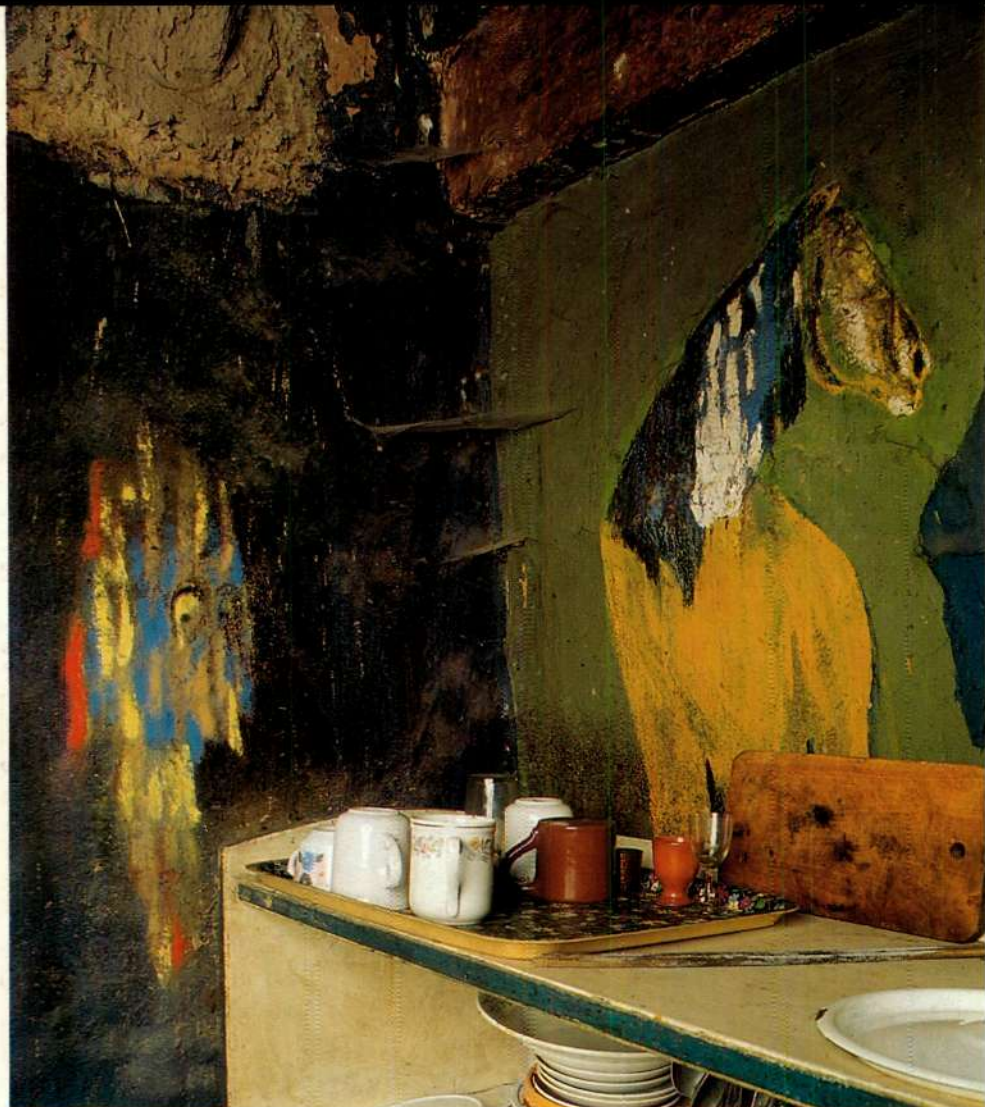
Rein Seppa kodutalu toaseinad oli ta ise täis
joonistanud värvilisi mütoloožilisi visioone,
mis aitasid tal paremini müütilist
ainevaldkonda tajuda.

Tiit Veermäe fotod

Rein Sepp koduaias 1992. aasta aprilli lõpul.

Rein Lillmaa foto





Rein Sepa autoportree pliidimüüril ja
lemmiklooma hobuse kujutis köögiseinal.
Tiit Veermäe foto