



TEATER

4  
/1998

# 4 / 1998

---

## XVII AASTAKÄIK

---

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress EE0090, postkast 3200  
faks 44 47 87  
e-mail [tmk@estpak.ee](mailto:tmk@estpak.ee)  
<http://www.use.ee/tmk/>

Vastutav sekretär  
Helju Tüksamm, tel 6 44 54 68, 44 47 87  
Teatriosakond  
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80  
Muusikaosakond  
Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 6 41 82 74  
Korrektor  
Solveig Kriggulson, tel 6 41 82 74  
Infotöötaja  
Viire Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68  
Fotokorrespondent  
Harri Rospu, tel 43 77 56

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

---

© "Teater. Muusika. Kino", 1998

---

**Esikaanel:**  
Režissöör ja operaator Jüri Sillart  
veebruaris 1998.

*Harri Rospu foto*

Michala Petri demonstreeris  
barokkmuusika festivalil mängutehnikat  
inimvõimete piiril. (Vt lk 82)

*Mati Männi foto (ETA)*



## SISUKORD

TEATER		
Merle Karusoo	XXI SAJANDI TEATER	12
Boris Tuch	SAJANDI LÖPP, AASTATUHANDE LÖPP, MAAILMA LÖPP ( <i>"Stseene saja-aastasest sõjast" Eesti Draamateatris</i> )	40
Martin Kruus	KUI VALGE ( <i>"Kunst" Eesti Draamateatris</i> )	48
	KAJAKASUVI, ESIALGU ILMA "KAJAKATA" ( <i>Anu Lamp, Marika Vernik ja Elmo Niiganen 1997. a suvel Melihhovos toimunud M. Tšehhovi workshop'ist</i> )	110; 128
Kadi Herkül	PERSONA GRATA. RIINA ROOSE	122
MUUSIKA		
	VASTAB VILMA PAALMA	3
	OOPER 400	
Kristel Pappel	ORPHEUS OTSIB OOPERIT	22
Timo Lipponen	KUIDAS TALTSUTADA HÄRGA EHK GEORG FRIEDRICH HÄNDELI "XERXES" TEATRIS "VANEMUINE"	27
	OOPERIKÕNELUS TARTUS	38
	125 AASTAT SÜNNIST	
Arne Mikk	LEGEND TULEVASTELE PÕLVEDELE. FJODOR ŠALJAPIN 13. II 1873 — 12. IV 1938	52
Tiia Järg	SERGEI RAHMANINOV 1. IV 1873 — 28. III 1943	67
Heili Meibaum	LAIAHAARDELINE BAROKKMUUSIKA FESTIVAL	89
	TARSINA ALANGO 75 RINGREISI	96
Helve Võsamäe	KOLM EESTI LEVIMUUSIKA VAALA ( <i>Valter Ojakääruga Arne Oidist, Uno Naissoost ja temast endast</i> )	102
KINO		
Meelis Kapstas	KUI KOGU PERELE, SIIS KELLELE? ( <i>Rao Heidmetsa mängufilmist "Kallis härra Q"</i> )	17
Jaan Ruus	MARK SOOSAARELT AASTA PARIM FILM 1997 AMEERIKA AJAKIRJANDUS MARK SOOSAARE FILMIST "ISA, POEG JA PÜHA TOORUM"	44
Stephen Holden	KAOS JA HALASTAMATUS VABADUSE KIILUVEES	45
Ryan Deussing	UUED VABARIIGID	46
Oleg Sulkin	ROOSA LUMI	46
Jonathan Ross	KULTUSREŽISSÖÖR EDWARD D. WOOD JR	73
Jonathan Ross	MAAILMA ARUTUIM FILM ( <i>Ed Woodi filmist "Glen või Glenda"</i> )	76
J. Hoberman	VAATA ANGOORAS TAGASI ( <i>Ed Woodi fenomen ja tema fänn Tim Burton</i> )	79
Kim Newman	ED WOOD ( <i>Tim Burtoni samanimelisest filmist</i> )	82
Hanno Soans	RAHVUSLIK HAMBURGER PEAKS OLEMA TAPPEV ( <i>Ilmar Raagi debüütfilmist "Tappev Tartu"</i> )	85
Jaakko Hallas	RÄÄGIB RAPLAMAA ( <i>Jüri Sillarti tõsielufilmist "Raplamaa"</i> )	92



# VASTAB VILMA PAALMA

---

**Sa oled "Estonia" teatri arhivaar. Millal õieti "Estonia" teatri arhiiv rajati?**

Albert Üksipi "Mälestustes" on öeldud, et "Estonia" arhiivile pani nurgakivi näitleja Toomas Tõndu, kodanikunimega Jüri Koik. Tõndu tuli teatrisse hooajal 1912/13. Vaevalt ta kohe arhiiviga tegelema hakkas. Kuid juba 1916. aastast saavad alguse niisugused arhiivilikud nähtused nagu tegevusraamatud. Nendesse kleebiti päev päeva järel etenduste kavu, retsensioone ja muud teatri- või kontserdielul puudutavaid kirjutisi. Kui aga arvestada seda, et 1940. aastani olid lähedaselt seotud "Estonia" teater ja "Estonia" selts — teater kasvas välja seltsi näitetrupist, jäädes ka kutseliseks seltsi protektsiooni alla... Seltsi asutamine on omakorda fikseeritud esimeses ja meie päevini säilinud protokolliraamatus aastast 1865... Kuhu see arhiivi algus ikkagi paika panna?

**Kaua Tõndu arhiivi pidas?**

Kui ta 1928. aastal suri, jätkas mõnda aega arhivaarina tema kolleeg Albert Üksip. Ja mäletan end olevat lugenud Voldemar Panso meenutusi mõnusest õhustikust "Estonia" arhiivis, kui seda pidas juba kolmas näitleja — Hugo Laur. Mõtlemapanev on seegi, et kõigi kolme, küll väga eriilmelise isiksuse iseloomustustes on hilisematel aegadel ikka vaimsust esile toodud... Mis sundis küll neid hinnatud lavajõude aastail, mil trupp oli väike ja tööd palju, võtma endale veel lisakohustusi? Kui tähenduslik pidi küll nende jaoks möödanik olema.

Legendid kõnelevad, et "Estonia" arhiiv olnud väga rikkalik ja huvitav.

**Milline oli selle arhiivi saatus, kas see hävis märtsipommitamisel?**

Ei, siis mitte. Arhiiv asunud keldrikorrusel ja jäi seetõttu puutumata. Küll aga toimus hiljem arhiivi lammutamine. Kõige täpsemalt ongi võimalik määrata "Estonia" nõndanimetatud esiarhiivi lahutamise ja osalise hävitamise aega. On säilinud kaks nimistut: "Estonia" seltsi ja "Estonia" osaühisuse arhiivimaterjalide üleandmise kohta Riiklikku Keskarhiivi 1955. aastal. Samal ajal anti arhiivi teatriosa üle Teatri- ja Muusikamuuseumile. Seni ühtse arhiivi jaotamine, tegelikult lammutamine oli muidugi seotud tolaeagse kultuuripoliitikaga, mis püüdis võimalikult palju vähendada rahva kultuurimälu, teatrikultuurimälu sealhulgas.

Täiesti tühjalt kohalt alustas "Estonia" lavaelul kajastavate materjalide taaskogumist 1950. aastate teisest poolest noodikogujana töötanud, praegune trupijuht Ly Jaansoo. Lühemat aega täitis samu kohustusi enne orkestris flööti mänginud Liida Selberg. 1984. aastast alates olen mina esimene "ainult" arhivaar.

**Nii et "Estonia" arhiiv on siis laiali?**

Päris nii see enam muidugi ei ole. Suhteliselt paremas seisus on osa, mis kajastab teatri tegevust, ütleme, alates 1960. aastatest. Varasem nõuab muidugi täiendamist. Mis on hoopis kaduma läinud, seda ei tee enam keegi kindlaks. Mõnda möödanikust teada olevat on õnnestunud taastada. Näiteks "Estonia" seltsi aastaraamatud igast hooajast, ajakirja "Teater" aastakäigud, kavalehed aastateni 1938—1939, varasemaid on hõredamalt. Kõike seda läheb nüüdki tarvis. Kasutaksin siinkohal võimalust pöörduda lugejate poole: kui teil on "Estonia" teatri vanu kavalehti ja ajalehelõikeid alates 1930. aastate lõpust sügavamale minevikku jne, oleksin

väga tänulik, kui nõustuksite oma varandust jagama teatriga ja mingil juhul ei viska midagi minema. Siinkohal ühtlasi tänu mitmetele arhiivi meeles pidanud endistele estoonlastele: Leida Soomile, Ester Lepale, Leelo Talvikule, Heino Aassalule, samuti Eesti Ajaloomuuseumi teadustöötajale Sirje Annistile, kes teatrikavade dublett-eksemplarid "Estonia" arhiivile loovutas.

Ma ei ole ka veel kaotanud lootust, et "Estonia" majja jõuavad kunagi tagasi "Estonia" seltsi ning "Estonia" hoone ehitamiseks ja korrashoiuks 1909. aastal loodud Tallinna Eesti Teatri Osühisuse arhiivid. Esimese argliku katse nende Toompealt tagasisaamiseks tegin Kultuuriministeeriumi kaudu "Estonia" seltsi taasloomise aegu 1990. aastal. Tookord see ei õnnestunud. Kuid üritame uuesti. Seda enam, et fondid ei ole suured ja nad on väga vajalikud just seltsile ja teatritele.

#### **Kas arhiivis on ka etenduse ettevalmistamist puudutavaid materjale?**

Dekoratsiooni- ja kostüümikavandeid mingil määral leidub. Kuid enamik neist asub Teatri- ja Muusikamuuseumis. Mis proovidesse puutub, siis on need, eriti proovisaali perioodis nii lavastajate- kui ka osaliste poolt enamasti üsna suletud maailm, kuhu kõrvalisele ainult erandkorras juurdepääs lubatud, näiteks seoses mõne monograafia koostamisega. Ka hilisemates meenutustes, mis trükki pääsevad, võib sellest midagi esile kerkida.

#### **Lavastajate, näitlejate märkmed?**

Jah. Kadunud lavastaja Paul Mägi tavatses üsna sageli klaviiridesse märkmeid teha, Georg Ots — osaraamatutesse joonistada. Sellest ajast, kui "Estonias" oli veel sõnalavastustrupp, võib näidenditest leida Ants Lauteri, Paul Pinna ja teiste käekirja.



*"Estonia" teatri kirjandusala  
juhatajana 1970. aastate lõpus.  
Vilma Paalma kogust*

*Toomas Tõndu.  
Parikase foto  
"Estonia" teatri arhiivist*



**Kes seda arhiivi vajavad? Mida sealt otsitakse?**

Eks teatrirahvas eelkõige — juhtkond, dramaturg, pressiseff; väljastpoolt: meedia, reklaam, nooremad teatriuurijad gümnaasiumidest, Muusikaakadeemiast, Pedagoogikaülikoolist, kellel käsil kursuse- või diplomitöö. Nõutavaimad on vanad trükised, retsensioonid, fotod. Viimaseid vajavad mõnikord ka teatri riietajad, kes peavad taastama solistile kostüümi mõnest ammustest lavastusest.

**Kuidas materjalid arhiivi laekuvad?**

Kõik eilne, olgu dokument, foto või ajaleheartikkel, on kergesti kättesaadav ja vajab ainult süstematiseerimist — töö, mis võib tunduda küll üsna tüütu, kuid viie, kümne ja veelgi enama aasta pärast võib sellel "eisel" olla hoopis teine värv ja väärtus. Selles mõttes on pikemaegsel arhiivis töötamisel oma aroom. Tõeline rõõm

on aga siis, kui mõnest suurarhiivist või -raamatukogust õnnestub leida fakte, mis mõne ammuse valge laigu katavad. See tundub siis kui pidu!

#### Kas "Estonia" arhiivis on ka haruldusi?

Üheks suuremaks harulduseks on Wolfgang Amadeus Mozarti "Võluflöödi" partituur, mis templite järgi otsustades võiks kuuluda aastasse 1862. Aga kuna üks tempel on kinni kleebitud ja see on ilmselt varasem, võib oletada, et partituur on veelgi vanem. Selle väljaselgitamiseks tahan kasutada restauraatori abi.

Vanade raamatute hulgas on Tallinna saksa teatri ajalugu "Revaler Theater Chronik" aastast 1910, mis, pühenduse järgi otsustades, kingiti "Estonia" seltsile selle 60. aastapäevaks 1925. aastal. Kinkija tekst on äärmiselt lakooniline, ilma igasuguste komplimentideta (tõlkes): "'Estonia' seltsile juubeli puhul saksa teatriseltsilt. Esi-mees Rosen." See, et nad "Estonia" seltsi tervitasid, näitab heanaaberlikke suhteid. Teisest küljest on Roseni selja taga enam kui sajandipikkuse tegevuslooga teater. Eelmiste sajandite ajaloolistest traditsioonidest kõnelemata. "Estonia" selts oli 1925. aastal küll j u b a kuuekümnene, kuid tema kutseline teatrivõsu kõigest üheksateistaastane kollanokk... Roseni tagasihoidlikkus sestap üsna mõistetak.

Omamoodi rariteet on ka "Estonia" purukspommitamisel tekitatud kahjude hindamisel 1944. aastal koostatud akti mustand, milles keegi on püüdnud kirjeldada teatri hävimist nii, nagu oleks "Estonia" hoonet 9. märtsil tabanud saksa lennukipomm. Akt on venekeelne...

#### Kas kõikidel teatritel on oma arhiiv?

Otseselt olen kokku puutunud Draamateatri arhiiviga. Aga arvesse võttes, et osa sellest, mis igal õhtul teatrilaval sünnib ja samal hetkel kaob ning minevikuks muutub, kuulub kavalehtede, fotode, kirjutiste näol säilitamisele igas teatris. Misesugune teater ei vaja arhiivi? — See on ju tema mineviku hoidja.

*NSVL Heliloojate Liidu kongressi puhul Moskvas 1960. aastal. Pildistatud hotelli "Küev" ees. Vasakult: Vilma Paalma, ?, Leo Normet, Eugen Kapp, Heino Eller, Riho Päts, Aurora Semper ja Artur Lemba.*

Vilma Paalma kogust





Loomingulise arhiivi jaoks väga üksikasjalikke eeskirju ei ole. Nii-öelda süsteemi kuuluvad lavastuste ja lavainimeste fondid. Arhivaari aja ja huvi jaoks jääb aga peale selle veel nii mõndagi.

Kui aga mõelda sellele, millist rolli mängib minevik tänasele teatritegijale... Tean, et "Estonias" on praegugi Tõndu-, Üksipi-, Lauri-taolisi, neid huvitab minevik, ehkki nad just arhiivi ei kipu ja see polegi peamine. Küll aga on probleem, et noored muusika- ja draamateatrite lavajõud ei ole oma ajaloolases ettevalmistuses võrdses seisus. Kõrgemas Lavakunstkoolis loetakse tulevastele näitlejatele-lavastajatele muu hulgas ka eesti teatriajalugu. Eesti Muusikaakadeemias saavad lauljad küll muusikaajaloo ja muusikateatri üldajaloo alase ettevalmistuse. Ka vokaalmetoodika ajalugu kuulub õppeplaani. Eesti muusikateatrite arengut võivad need õppeained ehk puudutada, kuid üsna killustatult. Oma teatri loomingu mineviku tundmine — eesti tingimustes on see minevik nüüd juba nii "Vanemuise" kui "Estonia" puhul üsna aukartustäratavalt pikk — tõstaks nende koduteatritunnet, esinemiskultuuri ja eneseväärikust. Teater, see on igal juhul põlvkondade järjepidevus!

**Sinu töö on olnud seotud kolme paigaga: Eesti Raadio, "Estonia" teater, Ajaloo Instituut...**

Eesti Raadio muusikasaadete toimetusse võeti mind 1958. aastal. Alguses tegin vahetussaateid üleliidulisele raadiotele, midagi ka Soome raadiotele. Kui toimetusest lahkus Harri Külvand — see oli 1963 —, sain tema asemele eesti muusika toimetajaks ja olin seda kuni teatrisse tulekuni 1971. aastal.

Raadiomajas oli väga suur pere ja muusikatoimetusel isemoodi kuulsus. See oli erakordselt ühtehoidev seltskond. Teised toimetused ei jätnud seda "kadedusega" märkimata. Muusikatoimetus oli omamoodi kindlus, kuhu ei võetud tööle juhuslikku inimest. Varasematel aastatel mindi isegi nii kaugele, et kui kaaluti mõne uue töötaja ametissevõtmist, siis küsiti kogu toimetusest, kas uustulnukale sobib tema tulevane töö ja kas ta on kõigile teistele vastuvõetav. Nagu ma hiljem teada sain, olevat ka minu tulekut eelnevalt arutatud. Mind võtsid vastu toimetajad-professionaalid: muusikateadlased Helga Aumere, Vidrik Kivilo, juba nimetatud Harri Külvand, pianist Heljo Miilen, folklorist Aino Strutzkin, heliloojad Edgar Selberg, Uno Veenre, Ülo Vinter. Nad orienteerusid muusikas ja valdasid sõna.

**Kas omavahel oli kunagi jutuks muusikasaadete rahvuslik kultuurimissioon?**

Kes hakkas seda raadio seinte vahel arutama, tegu oli pigem sõnatu arusaamaga. Loomulikult oli tarvis anda tsaarile, mis tsaari kohus, kuid peatoimetajal Ants Sõbral oli meiega mõnikord tõsiseid raskusi, sest nende andamite suhtes olime nii kitsid kui võimalik. Tähtenduslik on seegi, et muusikatoimetajate (välja arvatud juhtkonna) hulgas ei olnud ühtegi parteilast.

**Mida need aastad raadios sulle õpetasid?**

Kindlasti enam orienteeruma eesti muusikas, tundma meie interpreete.

**Kas kõrgemalt poolt avaldati kavade koostamisele ka survet?**

Et lääne kaasaegse muusika levitamisel olid omad kitsendused, mõned teemad, heliloojad jne lausa tabud, siis eesti muusikale jäi rohkem eetrituumi. Eesti muusika pidi olema. Tähtpäevade, uute heliülesvõtete tutvustamise jne kõrval leidsime põhjust enam tähelepanu pöörata noortele heliloojatele ja interpretidele. Näiteks Mati Palmi esiletõusmisega tulid eesti heliloojate vokaaltsükliid, varasem ja kaasaegne muusika, mis 1960. aastateni oli meie lauljate repertuaaris haruldane. Tehti vaidlussaateid, näiteks tulevikuooper oli põnev teema.

**Kuidas sattusid Ajaloo Instituuti?**

Tundub, et initsiatiiv kuulus Kaarel Irdile. Leiti, et oleks vaja uurijat, kes tegeleks lauluteatriga. Instituudis töötas küll kaks nimekat teatriajaloolast, kuid nii Karin

Kask kui ka Lea Tormis olid süvenenud sõnateatrisse, Tormis tegeles vähemal määral ka balletiga. Tehtigi siis mulle ettepanek "Estonias" alustatu pooleli jätta. Loomupärasest uudishimust nõustusin, ehkki hiljem taipasin, et teadustööga a l u s t a - m i s e k s oli nelikümmend viis eluaastat nagu paljuvõitu.

Normaalse uurimistööga tegelda õieti ei saanudki, pidin kohe hakkama koostama kokkuvõtlikku eesti muusikateatri ajalugu. Ilma asjakohase ettevalmistusajata ei olnud see ülesanne minu jaoks, pehmelt öeldes, kergete killast.

**Karin Kase, Lea Tormise ja sinu ühistöös valmis raamat "Эстонский театр", mis ilmus 1978. aastal Moskvast kirjastuse "Искусство" väljaandel...**

Kui raamatu käsikiri oli kuidagi valminud, lootsin lõpuks oma uurimisteema juurde asuda. Mind huvitas Tallinna saksa teater, millest tookordsele avalikkusele oli väga vähe teada. Selleks ma aga juhtkonnalt luba ei saanud: soovitati tungivalt eesti muusikateatriga edasi tegelda.

Selletõttu olin väga rõõmus, kui 1976. aastal avanes võimalus "Estonia" teatrisse tagasi pöörduda. Ent tööle au andes — uurimuslike tekstidega tegelemiseks olid instituudi aastad rangeks, kuid heaks tehniliseks kooliks. Aitäh Karin Kasele!

**Sa oled olnud teatris ka kirjandusala juhataja. Mida see amet endast muusikateatris õieti kujutab?**

"Kirjandusala" nimetus tuli koos nõukogude korraga. Varem oli teatris sama töö ja koha peal dramaturg.

Eks seal tuli kõiksugu paberitööd ette. Kavade koostamine oli ehk kõige järjepidevam töö ja on seda praegugi. Väga meeldis ooperite-operettide tekstitõlgete lihvimine: sellega oleks nagu kild sinu tööst ka lavale kõlama jõudnud... Mõnigi tollane sekeldamine tundub aga täna absurdseks. Näiteks tuli käia üleliidulisest kultuuriministeeriumist nõutamas muusikalide esitusluba. Loomulikult nende teoste puhul, mille autorid kuulusid kapitalistlikku maailma. Viimati tegelesin sellega enne John Kanderi "Kabaree" lavaletulekut 1984. aastal.

**Kas kirjandusala juhataja sõnal on ka kaalu teose repertuaari võtmisel?**

Mingil määral ikka. Enamasti oli aga "Estonias" konkreetse teose valik seotud dirigendi, lavastaja või ballettmeistri nägemusega, mõne uudisteose valmimisega jne. Juhtus ka nii, et mõni aeg ei tarvitsenud teos huvi pakkuda, kuni ükskord... Mäletan, nii juhtus Arrigo Boito "Mefistofeselega".

**"Mefistofeles" tuli "Estonia" teatri mängukavva 1988. aastal ja püsis seal väga lühikest aega...**



*Aino Strutzkin,  
Heljo Miilen ja  
Vilma Paalma 1960.  
aastatel laulupeol.*

Vilma Paalma kogust

...sest tema väga menuka ja lühikese lavaelu lõpetas Fausti osa põhilise esitaja Hendrik Krummi ootamatu lahkumine 1989. aasta aprillis.

**Teater — ajalugu — teatriajalugu. Mis sind kõige rohkem huvitab?**

Arhivaarile on teater pidevalt kasvav ajalugu. Tuleb nii välja, et dramaturg elab tulevikus, toimetaja-pressišeff olevikus, arhivaar — minevikus.

**Viimastel kuudel oled haaratud tööst Eesti Teatri Biograafilise Leksikoniga?**

Tegelikult on seda tööd tehtud kümme aastat: mäletatavasti algas märksõnastiku koostamine juba 1987. Olen tegelnud leksikoni "Estonia" teatri osaga, ballett ja kunagine sõnateater välja arvatud. Suures osas on materjal toimetuses juba ühe ringi ära teinud. Vahepeal asi soikus, nüüd on loota peatset trükkimineku. Praegu pean artiklid veel kord läbi vaatama, täiendama, uusi kirjutama. Aastate jooksul on lisandunud hulk noori, edukaid lavajõude, ka "suured" on jõudnud veel suuremaid tegusid teha. Kõige vahetumas koostöös oleme Mare Põldmäega, kes tegeleb teatriteadlaste ja -kriitikutega ning "Vanemuise" teatri muusikutega. Mare lööb ka arvutisse meie "kogutoodangu", seda on tuhande artikli ringis.

Tuleks ometi kord finiš ja oleks võimalikult vähe vigu!

**Lisaks oled mõndagi veel kirjutanud eesti muusikateatri teemadel...**

Mulle sai omamoodi saatuslikuks Elsa Maasikust raamatukese koostamine. Selle ettepaneku tegi kuuekümnendatel aastatel Helvi Einas, Teatriliidu kauaaegne töötaja, paljude "Teatriteede" ja mälestusteraamatute trükkitoimetaja. Elsa Maasikust kirjutades, tema endaga vesteldes kasvas mu teatrihuvi ja arusaamine, kui vähe ma teatrist tean. Kui "Estonias" tekkis vaba koht, ei kõhelnud ma hetkekski sinna tööle asumast.

**Kas arhiivitöös kogutut on olnud võimalik avalikkuse ette tuua?**

Võib-olla kahes ettekandes, mida tegin 1996. aastal ja mis puudutavad aega, mida nõukogude teatriteaduslik või kultuuriajakirjandus on väga suvaliselt valgustanud. Üks oli Pedagoogikaülikooli teaduskonverentsil, "Fakte "Estonia" teatri tegevusest". Et ümber lükata kriitilisi müüte nõukogude aastatest, püüdsin vastata neile puhaste faktidega. Muide, "Estonia" sõjaaegne repertuaar oli kõiges heal tasemel, sealhulgas ka hiljem palju kirjutud kirevates kavades. Möödunud aasta novembris oli Teatriliidus jutuks "Estonia" muusikateatriks kujunemine näitamaks, kuidas

*1950. aastal, enne esimest sõitu Moskvasse.  
Vasakult: Vilma Paalma, ?, Helga Tõnson ja Vidrik Kivilo.  
Vilma Paalma kogust*





*Vilma Paalma  
veebruaris 1998.*

Harri Rospu foto

tegelikult toimus "Estonia" draamatrupi lammutamine ja teatrist välja viimine. Hulk aastaid võeti seda ju kokku ühes lauses: "1949. aastal draamatrupp lahkus "Estonia" teatrist ja "Estoniast" sai puht muusikateater."

Lühendatud kujul ilmus ettekanne "Teatrielu" 1996. aasta väljaandes. 1967. aastal toimus Baltimaade muusikateadlaste esimene konverents, kokkusaamised muutusid sestpeale regulaarseteks ja traditsioon kestis veerand sajandit. Ka sina esinesid seal...

See oli vastupanu. Tahtsime näidata, et oleme millekski suutelised, saada kokku, õppida tundma üksteise minevikku ja olevikku. Meie ühine saatus tähendas ju ka teatud ühisjooni kultuuris, keegi meist ei tahtnud alluda Moskva kokkukulatamispoliitikale. Üleliidulised konverentsid ignoreerisid igati Baltimaade eripära. Regulaarne kohtumine Läti ja Leedu kolleegidega oli kosutav ideoloogilise surve teatava lõdvenemise võimaluse, aga eriti — kõrge vaimse taseme tõttu suhtlemises. Kui mõelda kas või ainult Vytautas Landsbergise, Arnolds Klotiņši peale...

Ise esinesin siis, kui konverentsi teemade hulgas oli teater, viimati 1982. aastal Riias, rääkisin traditsioonidest ja uuendustest "Estonia" teatris.

### Kuidas sa õieti muusika juurde jõuadsid?

Õppisin kommertskoolis, kui lõpetasin, selgus, et see ei andnud enam õigust edasi õppida mujal kui kõrgkooli majandusteaduskonnas. Nii sattusin TPI majandusteaduskonda. Ega majandus mind eriti ei huvitanud küll. Koos kursusekaaslase Harry Tõnuriga läksime teise kursuse suvel abi otsima Karl Leichter juurde. See suvi läks muusikaõppimise tähe all — valmistusime muusikakooli sisseastumiseks. Sügisel saimegi Tallinna Muusikakooli kolmandale kursusele. Kaks aastat käisime paralleelselt TPIs ja muusikakoolis. Klaverit olin õppinud küll juba varem eraviisiliselt, sealhulgas Gertrud Kapp-Ruckteschelli juures.

### Kas lõpetasid Polütehnilise Instituudi?

Ei. Mu emale, kes töötas TPI kantseleis, soovitas üks inimene, et jätaksin riigieksamid tegemata, siis pääsen suunamisest.

See oli 1950. aasta. Tallinna Muusikakoolis oli mitmeid inimesi, mina nende hulgas, kes kõik lootsid astuda Tallinna Konservatooriumi muusikateaduse erialale. Teada oli ka, et vastu võetakse vähem, osa jääb ukse taha. Siis aga pakuti Moskva konservatooriumi vabariiklikke kohti ning Helga Tõnson, Vidrik Kivilo ja mina otsustasime riskida. Ega me olnud ainsad. Tartust tuli Maie Tigane koorijuhtimist õppima, aasta pärast astus Vissarion Šebalini kompositsiooniklassi Veljo Tormis, sama pedagoogi juurde aspirantuuri Ester Mägi. Aspirantuuris olid veel Heljo Sepp, Asra Loo ja Anatoli Garšnek. Ofelia Tuisk lõpetas Moskva konservatooriumi 1952.

### Sinu õpingud Moskvast langesid tegelikult üsna kibedatele aastatele.

Nendel aegadel oli nõukogude võimu Tallinnas vist valusamgi taluda kui Moskvast. Seal esinesid Heinrich Neuhaus ja Svjatoslav Richter, David Oistrakh ja noor Rostropovič, Suures Teatris tantsis Galina Ulanova. Väliskunstnikke saabus veel vähe — Anni Fischer, Willi Ferrero... Et piletiraha kokku hoida, püüdsime pääseda konservatooriumi Suurde saali proovidele — mis oli põhimõtteliselt keelatud. Pugesime enne proovi algust rõdule ja olime seni barjääri taga peidus, kuni esinejad lavale tulid. Pärast ei pööratud “jänestele” enam tähelepanu. Nii see maailm avanes vähehaaval!

### Kas sinu kodul on sinu muusikahuvis ka oma osa?

Kodune õhkkond oli ülimalt soodne. Midagi paremat ei oska ette kujutadaagi. Kuni ema veel terve oli — ta sai halvatus, kui olin kümnene —, mängis ta kodus sageli klaverit, ta oli õppinud mõned aastad konservatooriumis Zinaida Bakanovska klassis. Repertuaar ei olnud just tehniliselt nõudlik, küll aga maitsekas. Pärast ema haigestumist elasin kõige raskemalt üle seda, et ta enam ei mänginud.

Mu esimene kokkupuude tõeliselt suure kunstiga oli tegelikult Viljandis, kus elasime aastail 1934—1938. Ühel aastal oli seal aega teenimas kauge sugulane Gregor Heuer ja ta käis meil harjutamas. Tema Chopini-mäng jättis mulle väga tugeva mulje. Tegelikult alles palju hiljem mõistsin, mida tähendab lapsele eheda suure muusika kuulmine — kodus! Mis tahes täiuslik helikonserv ei ole sellega võrreldav.

### Kelle loomingut eelistad sa praegu?

Nii pikaagekse kuulamiskogemuse juures ei julgeks enam üksikeelistusi teha. Kõik oleneb ju nii paljudest asjaoludest. Teatriinimesena teeksin siiski kummarduse Mozartile ja Wagnerile. Esimesele inimlikkuse, teisele ooperi kui ühiskunsteitse (*Gesamtkunstwerk*) idee ja mitmete teostuste eest.

4. jaanuar 1998

Küsinud TIIA JÄRG

## XXI SAJANDI TEATER

Alljärgnev essee on kirjutatud  
magistrantuuritööde raames 1996. aastal



Merle Karusoo.

Sellisel pealkirjastatud mõttevahetus toimus AD 1996 Toruü teatrifestivalil "Kontakt". Poola kultuurantropoloog tutvustas tulevikuvisioni teatri kohast ja tarbest/tarbetusest ühiskonnas.

Lühidalt: inimesed ei tule enam teatrisse. Näitlejat kasutatakse ehk filmi-, video- ja arvutiilmas, aga tema panus jääb järjest väiksemaks, sest masin suudab peaaegu kõike. Näitleja (sama hästi võiks see olla inimene tänavalt) annab oma hääle, näo ja keha (neidki võib kombineerida teiste häälte-nägude-kehadega) ja mõned põhiremarkidele vastavad žestid ja näomoonutused.

Arvutipõlvkond on harjunud mängima, seepärast jääb ainult pealtvaatamine talle võõraks. Arvutiinimene tahab näitlejat liigu-

tada samamoodi kui veidraid praäksuvaid-piiksuvaid olendeid tänastes arvutimängudes. Ta tahab ise valida käitumisvariandi ja loo lõpu, nagu telefilmides juba praktiliseeritakse.

Sünnivad seriaalid ja omaalgatuslikud mängud, mis haaravad kõiki, kes parasjagu võrku on sisenenud, ja iga mängija võib muuta reegleid. Võib-olla sulatavad programmid mängudesse ka aja-, koha- ja tegevusühtsuse, ajaloolise ja psühholoogilise töepära, aga tõenäolisemalt mitte, kui otsustada seriaalide järgi. Võib-olla poetatakse kuhugi mingi õpetuse iva või käsud-keelud — filmide järgi otsustades samuti mitte.

Niisiis istub inimene tulevikus igal talle sobival hetkel seriaali vaatama või omaalga-

tuslikku mängu juhtima ja dikteerib osatäitjatele mida iganes, sest näitlejal ei ole võimu oma keha ja hääle üle, mis juba arvutisse sisestatud on. Meil kellelgi pole. Piisab videolõigust või paarist fotostki, mille võtmist ei saa keelata, ja igäühest meist võib saada näitleja mängus, mida ta ei ohja, mille olemasolust tal võib-olla aimugi pole. Visualiseeritud kuulujutt näiteks.

Selline hakkab olema massiline teatrisarnase nähtuse **TARBIMINE**.

Seda positsiooni ei saa vaidlustada — meeldigu see meile või mitte —, sest praegu juba vaatab Eestiski teleseriaale vähemalt sada korda rohkem inimesi kui teatrit, ja “tiigrihüppega” siseneme internetti juba sel sajandil. Õigupoolest oleme juba sees.

Rahuldust leiab inimese ürgne vajadus mängu juhtida.

Teine sama ürgne vajadus on osaleda.

Inimene tahab ise kogeda seda, millest teater jutustab. Ta tahab ise olla näitleja, kellele ta senises teatris kaasa elas, kellega samastuda sai.

Hakkavad toimuma tänavanäitemängud, happeningid, kus pole enam saatjavastuvõtja poolt, sest aktsioonis on või sinna kistakse kõik.

Mängitakse läbi kõik antiikmüüdid, kõikide aegade teatrivormid, mütoloogia ühtlustatakse lõplikult, muudetakse rahvusvaheliseks! — ja mängijaks võib olla igäüks. Täna mängime Oidipust. Sina oled Oidipus. Ja kõik teavad, sest mudeleid on vähe. Igas teleseriaalis on koos peaaegu kõik dramaturgia põhisüžeed.

Muidugi jäävad alles nurgatagused väikesed kooslused, kes mängivad oma fännidele teatrit, nagu me seda täna — veel — mäletame ja mõistame.

Laias laastus teater kui sõnumitooja kaob, teda ei vajata. Eelkõige ehk sellepärast, et sõnumit enam pole. Läheb täht-tähelt Shakespeare'i järgi: maailm on teater, me kõik oleme näitlejad. Võib-olla Platoni järgi: kõik on mäng.

Tavaelus (argielus, päriselus — kuidas nimetada maailma, mis jääb väljapoole virtuaalset reaalsust?) — peavad kõik valdama rolli vahetamise oskust, sest elu-, töö- ja partnerlusrolle tuleb tulevikus vahetada üha sagedamini. Valmisolek on kõik (Shakespeare).

Toruini konverentsil ei räägitud sõnagi selle mängiva inimese argielust ja tegevusest. Mismoodi ta elatist teenib. Kes teda toidab, kes teda katab ja milleks teda üldse tarvis on. Keegi ei küsinud ka.

Teatriinimesed protesteerisid. Kultuuriantropoloog vastas, et see pole tema unistus, see on tema hüpotees. XXI sajandi inimene on väga üksildane, sellised on mõned ta vähestest suhtlemisvõimalustest üldse.

Kahe tunni pärast jutt soikus. Oldi pisut sorgus ja nõutud, kui laiali mindi. Sellelgi õhtul tuli minna lavale ja teater pidi toimuma, nagu oleks ta igavene.

Jätksin päeva koos Ida-Berliinist pärit sakslannaga. Püüdsime sõnastada oma kujutlust XXI sajandi teatrist.

1. Näitlejakoolituse algõpe on andnud suhtlemistreeneritele kätte nende arsenalid. Suhtlemistreeningu eesmärk on manipuleerida inimest. Niisiis on need meie eriala vahendid, mida kasutatakse inimese allutamiseks võõrale tahtele. Juba Hitler — juba Nero! — kasutas seda koolitust.

Me pole osanud koos vahenditega edastada eesmärki.

Stanislavski koolkonna tegevusliku analüüsi meetod nõuab vastuse andmist küsimusele MILLE NIMEL? See on küsimus teatri, etenduse, rolli eesmärgist laiemas (sügavamases?) tähenduses ja on põhjust arvata, et hämamine Stanislavski süsteemi ümber ei tulene mitte ainult sellest, et hämajad on profaanid, vaid et enamasti pörkutakse alateadlikult tagasi eesmärgi-küsimusest. See on seesama, millest räägib Wright “Progressi müüdis”.

Niisiis on, mille üle mõelda.

2. Inimene vajab edaspidi üha enam näitlejaoskusi, et suuta liikuda rollist rolli. Tulevikus tuleb kohaneda ja ümber kohaneda sellise kiirusega, et ilma MÄNGULISE ettevalmistuseta kaotab inimene lihtsalt aru.

Mõelda, kui oluliseks muutub tulevikus identiteediküsimus! Rollid ilma subjektita, kes neid esitab, on skisofreenia. Meie töös — ja seda ei tea naaberalad, kes meid imiteerivad! — on peatähtis iseeneseeni jõuda.

3. Kui inimene tahab ISE mängida, kui see on tema ürgseim vajadus, siis peaks ta mängima oma hõimu ajalugu.

Tänapäeva inimese üksindus süveneb sellest, et peaaegu kellegagi ei ole enam ühist konteksti. Kaks tarka inimest võivad teine-

teist hämmastada oma lollusega, kui nad kõnelevad kumbki oma eriala keeles oma kogemuse kontekstis. Ühine keel (või peaks ütlema "kultuuri keel"?) on jälgimatu kiirusega lagunemas. Segunemise tulemusel. Õnneks on meie hõim elanud isolatsioonis. Või

kahjuks? Virtuaalne reaalsus on meid ehk samamoodi tabanud kui indiaanlasi alkohol. Invasioon. Kelle invasioon? Ja keda (või mida?) rünnatakse?

Meil EI LUBATUD mäletada. Meie elulood olid keelatud. Need, kes on elanud "vabas" maailmas, EI TAHA mäletada. Miks? Kust see algas?

Inimestevaheline erinevus tuleneb erinevast mälust ja erinevatest teadmistest. Erinevast kogemusest ja kogemuste puudumisest. Mis meile ühist on jäänud? Oli aeg, mil me lugesime ühtesid raamatuid, kuulasime-vaatasime ühtesid meediaprogramme. Teisi lihtsalt ei olnud. Me TEADSIME suures osas ühtesidsamu asju. Näiteks tundsim Euroopa kultuurilugu paremini kui keskmine eurooplane. Täna on meediakanaleid nii palju, et mitte keegi ei suuda kõike haarata, ja osalt ka sellepärast haaratakse HOOPIS midagi muud. Pole kedagi, kes oleks näinud KÕIKI praegu mängitavaid lavastusi Eestis...

Üleliigne informatsioon on müra. Me ei vaja seda kõike, keegi ei vaja. See on PUUDUVA varjamiseks.

Kui puudub ühine kontekst, on raske rääkida identiteedist. Ilma samastumise võimaluseta läheb inimene hulluks. Samastumine reklaami, seriaalide ja arvutimängude kontekstis tähendab nüristumist vähem kui keskmise järgi ja suurt manipuleeritavust.





"Niisiis — kui inimene  
 tahab ise mängida,  
 siis mängigem — ja mitte  
 arvutil! — oma ajalugu.  
 Kogegem seda ja võtkem  
 see oma identiteedi aluseks.  
 Eestlased saadavad uuesti  
 teele 1949. a küüdirongi.  
 Sina oled see, kes küüditab.  
 Sakslased ehitavad üles  
 Berliini müüri.  
 Sina oled see laps,  
 kelle isa jääb teisele poole.  
 Poolakad mängivad  
 koonduslaagrit.  
 Sina oled see, kes..."  
 Hetki Merle Karusoo  
 ajalooratta-lavastusest  
 "Circulus", juuni 1993.  
 Toomas Huiji fotod



Täna enam võib-olla ei saagi sündida  
 ÜHIST KONTEKSTI. Kui, siis ainult läbi  
 ühise mängu. Süsteemile on kasulik, et in-  
 mesel poleks identiteeti — samastumine  
 annab vastupanuvõime, kaitseb manipu-  
 leerimise eest, loob SUBJEKTI. Seepärast  
 pakutakse identifitseerumiseks kõike muud  
 peale rassi või rahvuse: riiki, maailmajagu,  
 eriala, põlvkondi, kõikvõimalikke väikesi  
 rühmitusi seksuaalvähemuste ja fännklaabi-  
 deni välja. Neid tihti ajutisi identiteete lausa  
 surutakse peale. (Kas ajutine identiteet on  
 identiteet?! Kas identiteet on midagi nii-  
 sugust, millest saab LOOBUDA? Mida saab  
 valida?)

Eesmärk näikse olevat muuta ebaolu-  
 liseks, tõrjuda tagaplaanile põhiidentiteet —

rahvus. Tänapäevases maailmas selle eesmärgi  
 nimel, et inimene oleks eelkõige TARBIIJA. Ei  
 enam HOMO SAPIENS, HOMO FABER,  
 isegi mitte HOMO LUDENS, vaid... Kuidas  
 see ladina keeli oleks?

Kui sotsialismi—kapitalismi vastasseis  
 raugub, jõutakse millegi muuni, mille järele  
 on ammu ilmne vajadus. Kapitalism "ei  
 õigustanud ennast" (kui tobe väljend!) nagu  
 sotsialismgi.

See uus, mis tuleb, peab kaitsma eel-  
 kõige loodust ja taandama inimese tema loo-  
 mulikumasse rolli looduse osana. See uus  
 peab kaitsma kultuuri tsivilisatsiooni ja aren-  
 gut progressi vastu. Loodust on kõige pare-  
 mini osanud kaitsta iga paikkonna põhihõim.  
 See, mida teadlane aastakümneid uurib, on

loodusrahval sadu aastaid traditsioonides. Ja hõim kattub suures osas rahvuse mõistega. Rahvus on keele, kultuuri ja territooriumi ÜHTSUS. Kultuuriga on kõige keerulisem. Võib-olla on jäänud ainult ühine, halvasti äraõpitud ajalugu.

Niisiis — kui inimene tahab ISE mänd-gida, siis mängigem — ja mitte arvutil! — oma ajalugu. Kogegem seda ja võtkem see oma identiteedi aluseks.

Eestlased saadavad uuesti teele 1949. aasta küüdirongi. Sina oled see, kes küüditab.

Sakslased ehitavad üles Berliini müüri. Sina oled see laps, kelle isa jääb teisele poole.

Poolakad mängivad koonduslaagrit. Sina oled see, kes...

Me kutsume kaasa mängima kõiki, keda meie lugu huvitab. Igaüks võib vabalt enesele rolli valida. Venelased meil, sakslased Poolas... Mängu muuta ei saa. Mis oli, seda ei saa teiseks teha.

See on XXI sajandi teater.

Ja ma usun, et ongi.

Juba tahetakse mängida Waterloo lahingut. "Avalik arvamus" püüdis mõtet maha laita — milleks korrata seda õudust?! Selleks, et õudus ei korduks.

Selleni jõudsime koos Berliini müüri ääres elanud eakaaslasega veel mitte väga soojal, aga juba päikeselisel Poolamaal mai-kuul AD 1996.

Viitasin töödele:

Johan Huizinga. Mängiv inimene. Kultuuri mängu-  
elemendi määratlemise katse. "Akadeemia" 1992/  
3—9.

Georg Henrik von Wright. Progressi müüt. Lisan-  
dusi vaidlusele modernismi üle. "Akadeemia"  
1990/12.

## ÕNNITLEME!

1. aprill  
**LENNART JÕELA**  
*koorijuht — 60*

3. aprill  
**MARTA TOONA**  
*viiulipedagoog — 80*

6. aprill  
**MARET HIRTE TREU**  
*filmidirektor — 60*

7. aprill  
**ESTI KITTUS**  
*teatrikunstnik — 50*

10. aprill  
**VILMA PAALMA**  
*muusikateadlane,  
teatriajaloolane — 70*

12. aprill  
**TARSINA ALANGO**  
*pianist,  
kontsertmeister ja pedagoog — 75*

14. aprill  
**ENDEL LINK**  
*kultuuriajakirjanik, teatri- ja  
filmikriitik — 70*

20. aprill  
**ARVO KRÜUSEMENT**  
*mängufilmide režissöör — 70*

22. aprill  
**HELGA AUMERE**  
*muusikateadlane — 75*

22. aprill  
**TEET TAUMI**  
*dokumentaalfilmide operaator — 60*

23. aprill  
**JÜRI VLASSOV**  
*näitleja — 50*

25. aprill  
**HARALD SIIAK**  
*koorijuht — 75*

27. aprill  
**TOIVO KUSMIN**  
*dokumentaalfilmide režissöör  
ja operaator — 60*

## KUI KOGU PERELE, SIIS KELLELE?

“KALLIS HÄRRA Q”. Režissöör Rao Heidmets, stsenaristid Rao Heidmets ja Indrek Rohtmets, (Aino Perviku samanimelise jutustuse järgi), operaator Arvo Iho, kunstnikud Raoul Kurvitz ja Ene-Liis Semper, helilooja Olav Ehala, helirežissöör Jaak Elling, kostüümikunstnik Ene-Liis Semper, grimeerija Tiina Leesik, kostümeerija Ave Kuik, teine režissöör Harri Kõrvits, teine operaator Rein Pruuli, valgustajad Enno Laats ja Märt Männik-saar, režissööri assistent Õnne Luha, operaatori assistent Andrus Prikk, administraatorid Margit Ojasoon ja Aune Mark, animaator Mikk Rand, rekvisiitor Dagmar Raudam, monteeriija Sirje Haigel, toimetaja Eva Toome, filmi direktor Reet Grossberg, produtsent Rao Heidmets. Osades: Gabriele Guardado (Saara), Kerti Viilas (Sigrid), Herta Elviste (vanaema), Laine Mägi (Sigridi ema), Diana Klas (Saara ema), Peeter Volkonski (Pudelimees), Tarmo Männard ja Marek Kalmus (sulid), Anne Paluver (tädi Ethel), Väino Laes (onu Oskar), Ivo Uukkivi (majasõber), Mart Sander (Saara ja Sigridi isa), Jaanus Nõgisto (Vilt), Enn Kraam (Julius), Evi Rauer (Juliusse ema), Egon Nuter (postiljon), Silvia Laidla (vanadekodu juhataja), Leida Rammo (õel toakaaslane vanadekodus), Kadri Hindrikus (reporter) jt. 35 mm, 90 min, värviline. © “Rao Heidmetsa Filmistuudio”, 1998.

Kui film on välja kuulutatud “kogu perele”, siis kellele ta mõeldud on? See on uue aja kunstitootmise üldisem küsimus, mida Rao Heidmetsa debüütmängufilm “Kallis härra Q” ainult kinnitab.

Uuel ajal reklaamitakse mis tahes lastefilmi või teatritükki mcdonaldsliku nimega “kogu pere”. Hästi tehtud lastelugu pakub, mõistagi, midagi ka täiskasvanule. See, et üks lastelugu vaimustaks korruga nii suurt kui väikest publikut, on aga juba geniaalsuse küsimus. Selleks peaks olema Astrid Lindgren või vähemasti Elmo Nüganen (“Kolm musketäri”).

Lihtsurelikele jääb variant püüda tasakaalu: et suurtele lausa igavaks ei läheks või vastupidi — et suurte oma naljade või prob-

leemide lastele kaela kallamiseks ei kisuks. Seegi on kunst.

Heidmetsa mängufilmi debüüt “Kallis härra Q” on kukkunud paljus kahe tooli vahele. Esilinastuse muljeks oli, nagu keskmise eesti mängufilmi puhul ikka, väike pettumus. Tõsi, teist korda vaadates, nagu ikka, tundus asi juba parem. Aga tol pühapäeval “Kosmose” üsna tühjas saalis nosisid lapsed oma krõbuskeid ja ilmutasid elavnemise märke *oma kohtadel*. Mõned õlletotsikuga pereisad väljendasid kuuluvat äratundmisrõõmu siis, kui ekraanile ilmus Pudelimees (Peeter Volkonski). Olgu siis pealegi kaadrid viinaninast, kes kas või pudelikildudelt ja seina krohvitükidelt viimast lakub, nõukogude kinokomöödia “klassikaks” kulunud.

Filmi lähe pole sugugi paha, vastupidi. Aino Perviku raamatu faabula on filmiks sobiv, piisavalt eluline ja ebatavaline ühteaegu. Kokku saavad poolõed, valge Sigrid ja must Saara, kes pole varem teineteist näinud. Saara kabareelauljast ema on tüdrukute ühise vanaema jalust ära vanadekodusse toimetanud — tüdrukud saavad teda sealt röövida...

Sellest on juba juttu olnud, et film on kohati ilmselt liiga kinni jäänud aega, mil Pervik raamatu kirjutas. Vahepealne kümnend on palju muutnud, kõigele pole ekraniseeringut tehes tänasest vastet leitud. Pervik on ka ise nimetanud, et selle loo kadunud isal, välissõitutel käival meremehel, oli kümme aastat tagasi emadevahelises dialoogis teine tähendus.

Ka Olav Ehala muusika haakub rohkem eelmise ajaga, praegu on ta oma ajastarust pealetükkiva multifilmi-optimismiga kõvasti mööda pannud. Sest Rao Heidmetsa film on oma vigadele vaatamata sümpaatne just taotlusega teha ausat filmi. Ühendada lindgrenilikult seiklusrohket lapsepõlve tegeliku argielu probleemidega, mis on, nagu nimetatud, paras pähhel.



*"Kallis härra Q", 1998. Režissöör Rao Heidmets. Saara (Gabriele Guardado) ja Sigrid (Kerti Viilas) on end ümber riietanud täiskasvanuteks, et minna vanaema hooldekodust ära röövima.*



*"Kallis härra Q". Saara ja Sigrid on põgenenud sulide eest koos vanaemaga (Herta Elviste) vanalinna majakatustele.*

Mõlemad emad, nii must (**Diana Klas**) kui ka valge (**Laine Mägi**), on ilustamata, parasjagu sorgus, elust kumbki omamoodi räsitud — üksikud.

Hulluka vahet käiv kunstnik Vilt (**Jaanus Nõgisto**) on tegelane juba rohkem kinomeeste endi maailmast. Nõgisto mossis poisi nägu pehmen dab küll hullu kunstniku lastele sobivaks. Tema ja vapustavalt asjaliku **Gabriele Guardado** Saara kahekõne kabaree laua taga on üks filmi parimaid stseene, just elava suhtlemise poolest. Siin oli tunda head vandeseltslust! Volkonski Pudelimehe vaevuste eksponeerimisega on mindud liiale. Rääkimata teistest joodikutest.

Mis aga lausa vihastas, oli **Anne Paluveri** ja **Väino Laesi** nõmeduseni fantaasia-vaene paksudes värvides klounipaariks raiskamine. Kui ma järjekordselt näen, et Anne Paluver on pandud "ilmekalt" torti sööma, tekib isu seesama tort järjekordsele nutikale režissöörile näkku lähetada! Nii Paluver kui Laes valdavad tragikomöödia peent mängu.

kinnitust eelpuberteedi "positsioonile": võeh, armastus, kui tobe! Oskar rukkilillekimbu ja taskupeegliga — selge, kuidas armuvalus täiskasvanud veidraks kätte lähevad. Vähe sellest: kurt eideke, kes Oskari aeda pruudi juurde juhatab. Kõigele krooniks herilane, kelle nõelast Oskari kiilaspeale eriliselt nilbe moodustis kasvab. Tõesti üllatav, et Laes kogu selle "pulli" peale päris lõpus, kui talle võimalus antakse, mängib Oskari meheks, kellesse ka õed armuda võivad.

Presidentnäitleja **Egon Nuter** sõidab korra kaadrist läbi jalgrattal "postiljon Petškinina", **Enn Kraam** ilmub tema "näitlejanaost" lahutamatus maikasärgis... Sellestki väärib kõnelda kui üldisemast probleemist: eesti seriaalindunud filmikunst kasutab meelsasti ära populaarseid näitlejanägusid. Paraku, neile tihti midagi vastu andmata.

Selles kontekstis on kiiduväärt see, et Rao Heidmets on vanaema rolliga ekraanile üle pika aja toonud **Herta Elviste**. Meie tä-



*"Kallis härra Q".  
Pudelimees  
(Peeter Volkonski)  
kutsub korrale suli  
(Tarmo Männard),  
kes on varastanud  
vanaemalt pudelikese  
kampripiiritusega.*

Vähe on olnud lavastajaid seda rakendama. Tädi Ethelit ja onu Oskarit "hilja, aga seda võimsamalt tabanud armastus" on Heidmetsa režiis mängitud liiga ühte väravasse — estraadipalaks täiskasvanutele. Aga paha ei teeks, kui välja tuleks ka selle tegevusliini tõsiselt mõeldud pool: Sigridis tekkiv mõistmine täiskasvanute maailmast, oma vanemate loost. Praegune pilt pakub pigem

nase vanema näitlejapõlvkonna ühe säravama daami.

Ja loomulikult on Heidmetsa filmi trumbiks tema lapstähed — **Kerti Viilas** ja **Gabriele Guardado**!

Tagantjärele tundub, et eelmine, veel "Tallinnfilmi" ajal tehtud eesti lastefilm "Lammast all paremas nurgas" (1992, režissöör Lembit Ulfsak) oli oma pretensiooni-



*"Kallis härra Q". Soovimatu külalise (Tarmo Männard) pilk nukutuppa.*



*"Kallis härra Q". Onu Oskarit (Väino Laes) ja raamatukogutädi Ethelit (Anne Paluver) on tabanud hiline, aga seda võimsam armastus.*

tumas seikluslikus laadis hoogsamalt teostatud, terviklikum. Selle filmi mängisid ära aga rohkem suured näitlejad — Kark, Lutsepp jt. Heidmetsa filmi vahva tüdrukutepaar on aga selgelt üle Ulfsaki "Lamba"-filmipoistest! Heidmetsal on õnnestunud tüdrukute loomulik olek ekraanil mängima panna! Sedavõrd, et "Kalli härra Q" meisteroperaatori (Arvo Iho) ja kunstnike (Raoul Kur-

vitz ja Ene-Liis Semper) kunstitegemine kohati häirima hakkab.

Eriti kui võrrelda sellesama Lindgreni raamatute maailma mõnusa segadusega. Karlssoni katusekamber, Segasummasuvila, Tisleritalu, "Valge Roosi" peakorter... panevad ilmselt iga lapse endale samasugust tahtma. Kahtlen, kas ka "Kalli härra Q" filmi ilukambrid. Siin lõhnab rohkem täiskasvanute kunstiambitsiooni järele.

Alguse ilu on eriti kure: Sigrid, kes tunneb, et tal pole oma muresid kellegagi jagada, kirjutab kuuvalgel väljamõeldud kallile härra Q-le. Nii tekst kui selle ilmekas lugemine mõjuvad piinlikult. Vähe sellest, Iho kaamera eksponeerib valget tüdrukut sinises tornikambris. Klaaskuulikesed veekausis, kalakesed akvaariumis ja mis kõik veel. Midagi Marie Underi buduaari vaimus, aga vaevalt, et see lastele korda läheb. Sama on roosa toaga, mille tüdrukud kunstniku põõninguateljees oma vanaema jaoks korda seavad. Sinine ja roosa kamber, külm ja soe unistustemaailm jne, võib kriitik analüüsida. Lapsele mõjub see ilmselt parimal juhul väikese nukutoana, kus eriti midagi ette võtta ei anna.

Välisest ülesätitusest näibki algul kam-



*"Kallis härra Q". Lõpuks on kauaoodatud unelmate isa (Mart Sander) jõudnud merelt koju oma tütarde Saara ja Sigridi juurde.  
Arvo Iho fotod*

mitsetud ka valge peasaline Kerti Viilas. Ilus, aga elutu. Tõeline näitlejaimekus pääseb Kertis mängima alles siis, kui ta "mustaks" ümber riietub ja läheb vanaema röövimiseks.

Laste kostümeerimine väikesteks vananimesteks pole ammu uus võte, aga mõjub Heidmetsa filmis tõesti vaimukalt. Üks mustas liubavas nahkkostüümis, teine kossaka läilaroosa kostüümis, kõrgetel kontsadel vaarudes. Efektsed ja naljakad, nagu Pat ja Patachon. Tabavad kostüümid mängivad läbi filmi hästi välja tüdrukute välise vastandlikkuse!

Tegevuslikult on poolõdede vastandlikud loomused muhedalt tabatud episoodis, kus tüdrukud pööningu seinu värvivad. Tuline Saara vorbib seintele värvilisi täppe teha, põhjalikule Sigridile jääb tema järel "näputööna" kogu ülejäänud sein värvida. Seda laadi tegevuslikkust võiks ühes filmis muidugi palju rohkem olla!

"Kalli härra Q" tüdrukud on äratanud eriarvamusi: ühtedele meeldib rohkem valge, teistele must. Pole paha, see kuulub kinotähtede maailma juurde.

Tundub, et Gabriele Guardado lõunaverelise varaküpse Saarana on leid, millega

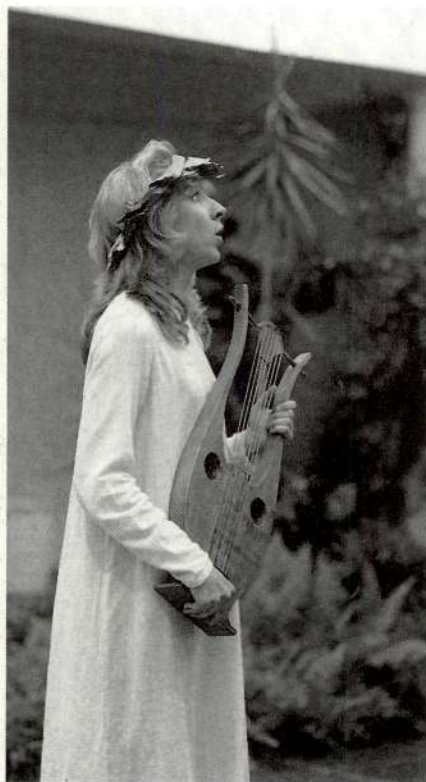
film võiks ka rahvusvahelist pilku püüda. Kui head ja väljendusrikkad käed! Žestid, mis väljendavad ühtlasi nii naljakalt täiskasvanulikkude nõutust kui lapselikkude kärsitust tegutseda! Kui vahvalt (ja Saara artistliku loomusega sobivalt) väike näitlejanna oma emotsioonidesse sisse elab! "Mul on nii-iiii kahju!" Või siis: "Ma võin meestega musitada nii palju kui tahan," teatab too lõunamaa verega tüdruk varaküpselt. Pole kahtlust, et ta aasta-paari pärast seda tõesti teeb. Ja itsitab seepeale deemonlikult. Samas võib ta nagu haki- või rongapoeg kiiktoolist mauhti vanaema sülle pugeda. Need lapsepõlve muretud mängud.

# O O P E R 400

Ooperi nelja sajandi taguse sünnidaatumi määratlemine sarnaneb vana muusika interpreteerimisega — täpne ja sõnasõnaline teksti järgimine võib viia valede järeldusteni, kui lugemisreeglid tundmata. Ooperikunsti sünni loetakse Jacopo Peri ja Ottavio Rinuccini "Daphne" ettekandmisest Firenzes Jacopo Corsi palees 1597. aasta karnevali ajal, teos ise pole säilinud. Ent aastaarv 1597 pole siiski täpne, kuna Firenzes ja paljudes teisteski Euroopa linnades ei alanud uus aasta (kuni aastani 1749) mitte 1. jaanuaril, vaid 25. märtsil — kuu pärast karnevali lõppu. Seega langeb 1597. aasta karnevaliaeg meie kronoloogia järgi 1598. aasta veebruarile. Esimene säilinud ooper — Peri "Eurydike" (Rinuccini tekstile ja Giulio Caccini lisandustega) — pärineb aastast 1600.

KRISTEL PAPPAL

## ORPHEUS OTSIB OOPERIT



Fotodel stseenid Arne Miku 1997. aastal Estonia Talveaias EMA ooperistuudio tudengitega lavastatud kompositsioonist "Igavene Orpheus" Caccini, Peri, Monteverdi-Orffi, Haydni, Glucki ja Offenbachi muusikaga. Orpheus Maila Plooman.

Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona ...  
Sest nüüd on mul soov rääkida teile  
Orpheusest...

(Claudio Monteverdi "Orpheus"  
Alessandro Striggio libretole,  
1607; proloog)

Orpheus otsib ooperit, kus laulda. Enne oli teisiti — ooper otsis teda. Õigemini *dramma per musica* või *dramma in musica* või *favola in musica* — sõna "ooper" ei kasutanud veel keegi. Miks muidu üldse draamat lauldakse, kui seal pole Orpheust? Või Arioni. Või jumal Apollonit, kelle eest põgenemisel muutub Daphne loorberipuuks.

Orpheus astub mööda ärkavat Firenzet ja otsib ooperit. Ta saabus rongiga Santa Maria Novella jaama ja käis juba Santa Maria Novella kirikus, seisatas ühel hauaplaadil, millele oli suurte tähtedega kirjutatud JACOPO PERI. Neli sajandit tagasi oli Peri koos Caccini ja Rinucciniga nende seas, kelle arutlustest ja katsetustest sündis *dramma per musica*, mida nüüd üldiselt ooperiks nimetatakse. Aga kas ooper on veel olemas?

Poesia: Io terminata ho già la poesia.

Musica: Io le musiche note.

Architettura: Io gli artifici / delle machine, e solo / mi resta di provar d'Amor un volo.

Poesia: Mul on tekst juba valmis.

Muusika: Ja minul muusika.

Arhitektuur: Minul masinate eriefektid, ja mul jääb proovida veel ainult Amori lendu.

(Pietro Francesco Cavalli "Xerxes"  
Nicolò Minato libretole, 1654; proloog)



Õieti tuleks eristada: ooper kui teos, ooper kui institutsioon, st ooperiteater, ja ooper kui ooperilavastus.

Ooper nüüdisajal on probleem. Loomulikult oopereid kirjutatakse ja — mis on vist küll sama tähtis — tellitakse (tellijatest võiks nimetada näiteks Müncheni biennaali ja meil NYFD-festivali). On jäänud mulje, et neis püütakse ooperile nii ette heidetud tinglikkust pigem rõhutada, oma huvides ära kasutada, ooperit justkui eri elementideks lahutada ja publikule näidata. Teatraalsus, mis oli omane ooperi sünniajale renessansi ja baroki piiril, jääb ikkagi alles, ja ka koost lahtivõetud elemendid jõuavad vaataja muljes ühistoimeni. Võimalusi ooperižanri teisenemiseks on tegelikult ju rohkesti.

Ent sellega on seotud ka üks kriitiline küsimus tekstist, st sõnadest muusikas. XX sajandi ooper arvestab paratamatult sellega, et vaataja saab tekstist aru. Klassikalised näited: Bergi "Wozzeck" ja "Lulu", hilisemast Ligeti "Le grand macabre" ("Vägev vikati-mees"). Kui muusika ongi harjumatuile kõrvadele väljakannatamatult dissonantne, leidub sellele põhjendus süžees, tekstis. Me peame teksti välja kuulma, et aru saada. Muidugi võib esineda ka täiesti vastupidist: tähtis on sõnade kõla — häälikud, silbid jms, eksperimenteeriv visuaalne külg, ent mitte tekst, lugu ja karakterid.

Meie ajale tunnuslik sõna devalveerumine puudutab ka ooperižanrit. Ooperi sündides oli olukord teine. *Drama per musica* kuulamisel nauditi poeetilisi metafoore, müütiliste sümbolite ja kaasaja filosoofiliste vaadete ühendamist. Ooperi edasisel teel õukonna pidusaalist avalikku ooperiteatrisse (esimene ooper-kommertsettevõtte asutati 1637. aastal Veneetsias) lisandus kõrgetele arutlustele publiku robustsema poole meelt lahutavaid nalju. XVII sajandil oli ooper Itaalias uus ja moodne nähtus, mis varjutas sõnateatri täiesti, keegi ei tulnud selle peale, et muusikasse pandud draamast ei peakski aru saama. Tõsi küll, vaatajad said osta enne etenduse algust libreto ja lugesid selle endastmõistetavalt stseen stseeni järel läbi. Mütoloogiliste ja ajalooliste süžeede varjust leiti hõlpsasti üles kaasaegsed karakterid ja sündmused.

Tänapäeva publik on harjunud, et ta ooperitekstist suurt aru ei saa. Oodatakse tavapäraseid süžeekeike, mis tegelikult pärit XIX sajandi ooperist, klišeeks muutunud tegelaskujusid ja situatsioone. Mis ooperis t e g e l i k u l t toimub ja miks, pole oluline.



Orpheus ja fuuriad.

Laseme oma kõrvu hellitada kaunitel tunde-rikastel meloodiatel, härdume surevast kangelannast ja õnnetust armastusest — see ongi ooper?

Poesia: /... / ma lasciarmi osservare se le parole / della seconda strofa / s'aggiustano alle note.

Poesia: /.../ aga las ma vaatan, kas teise stroofi sõnad sobivad muusikaga.

(Cavalli "Xerxes"; proloog)

### Originaalkeel või tõlge?

See küsimus seostub eelneva arutlusega. Originaalkeel või tõlge — neid ei pruugiski ju vastandada. Ehkki ideaal eeldab sõnadest täielikku arusaamist, heli ja sõna koosmõju, võib võõrkeelse teksti esitamine muutuda tähenduslikult siiski mõistetavaks, kui, vabandust, tegijad ise sellest aru saavad, kui lauljad jälgivad fraasi mõtet ja mõttenüansse, mitte ei laula lihtsalt sõnu. Kahjuks on sünenud liik lavastajaid, vägagi nimekaid, kes täie rahuga teatavad proovis: "Publik ei saa tekstist niikuinii aru, nii et pole ka tähtis, kas minu lavaline tõlgendus on mingilgi moel argumenteeritud tekstiga või muudab selle absurdseks." Hiljuti olevat nõnda väitnud muidu arukas ja andekas Peter Konwitschny Leipzigi Puccini "Boheemi" lavastades. Siin on vist küll tegemist lihtsalt laiskuse ja hooletusega, mitte geniaalse kontratõlgendusega (mis oleks täiesti aktsepteeritav kui argumenteeritud vastandloogika). Selline suhtumine räägib vastu ooperi olemusele, mis — tuntud tõde — tahab hõlmata

eri kunstiliikide koosmõju. See, et publik niikuinii aru ei saa, ei tohi olla lähtepinnaks.

Ooperilibreto tõlge on omaette looming, mis ei saa silmas pidada ainult kõrgpoeesia nõudmisi, vaid hoopis maapealsemaid asju, nagu näiteks hääliku lauldavus ja väldete sobivus rütmiga. Kui mingi ooperi tegelased laval ootavad ja loodavad, siis oleks kummaline neid sõnu tõlkes vältida. Sõna devalveerumine on meie, mitte lavakangelaste probleem. Ja kui publiku seas on inimesi, kellele ootus ja lootus enam midagi ei tähenda, siis saab nende kõledale eksistentsile ainult kaasa tunda. (Muide, XX sajandi üks avangardsemaid oopereid kannab pealkirja "Ootus", autoriks keegi Schönberg...)

*La Musica: Io la Musica son...*

Muusika: Olen Muusika...

(Monteverdi "Orpheus"; proloog)

Head libretistid ja head tõlkijad on alati arvestanud ooperi sünkretismiga ja sellega, et ooper on teatriteos ja sünnib teatris, etendusel. Ehkki kogu eespool öeldu on rõhutanud teksti olulisust, oleks rumal teksti ooperitervikust eraldi välja kiskuda, jättes kõrvale muusika ja teatri. Wolfgang Amadé Mozart, keda mõnedki ooperiuurijad peavad tänapäevase muusikateatri rajajaks, toonitas, et "ooperis peab poeesia tingimata olema muusika kuulekas tütar". Tema draamanärv

### Bakhandid Offenbachi operetist "Orpheus põrgus".



tabas eksimatult, kus on libretos vaja teha kärpeid, kus tegevushoog takerdub, kus puudub retsitatiivi puánt, kus libretisti ilukõne paneb muusika lohisema. Tekst peab jätma muusikale ruumi, et muusika omakorda saaks anda tekstile avaruse (allteksti, mitmeplaanilisuse — ükskõik kuidas seda nimetada). Ooperiajaloo on olnud võrratuid poeete-libretiste — alates algaegade Ottavio Rinuccinist (lõike ta 1600. aastal loodud "Eurydikest" — mille põhjal kirjutasid ooperid Peri ja Caccini — imetles ja kasutas veel Haydn'i 1791. aastal) ja lõpetades Lorenzo da Ponte ja Hugo von Hofmannsthaliga, aganendegi oopused on kujunenud koostöös heliloojaga. "Kõige parem on see, kui saavad kokku hea helilooja, kes mõistab teatrit ja on võimeline ise midagi visandama, ja osav poeet nagu tõeline fooniks..." (Mozart).

Wagnerit peetakse vahel teksti ainuvalitsemise pooldajaks, ent see on ühekülgne liialdus. Kui väga ta oma muusikadraamade tekste ka nautis ja neid meelsasti ette luges, siiski olid mõlemad, tekst ja muusika, vahendiks muusikadraama sünnil. Tähtis oli nende kogumõju laval. Praegune angloameerika ooperoloogია rõhutab väsimatult, et ooperit käsitledes ei tohi kunagi unustada, et ooper kuulub lavale, et teda esitatakse, et ta on helisev ja nähtav žanr. Kreekakeelne sõna *drama* tähendab tegevust, itaaliakeelne *opera* — tegevusi, töid, teoseid. "Ooper on laulmine, mida saadab lavategevus", ütles inglase Purcell. Teada olevalt esimesed tegevusjuhised pärinevad helilooja Marco Gaglianolt, kes kirjutas 1608. aastal Mantua hertsogi tellimusele ooperit "Daphne" (Rinuccini libreto). Pikka aega tegelesidki ooperi lavaletoomisega heliloojad, libretistid või koreograafid. Lavastaja amet tekib XVIII ja XIX sajandi vahetusel. Meie loojuva sajandi teist poolt on ooperiteatris kombeks nimetada Lavastaja Ajastuks — niisiis saabus see muusikateatrisse hiljem kui sõnateatrisse.

### "Ei ole midagi lihtsamat kui lavastada ooperit!"

Nii väitis Berliini draamalavastaja Frank Castorp pärast oma esimest kogemust ooperiteatris. "Kõik on ette määratud libreto remarkide ja muusika poolt — ja lauljad on ka huvitatud sellest, et publikule võimalikult rohkem silma jääda, eeslaval laulda. Neid natuke siia-sinna liigutada — see on lihtne! Mul kulub ainult kolm nädalat, et seal midagi natuke "arranzeerida". Suurepärase viis kiiresti raha teenida! Muidugi, ooperiga tegelemine ei ole sõnalavastaja jaoks nii väärkas



Stseen Peri ooperist "Eurydike": Orpheus — Aivar Kaldre, Karjus — Indrek Jurtšenko.

kui draamatüki lavaletoomine, nii et selles mõttes on ooperiga tegelemine tagasimineku. Aga finantsiline külg korvab kõik!"

See pole mitte ainult küüniline eneseavaldus, vaid — hoopis hullem — ooperikunsti täielik mittemõistmine. Kui räägitakse ooperi kriisist või ooperi surmast, siis niisuguste mõtteavalduste valguses võiks sellega nõustuda. Ilmselt on ooperiteatrid (ooper kui institutsioon) ise süüdi, et lähevad pealiskaudsuse ja vabrikuliku kitsi teed (lavastuste vorpimine ilma igasuguse süvenemise ja taotlusteta). Kui on rikkad teatrid, on võimalusi kunstipretensioonidega kitsiks (enamik *Metropolitan Opera* ja Moskva Suure Teatri lavastusi, mujalgi näeb neid jälle rohkem ja rohkem). Tsiteeritud Castorp poetas ajalehintervejuus ühe tõetera: "Kui ma aksepteerin ooperiteatris valitsevaid võimusuhteid, siis on mul vaja muusikal ainult volata lasta." Peaasi — mitte midagi muuta, mitte midagi nõuda.

Kunstnik või draamalavastaja ooperit tõlgendamas on olnud siiani ikka viljastav ja uusi perspektiive loov nähtus. Meenutagem Luchino Visconti töid, Franco Zeffirellit, võrratut Jean-Pierre Ponnelle'i, Peter Sellarsit, Patrice Chéreau'd, alati põhjalikult analüüsi-

vat ja süvenevat Peter Steini või klassik Felsensteini. Väga hinnatud Peter Mussbach on psühholoog. Viimaseil aastail on siiski ka probleemseid juhtumeid *à la* Castorp, mis, nagu öeldud, kasvavad välja suuresti ooperiteatrite enda suhtumisest. Need lavastajad jäävad peale kõige muu hätta sellega, mis on heas ooperilavastuses möödapääsmatu — tegelaste suhete väljamängimisega. Vaataja võib olla alguses tüdinenud sellest, et tege-lane seisab (või, minugi poolest, askeldab) justkui isoleerituna laval, laulab midagi trafaretsete liigutuste saatel (keegi ei saa niikuinii aru, mida) ja lahkub (või sureb). Ent seejärel vaataja kahjuks harjub ja arvab, et see ongi ooper. Rõhutaksin: ma ei nõua ülepin-gutatud tegevuslikkust, sebmist sebmise pärast, küll aga olen veendunud, et ooper vajab tegelaste suhete väljalavastamist ja -mängimist, ja seda on võimalik saavutada ka



Viiuldav Orpheus Juhan Tralla.  
Harri Rospu fotod

visuaalselt staatiliste lavastuste puhul, ka siis, kui akustika surub lavastaja ja lauljad väga kitsastesse raamidesse. Unustamatu näide selles suhtes oli 1996. aasta Salzburgi festivalil Beethoveni "Fidelio" lavastus (lav Herbert Wernicke) suures festivalimajas ja selle alg-

variandi "Leonore" minimaalselt lavastatud kontsertesitus (dir John Eliot Gardiner). Huvitavamaks, elusamaks ja teatripärasemaks osutus Gardineri dirigeeritud kontsertesitus! Just suhestamata lavastused viivad ooperi sageli tagasi oratooriumi piirimaile. Ja koor on mõistagi lihtsalt dekoratiivne element. Keerulise ooperifinaali lavastamisel tundub oratooriumlikkus kerge väljapääsuna. Mis rääkida keerulistest — vahel ei saada hakkama kolmegi tegelasega. Teos — ooper — jääb avamata, järelikult ooperit ei toimu. Või vahepealne aatomijaamade ja -katastroofide hullus: iga ennast vähegi modernseks pidav lavastaja kandis ooperi tegevuse üle aatomielektrijaama. Ei ole siis imestada, kui Salzburgi "Madame Butterfly" nimilauljanna nõuab lepingusse punkti, et "Butterfly" tegevus ei tohi toimuda aatomijaamas.

Vahel paneb hämmastama, kuidas asjad ununevad. Suur tõus ooperirežiis 1960—1980 (kõik nimetatud ooperilavastajad pluss Götz Friedrich, Joachim Herz, Harry Kupfer, Ruth Berghaus) on asendunud tusameelse ooteajaga. Vähene süvenemine, aine mittetundmine, põhjendamatus, tegelaste suhestamatus ja kujundivaesus hakkavad nullima kuuekümne-kaheksakümne aasta saavutusi. Mõned hajutavad neid ise, näiteks Sellars oma viimaste lavastustega (Ligeti "Vägeva vikatimehe" ebaõnnestumine Salzburgi festivalil). Loomulikult on positiivseid näiteid, nagu David Pountney Londonis või Johannes (Walteri poeg) Felsenstein Dessaus, rääkimata Peter Steinist ja Götz Friedrichist.

### Orpheus jääb ootama

*Orfeo: Dove, ah, dove te 'n vai / Unico del moi cor dolce conforto?*

[ - - ]

*Qual bene or più m'avanza / Se fuggi tu, dolcissima Speranza?*

Orpheus: Kuhu, ah, kuhu lähed sa, mu südame ainus magus trööst?

[ - - ]

Mis hea veel mulle jääb, kui ka sina, magusaim lootus, paged?

(Monteverdi "Orpheus"; III vaatus)

Orpheus sammub mööda Firenzet ja otsib ooperit. Ta käib ka Arno jõe teisel kaldal Pitti palees, kus 1600. aastal esitati Medici pulmapeoks Peri "Eurydiket" Caccini lisan-dustega. Nüüd on ta tagasi vanas linnas, istub Santa Croce kiriku trepil ja mõtleb järele.

Orpheus haarab lüüra...

# KUIDAS TALTSUTADA HÄRGA EHK GEORG FRIEDRICH HÄNDELI "XERXES" TEATRIS "VANEMUINE"

Esietendus 9. novembril 1997. Muusikaline juht ja dirigent — Lauri Sirp, lavastaja — Joachim Herz, kunstnik — Kustav-Agu Püüman, lavastaja assistendid — Taisto Noor ja Liis Kolle, koormeister — Piret Talts, koreograaf — Mare Tommingas, dramaturg — Kristel Pappel, kontsertmeisterid — Jaanika Rand ja Pille Taniloo, "Vanemuise" ooperiorkester ja -koor. Osades: Xerxes — Mati Kõrts, Arsamenes — Rando Piho, Ariodates — Alar Pintsaar, Romilda — Eve Randkivi, Atalanta — Merle Jalakas, Amastris — Karmen Puis või Maila Plooman, Elviro — Jaan Willem Sibul.

## PROVINTS — KAS TÕESTI?

"Xerxese" esietenduse aegu novembri alguses oli "Vanemuise" Väikese maja ümber tajutav möödunud sajandivahetuse hõng ja Tartu vaim. Kas raam on oluline? On küll. Kroonlühtrite sära kunagise Saksa teatri paraadakendes, stiilne, valdavalt akadeemiline peorõivais publik astumas üles välis- trepist ja eeskojast fuajeesse. Enesestmõistetav pidulikkus, tagasihoidlik väärikus, millega suheldi tuttavatega, astuti saali ja võeti sisse kohad ning vastu esimesed helid sama enesestmõistetavalt pidulikust "Xerxese" avamängust. Hakkasin tõesti uskuma, et Tartul on midagi, mis puudub või on varjusurmas tõusiklike pankurite ja kaupmeeste ning maiste valitsejate Tallinnas või mis on veel sündimata ilusas, kuid väikekodanlikus, moosi keetvas Pärnus.

Järsku tundsin, et täna on siin tagasi ka Euroopa, samuti kuidagi enesestmõistetavalt, nagu poleks ta kunagi ära olnudki. Joachim Herz Saksimaalt äratas siin endises saksa teatris ellu midagi sellest, mida eestlane — kirjanik Viivi Luige sõnutsi — aina otsib oma trööstitu metsa tagant.

Kui mu käest artikkel telliti, olin suurima heameelega nõus Tartusse lavastust uuesti vaatama sõitma. Skepsis oli siiski suur: kas on nad viitsinud "seal provintsis" pingutada, et ennast vormis hoida, kui range sakslane on ära juba kaks kuud? Kuid selle kahe kuu jooksul oli lavastus palju arenenud. See puudutas eelkõige näitlejate osatäitmisi, ansambli koostööd ja kulgemise ladusust, mille eest vastutas dirigent Lauri Sirp. Lavastajapoolne ettevalmistustöö on andnud näitlejatele nii tugeva aluse, et etendus vormub ja areneb (lagunemise asemel) ajaga veelgi. Orkester mängis endiselt kindlakäeliselt ja viimistletult, muusikaalselt ja kammerlikult.

Nii heatasemelise etenduse puhul paneb siiski imestama "Vanemuise" repertuaaripoliitika — näiteks jaanuari jooksul mängiti veel täiesti värsket "Xerxest" ainult kaks korda, mis päris kindlasti hajutab sellisele etendusele kuuluva tähelepanu. 15. jaanuari etendusel haigutas Väikese maja saalis tühjus, eriti saali eespõrand ehk kallima hinnaklassi kohad. Arvan, et tartlaste vähene huvi oma teatri tähtsündmuse vastu pole tingitud mitte niivõrd teatri kunstilise taseme allakäigust, vaid suures osas kehvast reklaamist — ka Tallinna imbus informatsiooni etenduse valmimisest napilt, rääkimata täiesti puudevast reklaamist praegu. Kas teater teeb koostööd linna ja ümbruskonna koolidega? Kas etendusi müüakse aktiivselt ka Lõuna-Eesti maakondades? Mitmetes pluralistlikes Lääne-Euroopa riikides algatatud publikukoolitusprojektid, millesse kunsti tegijad ise tihti üpris skeptiliselt suhtuvad, on kõigele vaatamata katse säilitada kultuuripärandit ka



järeplõvedele. Noor publik tuuakse kultuuri juurde ja pakutakse alternatiiv nivelleerivale massikultuurile — ei mingit allahindlust meelelahutamise eesmärgil.

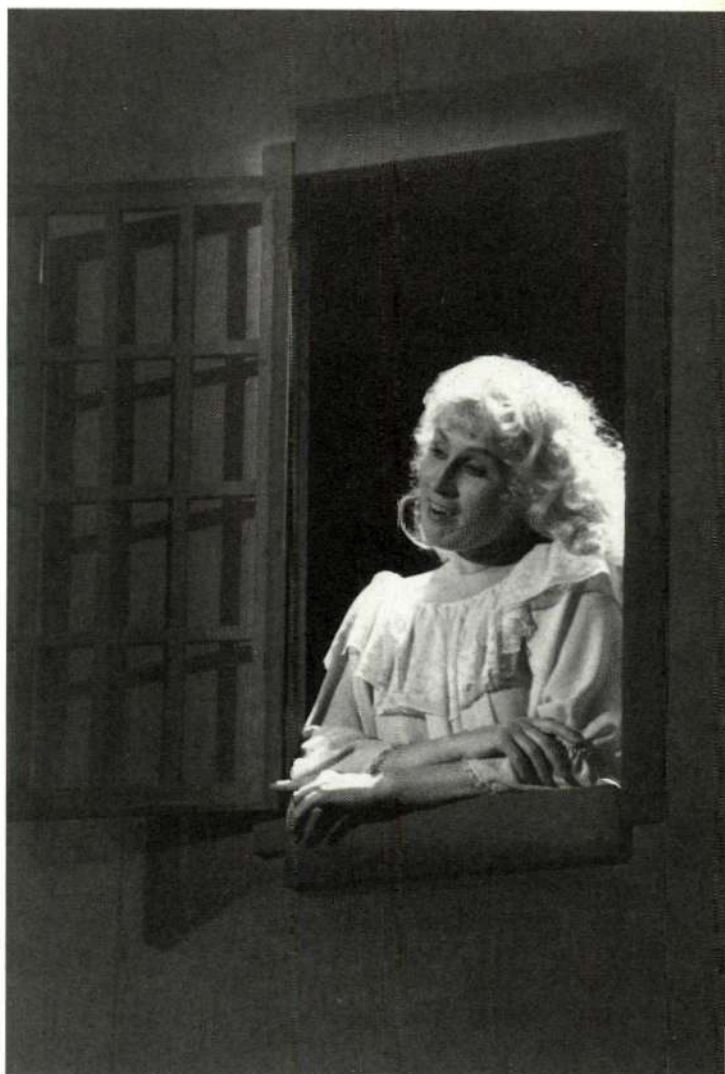
### BAROKKOOPER EUROOPA MOODI

Herzi lavastuses ei ole “kaasajastamine” kunagi pealetükkiv, kuigi ta muudab teose mõnes kohas vaatajale kergemini vastuvõetavaks. Muutused on seotud eelkõige etenduse ülesehitusega: mõni aaria on välja jäetud, retsitatiive lühendatud ja teksti tõl-

kimisel on lubatud endale vähesel määral vabadusi. Sakslaste eriline “tekstivabadus” on üldtuntud (näiteks “Võluflöödi” ja “Nõidküti” pikki jutustavaid kõnedialooge esitatakse seal tihti originaali järgi) ja ega Herzi töögi pole ilmselt selles suhtes erand.

Kuigi lavastaja jutustab Xerxese lugu XX sajandi teatri vahenditega, on lähtekohaks ikkagi barokkooper ning Herz pole püüdnud pakkuda publikule meelelahutust mingeid väliseid trikke kasutades. Tartu pressis kriitiseeriti seda, et komöödia eestikeelne tekst pole piisavalt naljakas. Kuid “Xerxes” kirjutati ju vaatamiseks õukondlastele ja kuigi

Romilda (Eve Randkivi)  
aknal.



Xerxes (Mati Kõrts)  
planeerib tulevikku.

siinmail puudub õukonnakultuur, pole ometi mõtet muuta ooper külakomöödiaks.

## KUI MÄNG OOPERIS POLE ÄHMANE TEGEVUSETUS...

Mõningad tegevuslikud selgitused ei ole vastuvõtmist hõlbustav *action*, vaid Herz teeb ainult sündmustiku mõistetavamaks; näiteks tummstseen avamängu ajal, kui saabuvad Arsamenes ja Elviro ning Romilda nad oma terrassil vastu võtab. Kärpeid pole Tartu versioonis kuigi palju ja nende osas on lavastaja ainsaks kriteeriumiks olnud hea, jälgitava teatrietenduse sünd. Mõned aariad koos retsitatiividega on ühendatud pike- maiks tegevuslikeks lõikudeks näiteks sünd- muskoha järgi (Arsamenes ja Elviro välja- saatmisel). Selle etenduse põhjal saab vaat- tajale selgeks, et Felsensteini ja "Komische Operi" loodud suund on mõjustatud sama- dest tõetundel põhinevaist seisukohtadest, mis iseloomustavad Stanislavski koolkonda. Seda näitab ka lavastaja selgepiiriline otsus aariate osas. Neid esitatakse tegevuslikult ainult siis, kui nad on selgelt tegevusliku dialoogi iseloomuga, siis, kui (aaria) mono- loogi esitaja juures viibib ka teine isik ja vastastikune mõjutamine on jutustamise sei- sukohalt hädavajalik või soovitatav. Näiteks on järgmiste tegevuslike aariate puhul olnud "kõneleja" ja "kuulaja" vahelise suhte ava- mine loo edasise arengu seisukohalt Herzile vajalik:

Esimese vaatuse 3. pildis on Xerxese (Mati Kõrts) aaria "Olla vait, mind välja naerda" lahendatud tegevuslikult. Romilda tõrjumise ja põgenemise aluseks on Xerxese muusika kannatamatud aktsendid ja tagedad passaažid eeltaktidel. Mõlema tegelasega toi- mub aaria jooksul areng, selguvad teineteise eesmärgid. Eve Randkivi mängib põgenevat, ennast kaitsvat Romildat musikaalselt ja loomulikult.

Esimese vaatuse 5. pilt sarnaneb lahen- duselt kolmandaga. Õdede Romilda ja Ata- lanta (Merle Jalakas) arveteõiendamine algab naljatleva padjasõjaga, kuid lõpeb Romilda

raevu ja ähvardamisega. Aaria "Röövida teda, kes mulle armas" ajal õrritab ja pro- votseerib Merle Jalaka Atalanta demonst- ratiivselt tagaplaanile paigutatud platvormilt, kus ta hõivab kahjuröömsa vaatleja posit- siooni. Romilda tunde puhangud vahelduvad kooskõlas äärmiselt väljendusriikka aaria muusikaga: valust, tigidusest, süüdistustest ja jõuetust vihast enesekindla bravuurini. Samamoodi tegelaste suhetele üles ehitatud liikuv ja aktiivne lahendus, ilma ülearuse rabelemiseta.

Esimese vaatuse 7. pildis ründab Xerxes Romildat nagu I vaatuse 3. pildiski, seekord Arsamenese (Rando Piho) saadetud kirja pärast. Aaria "Kui jääte truuks nii autule kelmile" ajal võitlevad Xerxeses kirk, kätte- maksuhimuline põlgus ja siiras armastus tüdruku vastu. Tegevuslikult lahendatud muusikanumber tingib jälle psühholoogiliselt täpset ja musikaalset mängu ja suhte areng Romildaga on ühtlasi märgatav — olukord on tüdrukule juba tunduvalt ohtlikum ja Xerxese käitumine palju ähvardavam kui eelmisel kohtumisel.

Refleksiooniliste aariate "täis lavasta- mine" osutub Herzi tööd vaadates tõesti tarbetuks — iga aaria on siin ka puhta tun- deavaldusena veenev ja rolli kui terviku lahutamatu koostisosana. Sisemine liikumine ja erinevate toonide paljusus on mõjusam välisest rabelemisest ning ka see siin on teater sõna kõige otsesemas mõttes.

Nende refleksioonide käsitlemisel tekib vaatajal koomilisele teosele omane pidev dramaatilise iroonia tunne: tegelane astub sündmuskohalt välja ja esitab oma arutluse või haleda kaebelaulu (aaria) vahe-eesriide ees, millel on kujutatud vapper sõjapealik kokkupõrkel lõviga. Sama lõvi, antiigis kangelasikkuse võrdkuju, konutab sambana or- kestriaugu serval ja satub alati nende tun- devalangute (tihti ainsaks) tunnistajaks. Nii muutub see lõvi otsekui inimlike kirgede sümboliks, kirgede, mille võimuses on kõik need inimesed ja mille vastu nad jõudumöö- da võitlevad. Elukogenud härra Herzi lavas- tatud komöödias käsitletakse seda kirge dis-



tantsiga, mõistmise ja huumoriga — kui midagi kahjulikku ja inimest tema tõeliste eesmärkide poole püüdelmisel takistavat, kuid siiski kui midagi andestust väärivat ja mõõda p ä s m a t u t. Samas on tegelased kõige inimlikumad üksi olles ja siis, kui nad on publikule, endataolistele, kõige lähemal.

Kirjeldan veel mõningate stseenide lahendusi, kus avalduvad kõige ilmekamalt Herzi nõudlik suhtumine materjali ja eespool mainitud ooperirealismis taotlused:

Esimese vaatuse alguses toob Herz tegevusse lisaplaani, kui Romilda katkestatud aaria "Et eemal seal aias" ajal üritavad Ar-

sames ja Elviro (Jaan Willem Sibul) vaikselt mööda hiilida laulu kuulavast ja lauljannast unistavast Xerxesest. Laulu koos pausidega on kasutatud tegevuses situatsioonikoomikana — mäng tähelepanuga ja avastamise ohuga, kõik faasid muusika rütmiga kooskõlas.

Esimese vaatuse 6. pilt on etenduse tervikus mõjuvamaid ja hõrgutavamaid. Herzi lavastuses avaneb vaatajale pildi mitmetahulisus. Nüüd saabub lavale valitseja Xerxese asemel esimest korda inimene Xerxes — valekostüümis ja armastaja ehedate tunnetega (aaria "Tõkkeid täis on armurajad").



Lillemüüja kostüümis  
Elviro (Jaan Willem  
Sibul) ja intrigeeriv  
Atalanta (Merle Jalakas).



Romilda (Eve Randkivi) ja Arsamenes (Rando Pih).

Häälekalt sosistades loeb Atalanta Romilda kirja ja kui ta lõpule jõuab, on lugemisega ametis ka Xerxes ning järgneva dialoogi ajal selgub kirja sisu vaatajale juba tegevuse kaudu.

Teise vaatuse 9. pildis on originaali tegevuskoha "Üksik koht linna lähistel" asendanud "Romilda maja aed". Mäng pöörleb siin Romilda akna ümber. Lahendus on näiliselt lihtne, kuid kujutab nii üleva Romilda ja akna all anuva Xerxese suhet kui ka romantilise kohtumise traditsioonilist situatsiooni, mis komöödias loomulikult ei aita kaasa kirgliku armastaja püüetele. Kogu pildi atmosfäär ja lavastusjoonis kasvab ka siin välja muusikast, Romilda õrnast truuduse-töötusest "Suur arm on kestev truudus".

Teise vaatuse 11. pildis kasutab Romilda viimase võitlusvahendina vihjeid, et ta ei ole enam ehk päris süütuke — *à la* Arnolphe ja Agnès "Naiste koolis". Romilda on sunnitud rääkima suudlusest ja demonst-

reerib oma vooruslikku häbitunnet ka publikule, keerates end silmapilkselt eesriide sisse.

Teise vaatuse 10. pildis on Romilda ja Arsamenese duett ("Need su tembud haavu löövad") musternäide elusast muusikateatrist. Herz ja tema lauljad (näitlejad, eelistaksin öelda) tabavad stseeni olemust ja helilooja mõtet muusikalise materjali abil. Fuuga vormis duett koosneb Romilda ja Arsamenese vastastikustest süüdistustest mõlema enesehaletsuses püherdades. Täpne tegevus sünnibki neist fraasidest, mis fuuga kulminatsiooni poole liikudes lühenevad mõnitavalt iroonilisteks etteheideteks. Kui teemad kulminatsioonini jõuavad, on tege-lased teineteisele juba käsitsi kallale minemas. Romilda ja Arsamenese võrdset süütust on selles tegevuslikus koreograafias kujutatud sümmeetriliselt. Siin tekib sulam, kus lavaline tegevus muutub ise muusikaks ning suhted ja tegevus eksisteerivad täpselt üheaegselt nii laval mõtlevais ja tegutse-

vais tegelastes kui ka nende muusikalises tekstis.

Teise vaatuse 12<sup>A</sup> pildis on Xerxes lõpuks vahe-eesriide ees üksi, seal kus ta on sundinud teisi — Arsameneest, Romildat ja Amastrist — enesevaatluses viibima. Ta astub välja talumatust olukorrast ja viipab raevukalt vahe-eesriiet langetama. Aaria "Oo, te metsikud fuuriad ja nõiad" lõpul astub eesriide ette ka Amastris, kes annab märku lavameestele, et nad eesriide Xerxese ja teiste vahelt üles tõmbaksid. Eesriie kerkibki ja tänu petetud pruudile astub oma armas-

tuse- ja võimumängudes ummikusse jooksnud Xerxes tagasi teiste sekka. Kerge barokiliku lustimise keskelt hoovab korraks lavalt saali midagi eesti publikule väga tuttavat.

Lugu jutustatakse küllaltki rahulikus tempos, vastandid ei joonistu välja mitte niivõrd muusikas rõhutatud kontrastide vaid — mis on meeldiv — muusikanumbrite karaktereist tingitud tegevuse elavnemise ja aeglustumise kaudu. Lavastaja eesmärk pole olnud üleliigne üldhoogsus, vaid lavastus viib meid selles mõttes Händeli aega, et kõike



Elviro (Jaan Willem Sibul)  
turustseenis.  
*Rein Urbeli fotod*

pakutakse nagu XVIII sajandi õhtusöögil: rahulikult ja etiketi nõuete kohaselt. Nagu eespool öeldud, valitseb Lauri Sirp hästi teose tervikut ja "Xerxes" ongi algajale barokkooperidirigendile sobivam kui mõni puhtalt *da capo*-aariatele üles ehitatud teos, kus draamaatilise pinge tekitamine jääb suures osas dirigendi ülesandeks.

## KUI SÜNNIB STIIL...

"Vanemuise" Väikese maja mõõtmed mängivad niisiis lavastusele kaasa — lavastus on baroklik ka füüsilise distantsi puudumise tõttu vaataja ja esineja vahel. Lavastaja kasutab eesriideaariaid väga ökonoomselt lavavahetusteks (mis olid jaanuarikuuks muutunud lausa talumatult mürarikaks!). Herzi redaktsiooni ja lavastuse meisterlikkus avaldub just sellises ökonoomsuses — võimes maksimaalselt arvestada antud tingimustega ja välja tuua alati palju enamat ja elavamalt, kui needsamad tingimused oodata laseksid. Lavalt tulvab saali ka midagi sellist, mis "professionaalide" puhul vist iga päevaga haruldasemaks kipub muutuma: töörõõmu ja usku teosesse.

Ühes esietendusele järgnenud arvustuses nimetati lavastuse stiili seebiooperlikuks, kuid kas mitte loo enda olemus ei välista seda võrdlust: XVIII sajandi ooperite läbivaks (meie arvates) naiivsevõitu teemaks on truu armastuse ja voores ülistus. Ka "Xerxese" — olgugi, et ka omal ajal mõnevõrra topeltmoraaliga — teema on voores ja truudus, mis on käesoleval seebiooperite ajastul muutunud sõimusõnaks.

Võiks öelda, et lavastaja on valinud teosest need jooned, mis oma substantsilt on universaalsed, süvenenud neisse (karakterid, erinevad arusaamad inimsuhetest) ja jätnud muu kõrvale või kasutanud seda raamina. Selle "Xerxese" puhul pole kuigi oluline, et tegevus toimub müütilises ajas barokkhilpudega ehitult. Tundub siiski, et meie ajale omane väline lihv ja teisi inimolendeid eemale tõukav, objektiveeriv vaatlemine heade kommete raames leiaks analooge ka barokkinimese suhtumisest oma minasse ning

kaasinimestesse, kelles nähti põhiliselt oma mina peegeldust.

Ka lavalises liikumises jäädakse võrdlemisi neutraalsele pinnale, peetakse enamasti kinni meie aja koodidest — baroklik kummardamine ja reveransid jäävad teadlikult trafaretseiks ja on üldjuhul koomika teenistuses. Ühelt poolt tegevuslikkuse rõhutamise, teiselt poolt enamiku aariate segamata, "täis lavastamata" intiimne refleksioon moodustavad etenduses otsekui sünteesi, milles barokkteos säilib oma näo ja põhijooned, kuid täieneb võimsalt nüüdisaja tähendustega.

## PÄRSIAST KREEKASSE, "VANEMUISEST" LONDONISSE KING'S THEATRE'SSE

Eespool kirjeldatud lakooniline suhtumine ajastu probleemidesse puudutab ka ruumikasutust ja lavakujundust. Kustav-Agu Püümani kujundus on klassikaliseilt ilus, maitsekas, funktsionaalne ja ei tüki esile: lavastuse tuum on tegelaste suhetes ja näitlejate töös. Sellest "Xerxesest" puuduvad spekaakli elemendid — kujundus juhivad mõtted pigem Prantsusmaa kuldse ajastu draama klassikutele. Kulissivahetused puudutavad ainult üksikuid elemente: kogu tegevuse taustaks jääb üks põhikujundus tegevuskoha vahetusele vihjavate muutustega. Võluvad detailid, mis kujutavad hästi ka kujunduse tinglikkuse astet ja lavastuse laadi, on näiteks taustal suure kahe poolega ukse ees asuvad väiksed paadikujutised, mille üle viib Hellespontose laevasild, samuti laulusstseeni puust altar keskusest tagapool, millel leegitseb tuli — lehviv oranž rätik. Kujundusdetailid on eranditult kas mööblitükid või mitmeti kasutatavad vihjelised elemendid, näiteks sambad. Üldilme on rõhutatult teatraalne — ka see on teatud mõttes barokitruu. Lavaruumi kasutatakse üsna efektiivselt kogu ulatuses, saabumised ja lahkumised toimuvad lisaks laval asuvatele käikudele auditooriumi udest ja orkestriauku viivast trepist. Ruum jaguneb selgelt kaheks: lavaruum ja kahe eesriidega eraldatud eeslava,



“Vanemuise” “Xerxese” kujundas Kustav-Agu Püüman.

mille puhul tegelane viibib justkui publikuga ühes ruumis. Oma kujunduses tabab Püüman sama kergust, mis saavutatakse näitlejatöodes.

### SUUREPÄRANE NOOR ANSAMBEL

**Xerxes.** Mati Kõrts on kindel, vokaalselt ideaalne Xerxes. Ta laulab vabalt, raskele partiile vaatamata ei hõiva laulja hääletekitamine kunagi vaataja tähelepanu, vaid tänu põhjalikule tööle rolliga jääb ka aariate puhul keskmesse iga stseeni karakter ja lavasituatsioon. Eriliselt nauditavad on kuulus *Larghetto* ooperi alguses (“Vaim puhkab siin”) ning raevu, põlguse ja ehtsate tunnete väljendus Romilda ees (“Kui jääte truuks nii autule kelmile”). Xerxes on Kõrtsi esituses päris humoristlik tegelaskuju, laulja tajub suurepäraselt lavastaja valitud muusikalise komöödia stiili. Rolli liin sünnib lavastuses Händeli muusikas antud rada pidi; alguses näeme alpi, iseteadlikku ja kapriisset valitsejat, kes on oma vääritude himude ohver, kuid ooperi jooksul muudab Romilda ene-

sekindel vooruslikkus tema ühemõttelise flirdi kõikehõlmavaks kireks. Rollimäng (valitsejast kosijaks ja vastupidi) toob esile võimuküsimused ja Xerxese saabumist armastatu juurde tähistab alati kuninglik kummardustetants, ütlemata koomiline hüplemine, introduksioon algavale võrgutamisstseenile.

**Romilda.** Eve Randkivi on omandanud barokkstiili ning selle juurde kuuluva ornamentatsiooni võrratult. Laulja säras ja hämmastas esietendusel, kuid jaanuaris tundus, nagu oleks tal (tingitud haigusest, ülelaulmisest?) vokaalseid probleeme, mida püüdis vahel varjata mõningase ülemängimisega. Esietendusel laulis ta täpselt, usaldusväärset, isegi hiilgavalt. Näitlejana on Randkivi suurepärane: rolli liin on terviklik ja põhjendatud, Romilda kuju usutav (ka antud teatrailsuse raames) ning detailideni läbi mõeldud. Ülinõudlikkus ja mahukas osatäitmises avaldub Herzi kreedo — püüdlus, et laval looks laulev näitleja, kelle tegevuse iga hetk oleks m õ t e s t a t u d.

**Ariodates.** Alar Pintsaar sulas lavategevusse orgaaniliselt üpris ühemõõtmelise, koomilise karakterina. Laulmise puhul segab

sirge, torevõitu hää, mis ei paindu eriti koloratuurides või kaunistustes.

**Atalanta.** Merle Jalakas, laulja, keda allakirjutanu pole varem juhtunud kuulma, on tõeline leid. Roll oli lahendatud traditsiooniliselt, kuid ometi omapäraselt. Jalaka Atalanta on just oma lõbutseva ajastu segadust tekitav kokett, naljakas, kuid kaval noor tütarlaps. Atalantas peegeldub ehk kõige selgemalt see, et "Xerxes" täitis oma sünniajal ka kerge meelelahutuse funktsiooni — Jalaka pöörlevad silmad ja grimassitav suu on üpris lähedal "Vaprata ja ilusate" väljenduslaadile, ka Atalanta ja seriaali tegelaste eesmärgid sarnanevad, vahe on ainult selles, et siin on näitlejatöö meisterlik ja kunstiteose kui teraviku teenistuses. Vokaalselt on Atalanta partii võrdlemisi vähenõudlik, kuid Jalakas teeb sellest ka muusikaliselt midagi eeldatavast enamat. Ta laulab sundimatult ja võluvalt, fraseerib veenvalt ja stiiltruult.

**Arsamenes.** Rando Piho osa jäi esietendusel kahvatuks ja laulmine tagasihoidlikuks. Jaanuariks oli roll saanud uue elu ja toimise tõhusa vastukaaluna nii Xerxesele kui ka Romildale. Roll ise sisaldab kõige rohkem traagilist muusikat ja *opera seria*'le omaseid elemente. Piho oli teesklematu ja loomulik, tundus nagu sünniks roll suure osas laval, mis ooperi puhul üsna haruldane. Laulja on usaldusväärne, kontakti otsiv partner. Vokaalselt oli Piho jaanuarikuu etendus vaevalt väsimusest, mis avaldus pressimisena aeglastes aariates, kus fraasid katkesid ja laulja tähelepanu kandus tehnilistele probleemidele. Neid probleeme oli novembris vähem. Tulebki küsida, kas lauljate vokaalsed probleemid pole siiski osaliselt tingitud sellest, et lavastust näidatakse niivõrd harva ja seetõttu tuleb aariad enne igat etendust uuesti üles soendada? Võimeka barokk-lauljana näitas Piho end siiski näiteks aarias "Siis Romilda mu omaks saab".

**Amastris.** Mõlemas etenduses, mida mul õnnestus näha, laulis Amastrist Karmen Puis ja nii jäi teine meeldiv metsosopran Maila Plooman kuulmata. Kahju, sest kriitika põhjal on Ploomani Amastrise-lahendus sootuks teistsugune kui Puisil. Ka Amastris oli

arenenud pärast novembrikuist esietendust tunduvalt. Jaanuaris usaldas noor laulja oma praegusi võimeid rohkem kui esietendusel ning tulemuseks oli mänguliselt vabam ja vokaalselt loomulikum Amastris. Traagilise vastasjõu loomine õnnestus ka temal oivaliselt, eelkõige läbitunnetatud aariates.

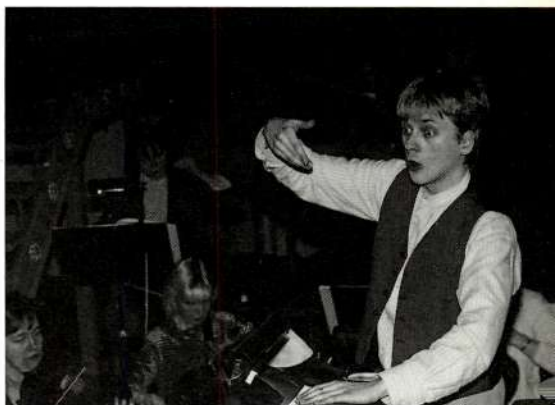
**Elviro.** Jaan Willem Sibul on tabavalt koomiline teenija, ka Herzi lavastajakontseptsioonis niisugune komöödia garantiimehike, kes tõmbab isegi oma ülevas mures vaelevad traagilised kangelased maa peale tagasi; narr, kes viskab oma kuue aeg-ajalt ka teiste tegelaste selga. Just nimelt Elviro puhul avaldub lavastaja loomulikkusetootlus — Sibula töös ei ole jälgegi sellest sundlõbususest, mis ohustab selletaolisi rolle ooperis peaaegu alati. Herzi retsept on selge: seal, kus nali iseenesest ei sünni, pole nalja vajagi. Lisaks täpselt tabatud koomiliste stseenide olemusele tekib siin-seal Elviro stseenides situatsioonist johtuvaid lisandusi ja improvisatsioone, mis on alati maitsekad ja omal kohal. Vokaalselt on see buffolik roll kindlakäeliselt teostatud.

Üleüldse on laval ansambel, milletaolist pole üheksakümnendatel eesti ooperis kohanud. Siin on võtmesõnadeks ühisnäitlemine, taotlus, sündmus, suhtlemine; hoolikale analüüsile ja erinevate variantide katsetamisele on lisandunud näitlejate loov intuitsioon. "Xerxese" trumbiks pole tööpoolest kallis, võimas dekoratsioon ja ooperlik pompossus, vaid muusikaline ettevalmistus, näitlejatöö, täpsus, viimistletus, loomulikkus ja tahaks öelda: diskreetne ilu. Osatäitjate anne ja isikupära on ühise eesmärgi teenistuses ning avanenud ühtse meetodi abil. Professor Herz töötas Tartu lauljatega septembri esimesest poolest alates ja näib, et ainult nii pikaajalise pingelise tööga saavutatakse tulemusi, kus tegijatega toimub sisuline areng, kus lavastus avab helilooja kavatsused ning kus üldse tasub hakata rääkima ooperiteose lavastamise mõttest. "Xerxes" on ühtviisi nii muusika- kui ka teatrisündmus. Kahju, et paljud asjad, mis tõeliselt suured, toimuvad kusagil vaikselt, poolsalaja ning ei jõua kunagi Suurte Vankrite peale. Lavastuse

esietenduse saatust aastalõpu "ooperikäras" peegeldab Joachim Herzi tegemiste saatust üldisemaski plaanis: teave tema teedrajavatest töödest jõudis Ida-Saksamaalt laia maailma õigupoolest alles 1970. aastate teisel poolel pärast Leipzigi "Nibelunge". Nüüd töötab Joachim Herz ooperimajades üle maailma just teda huvitavate projektidega — Tartusse meelitasid ta sõbrad.

### "EGA SIIT NAATSARETIST..."

Siin provintsis (pean sellega silmas nii Eestit kui ka oma kodumaad Soomet) võime muidugi kõigele vaatamata areneda silmapaistvateks spetsialistideks ja taunida lõppude lõpuks kõike, mis pole "samal tasemel" mõne nimeka meistriga. Soome perspektiivist vaadates tundub siiski arusaamatu, et nii haruldast — õnnestunud, mõjuvat — barokkooperitõlgendust laidetakse Tartu pressis seetõttu, et orkester ei küüni *Le Petite Bande*'i või *Musica Antiqua Köln*'i tasemeni. Vigu ja puudujääke loetletakse õpetatult õige mitme veeru võrra. Kuuldes "Vanemuise" orkestri mängu esietendusel, olin rabatud — kuidas on selleni jõutud, kuidas on see üldse võimalik? Ka muusika ettekandmise osas seab "Xerxes" "Vanemuise" ooperi kunstilisele tasemele endisest võrratult kõrgema lati. Fraseerimises ei esine mingeid märkimisväärseid puudujääke. Värvitoone ja dünaamilist vaheldust saab muidugi alati juurde otsida. Lavateose puhul ongi teisejärguline ühe või teise vanamuusikakoolkonna seatud ideaali järgimine — põhilised on ikkagi dramaturgia nõuded ja õige õhkkonna tabamine muusikas! Siin sai see ka teoks: dirigent ja muusikud jälgisid dramaatilise arengu nõudeid ja suutsid jutustada lugu säravalt, õiges tempos ja võtmes. Peale selle tasuks ehk meeles pidada, et "Xerxes" on tõepoolest esimene Tartus esitatud barokkooper, orkestrile päris ilmselt ka esimene barokkteos, millesse nii põhjalikult sisse elatud. Needsamad vanamuusikaspetsialistide CD-plaadid, mis nina kirtsutavale kriitikule on olnud kättesaadavad ainult mõned aastad, pole olnud seda



Muusikaline juht ja dirigent Lauri Sirp proovi tegemas.

Anu Matkuri fotod

kauem ka tegijatele. "Olla tasemel" pole vahest siiski kultuuri ja kunsti ainuke ülesanne. Kui me muud ülesannet ei näe, võime ka oma rahvusliku(d) kultuuri(d) kogu täiega maha kanda.

### TULEVIK?

Algus on hämmastav ja paljutootav. Tahaks loota, et "Xerxesest" kasvaks välja uus alaline ooperiansambel, mille töö keskmeks oleks muusikateater ja laulev näitleja, elav protsess ja mitte ainuüksi tulemus. Taime- lavaks võiks olla just see "Vanemuise" Väike maja ja seda võiks juhtida õpihimu, töövõime ja tagasihoidlikkus Lauri Sirbi isikus, kelle tööd ja suhtumist kunsti võiks hinnata võrratult kõrgemalt kui mõne puberteedialise imelapse efektset, kuid sisutut ilutsemist suure orkestri ees. Barokkooperit nähakse ja kuulatakse siin Põhja-Euroopas niivõrd harva, et oleks soovitatav näidata võrdlemisi väikese koosseisuga "Xerxest" laiemalt vähemasti Eestis ja miks mitte ka naabrite juures.

---

*TIMO LIPPONEN on Helsingi ülikooli teatriteaduse kateedri ja Eesti Humanitaarinstituudi teatriõppetooli üliõpilane.*

---

# OOPERIKÖNELUS TARTUS

*Kuiigi ooperile on ennustatud mõnigi kord väljasuremist, püsib ta kangekaelselt ja püüab endasse sulatada uusi rikastavaid ilminguid. Nendest, kes töötanud ooperiteatri õhku lasta, on saanud edukad dirigendid neissamades ooperimajades. Mis on ooperi elujõu allikas? Ehk laiemalt, mis on muusikateatri tuum? Tartu Muusikakooli õpetajad Vivian Tordik ja Mart Jaanson arutlesid selle üle enne üht "Xerxese" etendust, ja "Vanemuise" "Xerxes" ongi kõneluse ajendiks.*

**Mart Jaanson:** Eesti teatris on mind kõitnud kaks ooperilavastust: Jaan Toominga lavastatud Orffi "Kuu" 1987. aastal ja nüüd Händeli "Xerxes" Joachim Herzi lavastuses. Toominga lavastusest ei ole meelde jäänud mitte niivõrd liikumine, kui võrd mäng valgusega, see oli paaril korral erilisel muusikaalne, muusika muutumisi jälgiv. "Xerxeses" nägin midagi veel peenemat ja keerukamat: lauljate liikumine, miiemika ja žestid olid kooskõlas muusikas toimuvaga, ja sinna juurde veel tekst. Kui kõik see satub fookusse, siis sünnib midagi kordumatut, on tabatud muusikateatri tuuma.

**Vivian Tordik:** Muusikateatri tuumast rääkides rõhutagem, et käimapanev jõud on ikka partituur. Olen kogenud etendusi, kus tekib lõpmata kurb tunne — lavastaja realiseerib ideed, mis ei kasva välja muusikast. Mulle meenuvad Irdi ooperilavastamised. Tema pluss: repertuaaris oli tollal palju nüüdisaegset — Prokofjev, Šostakovitš, Britten, Janáček. Ainult et kui ta ise režiilaua ette astus — tolleagset kontsertmeisterid räägivad sellest tänapäevani — ütles ta pianistile: "noh, mängi sealt nüüd natuke midagi", ja lähtus siis üksnes oma hetkemeeleolust, järgmisel päeval leidis ta sealt juba midagi muud. Režii tegelikult puudus, läbimõeldud ja -töötatud ooperilavastusest oli asi kaugel. Väga hea kogemus oli seevastu "Vanemuise" kunagine koostöö Peter Brähmiga Potsdamist Beethoveni "Fidelio" lavastamisel. Seal nagu nüüd Herzigi puhul torkas silma väga täpne töö, tegelastevahelised suhted olid motiveeritud, lauljad said mitmekülgsed ülesanded ja nad olid selle eest väga tänulikud. Näitleja ju tahab tegelikult tööd teha. Kui ma lugesin "Sirbist" (7. 11. 1997) "Xer-

seses" osalejate arvamusi (Piret Luhamaa vahendusel), kujutasin ette higi ja võib-olla ka pisaraid, mis valatud — kõik ju rõhutasid proovides tehtud tööd, lavastaja nõudlikkust. Ent laval oli sundimatu, väga särav etendus.

**M. J.:** "Xerxese" esimesed hetked ei olnud vahest nii säravad, aga mida edasi, seda säravamaks läks. Mõtlesin, et ehk oligi nii mõeldud — rahulolematuks teha ja siis lajutada. Nii kummaline kui see ka pole, kõik täiuslikkuse poole pürgivad asjad moodustavad nagu omaette mikrokosmose, milles halb täiendab head. Heast ei saa aru, kui ei ole halba — "Xerxese" puhul näiteks mõnigad staatilised momendid, kui pruunikates toonides vahe-eesriide ees ei toimunud midagi ja kuuldus ainult klavessiinimäng. Aga muusikateatrist kõneldes ei ole mõttekas vaadelda mingeid elemente eraldi. Ainult üht külge, näiteks teksti või muusikatõlgendust vaagides jääb tabamata nimetatud tuum. "Xerxese" tõlkes ei huvitanud mind semantika, et kas keegi nüüd tõesti laulis "nootaloota". Kui mõistetakse, et tegemist on sünkretismiga, ei hakata urgitsema eraldi elementide kallal. Teksti ja muusika osas oli vaimekaid leide, näiteks mäng silpidega ühes Xerxese aarias. Kui mind midagi "Xerxese" tekstis üldse häiris, siis sõna "silmaplaks".

Paljud imestasid, et "Vanemuise" orkester saab hakkama, mõni noris tänaste barokkmuusika esitustraditsioonide mitteamustamise pärast. Tuli orkestriaugust mis tuli, mind ei seganud orkester põrmugi. Ta oli piisavalt hea, et olla osa tervikust. Samal põhjusel rõõmustas klavessiini (õigemini spineti) partii — kui põhjalikult see oli läbi töötatud, vilets pill mind ei häirinud.

**V. T.:** Arvatavasti pakub Händeli ooper lauljatele väga häid ja soodsaid võimalusi, ehk, nagu lauljad ütlevad, "on häälele hea". Mati Kõrts esines Xerxesena säravalt, võrratu naudinguga. Tahaksin esile tõsta ka Eve Randkivi Romildat. See on kindlasti üks tema suurrolle, mis näitab laulja avarat skaalat (kõrvutaksin Romildat Violettaga, mis hakkas eriti hästi kõlama tänu Carlo Felice Cillario viimistlustööle). Jaan Willem Sibul on lava jaoks lausa sündinud, kõik ilmunud arvustused on talle üksmeelselt tunnustust jaganud. Tõepoolest, selles rollis on nüansirikkus ja täpsus ühendatud ehtkomöödiaaliku mängulustiga. Ja saal reageerib elavalt. Elvirole eelnes sir Falstaff. Tahaks loota, et laulja edasise arengu huvides teda tulevikus vastandlikemates osades rakendatakse. Merle Jalakas näis esmakordselt oma ande suuri võimalusi pakkuvat, tema Atalanta oli tore. Ka teiste osatäitjatega võis rahule jääda.



Samas on väga tähtis, et "Xerxese" trupis on mitu noort lauljat: Alar Pintsaar, Rando Pihho, Karmen Puis ja Maila Plooman, kellele töö Herziga oli kindlasti asendamatu kogemus ja kes jõudsid juba nüüdki arvestatava tulemuseni. Tegelikult tähendas "Xerxes" suurt koolitustööd kogu eesti teatrile. Paraku on ju nii, et pärast Muusikaakadeemia lõpetamist visatakse noor ooperilaulja otsekui vette. Muusikaakadeemia alla kuuluvad nii ooperistuudio kui ka Kõrgem Lavakunsti-kool, ent näitlejate ja lauljate teatrilane ettevalmistus on väga erinev — lauljate kahjuks. Näitlejaid koolitatakse väikestest episoodidest suurte dramadeni, mis valmivad eri lavastajate käe all. Lauljad ei saa pooltki sellest mahust ja põhjalikkusest. Noore laulja edasine areng sõltub sellest, kas teatris on pädevat lavastajat-pedagoogi, nagu kunagi olid Udo Väljaots ja Ida Urbel. Praegu on "Vanemuisel" olnud selles suhtes kaks olulist külalist: Carlo Felice Cillario ja Joachim Herz.

**M. J.:** Olen teiega nõus. Ainult Eve Randkivi puhul häiris mind paiguti tämber. On oluline, et "Xerxese" tegijateni jõudis mõte: nii on hea tööd teha, kui seatud raamid on piisavalt liikumisvabadust. "Sirbi" intervjuus rõhutasid kõik, kui tähtis oli see, et lavastaja teadis täpselt, mida tahab. Mulle tundub, et meie elus on nii palju seda, mida nimetame entroopia kasvukes ehk, lihtsalt öeldes, korralageduseks, tuginetakse ainult vaistule, skeletti ei tehta valmis. On õnnelik juhus, kui tuleb inimene, kes teab, mida ta tahab, ja oskab esitada konkreetseid nõudmisi. Selline kogemus oli eesti teatri tuleviku seisukohalt äärmiselt vajalik.

Et "Xerxes" on barokkooper, hakkasin mõtlema, kui võrd erineb sellise muusikateatri alus romantilise ooperi (Verdi, Wagner, Puccini) omast. Tean, mõned põhiliselt instrumentaalmuusikaga tegelnud heliloojad ütlevad, et ooper on nonsens (see on konkreetselt Lepo Sumera väljend). Steve Reich on arvanud samuti. Sest ooperis on kõik niivõrd maneristlik ja palju tuleb juurde mõelda. Ilmselt peetakse siin silmas romantilist ooperit, armastus- ja surmastseene, mis on lõputud. Need žestid ja miimika, mis tulenevad romantilise ooperi muusikast, ei võimalda ehtsat väljendust, kunstlikkuse maik jääb juurde. Aga barokkooperis saab panna muusika n-ö tänapäeva maneeri teenistusse, barokkmuusikaks on struktuur, kulgemisühtsus ja motoorika selgemini kuuldav, mis vastab paremini meie aja muusikalisele mõtlemisele. Miks ei andnud Viinis nähtud romantilised ooperid mulle nii sügavat lavastuselamust: sellise muusikateatri alus ei ole

mitte muusikas, vaid dramatismis, mida laulja toob esile oma hääle ja näitlejameisterlikkusega. Muusikas kui keeles on olemas muusikalised žestid (Luciano Berio termin), mis on minu meelest eriti olulised romantismieelses ja -järgses muusikalises mõtlemises. Kui viia need vastavusse lavastusjoonisega, lauljate žestide, miimika ja liikumisega, on meie aja vajadusi arvestav muusikateater võimalik.

**V. T.:** Mulle meenub Potsdami teatri "Così fan tutte", mis oli suurepäraselt rajatud poosidele. Lahendusvõimalustelt on Händel ja Mozart sarnased.

**M. J.:** Niisiis, muusikateatri alus on muusika struktuur, tuum aga sellest struktuurist välja kasvanud sünkretistlik lavastus. Enamik Eesti teatris lavastanuist sellest ei lähtu. Seepärast on muusikainimesel sageli piinlik ja igav.

**V. T.:** Händeli "Xerxese" kavvavõtmine oli väga värskendav, sest siiani on "Vanemuise" repertuaar olnud üheplaaniline, põhinedes XIX sajandi muusikal. Kolm-neli Verdit, lisaks Puccini ja Gounod. Pääaegu nagu meie tulevane Rahvuskooper! "Vanemuise" mängukava oli 20—35 aastat tagasi tunduvalt mitmekesisem, palju esitati XX sajandi muusikat. Praegu võiks mõelda põhjanaabrite ooperitele, Brittenile, Prokofjevile. Pärnu Ooper kavatseb ette kanda Richard Straussi "Elektra" ja "Salome" — eks siis lähen neid sinna vaatama. "Vanemuine" ei tohiks unustada sedagi, et teatril on olemas ooperilavastaja Taisto Noor, kes ei pidanud paljuks olla Herzi assistent.

**M. J.:** Mind kummitas "Xerxest" vaadates mõte, miks otsustati sellise komöödia kasuks, kus pilamise aste on süütust komöödiast üks kraad kangem. Mis on selle eetiline külg?

**V. T.:** Ma ei arva, et teater peaks kedagi kasvatama. Vahest oli õige barokkooperit alustuseks just koomilisemast küljest meie ette tuua, et publik näeks, tegemist ei ole õõnsa pateetika või millegi surmigavaga. Kontrollitendusel tunnistas üks daam: "Tulin suurte kahtlustega, sest tunnen niisugust aukartust Händeli ees" — laiem publik on esmajoones orienteeritud ju Händeli suurtele oratooriumidele — "ja veel ooper, ja veel Xerxes!" Pärast leidis ta: "Olen saanud niisuguse positiivse laengu, millest jätkub pikaks ajaks."

**M. J.:** Sest siin on tabatud muusikateatri tuuma.

*November 1997*

SAJANDI LÕPP,  
AASTATUHANDE LÕPP,  
MAAILMA LÕPP



Madis Kõiv "Stseene saja-aastasest sõjast", Eesti Draamateater. Maria Klenskaja.

Madis Kõiv "Stseene saja-aastasest sõjast"

Lavastaja: Mikk Mikiver

Kunstnik: Ervin Õunapuu

Kostüümikunstnik: Mare Raidma

Helilooja: Lepo Sumera

Esietendus 1. veebruaril 1998

Eesti Draamateatri suures saalis

Aeg-ajalt tunneb iga looja vajadust teha kokkuvõtteid. Tõmmata joon vahele, jääda selle ees peatuma ning vaadata tagasi. See vajadus on eriti mõistetav, kui kokkuvõtete tegemise aeg langeb kokku aastatuhande lõpuga ning elektrooniline tablo Raekoja platsil näitab sekundeid, mis on jäänud... Milleni? Pelgalt sümbolise numbrivahetuseni kalendris või millegi olulisemani?

#### Loobumise motiivid

Mikk Mikiveri jaoks on Madis Kõivu "Stseene saja-aastasest sõjast" nimelt selline kokkuvõtlik loominguakt. Ja ühes sellega katse saada kellekski uueks, jäädes samas iseendaks. Mikk Mikiveri režiis on tavaliselt olnud esiplaanil realistlik liin. Alles selle alt on siin-seal kumanud midagi teadvustamatut ja teispoolset.

Tõsi, Mikiveri teel on olnud ka kõrvalepõikeid. Meenutagem näiteks Tennessee Williamsi ühevaatuseliste näitemängude õhtut Von Krahli Teatris. Või "Othello" lavastust Rakveres — Mikiveri mõõtu akadeemilise lavastaja jaoks kummalist katsed leida Shakespeare'i tragöödiast chaplinlikku alget, asendada traagiline paratamatus groteskse arusaamatusega. Vaatajale torкас silma ennekoike intellektuaalse huligaansuse alatooniga mäng, mis mattis enese alla lavastusse põimitud pihtimuslikkuse. Mida ma sellega mõtlen? Mulle näib, et aeg-ajalt andis Mikiver vaatajale aimu, et tema ongi Othello. Näiteks stseenis, kus Venezia kindral lõbustas end poksikotiga, ei saanud vaataja jätta meenutamata, et ka Mikiveril on seljataga poksijaminevik.

Kui aga üritada määratleda lavastaja Mikiveri erijooni, siis võiks seda teha terminiga "töö miinus-võtetega". Oma viimaste aastate töödes on Mikiver järjekindlalt loobunud selgest välisest režiijoonisest. Võtted on peidus, lavastus liigub märkamatu veealuse hoovusena. Nagu "Hullumeelses professoris".

Viimasel ajal on Mikiveri režiis selgelt eristunud ka "loobumise" motiiv. Ühest küljest on see loobumine teatri esmasuse ja ainulisuse rõhutamisest ning kinokaadrite lülitamine lavastustesse ("Hullumeelne professor"). Teisalt — loobumine traditsioonist ("Othello"). "Stseene saja-aastasest sõjast" tähistab kokkuvõtlikku loobumist, loobumist loobumisest. Sest juba näidend ise kehastab loobumist traditsioonilisest dramaturgilisest vormist.

### Me elame saja-aastasest sõjas

Isegi juhul, kui mõne vaataja peas tekkis enne "Stseene saja-aastasest sõjast" vaatamist mõte, et jutt hakkab käima tollest ammusest saja-aastasest sõjast (1337—1453), siis pidi see uid haihtuma koos esimese pilguga lavale. Raudvoodi (niisugune võib seista nii sõjaväehaiglas kui ka igal pool mujal), lavaruumi diagonaalselt läbistav valguskiir... ja kõik sai hetkega selgeks: Valois'd, Must Prints, Henry V, Jeanne d'Arc — nemand ei kuulu siia, nad on pärit hoopis teisest ooperist. (Ehkki-ehkki, Madis Kõiv on ju kirjutanud ka ajaloolisi draamasid — "Kokkusaamine", "Filosoofipäev" —, nii et võinuks ju kirjutada ka tõelisest saja-aastasest sõjast.) Seekord läheneb ta ajaloo mõõdupuuga ajale, mis lõpeb praegu, ent algab... Lugegem tänasest päevast sada aastat tagasi. Või pisut vähem. Või pisut rohkem.

Saja-aastane sõda — see on sõda, "soe või külm" (aga ka psühholoogiline, arvutisõda, kaablisõda jne), mis meid ümbritseb, muutes vormi, ent jäädes ometi ikka ja alati selleks tegelikkuseks, milles me peame eksisteerima, kuigi eksisteerida on siin üldiselt

võimatu. Saja-aastane — see tähendab lõpmatu.

Selle näitemängu laad nõuab näitlejatelt erilist "olemist": pole karaktereid, pole kuju-



"Stseene saja-aastasest sõjast".  
Mati Klooren ja Angelina Semjonova.

de arengut; on üksnes assotsiatsioonid ning katse tõmmata ka vaataja sellesse mäletamiste ja kujutluste mängu. Kogu esimese vaatuse jooksul on publiku ees elu maailma lõpul (või pärast seda?).

Keelpillikvartett (Tõnu Mikiver, Mati Klooren, Maria Klenskaja, Angelina Semjonova) toob lavale veristesse sidemetesse mässitud pillid.

Valguskiir peatub nägudel. Silmad ja suud on närvlikult kokku surutud, näod on läbistamatud justkui maskid...

1. viiul: *Soh, ja mis mu laulul viga on?*

2. viiul: *Sul on surnu hääl.*

Tšello: *See ongi ilus.*

Alt: *Ja kurb.*

Sajandilõpp, aastatuhande lõpp — see on aeg, mil kunst tegeleb kokkuvõtete tegemisega. Kaotatu ja allesjäänud kokkuarvamisega. Allesjäänut on liiga vähe. "Stsee-



"Stseene saja-aastasest sõjast".  
Tõnu Mikiver ja Maria Klenskaja.

nide..." tegelased hulguvad kesk varemeid, korjavad üles kilde, uurivad neid peopesal. Purustatud maailmast järele jäänud tükikes- test ei saa ehitada uut maailma, sellest saab ehitada müüdi.

### Ma ei too teile maailma

"Stseenide..." etenduste loožipileiteid ei müüda. Lavastuse proloogis sisenevad loožidesse näitlejad ennesõjaaegsetes kostüümides. Publik jälgib neid, ent nemadki vaatavad, kord lavale, kord saali. Minevik vaatab tänapäeva, ja vastupidi.

Lavastuse ruumi- ja valguslahendus (kunstnik Ervin Õunapuu, valgustaja Raivo Parrik) on hämmastav. Lavasügavuses seisab hiigelsuur klaasaken, millest paistab raagus puu. Ümber puu keerlevad kord rahuliku mineviku kuldsetes toonides mälestused, kord vere ja tulekahju erepunane kuma. Ühtäkki muutub kungas, millel kasvas puu, tundmatuks kõrgustikuks, mille pärast käis lahing.

Laval on ka lapsed. Kui nende väikesed kujud tagaplaanil välja valgustuvad, sünnib sügavus. Kusagil kaugel-kaugel, seal, kus käib lahing, kuulitinstiine puu juures, püüavad end peita kaitsetud inimesed — hulgused või muusikud.

Nimelt lavasügavuses mängitakse maha "müüt maailmast, mida enam pole". Sealt jooksevad läbi kohvritega põgenikud. Mõõduvad sõdurid — nende mundrites on vihjeid nii Vene kui Saksa sõjaväe vormile (ent ainult vihjeid, ei enamat). Hetkese tulevad nähtavale sõjaeelsed idüllilised olupildid.

"See, mida enam pole", on lavastuses kõige tuntavam. Isegi enne etendust kavalehti

müüvad piletorid kannavad sõja-eelseid kostüüme ja kübaraid. Lavastaja eesmärk on tekitada atmosfäär juba enne etenduse algust, ent kogu müstilisus-taotlusele vaatamata on "Stseenide..." atmosfäär siiski väga ratsionaalne ja mõistustlik. Täielikku lummust ei sünni.

"Stseenidele..." iseloomulik aegade vaheldumine meenutab mõneti üht Madis Kõivu varasemat näidendit — "Tagasitulekut isa juurde". Ent vahe on ometi ilmne. "Tagasitulekus" (nii näitemängus kui ka Priit Pedajase lavastuses) täiendasid realistlik ja sümboolne plaan teineteist, Pedajas otsis ja leidis müstikat argises; isiklik ja ajalooline pidasid selles lavastuses dialoogi. "Tagasituleku" udusus ja vastuolulisus oli põhjendatud: peategelane meenutas oma lapsepõlve, kümnendite taguseid seiku, sellest ka paratamatud moonutused ja ebateravus.

"Stseenides saja-aastasest sõjast" aga on igapäevaste muredega hõivatud taveteadvuselt võetud õigus omada selget maailmapilti. Taveteadvus ei sobi müüti. Ja kui ta ka avalduda püüab, siis ajab see asja veel segasemaks. Tagantjärele arutades on "Stseenides..." peidus vähemalt kaks argise põhjaga lugu: Salme lugu, kes suri(?) Pärnu(?) tiisikusse(?). Ja käest kätte liikuva nagaani lugu: üks tegelastest püüab nagaaniga kedagi (koera? iseennast?) maha lasta, teine kasutab seda naelte väljatõmbamiseks. Ent need selge struktuuriga lood mattuvad lavastuse üldis- sisse assotsiatiivsusesse.

### Aegade seos

Kõigis oma draamades, olgu nende aluseks siis ajalooline aines või (enam-vähem) meie kaasaeg, püstitab Madis Kõiv kolm metafüüsilist küsimust: kes me oleme? kust me tuleme? kuhu me läheme? Kui kahele esimesele on veel võimalik vastata, siis kolmas jääb ikka ja alati vastusetä.

"Stseenide..." telg on aegade side: nii argi kui müstilisel tasandil, nii füüsi(ka)lise kui filosoofilise kategooriana. Külmavereliselt muudab Kõiv aja mingiks püdelaks massiks, mille sees viskleb... mitte inimele ega tege- laskuju, vaid kehatu mõte. Ent näidendi faabula kogu efemeersuse ja laialivalgavuse juures on ometi olemas midagi kindlat ja konstantset: sellesse püdelasse ajamassi sattunud inimese taju.

Lavastuse valgus- ja ruumiefektid rõhu- tavad asjaolu, et Kõivu/Mikiveri inimele eksleb mälestuste labürindis. Tänapäeva vaataja (eriti juhul, kui tema taaga moodustab humanitaarharidus ja ta peab end näiteks intelligendiks) pole suuteline nüisugust vaate- mängu vahetult vastu võtma. Ta hakkab paratamatult mõistatama: kust see pärineb? millega võiks toimuvat võrrelda? Nende lah- kamiskatsete tulemus on prognoositav ja paratamatu: kõige tagant aimub vana hea Samuel Becketti vaimu, mida on pisut võrtsi-



"Steene saja-aastasest sõjast".  
Mati Klooren, Maria Klenskaja, Tõnu Mikiver ja Angelina Semjonova.  
Mati Hiisi fotod

tatud noore ("Inimese elu" aegse) Leonid Andrejeviga.

Mikk Mikiver otsib režiilahendusi, mis suudaksid Kõivu loodud vormi adekvaatselt edasi anda. Lavastuses eksisteerivad tekst ja visuaalne rida teineteisest sõltumatult, aegajalt (esimestes piltides) tundub, et tegu on kuuldemänguga. Rääkija on sageli pimeduses — valgusvihk aga peatub selle osalise näol, kes parasjagu vaikib. Terve esimene vaatus on absoluutselt "näitlejatu": ühed tegelased liiguvad üle lava otsekui udused varjud, teised kui paari joonega piiritletud karakterid.

Teise vaatuse alguses lavastuse stiil muutub: tegevus kandub olustikulisse registrisse, Mikk Mikiveri ja Maria Klenskaja tegelased selgitavad oma, esmapilgul täiesti realistlikke suhteid. Kui esimeses pooles võidutsesid surm, olematus, müstika, siis nüüd — elu, keha, kirg. Klenskaja kangelanna paljad õlad, tema võidukas tundelisus toovad vaataja tagasi tajutavasse ja asisesse maailma. Ning see ümberhäälestumine muudab ka kujunduse tähendust. Näiteks eeslava kohale riputatud tilluke marionett-pianist, mis esimeses vaatuses mõjus justkui vihje sellele, et meie elu ja muusikat juhib keegi nähtamatu (otsekui Keegi hallis Leonid Andrejevi draamast), omandab teises vaatuses üpris olustikulise mõõtme — ta võib vabalt olla naaber ülakorrusel, kes oma kohatu klimberdamisega alumised elanikud (s.o laval viibijad) raevu ajab. Ent oluline on muu: Mikiver ei vastanda siin olemist ja mitte-

olemist, vaid maailma lõppu ja elu "päras maailma lõppu". Maailma huku tundest aga ei õnnestu vabaneda: tema juured on meis enestes...

*Tundsin kogu aeg...  
nagu ma oleks sõjavang olnud...  
Ma ei saa sellest sõjast lahti...  
See kestab seniajani...  
Kestab igavesti...*

See on näitekirjaniku nägemus. Lavastaja Mikk Mikiveri jaoks on "Steene saja-aastasest sõjast" üks eriline kokkuvõte. Mikiveri värskes töös peitub hulgaliselt motiive, mis pärinevad tema varasematest töödest (sealjuures nimelt noist, mis on olnud tema lavastajateel väga olulised — Jaan Kruusvalli näidenditest). Lavasügavuses mööda ujuv paat meenutab "Pilvede värve"; viimases pildis ilmub Enn Nõmmik samas kostüümis, mida ta kandis "Vaikuse vallamajas"; naise ja mehe suhted teise vaatuse alguses on selge variatsioon "Hullumeelse professori" teemadel. Kirjanik otsib tuge metafüüsikast ja müstikast, lavastaja — isiklikust loomekogemusest. See on kõik, mis neile müüdiks muutuva kaduva maailma rusudel alles jääb.

Ent mis jääb vaatajale? Mõelda. Filosofeerida. Lahendust otsida. Spontaanset läbielamist peab ta otsima teistest lavastustest.

Vene keelest KADI HERKÜL

# MARK SOOSAARELT AASTA PARIM FILM 1997

1997. aastal esilinastunud kodumaiste filmide hulgast hääletas Eesti Filmiajakirjanike Ühing "Aasta filmiks 1997" Mark Soosaare dokumentaalfilmi "Isa, poeg ja püha Toorum". 28. jaanuaril andis EFÜ esimees Jaan Ruus "Sõpruse" kino *Velvet Lounge*'is filmi autorile audiplomi motiveeringuga "kuuendikul planeedist Maa tuttavate kultuuri- ja elulaadi konfliktide käsitlemise eest kibeda mütoloogilise *eastern*'i vormis". Aasta filmi nimetusega kaasneb ka rahaline preemia, mille juba neljandat korda paneb välja kino "Sõprus". Tänavu oli preemiasummaks 8000 krooni.

Dokumentaal pikkusega 2 x 45 minutit esilinastus Eestis mullu juulis Pärnu rahvusvahelisel visuaalse antropoloogia festivalil ja Eesti Televisioonis 25. veebruaril 1998. Soosaar on filmi näidanud juba Pariisis (sai *Prix Nanook* auhinna Inimese Muuseumi korraldatud etnograafiafilmide festivalil), Helsingis, Moskvast, New Yorgis, Amsterdamis ja Berliinis (festivali *Panorama* programmis). Arutelul New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumis leidsid ameeriklased paralleele indiaanlaste kunagise võitlusega naftakompaniide vastu, kes nende maid alistasid. Film on dokumentaalne poredraama handi šamaani ja tema kasupoja huvide konfliktist. See algab etnograafilise idülliga ja lõpeb selle maailma huku ennustamisega. Šamaan püüab säilitada oma traditsioonilist eluviisi, kasupoeg suure Siberi naftafirma asedirektorina on aga vastutav naftakompanii ja põliselanike suhete eest. Soosaare filmis on kasupojal hantide reetja roll — ta on nende naftaparunite esindaja, kes tahavad röövvida hantidelt põlismaid ja sajandeid kestnud elukombeid. Enamjaolt käsikaameraga üles võetud poeetilises filmis annab Soosaar pildi ühe soomeugri taigarahva hääbumisest. Hante on tänapäeval järele jäänud 18 000, aga enamik on linnadesse läinud.

Auhinna kätteandmisel iseloomustas EFÜ esimees Jaan Ruus Mark Soosaar loomelaadi järgmiselt: "Soosaar on alati prognoosimatu üllataja. Iialgi ei tea, missuguse käigu ta järgmisena teeb. Kes temaga on kokku puutunud, ei tea kunagi, millal ta sinu ära lavastab. Kusjuures tal on oma kontseptsioon sinu kohta ja enamasti selline, mis sulle endale ei meeldi, kuna see ei kattu sinu enda omaga. Seepärast ei maksa sattuda Soosaare kaamerasse.

Üllatav on aga see, et Soosaar, kes kõike ümber teeb, armastab nii hirmsasti vanu asju, väljasurevaid rahvaid, vanu paate, vanu inimesi. Igasuguseid asju, mis või kes igatahes ei ole olevik. See võib olla minevik või siis ka tulevik, kui on tegemist lastega.

Ja kummaline on see, et Soosaar teeb oma mängu selliste kaasasgete vahenditega nagu filmikaamera. Tema kihnu kampsun nagu viitaks küll sellele, et ta tahab aega tagasi keerata, aga seda enam on kaamera ülearune.

Kõige selle taga on Soosaar, kes armastab kriginaid. Armastab neid fikseerida, armastab neid ise tekitada. Soosaar armastab kokku porgatada

minevikku ja tulevikku. Ta otsib neid kohti, kus aeg teeb uperpalle. Ja siis teeb ta pähe näo, et ta ainult fikseerib neid, et tema seisab justkui kusagil kõrval."

Auhinna kätte saanud Mark Soosaar lubas audiplomi panna oma vanaema Julia Soosaare Viljandi suvelaadal 1900. aastal parima hapukoorevõi eest saadud diplomi kõrvale. Käesolevat filmi pidas Soosaar üheks oma elu raskemaks: "Seitse korda käisin šamaani juures ja nii sain kätte ka selle, kuidas ta luges haruldasi palveid. Esimene



Mark Soosaar Handimaa naftaõõnariide sooblimütsiga Eesti Filmiajakirjanike Ühingu auhinna "Aasta film 1997" kättesaamisel kinos "Sõprus"

*Velvet Lounge*'is 28. jaanuaril 1998. aastal.

Arno Saare foto

kord, kui ta neid luges, puhus liiga tugev tuul, teisel korral oli liiga pime, kolmandal korral polnud minul kaamerat ja alles viimasel korral kõik klappis."

"Isa, poeg ja püha Toorum" valiti parimaks 1997. aastal Eestis esilinastunud 39 omamaise filmi hulgast. Eelmisel aastal valmis Eestis üks täispikk kinofilm ja kaks täispikka telefilmi (pluss üks rahvusvahelises koostöös), neliteist lühimängufilmi, üks joonisfilm (11 seeriat), viis nukufilmi ja viisteist dokumentaalfilmi. Aasta filmi nimetust

annab Eesti Filmiarjajirjanike Ühing välja juba viiendat korda. Varem on selle pälvinud Sulev Keedus ("In Paradisum", 1993), Hardi Volmer ("Tulivesi", 1994), Priit Pärn ja Janno Põldma ("1895", 1995) ja Jüri Sillart ("Griša", 1996). Esimese rahalise auhinna pani välja "Kodaki" filmi maaletooja, kõik järgmised aasta filmid on rahastanud kino "Sõprus". Seni on auhinnaga kaasnenud 5000 krooni, tänava anti võitjale esimest korda 8000 krooni. See võrdub mulluse "Suure vankri" auhinnasummaga, esimesed "Suure vankri" laureaadid said samuti 5000 krooni. Aasta filmi rahaline auhind oli kuni "Suure vankri" auhinna loomiseni ainus erakapitali poolt antud rahaline auhind Eesti filmitegijatele. Nüüd on neid siis kaks.

Eesti Filmiarjajirjanike Ühing annab auhinna avaliku hääletuse teel. Igauks põhjendab oma valikut. Häälid said veel Andres Söödi dokumentaal "Emakala surm", Valentin Kuigi telemängufilm "Kallima naeratus" ja Toomas Hussari/Ervin Öunapuu telemängufilm "Linnapea ehk hirmu põhivormid".

Mark Soosaare film on valminud studios "Weiko Saawa Film" Eesti Vabariigi Kultuuriministeeriumi, Londoni telekompanii TVE ja Fordi Fondi rahastamisel. Soosaar võttis oma studio nimetuse "Weiko Saawa Film" ühe Amazonase indiaani hõimu keelest ja eesti keelde võiks selle ümber panna "Punase Papagoi Elavad Pildid".

JAAN RUUS

"Isa, poeg ja püha Toorum", 1997. Režissöör Mark Soosaar. Üks viimaseid handi vägevaid samaane Soshu (Nirkmees) koos oma ravitsejast naise Tohega (Tolmutera) püha narta juures, selles hoiavad nad trummi ja hingenukke.

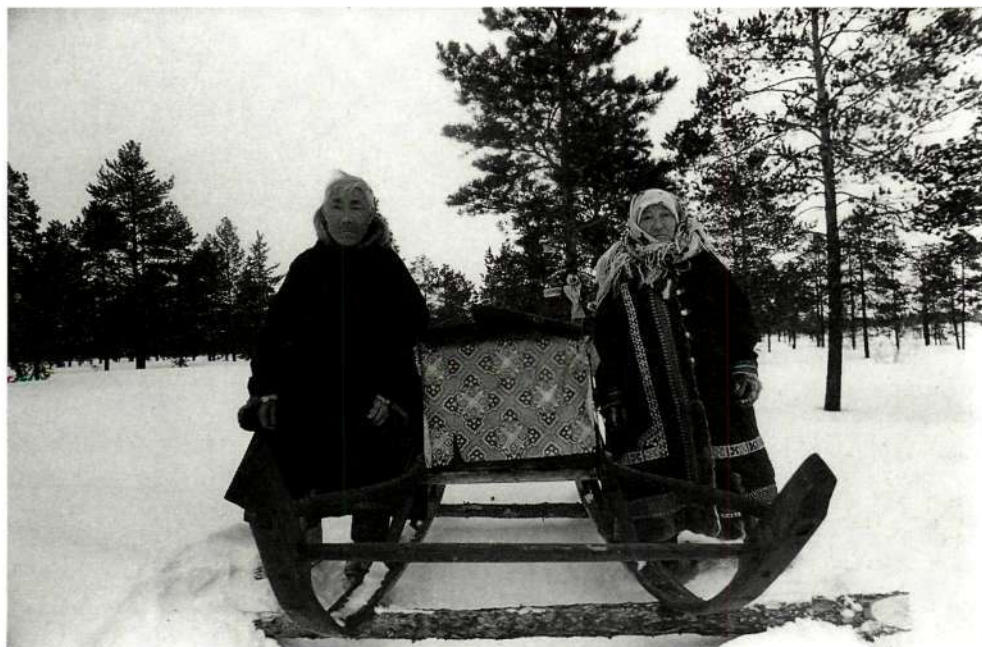
## AMEERIKA AJAKIRJANDUS MARK SOOSAARE FILMIST "ISA, POEG JA PÜHA TOORUM"

STEPHEN HOLDEN

### KAOS JA HALASTAMATUS VABADUSE KIILUVEES

Kõigile neile, kes hellitasid illusiooni, nagu oleks Nõukogude Liitu sattunud rahvad jaganud ühist monoliitset poliitilist ja kultuurilist maailma-vaadet, on Moodsa Kunsti Muuseumis toimuv endisse NSVLi kuulunud riikide filmifestivali purustava toimega. Nende fantaasia kukub jäädavalt kildudeks... [- - -]

Kui erinevused USA piirkondade vahel, võt- kem kas või Maine ja Mississipi, tunduvad olevat suured, siis kultuuriline kuristik Venemaa ja Ka- sahstani vahel, kus kõlavad erinevad keeled, on tohutu. Isegi Venemaal endas toimivad kolossaal- sed kontrastid regioonide vahel. Mark Soosaare kurvas ja südamlikus dokumentaalfilmis "Isa, poeg ja püha Toorum" peavad Siberi jahikogukonna handid, kes on aastasadu võinud elada rahu- s, ootamatult kogema, kuidas üks nende hulgast soo- ritab tehingu esivanemate maa müümiseks Vene naftakartellile.



## Eesti filmikaameraga etnograaf peab Siberi kaugete sugulaste matuseid

See läbilõikavalt valus film, mis esietendub täna õhtul kell 8, on kahtlemata objektiivne. Arimees, kes oma ameti poolest vastutab maade ostumüügi eest, on ahne lurjus, keerab selja perekonnale ja müüb nemadki maha. Mahajäetutel aga pole muud varuks kui mürgised needused ja kättemaksu. Me näeme hante sõna tõsisem mõttes ulgumas oma jumalate poole, et need kaitseksid nende kodasid sissepiiranud naftatornide ja maast väljapurskavate tulekeelte eest, mis katavad looduse musta tahmaga. Vana kultuuri, mis rajatud loodusele ohverdamisele ja tema poole kummardamisele, on kiiresti hakanud välja vahetama degradeerunud MTV-subkultuur, öuduste maailm oma plärisevate popmeloodiate ja kaubandusliku seksiga.

Hantide hävitamine pole midagi muud kui lihtsalt traagiline. [- -]

(Järgneb ülevaade kasahhi Darizani Omirbajevi filmi "Kardiogramm", abhaasi Georgi Khaindrava pool-dokumentaali "Unistuste kalmistu" ja venelase Aleksei Balabanovi filmi "Vend" kohta; esimene ja kolmas katsetakse osta ETVsse. — Tõlk.)

Kuigi üheski esitatavas filmis pole midagi julgustavat, annavad nad vähemalt kompromissitu pildi ja süüdistavad jõuliselt endise NSVLi tänast elu. See võib olla paljus reetlikum kui varem, ent üks kultuurikülgi õitseb kõigest hoolimata ikkagi. Nimelt võivad filmid nüüd öelda ükskõik mida. Ja seda nad ka teevad.

Ajalehest "New York Times", 12. 12. 1997.

### RYAN DEUSSING

## UUED VABARIIGID

Selle aasta minifestival SRÜ riikidest ja Baltimaadest leiab aset juba teist korda tänu New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumile ja Moskva fondile "Sada aastat kino" ning esitab 15 filmi, mis on imetlusväärsed ainuüksi juba sellepärast, et nad on üleüldse tehtud! (Kui USA-s on filmide finantseerimisega suuri probleeme, siis kes oskaks ette kujutada olukorda Usbekistanis, Eestis või Gruusias?) Mitmed ekraaniteosed näitavad, kui visalt ja inspireerivalt jätkub filmitootmine, see annab lootust sealse filmikunsti taassünniks.

Eesti režissööri Mark Soosaare "Isa, poeg ja püha Toorum" on Moodsa Kunsti Muuseumi "Filmfesti" ainuke dokumentaalteos ja see annab silmapaistva ning rahutuks tegeva ülevaate ühe põlis kultuuri kidumisest Siberi taigas. Kasutades viie aasta jooksul jäädvustatud materjali, kirjeldab film hantide võitlust oma esivanemate maade tagasisaamisel ja selle ägenemist vene naftatööstuse väljakutse järel. Soosaare film on palju enam kui lihtsalt informatiivne ülevaade, see jälgib handi võimase suure šamaani Nirkmehe täbarat olukorda, sest tema poeg on metsast ära läinud ja vastu võtnud laiduväärse ameti — veenda hante viina ja mootorsaanide eest alla kirjutama esivanemate maast loobumisele. Pärast lootusetuid katseid päästa poja hing ja hoida alles suguvõsa maid, jõuab film valulisse finaali, kus purururjus šamaan komberdab ja leulub seosetult. [- -]

(Järgnevalt analüüsitakse filme "Kardiogramm", "Unistuste kalmistu" ja "Vend".)

USA suurimast kultuurimädalalehest  
"Village Voice" 16. 12. 1997.

"ISA, POEG JA PÜHA TOORUM". Režissöör Mark Soosaar, abistasid: Agne Sander, Marie Soosaar, Kersti Uibo, Peeter Tammisto, Mihkel Ristikivi, Arko Okk, Mart Otsa, Valentin Kuik ja Henn Heinsoo; toetasid: Eesti TV, Yleisradio, STET, Swelab ja DuArt; tänakakse The Ford Foundation'i ja Eesti Kultuuriministeeriumi. 16 mm, 2 filmi, mõlemad kestusega 45 min, värviline. © "Weiko Saawa Film" koostöös TVEga (London), 1997. Rahvusvahelised esilinastused: 19. III Pariisis, 29. IV Londonis, 5. V Riias, 16. V Helsingis, 12. VII Pärnus, 21. VII Moskvas, 12. XII New Yorgis, 31. I 1998 Tallinnas; veebruari keskel 1998 47. Berliini filmifestivalil, 25. II ETVs. Auhinnad: Prix Nanook, Pariis, 1997; Eesti Kultuurkapitali aastapremia, 1997; Eesti Filmiajakirjanike Ühingu preemia "Aasta film 1997".

Mark Soosaart hinnatakse dokumentaalfilmi asjatundjate kitsas ringis ja selle žanri austajate seas väga kõrgelt. Tema teosed on faktuurilt pistoda lõõgina täpsed, neis tuikab sihikindla analüütiku vahel muigav ja vahel kibe mõte, tema filmid on monteeritud elegantset, euroopalikult kompaktset ja loogilist. Kõik need komplimentid tulid mulle pähe, kui ma meenutasin Soosaare ammuseid töid, mida olen festivalidel näinud kümme või viiasteist aastat tagasi, kuid eelkõige tema uue, üheksakümneminutilise filmi "Isa, poeg ja püha Toorum" mõjul.

Eestlane Soosaar tõi äsja valminud filmi New Yorki, kus Moodsa Kunsti Muuseum näitas seda järjekordse "Filmfesti" programmis, see oli kirev programmine erineva kalibriga filmidest, mis olid valminud paaril viimasel aastal endistes Nõukogude vabariikides. Muuseum korraldas filmide demonstreerimise koos Maailmakoode 100. aastapäeva Fondi ja Kinoliitude Konföderatsiooniga.

Hallipäine, rühikas ja nooruslik Soosaar tutvustas oma filmi vaatajatele, keda muuseumi kinosaal oli peaaegu täis, väga heas inglise keeles ja imetlusväärse sundimatusena.

Kuulus eestlane, keda on pärjatud paljudel rahvusvahelistel filmifestivalidel, on teinud filmi hantidest, Siberis elavast väljasurevast rahvast. Kummaline küll, kuid see rändrahvas, kes kasvatab põtru ja kütib loomi, on suguluses tsiviliseeritud, suveräänsete ja, jumal olgu tänatud, edasi kestvate eestlastega; kui nad ei ole just veresugulased, siis oma keelt igatahes. Hantide keelt nagu ka eesti keelt peavad lingvistid kuuluvaks soomeugri või kui soovite, siis ugri-soome keelkonda.

Keelte lähedus viiski teadmishimulise Soosaare põdrakasvatajate eaka abielupaari sügaval taigas peituvasse tšummi. Selgub, et korbatanud ja kõssivajunud vanamees, kellel on lustakas hall juuksetukk laubal, peab kohakaasulise alusel ka



šamaani ametit. Ta veab üel tohutu suurtes untades jalgu järele, kopsib väikese rusikaga vastu käsitrummi ja ülistab võimsat jumalat, kelle nimi on Toorum. Tema tõre abikaasa on end Pavlov-Possadis valmistatud rätikusse mähkinud ja teeb koduseid talitusi, tuues aeg-ajalt kuuldavale mahlakaid vene sõimusõnu, mis ingliskeelsetes subtiitrites olid tõlgitud Bronxi neegrite lihtlabaseks vandumiseks.

Kelle pihta on siis handi vanaema laenatud ebatsensuursed sõnad sihitud? Armastatud kasupoja Petja Moldanovi pihta. Petja on silmapaistev handi mees, tal on kaval pilk ja täiemõõdulised vuntsid. Seljas nahast poolpalitu, bürokraatlik mapp kaenla all, on ta teel tüüpilisest Surguti uuselamust, kus on ta korter, naftavalituse sama tüüpilisse "ametiruumi", kus tema juhtida on aborigeenide propagandistlik töötlemine. Petja departemangu nimetatakse kuidagi kärisevuhkelt, kuid tema missiooni olemus on äärmiselt küüniline: veenda hõimukaaslasti alla kirjutama paberile, millega nende maad võõrandatakse kohaliku nafthai kasuks.

Hantide ja teiste Siberi "indiaanlaste" õnnetuseks osutusid nende rännupaigad nafta ja gaasi poolest väga rikkaks. Igasuguste "Lukoilide" ja "Gazpromide" "kauboid" kasutavad tervet võtete arsenalit, et aborigeene mõjutada: alates lihtsast ja kindlast "tuliveest" ja lõpetades "omade" seast värvatud vallakasaka kõrgdemagoogiaga.

Tsivilisatsioon tungib vääramatult peale jumal Toorumi neitsilikete valdustele. Mitte kaugel šamaani rändlaagrist on püsti aetud puurtorn ja ööpäev läbi lööb tulelont, mis värvib hämara, lumme mattunud taiga surmroosakaks, ärevaks tegevaks. Hukkub mets, hukkuvad taiga loomad, hukkub sammal ja hukkuvad põdrad. Halli juuk-

setukaga šamaan lööb oma käsitrummi, kutsub kõige kõrgemat appi, et see ajaks vihatud tulnukad minema, rebiks nad tükideks. Šamaani naine puhub salajuttu tootemiga, milleks on karu pea. Oigemini suhtleb ta karu pea abil oma ülekäte läinud poja Petjaga, otsekui oleks see mobiiltelefon (nii teravmeelitses filmi esitlemisel Soosaar).

Kuid naftaaurudest poolenisti mürgitatud taigajumalad ei kuule palveid. Ei kuule, sest üle kogu metsa müriseb reproduktoritest ja transistorraadiotest kostev pidulik ja jultunud lustlik Moskva popmuusika. Siia tulnud venelased alandavad hante ja on nad peaaegu hävitanud, venelased on kogu maa auklikuks puurinud ja pumpavad sellest välja dollareid, miljoneid, miljardeid dollareid suurriigi vajaduste katteks, mõtlematult ja muretult õgides iseennast, oma sisemust. Kunagi kauplesid handid tähtsalt karusnahkadega, praegu aga ostavad vanakraamiturul spekulantide autode kapottidelt Taivani päritoluga laiatarbekaupu. Kunagi võis šamaan peaaegu kaalutult suuskadel taigas kilomeetrite kaupa ringi sõita, kohtamata ainsatki elavat hinge, praegu aga on uued valitsejad metsa ja tundra buldoosritega risti ja põiki üles kündnud ning rüvetanud Toorumi elupaiga raualasu ja muu "tsiviliseeritud" kolaga.

Soosaar on uhke baltlane ja tal ei ole põhjust venelastest okupante armastada. Kuid meie õnneks ei ole ta Stanislav Govoruhhin ja tema film "Isa, poeg ja püha Toorum" ajendatud paatoslikust soovist ilmingimata midagi paljastada, mis on nii iseloomulik pealiskaudsele publitsistikale. Soosaare seisukohta varjab peenetundeliselt etnograafiline, teaduslik põhjalikkus. Arst võib raskelt haigele inimesele südamest kaasa tunda, aga kui ta kirjutab haige anamneesi, ei ilmesta ta teksti hüümärkidega, eks ole? Žanr on teine. Soosaar arvab õigustatult, et tark vaataja saab niigi kõigest aru, teist-sugust vaatajat dokumentalist vist ei eeldagi.

**"Isa, poeg ja püha Toorum".** Nende kasupoeg Petja Moldanov, varasema nimega Aiemi, kes töötab "Surgutneftegazi" põlisrahvaste osakonna juhatajana, on leidnud aega kodumaille tulla. Mark Soosaare fotod

New Yorgi vene kogukonna ajalehest "Новое русское слово" (ilmub 1910. aastast) 1997, 20.–21. detsember, tõlkinud JÜRI OJAMAA



## KUI VALGE

Yasmina Reza "Kunst"

Lavastaja: Hendrik Toompere *jun*

Kunstnik: Ene-Liis Semper

Esietendus 31. jaanuaril 1998

Eesti Draamateatri väikeses saalis

Yasmina Reza "Kunst" ilmus Draamateatri afišsidele otsekui välja vahetama Hendrik Toompere eelmist väikese saali lavastust "Maailmakõiksuse kiireim kell", kui tahta näha tema režiid ühtse protsessi, tee, minemisenä.

"Üllatusin, et Toompere on sihukese näitemängu lavastada võtnud. Teda on tõmanud kõikvõimalikud sürrid ja muud veidrused. Oma psühholoogiliste pusimisega oleks "Kunst" Tepparti lugu," võõristab Mihkel Mutt "Sirbis". "[ - - ] Reza on lõpetanud näidendi kirjutamise juures valitseva trikitamise ja vigurdamise, libisenud mööda psühholoogismist ja psühhoanalüüsist, millel põhineb suur osa nüüdisdramaturgiast," arvab lavastaja risti vastupidi "Ohtulehe" intervjuus ning lisab napsionalselt, et näidend on ühtlasi seotud jaapani *nō*-teatriga.

Arvatavasti oleksid pastakast imetud katsed näha tagasivaatavalt "Kellas" otseseid ühendusi "Kunsti" lavastuslike sisehoovustega — itta viitav(?) muusikaline kujundus, haikulikud(?) iseloomustavad nopped kavalhel märgistamiseks esemeid ja aistinguid, mis mängivad **tegelaskujude eest**. "Kunsti" senine kriitika meie ajakirjanduses on lavastaja *nō*-taotluse suhtes avaldanud mõistetamatust või selle lihtsalt kõrvalise heitnud. Ometi, neid kaht lavastust ühendab igal juhul süvenemistahe, soov jõuda pinnavirvenduste tagant aimatavasse rahustatud pulsiga hingamisrütmi.

Aga selle loominguulise rännaku tege-likku sisemist loogikat teab vaid lavastaja ise ja mingisugust selgemat kunstikõnumit, oma teemat on Toompere seniste lavastuste jadast veel raske välja lugeda. "Nende ees-

märkide ja sihtidega, mis mulle tunduvad olulised, juhtub nii, et nad toovad ise endaga kaasa terve seeria tehnilisi tegevusi. Teatud rea teksti lugemisviise ja erinevate teatrikeelte kasutamise paratamatusi.[- - -] Ma ei pea oluliseks siin ja praegu esitada oma teoreetilisi seisukohti, kuna need on kitsalt spetsiifilised. Pealegi puudub neil veel vaste ühe konkreetse lavastuse näol. Loodame, et ta tuleb," ütleb lavastaja ise esietenduse-eelses intervjuus "Sirbile". Jah, lausa ootame. Huviga.

Ootamatul moel rööbitub väikese saali "Kunst" ka päev hiljem suures saalis lavale jõudnud Mikiveri "Stseenidega saja-aastasest sõjast". Mikiver mängib oma lavastustes aistingutele, tajudele, alateadvusele — sõda ja selle aega esile kutsuvad lõhnad, maitsed, pildijupid, mälukatked on ühendatud raskesti loetavaks lavastuskeeleks. Toompere lavastusest jookseb sama hästi kui aimamatu allhoovusena läbi idapärane mõttelaad, kavalhel pikemalt lahti kirjutatud ida teatri juuresolek, mida tuleks aktsepteerida kui lavastaja maailma kogemise viisi vähemalt selle töö kontekstis. Nii näeb publik mõlemal juhul justkui vaid jäämäe veepealset osa ning võtit lavale ehitatud maailma meelsasti käest ära ei anta.

Pika kogemusteslepiga Mikiver on jõudnud sellise lakoonilise keeleni pärast aastakümneid kestnud lavastajapraktikat, puhastades nüüd lõppterviku kõigest, mis tundub ebaolulisena. Toompere punktiir on aga mingis mõttes vastupidise märgiga. See, mida ta öelda tahab, ei ole veel leidnud oma lavalist vormi või mõõdet, nagu lavastaja isegi väidab. Kuigi tema otsinguid võõrituse ja meie teatripildi jaoks ebatraditsiooniliste läte juures on mõistagi juba tähele pandud.

"Kunst" kui toormaterjal, tekst, on leidnud vastakat vastukaja ka meie kriitikute hulgas, rääkimata sellest, et laias maailmas on see näidend risti ja põiki läbi ratsutatud (sisestage vaid interneti otsingusüsteemi

autor ja pealkiri!). Laiatarbekomöödiast nõks kõrgemale tõusev näidend (Margot Visnap, "Postimehe" kultuurilisa); väga hästi, ka hea näitlejainstinktiga kirjutatud näidend (Lilian Vellerand, "Sirp"); üsna keskmine, mitte kuigi naljakas, pealispindne eurotükk (Mihkel Mut, sealsamas). Enamik kolleegid on üksmeelsed selles, et "Kunst" pakub eelkõige suurepäraseid võimalusi näitlejatele: tervete, mahlakate rollide ning heade dialoogide ja sujuva rütmiga näidend — sellega tuleb muidugi nõustuda. Kas ka naljakas või mitte, noh, jäägu see maitseküsimuseks. Minu arvates on.

Yasmina Reza tekst räägib kolmest sõbrast, kolmest veresõbrast, kui nii võib öelda — nad on üksteisega seotud juba viiseteist aastat. Niisiis, kolm sõpra — ja üks 200 000-frangine modernne maal, mis korraga ilmub nende vahele. "Ei ole päris selge, kas see ost paneb kaalule kolme mehe sõpruse või on kätte jõudnud parajasti nii suur kriis, et vaja läheb ettekäänat korralikuks lahinguks. Mängitakse pigem esimest võimalust," arvab Lilian Vellerand oma "Sirbi"-arvustuses. Näidendi tekst lubaks aga isegi mõlemat korraga: kriis on paisunud lihtsalt sedavõrd suureks, et maalist saab nii kor-

"Kunst". Yvan — Lembit Ulfsak.



Yasmina Reza, "Kunst", Eesti Draamateater.  
Marc — Tõnu Kark, Serge — Ain Lutsepp.

raliku lahingu ettekääne, mis seab korraga kaalule ei rohkema ega vähema kui kolme mehe põlise sõpruse. Nimetatud taieist väntsutatakse mitugi korda lava ja lavataguse vahet, aga too maal ei tõuse rohkemaks kui katalüsaatoriks, piikide murdmise ajendiks, kopsakaks ettekäändeks.

Ega päris ühest vastust küsimusele, m i k s Serge (**Ain Lutsepp**) selle Antriose maali ostab, tegelikult ei olegi. Tekst vihjab küll asjaolule, et mingist hetkest on Serge hakanud vabanema Marci (**Tõnu Kark**) jõulisest domineerimissurve, asunud looma oma "autonoomiat". Kuid kas Serge'i valitud tee, moodne kunst (aga tegelikult ka modernism laiemalt) on siiras kiindumus või ainult snobism, nagu arvab Marc, jääbki lahtiseks. Serge'i konstitutsiooniline seisukoht, et "Marc kärhub", ei anna ka suuremat pidet, kuna kuulub samasse konteksti. Protokoliliselt valge maal, mille taust on valge ja mida kaunistavad mõned valged põikitriibud, muudetakse niisiis kaasuseks, mille taustal viiakse läbi kogu menetlus. Sõpruskonna kolmanda liikme, leebe ja iseloomutu Yvani (**Lembit Ulfsak**) osaks jääb tuulelipuna pendeldada kahe suure mürsutuules, olenevalt sellest, kummalt poolt parasjagu laeng on lendu lastud.

"Vaadates laval toimuvat sõnelust tekib kohe mõte, et midagi on viltu. Mehed isekeskis niimoodi ei räägi! [- - -]" juhatab oma arvustuse kategooriliselt sisse Mihkel Mut. "Minu meelest on "Kunst" kirjutatud ülima sümpaatiaga meeste vastu. Kui seal leidubki ironiat, siis on see terve ironia," juhatab

Ain Lutsepp ise Reet Weidebaumile antud intervjuus kätte hoopis leebema lõngaotsa. Tõesti, Yvani nutmissteenidesse on autor kirjutanud tubli annuse karikatuursustki. Kuid kas pole nii, et "...sõbrale püütakse oma seisukoht kuidagi selgeks teha, mille tagajärg on see, et arusaamatus koguni kasvab ja pika-peale kaob ära tüli algne põhjus ja tekivad hoopis uued seosed. Sõprade puhul on suhe nagu lakmuspaber, mis muudab värvi vastavalt sellele, mis tema ette pannakse. Muudab värvi nagu maal meie tükis" (taas Lutsepp). Reza on ära tabanud meeste sõpruse idealistliku ja kompromissitu olemuse, kus oma töed tuleb narruse, juuksekarva lõhkiajamiseni ära kaitsta, sõber peab teist sõpra tingimusteta mõistma, või pole ta enam kamaad, mõttekaaslane, aatevend.

Esiatendusele järgnenud arvustuste-rahes on märgitud, et näidendisse "tipprolle kirjutatud pole ja mängida ei püüta", misanistseenides, tekstiga ümberkäimises ja liikumises on teatraalsust, aga see mõjub loomulikuna (Ülo Tonts "Postimehes"), aga sedagi, et osatäitjate tüübiloome on puine

#### "Kunst".

Serge — Ain Lutsepp, Marc — Tõnu Kark.



"Kunst". Marc — Tõnu Kark.  
Mati Hiisi fotod

("jäik"), kõik kolm osatäitjat liialdasid "pideva forte, deklamatsiooni, rütmi- ja varjundi-vaegusega"(L. Vellerand), et esiatenduse põhjal võib (traditsiooniliselt) alles ennustama hakata, kas tükk kosub, kuigi väge selleks tundub olevat (M. Visnap). "Kunsti" premjäär on üks paremini kajastatuid sel hooajal, kuid oleks tore, kui lavastus jääks ka edaspidi kriitika terava seire alla, sest kolmandas-neljandas etenduses oli liigne forte juba maha keeratud, suhtenurgad täpsemad, veenvamad (kuigi ikka veel kompavas otsingus) ning kogu tervik palju loogilisem.

Toompere "Kunsti" kannavad nähtavate märkidena inimtüübid. Konservatiivsete regaalide — tumesinise ülikonna ja kaabuga Marc, mugavat, pehmetallalist ja pastelset kanda armastav liberaalne Serge ja lottis pükste ning lohaka baretiga labiilne Yvan.

Füüsiliselt hoiab lava peos Kargi Marc oma järeleandmatu ja räigetoonilise sõbra-koodeksi kuulutamisega. Ja vormiliselt on tal selleks õiguski. Tema Serge'i vastu esitatud süüdistus, et too on Marci suhtes pisut alluva sõbrasuhte vahetanud modernismilembuse vastu, ei leia Serge'i poolt isegi mitte vormilist

ümberlökkamist. Ja Lutsepa Serge'il on ka o m a põhjendus: Marcil pole mingit õigust ei talle ja Yvanile ette kirjutada, mida ja kuidas nood peavad maali nägema või tõlgendama. Aga just seda Tõnu Kargi rämeda-võitu, kõvahäälne ja kergesti ärrituv Marc teha üritab. Situatsioon, mida ta hästi ei talu, on teinud tast tahumatu rusikatega vehkija. Lutsepa Serge püüab Marcile oponeerida mahedatoonilises muhe-salliva intellektuaalsuse võtmes, vahepealsed säratud, kus ta Marci tooni üle võtab, on talle pigem pealesunnituid kui loomuosased. Yvan, kes seni on triot täiendanud sinisilmsete mõtlema-tustega, on Ulfsaki kehastuses vajumas tahtejõuetuks tossikeseks kaelasadava abielukoorma all, tema naiivne heasüdamlikkus mõjub ülejäänud kahele kui punane rätik, Serge'i ja Marci kannatamatud kähvatused päädivad Yvani jämekoomilise pisaramonoloogiga.

Kas valge lõuendil on pelk valge, nagu raiub Marc, kes teeb seda rohkem kaduva positsiooni pärast, küllap ise seda lõpuni uskumatagi. Või on lõuendil kõigist värvidest kokku segatud Valge, ülendatud valge, nagu seda tegelikult märkab Yvan, kes talle omase relvituks tegeva spontaansusega pahvatab, et näeb maalil (või maalil?) "ühe liikumise lõpulejõudmist", ühe rännaku mõtet. Serge, kes laseb lavastuse finaalis Marcil vildikaga (tegelikult küll silmakirjaliku m a h a p e s - t a v a) maalile kritseldada naivistliku allalaskja, ulatab sellega Marcile sõbrakäe üle tormise vetevälja. Ring on taas koos.

Marci viimased lavalt kõlavad sõnad viivad taas kogu loo algusesse. Ta räägib, et tal on sõber, kellel on maal, lõuend kujutab inimest, kes läbib ruumi. Ja siis kaob. Kes? "Valge maal on püha pind, kus osutub võimalikuks kõik," ütleb lavastaja kavalehel. "Näiteks idamaises traditsioonis mediteerivad mungad valgel pinnal..." on ta teisel intervjuus öelnud. Teelolek on kohalejõudmine.



## HEIKO SÖÖT

26. 02. 1968 — 14. 02. 1998

Igavene tiirlemine see maailma elu — tiirleb maailm, potitegemise ratas ja meister Niilas Epu ümber. Ei tule iialgi lõppu ühele ega teisele.

Võtaks ise Epu ära. Võiks tublisti magada... magada mitu tundi päevas nagu peremees.

Epp Pillarpart. On aga nimi! Terve kihelkonnas pole kedagi, kes suudaks seda välja öelda...

*Pun, Pun... Mull, mull...*

*Epp Pillarparti Punjaba Potitehas.*

*Terve vaim on terves kehas...*

Heiko Sööt — Jass Tiiskäpp.  
"Epp Pillarparti Punjaba potitehas".  
Pärnu "Endla", 1991—1997.

ARNE MIKK

LEGEND TULEVASTELE PÕLVEDELE  
**FJODOR ŠALJAPIN**  
13. II 1873 — 12. IV 1938



Fjodor Šaljapin 1920. aastal Tallinnas.  
Pildistatud "Estonia" kontserdisaali esinejate toas lava kõrval.  
*Parikase foto Arne Miku kogust*

*"Ainult see on surnud, kes on unustatud."  
Neid sõnu lugesin ma kunagi ühel surnuaial.  
Kui mõte on õige, siis Šaljapin ei sure kunagi.  
See imeline kunstnik, tõeliselt muinasjutulise  
andega, on unustamatu. ... Tulevastele põlvedele  
saab ta legendiks.*

Sergei Rahmaninov<sup>1</sup>

## KAASANI AGULIST PARIISI BULVARILE

Fjodor Šaljapin sündis Kaasanis 13. veebruaril 1873 ja suri Pariisis 12. aprillil 1938.

Peale mõneklassilise koolihariduse omandamist püüdsid vanemad teda panna nii kingsepa- kui treialiametit õppima, kuid kui kümneaastane Fedja sattus esimest korda teatrisse ning aasta hiljem nägi esimest ooperietendust, siis ei pakkunud ükski tavaline elukutse enam mingisugust huvi.

... *"Ooper üllatas mind... See elu, kus aina lauldakse, mõjus mulle põrutavalt. Ebatavalised inimesed ebataavalistes riietes küsivad lauldes, vastavad lauldes, mõtleavad, vihastavad ja surevad lauldes... "Issand!" mõtlesin ma, "kui ometi kõikjal oleks nii, kui kõik laulaksid — tänavatel, saunades, töökodades!"<sup>2</sup>*

Pärast rändamist mitmes provintsilinnas, lootuste ja ebaõnnestumiste järel laulab ta seitsmeteistkümneaastaselt Ufaas oma esimese ooperiosa — Stolniku Moniuszko "Halakas". Kahe aasta pärast on Šaljapin jõudnud Tbilisi ja siin saab ta ka oma elu esimese ja viimase laululise hariduse endise tuntud tenorilaulja Dmitri Ussatovi käest. Hooajal 1893/94, kahekümneaastasena, laulab Šaljapin kohaliku ooperitrupi koosseisus 14 osa, nende seas Valentin ja Mefisto, Ramphis, Mõlder ja don Basilio! Suvel esineb ta juba Peterburis ning 1895. aasta alguses sõlmitakse temaga leping kuulsas Maria teatris. Üksikud etendused aga erilist tunnustust ei toonud ning järgmisel aastal kutsub kuulus kunstimetseen Savva Mamontov Šaljapini Moskvasse oma erateatrisse.

Mamontovi teatris veedetud aastad (1896—1899) kujunesid määrava tähtsusega etapiks kogu Šaljapini hilisemale tähelennule. Siin valiti tema soovi järgi repertuaar, tehti lavakujundus ja kostüümid. Loominguline sõprus Sergei Rahmaninoviga (sündinud samuti 1873) vormis Šaljapini muusikalist mõtlemist, kokkupuuted kunstnike Vrubeli, Serovi, Korovini jt viisid teda kujutava kunsti maailma sügavustesse. Vilja hakkasid kandma ka Peterburi päevilt saadud mõjutused draamanäitlejalt Mamont Dalskilt.

*"Ei piisa sellest, kui õpetada inimest laulma*

*kavatiini, serenaadi, ballaadi ja romanssi — lauljat peaks õpetama mõistma ka sõnu, mida ta laulab, ja tundeid, mis on ellu kutsunud just need ja mitte teistsugused sõnad [- - -]. Mida rohkem ma süvenesin Mussorgski ooperisse, seda selgemaks sai mulle, et ooperis saab mängida ka Shakespeare'i."<sup>3</sup>*

Nendest põhimõtetest lähtudes hakkas Šaljapin vormima Sussaninit, Ivan Groznõid, Dossifeid, Salierit, aga ennekõike Boriss Godunovi.

*"Mulle sai lõplikult selgeks, et matemaatiline täpsus muusikas ja parim häääl jäävad elutuks seni, kuni neid ei hingesta emotsioon ja fantaasia. Tähendab, laulukunst on midagi enam kui sädelev bel canto... Seda minu veendumust ei kõiguta enam miski!"<sup>4</sup>*

Šaljapini enneolematu edu ei võinud enam ükskõikseks jätta Keiserlike Teatrite juhtkonda. 1899. aastast kutsutakse Šaljapin Moskva Suurde Teatrisse ning järgnevad aastad jaotuvad Moskva ja Peterburi vahel. 1901. aastal toimub Šaljapini debüüt välismaal — Milano *La Scala* pakub talle nimiosa Boito ooperis "Mefistofeles". Fausti osas esines Šaljapiniga samal aastal sündinud Enrico Caruso, dirigendiks oli Arturo Toscanini. Šaljapini osalahendus oli itaallastele tõeline üllatus ning etendusi saatis tohutu menu.

Kui Sergei Djagilev korraldas Pariisis oma "vene hooaegu" (1907—1909 ning 1913), oli Šaljapin nende gastrollide keskne kuju ning publiku magnet. On üsna loomulik, et samaaegselt avanesid ka maailma teiste tuntumate ooperiteatrite ukSED (*Metropolitan Opera, Teatro Colón, Grand Opéra* jne). Uutest osadest on nimetamisväärsamad Philipp II Verdi "Don Carloses" ja Leporello Mozarti "Don Giovannis". 1910. aastal esietendub Monte Carlos Masseneti ooper "Don Quijote" ning autori soovil laulis nimiosa just Šaljapin.

Peatselt alanud Esimene maailmasõda ja Venemaal toimunud Oktoobrirevolutsioon lõikasid paljudeks aastateks ära kõik Šaljapini esinemisvõimalused välismaal. Alles 1920. aasta kevadel annab Šaljapin kolm kontserti Tallinnas (sellest edaspidi lähemalt) ning järgmisel aastal saab ta loa pikemaks kontserdireisiks Inglismaale ja Ameerikasse. Kui teda 1922. aastal lubatakse ravimiseks ja esinemisteks koos perekonnaga välismaale sõita, ei pöördu Šaljapin enam kunagi sünnimaale tagasi.

Endise eduga esineb Šaljapin kõikides maailma suurlinnades, jõuab isegi Austraaliasse, Jaapanisse ja Hiinasse. Kui lisada, et 1903. aastal oli ta puhkusel käinud ka Aafrikas, siis võib liialdamata öelda, et Šaljapin on oma jalajäljed jätnud kõikidele kontinentidele.

Lisaks kontserditegevusele laulab Šaljapin edaspidi ooperilaval põhiliselt ainult oma paremaid ja tuntumaid rolle (Boriss, Mefisto, Mefistofeles, don Basilio, don Quijote). Emigratsiooni esimesel perioodil esineb ta kõige enam New Yorgi *Metropolitan Opera* laval.

Tallinnas on Šaljapin andnud ainult kolm kontserti, seevastu tunduvalt rohkem on ta esinenud Leedus ja Lätis. Riia rannas käis ta puhkamas juba 1902. aastal ning enne emigreerumist oli nii Lätis kui Leedus andnud ühe kontserdi.

1921. aasta reis Inglismaale algas aga just kontsertidega Riias. Neid polnud üldse ette nähtud. Juhtus aga nii: Šaljapin avastas ehmatusega, et Läti pangad Nõukogude rublasid ei vaheta ja tal ei ole hotellil eest millegagi maksta. Õnneks kohtas Šaljapin tänaval endist kolleegi Maria teatri päevilt tenor Eišens Vittingsit, kes võttis ta kõigepealt enda juurde suvilasse elama ja aitas seejärel korraldada kontserdi Läti Rahvusooperis. Menu oli ettearvamatult suur ja Šaljapin andis Riias ühtekokku koguni viis kontserti. Lisaks saabus Londonist sinna inglise heliplaadifirma esindaja, kes tegi ettepaneku sõjaeelse lepingu taastamiseks ja pani avantsiks lauale kohe 200 naelsterlingit. Võib muidugi ette kujutada, milline tänapäevane toimus kõige selle järel ühes Riia restoranis, kus Šaljapin oli reserveerinud terve korruse!

1928. aasta mais-juunis annab ta koos Läti Rahvusooperi solistide, koori ja orkestriga etendusi Berliinis ja Leipzigris ("Boriss Godunov", "Faust", "Don Quijote"). Riias laulab aga taas "Boriss Godunovis" ja "Sevilla habemeajajas" 1930. aastal ning "Boriss Godunovis" ja "Näkineius" 1931. aastal. Ühe kontserdi annab Šaljapin samas veel 1934. aasta detsembris.

Leedu ooperi rajaja, Šaljapini kauaegne kolleeg Peterburi päevilt tenor Kipras Petrauskas oli ilmselt "peasüüdlane" selles, et 1934. aastal toimus Kaunases Šaljapini kontsert ja nad laulsid koos kahel õhtul ka "Faustis". Sama aasta detsembris annab Šaljapin kontserdi Klaipedas ning 1935. aastal laulab veel korra Kaunases, sedapuhku "Boriss Godunovi" nimiosas.

Kui jutt juba lähinaabritele läks, siis peab mainima fakti, et 1935. aastal esines Šaljapin kahel õhtul ka Soome Ooperi laval ("Faustis" ja "Sevilla habemeajajas").

Välismaal saab Šaljapini püsivaks elukohaks Pariis. Mitmed heliplaadifirmad salvestavad tema kammerrepertuaari ja ooperiariaid. Peetakse läbirääkimisi ka "Boriss

Godunovi" filmimiseks, kuid 1933. aastal algavad võtted ainult helifilmiga "Don Quijote" (muusika autoriks Jacques Ibert). Menu tükki sellest ei saanud, nagu ka 1915. aastal tehtud tummfilmist "Ivan Groznoi".

Šaljapini elust ja loomingulistest püüdlustest annab suurepärase ülevaate 1932. aastal Pariisis ilmunud raamat "Mask ja hing".<sup>5</sup> See on omamoodi täienduseks 1916. aastal Maksim Gorkiga kahasse kirjutatud raamatule "Lehekülgi minu elust"<sup>5</sup>. Laulmisele ja jutustamisoskusele lisaks oli Šaljapinil veel erakordiselt hea joonistamise ja maalimise anne. Mitmel korral tegutses ta ka lavastajana.

Kahjuks hakkavad tervisehäired (suhkruhaigus, leukeemia, südamegevuse puudulikkus) üha rohkem tunda andma. Tema viimaseks ooperietenduseks jäi "Boriss Godunov" 6. mail 1937. aastal Varssavis, viimane avalik kontsert toimus sama aasta 23. juunil Inglismaa kuurortlinnas Eastbourne'is. Šaljapini süda jäi seisma 12. aprillil 1938 kell 17.15 tema korteris avenüü d'Eylau'l.

Kaks päeva varem oli teda külastanud Sergei Rahmaninov, kellele Šaljapin olevat öelnud, et "*peale paranemist tahan ma kirjutada veel ihte raamatu, mille teemaks on laakunst*". Rahmaninov aga vastas: "*Kui ma lõpetan oma esinemised, siis kirjutatan ka mina raamatu. Selle teemaks saab Šaljapin*".<sup>6</sup>

Mõlemad raamatud jäid kirjutamata, kuid legendiks sai Šaljapin ometi. Miks just tema?

## ŠALJAPIN JA TEMA KOLLEEGID

"Ooper niisugusena, nagu ta oli, ei rahu-  
danud mind."<sup>7</sup> Ürgse ande jõuga tajus Šaljapin vajadust laulmine ja näitlemine ühendada. Ta ei suutnud taluda, et rolli karakterile vastav kostüüm, grimm, habe jne ei huvitanud suurtes teatrites õieti kedagi. Juba Tšaikovski oli kirjutanud "Jevgeni Onegini" esietenduse eel 1879. aastal, et "koor ei tohi laval olla lihtsalt lambakari, nagu keiserlikes teatrites, vaid nad peavad olema inimesed, kes võtavad osa ooperi tegevusest", et puldis peab seisma tõeline muusik, mitte "vehkiv masin" jne. Mamontovi erateatris oldud aeg ainult kinnitas nende sõnade õigsust ja Šaljapin hakkas kõike seda nõudma ka oma kolleegidelt. Need aga tihti solvusid. Et muusikas üdini kodus olla, õppis Šaljapin ära mitte ainult oma partii, vaid võttis ooperi läbi n-ö kaanest kaaneni. Kui keskpärane dirigent juhatas proovil Mussorgski muusikat külma ükskõiksusega, hakkas Šaljapin talle lavalt



Едуард Кемпович Таммун  
№ 11111111



Таммун  
Едуард 111.

Eesti metsasarvemängijale Eduard Tammele Peterburis 1911. aastal pühendusega kingitud foto.  
TMMi arhiivist

takti lööma. Mõnikord püüdis ta koorilaul-  
jaid õpetada ooperi tegevusest osa võtma ka  
siis, kui ta ise polnud lavastaja ja need vas-  
tasid loomulikult "mis see sinu asi on". Kui  
bariton Caracas kord "Sevilla habemeajaja"  
etenduses ühes ansamblis juhuslikult eksis,  
tegi don Basiliot laulev Šaljapin talle kõva  
häälega märkuse, et "sinuga on võimatu koos

laulda — pole rütmitunnet". Caracas keeldus  
pärast vaheaega Šaljapiniga edasi laulmast ja  
direktsioon pidi lavale paluma teise Figaro.  
Jälle skandaal!

"Ma ei vaidle vastu, kui mulle ägedust ette  
heidetakse, olen seda ära teeninud. Tunnistan, et  
mul on äkiline iseloom ja oma rahulolematust  
avaldan ma järsult. Kuid mulle on arusaamatu,

Достичь и высшей  
власти. . . .

Но счастья нет  
моей измученной  
душе. . .

Ф. И. Шаляпин

Борис Годунов.

Портр. К. Коровин. Москва 1911 г.

miks on vaja minu kohta kokku luuletada õelat laimu. [- - -] Dirigendi eksimused, mis segavad mul laulda ja mängida, tulenevad peaaegu alati kas lohakusest, pealiskaudsest suhtumisest tõesse või siis pretensioonikast enesekindlusest, millega kaasneb talendi puudumine. Otsigu dirigendid, kes kaebavad minu peale publikule ja ajalehtedes, viga pisut ka enda juurest. See oleks vähemalt õiglane. Napravniku, Rahmaninovi ja Toscaniniga pole mul ju mitte kunagi mingeid kokkupõrkeid olnud.”<sup>8</sup>

Senini oli ooperiteatris kõige kõrgemaid honorare makstud ikka tenoritele. Šaljapin ajas selle “traditsiooni” sassi. Keiserlike Teatrite direktor Vladimir Teljakovski kirjutab, et Sobinov ei suutnud mitte kuidagi leppida tõsiasjaga, et Šaljapinile makstakse rohkem kui talle. Kokkuvõttes lisab ta: “Šaljapin oli teatris ja kunstis teiste vastu karm, kuid ta oli karm ka enese vastu. Sobinov oli nõrk nii teiste kui enese suhtes. Sobinov ütles oma partnerite kohta midagi väga harva, selleks, et ka teda ei puudutataks. Šaljapin aga segas ennast kõigesse, vaidles, söimas, läks laval keevaliseks, mille tulemusena oli tal alatasa mitmesuguseid lugusid ja intsidente. Ta ei saanud jätta tegemata märkust või kritiseerida, kui keegi tema kõrval ei laulnud või mänginud nii nagu vaja. Sobinovile ei läinud see aga korda kõige vähemalgi määral, tema oli hõivatud ainult iseendaga.

Ühesõnaga: üks oli suurepärase tenor, teine väljapaistev ooperikunstnik ja traagik.”<sup>9</sup>

Muide, Teljakovski oli üks nendest vähestest teatrijuhtidest, keda Šaljapin hindas ja kes ka teda suutis taltsutada. Iseloomustades Keiserlike Teatrite õhkkonda enne Teljakovskit, kirjutab Šaljapin: “Näitlejate üle kamandasid vormikuubedes inimesed, kellel ei olnud kunstiga midagi ühist.” Mõni aeg hiljem tuleb ta sama teema juurde tagasi ja lausub: “Revolutsiooni ajal haarasid teatrites kõige suurema võimu mitmesugused hulgused ja teatraalsed daamid, kellel tegelikult ei olnud teatriga mitte mingisugust pistmist”...<sup>10</sup>

Kolleegid olid tihti nõrduinud, et kui Šaljapin polnud tujus, jäi ta alati proovidele hiljaks. Kui aga etendus läks hästi, kutsus Šaljapin sageli ka kogu seltskonna enda juurde pidutsema. Mõned pidasid teda ihnsaks, aga agulist kõrgselskonda välja jõudnud Šaljapin kaotas kõigepealt Oktoobrirevolutsiooniga kogu oma varanduse ja jäi teistkordselt majanduskriisi hammasrataste vahele kolmekümendatel aastatel. Elu lõpuni

kandis ta hoolt kahest abielust sündinud kaheksa lapse ja nendele lisaks ka oma teenijaskonna eest.

Šaljapin andis heategevuskontserte nii Keiserlike Teatrite koorilauljate, orkestrantide kui ka puuseppade abistamiseks. Oma kulu ja kirjadega organiseeris ta Esimese maailmasõja ajal väikesed laatsaretid Moskvas ja Peterburis, seejuures tegid sanitaritööd sageli tema perekonna liikmed. Nälgivate laste ja tööliste heaks teeb ta annetusi nii Venemaal kui ka Pariisis, käib esinemas vanglas, korraldab kontserte vanade näitlejate asupaiga ehitamiseks, tema tähelepanu all on olnud ka Puškini mälestussammas, esimene juudi rahvuslik teater Palestiinas jne. Ta ostis ka Krimmis ühe maatüki koos kaljuga, et kunagi rajada sinna tõeline loss noorte kunstiannete koolitamiseks, kuid... *vita brevis est*.

Meierhold: Šaljapini mängus on alati tõde, kuid mitte tõsieluline, vaid teatripärase.

Toti dal Monte: Ma olen laulnud orkestriga, mida juhatas kuulus Arturo Toscanini, minu partneriteks on olnud maailma kõige paremad lauljad. Kuid kõige eredamad mälestused on mulle jätanud kohtumised Šaljapiniga.

Stanislavski: Oma süsteemi olen ma maha kirjutanud Šaljapinilt.

## ŠALJAPIN TSAARI-VENEMAAL

“Ma olen Romanovitega šampust joonud ja enamlastega puskarit lakkunud, aga ega see mu annet pole vähendanud. Olen ikka endine Šaljapin.”<sup>11</sup> Nõnda öelnud ta kunagi ühele välismaa ajakirjanikule.

Šaljapin oli erakordne talent. Läbi vaeuse ja viletsuse trügis ta selle maailma vägevate hulka, kuid nüüd oli ta omamoodi võõras nii siin kui seal. Kui talle noorukina maksti sadamas kottide tassimise eest 20 kopikat päevas, siis kümnekond aastat hiljem sai ta ühe etenduse eest honorari kuni 5000 rubla! Ta võis samaaegselt anda heategevusliku kontserdi nälgivate laste heaks ja saata tsaarikantseleisse tagasi kingitud kuld-kella, kuna see ei olevat olnud küllalt väärikas. Direktor Teljakovskil oli palju tegemist selle intsidendi klaarimisega, sest mitte ükski inimene polnud senini saanud tsaarile kingitust tagasi. Kuid Šaljapinile anti uus kell, mis oli tõepoolest tema ande vääriline ning seda kandis maestro kuni elu lõpuni.

Tihti esines Šaljapin ka mitmesugustel vastuvõttudel. Kord toonud suurväest Sergei Mihhailovitš talle pärast esinemist väikesel hõbekandikul vahuveini imeilusas veneetsia



Mefistona Gounod' "Faustis" 1905. aastal.

*Arne Miku kogust*

klaasist pokaalis ja öelnud, et kõrvaltoas asuv keiser tänab teda laulu eest ning palunud Šaljapinit juua tema majasteedi terviseks. Šaljapin teinudki seda ja... võtnud tühjaksjoodud klaasi mälestuseks kaasa.

Ajalukku on läinud ka üks "Boriss Godunovi" etendus, mille keskel aplausi ajal jooksnud koor ootamatult lavale ja hakanud palgakõrgendust silmas pidades põlvili laulma "Jumal, Keisrit kaitse sa". Šaljapin ei olevat saanud enam lavalt lahkuda ja olnud sunnitud samuti põlvili laskuma. Seda momenti aga ei andestanud talle mitte kunagi need inimesed, kes pidasid Šaljapinit ikkagi lihtrahva hulgast võrsunud laulikuks ja kelle vaateid Šaljapin tihti ka jagas.

Omaette peatüki võiks kirjutada Šaljapini sõprusest Maksim Gorkiga, kes ütles: "vene kunstis on Šaljapin omaette ajastu — nagu Puškin".<sup>12</sup> Me teame, et Gorki redigeeris Šaljapini poolt dikteeritud raamatut "Lehekülgi minu elust", et ta ütles oma sõbrale, kes küsis Gorki arvamusst sotsiaal-demokraatlikku parteisse astumise kohta järgmised sõnad: "Ma palun sind, niiüd ja igavesti: ära astu ühegi partei liikmeks, vaid ole kunstnik nagu sa oled. Sellest on sinule täiesti küllalt."<sup>13</sup>

Kui algas Oktoobrirevolutsioon, soovitas Gorki Šaljapinil Venemaalt tära sõita. Palju aastaid hiljem kutsus ta aga Pariisis elanud Šaljapinit kodumaale tagasi. Šaljapin hindas aga vabadust kõrgemalt kui ebamääraseid lubadusi bolševike poolt.

On teada, et paljude kontsertide lõpuks esitas Šaljapin koos publikuga tuntud töölislaulu "Dubinuška". Oukonda muidugi ärritas see fakt ja selleks, et tsaar lõpuks siiski soostuks talle andma Tema Keiserliku Kõrguse Solisti tiitlit, pidi Teljakovski taas oma diplomaatilise ande mängu panema.

Veebruarirevolutsioon äratas Šaljapini suured lootused, et Venemaagi võib liikuda demokraatliku riigikorra poole. Suure õhinaga pakub ta koguni uueks Venemaa hümniks enda loodud "Revolutsiooni hümn". Glazunov ja Tšerepnin peavad laulu siiski asjaarmastuslikuks ja ebahuvitavaks ning vaid tänu Siloti ja Coates'i kaasabile, kes selle loo orkestreerisid ja tegid ka kooriseade, kanti "Revolutsiooni hümn" 26. märtsil Maria teatris toimunud miitingul autori enese sooleerimisel ette.

Kui kõlasid "Aurora" suurtükipaugud, laulis Šaljapin Peterburi Rahvamaja laval Philipp II osa Verdi ooperis "Don Carlos". Ehmatuse ja ärevuse kiuste viidi etendus lõpuni. Varjudes koduteel juhuslike kuulide eest, jõudis Šaljapin abikaasaga lõpuks siiski elusana pärrale.

"Kui ma sellel ööl ka veidikeseks ajaks magama jäin, siis ärkasin igal juhul juba kommunistlikus udus."<sup>14</sup>

## BOLŠEVIKE VÕIMU ALL

Sellise pealkirja on Šaljapin pannud oma raamatu "Mask ja hing" ühele osale. On täiesti loomulik, et nõukogude väljaannetes olid need peatükid välja jäetud, kuna "nad ei pakkunud huvi meie lugejatele". Alles 1989. aastal andis Üleliiduline Teatritegelaste Liit selle unikaalse raamatu Venemaal esmakordselt välja täies mahus ning nii jõudsid laiema lugejaskonna kätte kümned ja kümned peatükid, mis pakuvad erakordset huvi kõigile lugejatele.

Esialgu oli Šaljapin mõnevõrra isegi liigutatud, et tema osavõtul toimuvatele etendustele ja kontsertidele pääsevad ka lihtinimesed ja sõdurid, et teda ennast valiti Maria teatri kunstinõukogu esimeheks ja et talle anti 1918. aastal Nõukogude Venemaa esimene rahvakunstniku tiitel.

Šaljapin oli oma nooruses küll pidanud puudust tundma, kuid nüüd oli tema keldris

suur kogus prantsuse veini sildiga "Envoie spéciale pour Mr. Chaliapine". Ühel ööl aga viisid soldatid kõik selle kaasa ja mõne päeva pärast võis ta oma veini näha juba restoranis müügil. Tema kodust rekvireeritud maalid aga ilmusid aastate pärast Berliini antiigipoodide seintele. Muidugi oli Šaljapin ilma jäänud oma pangaarvest, autost ja mõisast ning kuigi Lunatšarski üritas talle välja kaubelda personaalset palka, said kõik aru, et nii radikaalset erandit ei tee nõukogude võim iialgi. Nõrдинud Šaljapin olevat korra muiates lausunud, et kuna nad saavad nüüd uksehoidjaga võrdset tasu, siis ta ei viitsi täna öhtul Borissi laulda ning tahaks lävel pileteid kontrollida, seda ametit pidav Ivan mingu tema asemel lavale!

Lunatšarski ja Gorki kaasabil võis Šaljapin jõuda küll isegi Lenini vastuvõtule ja Lenini korraldust, et Maria teatri hinnalist kostüümiladu ei tohi mööda Venemaad laiali vedada, aktsepteeriti. Aga kui Gorki palus Lenini käest armu vangistatud suurvürstide Nikolai Mihhailovitšile ja Pavel Aleksandrovitšile ning sai selle kinnituseks isegi kirjaliku tõendi, siis järgmisel hommikul Moskvast Peterburi tagasi jõudes leidis nad ikkagi juba tapetuna. Mis usaldust siis võisid temas süvendada ka juhuslikud kokkupuuted Trotski, Zinovjevi või Dzeržinskiga?! Kui Šaljapin pärast ühte kontserti Maria teatris julges Trotskile rääkida näitlejate toidumuredest, vastas see talle lakooniliselt: *"Seltsimees, kas te tõesti arvate, et ma ei tea, mida tähendab, et leiba ei jätku? Ma ei saa aga ühele pulgale asetada soldatit, kes istub kaevikus ja baleriini, kes lõbusalt naeratahes tantsib laual."*<sup>15</sup>

Šaljapin isiklikult teenis küll vahetevahel toidu lisa nende kontsertidega, kus honorari maksti natuuras, Lunatšarski mõjutusel lakkasid läbiotsimised ka tema korteris, kuid üldmuljet see ei parandanud.

*"Bolševistlik praktika osutus palju kohutavamaks bolševistlikust teooriast. Ja võib-olla režiimi kõige õudsemaks jooneks oli see, et bolševismi valgus kokku vene väikekoodanlik jubedus koos oma väljakannatamatu kitsarinnalisuse ja niiri enesekindlusega."*[- -]

*"Vabadus" muutus türanniaks, "vendlus" kodusõjaks, aga "võrdsus" tähendas igaihe allasurumist, kes julges tõsta oma pead soopinnast kõrgemale."*<sup>16</sup>

Kord Oslos küsinud Nõukogude saatkonna ajakirjanik Šaljapinilt, kuidas ta suhtub nõukogude võimu? *"Aga kas nad minu käest küsisid, kui võimu haarasid?"* pöörutanud Šaljapin vastuseks.<sup>17</sup>

Kui selgus, et Šaljapin ei kavatse kodumaale tagasi pöörduda, võeti talt rahva-



Don Basilio Rossini "Sevilla habemeajajas"  
1913. aastal.  
Arne Miku kogust

kunstniku tiitel muidugi ära ning kui ta andis Pariisis raha kaasmaalastest emigrantide nälgjastele lastele, tembeldas nõukogude võim teda juba avalikult isamaa reeturiks ja valgekaartlikuks kontrrevolutsionäärriks. *"Kui lapsed on näljas, siis ei tee ma vahet, on nad valged või punased,"* vastas Šaljapin. *"Ma mõtlesin siis ja mõtlen ka nüüd: milleks üldse oli vaja seda revolutsiooni?"*<sup>18</sup>

## ŠALJAPIN JA EESTI

Võib arvata, et esimestena puutusid Šaljapiniga kokku need eesti muusikud, kes õppisid selle sajandi algul Peterburi konservatooriumis. **Eduard Tamm** lõpetas metsasarve erialal Pbk 1905. aastal, oli aastail 1904—1917 keiserliku kapelli metsasarvemängija ja 1920—1923 "Estonia" teatri orkestrant. Meie Teatri- ja Muusikamuuseumis on Šaljapini foto pühendusega Eduard Tammele detsembrist 1911.

**Ernst Hiis** oli meister Rathke klaverivabrikus Peterburis aastail 1892—1906. Oma töökoja avas ta samas linnas 1903. aastal. 1918



# Estonia kontsertsaal.

Estonia Seltist ettevõtte.  
Esmaspäeval, 10. mail 1920. a.

## F. J. Schaljapini kontsert.

E E S K A W A :

I.

1. Glinka. Kahtlus (Trio).  
Hra F. I. Schaljapin, E. W. Wolf-Israel ja W. S. Maratow.
2. a) Glasnow. Bachuse laul.  
b) Rimsky-Korsakow. Prohwet.  
Hra F. I. Schaljapin.
3. a) Tschaikowsky. Nocturne.  
b) Valencin. Menuett  
c) Kreisler. Vals (armu kurbitus).  
Hra E. W. Wolf-Israel.
4. Gounod. Vals oop. Romeo ja Julie.  
W. M. Stratanowitsch.
6. Romansid ja laulud.  
F. I. Schaljapin.

II.

1. a) Rachmaninow. Prelude cis moll.  
b) Chopin. Polonees.  
Hra W. S. Maratow.
2. Venzano. Vals.  
Hra W. M. Stratanowitsch.
3. a) Schuman. Unistus.  
b) Godard. Hällilaul.  
c) Glasnow. Hispania serenaad.  
Hra E. W. Wolf-Israel.
4. Mussorgski. Laul kirbust.  
F. I. Schaljapin.

Klaweril: W. S. Maratow.

Algus kell 7<sup>1/2</sup> õhtul.

Eelteade: Kesknädal, 12. mail teine ja viimane  
F. I. Schaljapini kontsert.

Kontsertbüroo.

W. Ehrenpreis'i trükk, Tallinnas, Rõõli tä. № 11.

Tallinna kontserdi kava.

TMMi arhiivist

tuli ta tagasi Eestisse. Šaljapinil oli kaks Hiisi pianinoot. "Ta kasutas pikemat aega ka minu tehtud klavessiini (näit ooperis "Sevilla habemeajaja"). See oli tegelikult pianino, mis oli klavessiiniks ümber ehitatud. Idee andis selleks Max Reger, kes käis sageli Siloti kontsertidel mängimas... Šaljapiniga pidi oskama käituda. Iseloomult oli ta äkiline, vahel koguni toores. Kui vihastus, lõi isegi mõnd orkestranti.<sup>19</sup> Ta oli väga hea kuulmisega, kui mingi viiga kordus, muutus Šaljapin metsikuks." (E. Hiisi mälestused TMMis 1964. aastast.)

Benno Hansen laulis aastail 1913—1918 Peterburi Maria teatri kooris. TMMi 1932. aasta küsitluslehel vastab Hansen muu hul-

gas: "kõige sügavamini on mind haaranud Maria teatri ansambel eesotsas Šaljapiniga".

1918. aastal esineb Šaljapin Peterburis Karl Marxi mälestuskontserdil. Sellel mängis ka Artur Lemba. Sama aasta 24. augustil toimus Pavlovskis Jevgeni Wolf-Israeli benefiss. Šaljapini, Glazunovi jt kõrval esines ka viiuldaja Cecilia Hansen.

Läheme veel korra tagasi revolutsioonijärgsesse Peterburi ja avame mälestusteraamatu "Hing ja mask" 220. lehekülje. Šaljapin kirjutab: "Head veini- ja viinasordid kadusid normaalsest käibest ja kodanikud, kes armastasid istuda klaasikese lõbusa vedeliku taga, hakkasid viina valmistama kodusel teel. Mina teigin kartulitest erilist sorti e e s t i v i i n a (sõrendus — A. M.) ... Ükskord kogunesid minu juurde mõned inimesed. Nende hulgas oli soome kommunist Rahja ja vene kommunist Kuklin, mäletatavasti endine turumüüja. Kuni jõime "kartulikest", läks kõik hästi. Siis aga hakkas keegi rääkima teatrist ja näitlejatest.

Rahja teatas väga avameelselt ja täiel häälele, et sellised inimesed nagu mina on vaja maha lüüa.

Keegi küsis: "Miks?"

"Mitte ühelgi inimesel ei tohi olla mitte mingeid eeliseid teiste ees. Talent rikub võrdsuse."

Rahja märkas tegi mulle nalja. Vaat, mõtlesin ma, kuidas mõjub soomlasele eesti viin.

Õnnetuseks hakkas öiendama ka Kuklin: "Ei tohi eksisteerida mitte midagi peale proletariaadi, ja kui eksisteeribki, siis ainult proletariaadi ja o k s. [- - -] Mida teie, näitlejakesed, olete teinud proletariaadi heaks?" [- - -] Ühel hetkel, olles raevust roheline, löin rusikaga lauale. Minus süttis Groznõi ja Borissi tsaarivõeri:

"Püsti! Tõmba kõht koomale, lurjus! Kuidas sa julged minuga nõndaviisi rääkida? Sõnnik selline... Saan aru Shakespear'ist, aga sind, tõbras, mõista ei suuda. Kui võid, palu jumalalt, ja ole valmis selleks, et ma viskan sind kohe akna kaudu tänavale!"

Seltsimehed, tajudes ohtlikku pööret meie vestluses, astusid minu ja Kuklini vahele. Rahustasid mind ja "sõbrad", juves tihjaks viimase klaasi eesti viina, läksid kodu poole laiali.<sup>20</sup>

1920. aasta kevadel kirjutab Šaljapinile Nõukogude Venemaa esindaja Eestis Isidor Gukovski, et eesti ministrid palusid teda kaasa aidata Šaljapini saamiseks mõneks kontserdiks Revelisse. Täna sõidab siit Moskvasse ratifitseerimiskirjade vahetamise komisjon. Selle sekretär hr. Tomingas võib Teile teatada kõik vajalikud andmed kontserdisaali jm kohta.<sup>21</sup>

Šaljapin meenutab: "Mitte kunagi elus ei unusta ma seda suurt, ahnet rõõmu, mida ma elasin läbi kord iihel 1921.<sup>22</sup> aasta kevadhommikul,

nähes enda ees inimest, kes tegi mulle ettepaneku sõita koos välismaale kontserti andma. See, ütlemine, "välismaa", oli kodukasvanud — kõigest ainult Revel, alles hiljuti Vene kubermangulinn, kuid nüüd ikkagi välisriigi, Eestimaa pealinn — aken Euroopasse. Aga mis toimub Euroopas, kuidas elavad inimesed seal, sellest polnud meil oma nõukogude paigalasumise tõttu aimugi. Revelis — vilksatas mu peas — on võimalik teada saada, mida tehakse tõelises Euroopas..."<sup>23</sup>

1. mail kirjutab Šaljapin Isaak Rummelile Pihkvasse: "Austatud Isaak Mihhailoviš! Seoses täielikult ootamatu ja kiirelt-vajaliku sõiduga Revelisse, olen sunnitud oma suureks kurvastuseks paluma Teid üle viia minu kontsert Pihkvas 20. maile."<sup>24</sup> Asi oli selles, et juba 29. veebruaril oli ta oma allkirjaga Rummelile kinnitanud, et on kontserdi eest saadud avansi "üks puud võid, üks puud sealiha ja kakskümmend naela pekki kätte saanud". Kontserdid pidid toimuma märtsis-aprillis, kuid taas tuli leida uus tähtaeg, mis hiljem ka paika pidas.

Teade Šaljapini esinemistest Tallinnas tekitas siin küllaltki erinevaid arvamusi. Alles hiljuti oli lõppenud Vabadussõda, Tallinna olid kommunistide ikke alt põgenenud paljudki venelased. Šaljapinit bolševikuks pidada oli rohkem kui lihtne. Võib-olla teadsid mõned inimesed ka siin, et alles 18. aprillil

oli Šaljapin olnud külas Budjonnõi ja Vorošilovi staabivagunis Moskva lähistel jne. Pahameelt põhjustasid ka erakordselt kõrged piletihinnad. "Oleks ju ehk kuidagiviisi arusaadav, kui Šaljapin meile poliitilises mõttes kasulik oleks, aga seda kasu ei suuda küll keegi aimata," kirjutati ajalehes.<sup>25</sup>

Veel päev enne kontserti, s.o 9. mail teatab Estonia Seltsi juhatus: "Estonia Selts maksab kontserdist osavõtjatele kunstnikkudele kindla honorari ja see honorarisumma ei ole suurem kui rahuajal sarnastele kunstnikkudele, nagu seda Theodor Šaljapin on, heameelega makseti. Terve ettevõtmine jätab seltsile suure summa kasu ja seda ei võinud selts tagasi liikata sellepärast, et käesolev hooaeg puudujäägiga lõpeb ja abirahasid ega seltskonna toetust kusagilt loota ei olnud."<sup>26</sup> Teisal on samale teatele juurde lisatud veel, et "kõik tuludõhtu- ja muud luulejutud on seekord täiesti põhjendamata. Kunst maksab palju raha ja sellepärast jäetagu sellel alal demokraatilised nõuanded piletihindade suhtes vagadeks soovideks. Kunst ei tunne ei poliitikat ega rahvust. Kunstnikud on rahvusvahelised, nagu seda kunsti on".<sup>27</sup>

Kontserdid toimusid "Estonia" kontserdisaalis 10. ja 12. mail ning kaastegevad olid pianist V. Maratov, tšellist Jevgeni Wolf-Israel ning esimesel kontserdil ka lauljatar Vera Stratanoviš. Leenart Neuman kirjutab

"Estonia" seltsi ja teatri tegelastega Tallinnas 1920. aastal. Ees vasakult August Einer, Johannes Lepa, Fjodor Šaljapin, Olga Olak, Jaan Linnamägi ja Paul Olak. TMMi arhiivist



14. ja 15. mai "Päevalehes" 1920, et paremini õnnestusid Šaljapinil vene autorite romansid (Glinka, Glazunovi ja Rimski-Korsakovi teosed, eriti aga Mussorgski kuulus "Kirp"), vähem veenits ta Schumanni ja Schuberti loomingu esitamisega. "Kui nüüd arvesse võtame neid Chaljapini silmapaistvaid häid omadusi, tema suure, ulatusriikka hääle, mis ooperilaulja ja eriti bassi kohta haruldaste peensusteni välja töötatud, musikaalsuse, tema ilusa näitleva kaju, suure näitleja talendi kujude loomises ühes kõigi teiste tarvilikkude omadustega, nagu elav müümika, plastilikkus liikumises näitelaval, siis saame aru, et... kõrgesti hindamine ooperilauljast Schaljapinist ometi õigustatud oli." Kui Neuman on andnud ülevaate ka publiku koosseisust ("hangeldajatest kuivetanud haritlasteni"), lisab ta lõpuks: "sel õhtul sai palju kuulda, aga veel rohkem näha".

15. mail toimus lisakontsert alandatud hindadega. Kui esimestel õhtutel olevat piletit maksnud 100—300 marka, siis sellel korral ainult 20—60 marka.

Mida meenutab Šaljapin ise kaksteist aastat hiljem?

"Sõitsime kolmekesi: mina, tšellomängija Wolf-Israel ja klaverisaatjana Maratov, hariduselt insener. Haarasin kaasa ka oma sõbra Isaika<sup>28</sup>. Mis on veel banaalsem piiriületamised? Kui paljudest neist olen ma oma elu jooksul üle sõitnud! Kuid Gulliver, astudes esimest korda liliputtide maale, elas vaevalt üle nii tugevat tunnet, kui mina, leides ennast esimeses piirijaamas. Meile, kes me olime juba ära võõrdunud erakaubandusest, oli kõige kõrgemal määral sensatsiooniks see, et jaama puhvetist võis osta leiba nii palju kui soovid... Mul oli piinlik vaadata, kuidas minu Isaika, entusiastlikult haarates seda leiba, hakkas teda toppima mõlemasse põske nii palju, kui see tehniliselt võimalik oli.

"Jäta järele!" — hüüdsin ma talle lõbusalt ja täiel häälele. "Jõuame tagasi, kannan ette, kuidas sa kompromiteerisid oma kodumaad, näidates, nagu oleks seal nälg."

Ja samas, loomulikult, järgnesin Isaika eeskujule.<sup>29</sup>

Tallinnas olevat Šaljapinit mõnikord tänaval kommunistiks sõimatud üsna valimatute sõnadega, impressaario olevat isegi hoiatanud võimalike provokatsioonide eest kontserdil, kuid "nagu ma elus olen kartnud ainult ülemusi ja mitte kunagi publikut, läksin ma lavale erksalt ja lõbusalt. Hirm osutus asjatuks. Mind võeti hästi vastu ja mul oli samasugune edu, mis, jumal tänatud, on mind mu karjääri ajal alati saatnud.

Eesti välisminister hr Birk kutsus mind armastusväärselt järgmisel päeval klubisse õhtust sööma. Etiketti järgides pidas ta vajalikuks ka

Nõukogude esindaja, kellegi Gukovski kutsumist, kes mõni aeg hiljem, nagu tagantjärele räägiti, olevat pidanud ennast käsu järgi ära mürgitama. Olin meeldivalt erutatud eelseisvast võimalusest pika aja järel taas kohata inimesi vabas ja sundimatus õhkkonnas — klubi liikmeid, nagu ma lootsin. Panin ennast nii hästi riidesse nagu sain ja läksin kohale. Kuid mind ootas pettumus: õhtusöök oli serveeritud täielikult kinnises kabinetis. Õige või mitte, kuid ma tundsin, et Eesti välisminister ei olnud eriti huvitatud enda näitamisest publikule Vene saadiku seltskonnas.

Pöördudes tagasi Peterburi, tegin ma teel kokkuvõtteid Revelis saadud muljetest:

1. Elu välismaal on palju parem meie omast, sellest hoolimata, mida meile sisendati Moskvast ja Peterburis.

2. Nõukogud ei ole välismaalaste juures mitte eriti suures aus.

3. Mind peetakse kommunistiks õelate kuulujuttude ja selle järgi, et ma tulin Venemaalt, kus ma elan ja jätkan elamist bolševistliku režiimi all.

4. Minu laulud aga võeti ikkagi hästi vastu.

Üldiselt osutus esimene luure soodsaks. Kui ma Euroopasse välja rabelen, siis töötada ja elada seal võin.

Suur rõõm ootas minu perekonda, kui ma jaamast koju tõi vägeva kasti koos igasuguste toiduainetega. Mõneks ajaks lakkasime joomast porganditeed, mida meie daamid ikka kõõgis valmistasid. Ebajumalakkumardajate rõõmuga hakkasid nad nüüd segama tainast valgest jahust ja küpsetama pannkooke...

Pärast sõitu Revelis, mis äratas minus segaseid lootusi paremale tulevikule, hakkasin ennast tundma palju virgemalt ja asusin uuenenud jõuga tööle Serovi ooperi "Vaenuulik jõud" kallal, mida me tookord lavastasime Maria teatris.<sup>30</sup>

Siinkohal tahaksin väga teha väikese kõrvalepõike ja peatuda põgusalt eelnevalt mainitud kahe mehe juures. Need on Birk ja Gukovski. On teada, et Isidor Gukovski (1871—1921) oli innukas parteitegelane, pärast Veebruarirevolutsiooni bolševike partei varahoidja ja pärast Oktoobrirevolutsiooni rahanduse rahvakomissar. Seejärel Vene SFNV esindaja Eestis. Tuli Tartusse läbirääkimistele 29. detsembril 1919 ja tema allkiri koos Adolf Joffega on ka Tartu rahulepingul. Ado (Aadu) Birk (1883—1942) juhtis Eesti delegatsiooni läbirääkimistel Pihkvas 1919. aasta septembris. Oli välisminister Jaan Tõnissoni kahes kabinetis (1919—1920). Aastail 1922—1926 kuursaadik Moskvast. Birk suri 1942. aastal Sverdlovski oblasti vanglas.

Oleks huvitav teada, kelle käest tuli tegelik initsiatiiv Šaljapini kutsumiseks Ees-





Šaljapini portree läkitusega Pariisist 1937. aastal  
 vene laulupeo lauljatele Narva.  
 TMMi arhiivist

tisse, sest ratifitseerimiskirjade vahetamine toimus Moskvas 1920. aasta 30. märtsil ja seejärel peagi selgub, et Šaljapinil on vaja ootamatult kiiresti Tallinna esinema sõita. Kas rahulepingujärgne kokkulepe suhete parandamiseks kultuuri kaudu?

Kas Gukovskit tõesti sunniti mürki võtma ja mis oli Birgi saadikukohalt lahkumise ja sellele järgnenud kohtuprotsessi tõeline põhjus? Kas revolutsioon varem või

hiljem oma lapsed ikkagi ära õgib? Kui Šaljapin 1921. aastal teisele välisreisile Riiga saabus, oli Litvinovi kõrval delegatsiooni koosseisus ka Venemaa saadik Eestis — ilmselt veel Gukovski?

“Kui ma oma esimeselt reisilt piiri taha (1920. aastal Eestisse — A. M.) tulin Peterburi tagasi veel mingisuguse lootusega kuidagi viisi vabadusse pääseda, siis teiselt sõidult naasin ma

juba kindla kavatsusega see unistus teoks teha.”<sup>31</sup>

Šaljapin saabki loa koos perekonnaga välismaale sõita ning 1922. aasta 29. juuni õhtul hiivab Saksa reisilaev “Oberbürgermeister Hakken” Peterburis ankru. 30. juuni varahommikul on laev Tallinna reidil ja peale võetakse veel Šaljapini tütar Marina, kes oli lõpetanud oma ravikuuri Soomemaal. Reis läheb edasi Stettini suunas. Veel kord on Šaljapin Tallinna sadamas 1935. aasta 18. oktoobril. Seekord tuleb ta Stettinist ja on minemas külalisesinemistele Helsingisse. Ajalehe “Vaba Maa” reporteril õnnestub käia laeval ja võtta Šaljapinilt intervjuu<sup>32</sup>, mis ilmub järgmisel päeval. Järgnevalt mõned lõigud, mis puudutavad otseselt Eestimaad:

“Viibisin Tallinnas pärast revolutsiooni, mäletan hästi, teil on siin väga hea saal. Sellest ajast on mul siit väga ilusad mälestused: viisin tookord kaasa oma lastele šokolaadi ja suhkrut, meil omal ajal Peterburis oli ainult nälg [- -] Hakkame kirjutama,” tähendab ta oma impressaario poole, “täna kahekesi koju kirja. Teeme seda Tallinnast, et valmistada heameelt oma Liisale, kes on ka eestlane. Liisa on olnud meil juba

14 aastat ja on kui meie perekonna liige. Võtsin ta oma tiitre juurde 14 aasta eest Peterburis lapschoidjaks ja nii ta jäigi. Tiitar enam hoidjat ei vaja, Liisa on aga ikka meil. Ostame Liisaga loteriipileteid, et võita viis miljonit franki, kuid alati satume nendele mitteõigetele piletitete.” Liisa perekonnanime on Šaljapin aga unustanud. Ei mäleta seda ka impressaario.

Tallinna esinema lubab Šaljapin tulla kord oma elus veel kindlasti. Kunas see aeg jõuab, seda praegu ei tea. “Juba 45 aastat töötan teatris,” seletab Šaljapin edasi. “Ehk venitan välja veel 50. aasta juubelpäevani. Siis tuleb aga hakata juba kala püüdma. Siis saab ehk asuda elama kusagile siitapoole, kust hoovaks vanadel päevadel kodust õhku, kus oleks talvel karget valget lund ja hea vene saun. Viimasesest on Lääne-Euroopas nii suur puudus. Tahaks iihel kevadel sõita see maa siin läbi autoga ja tutvuda sellega korralikult.” Selle jutuga näib vanahärral päris tõsi taga olevat, sest ta pärib isegi meie teede seisukorda ja autosõidu võimalusi ja näib olevat rahuldatud, et meie teed kannavad autot suurepäraselt.

1937. aasta juunis saadab Šaljapin ter-

Estonlased 1984. aastal Šaljapini haul Moskvas Novodevitši kalmistul. Lilli asetavad Eri Klas ja Teo Maiste.

Arne Miku arhiivist





Kaks Borissi — Teo Maiste ja Jevgeni Nesterenko Moskva Suure Teatri garderoobis, kus traditsiooniliselt on oodanud oma lavaleminekut kõik Borissi osatäitjad alates Šaljapinist.  
Arne Miku arhiivist

vituse esimesele ülevabariigilisele vene kooride kokkutulekule Narva. Ta kirjutab: "Mulle näib, et kõigist maailma lauludest tungib vene laul, nii ilmalik kui ka vaimulik, kõige tugevamalt inimese hingele. Sobib nii kurbuseks kui rõõmuks. Inimese hing on v a b a ja s u r e m a t u. Laulge talle piiritust armastusest! Olgu Jumal teile abiks!!!"

*Fjodor Šaljapin. Pariis, 1937* <sup>33</sup>

Kelle abiga või initsiatiivil selline tervitus teoks sai, pole teada.

Peaks mainima veel, et **Tenzo Vironi** on tõlkinud esimesena eesti keelde üksikuid peatükke raamatust "Lehekülgi minu elust". Need ilmusid 1930. aasta "Muusikalehe" kolmes esimeses numbris (käskiri asub TMMis). Tagantjärele on muidugi lõbus lugeda viimase numbri lõppu lisatud märkust, et "...viimasel ajal pidi ta kord-korralt esinemistest tagasi tõmbuma, kuni viimaks oma hääle täiesti ära kaotas, nagu eelmises Muusikalehe numbris sellest lühidalt kuulsime". Kõikvõimalikud kuulujutud ja skandaalide kirjeldused on Šaljapinist saanud kogu elu ja osaliselt jõudsid nad ka meie ajakirjandusse. Isegi pärast Šaljapini surma mainitakse ajalehes "Uus Eesti" 15. aprilli numbris muu hulgas, et "oma suurte honoraride arvel, mida Šaljapin 1920. aastal "Es-

tonia" kontsertide eest sai, saatis ta terve vagunitäie toitaineid Venesse".

**Aleksander Arder** kuulis Šaljapinist Borissina 1931. aastal Riias, **Eino Uuli** viibis tema kontserdil 1937. aastal Prahhas. Mõlemad on saanud elamusi lugenud suundanäitavaiks hilisemas loomingulises tegevuses.

1966. aastal annab kirjastus "Eesti Raamat" eesti keeles välja ka Šaljapini memuaarid (loomulikult tolle aja tingimustes kärbitud kujul).

29. oktoobril 1984. aastal toimus Šaljapini põrmu ümbermatmine Moskva Novodevitši surnuaiale. Kui "Estonia" teater andis aasta hiljem külalisetendusi Suure Teatri laval (repertuaaris ka "Boriss Godunov"), siis viidi lilled Šaljapini hauale.

1988. aasta aprillis toimusid "Estonia" teatri külalisesinemised Pariisis. Anti üheksa etendust "Boriss Godunovi" lavastusega, pluss galakontsert. Esinemispaigaks *Opéra-Comique*. Sama teatri laval oli Šaljapin laulnud Borissi 1935. aastal ja 8. jaanuaril 1937 toimunud "Don Quijote" etendus töötute heaks jäi üldse tema viimaseks esinemiseks Pariisi ooperipubliku ees. Meie esimene etendus toimus Pariisis 11. aprillil, st täpselt päev enne tema 50. surma-aastapäeva. Lavale saadetud hiiglasliku lillekorvi viisime 12. ap-

rilli hommikul maja ette, kus Šaljapin suri.

1988. aastal oli meie Teatri- ja Muusikamuseumis Šaljapinile pühendatud näitus. Oma mõtteid avaldasid suure laulja loominguga seoses Boriss Pokrovski ja Ivan Petrov. Viimane näitas kokkutulnuile ka sõrmust, mida Šaljapin oli kandnud Boriss Godunovina esinedes ja mille Šaljapini järeltulijad Petrovile kinkisid sellel päeval, kui too laulis Borissi Suure Teatri külalisesinemiste ajal Milano *La Scala* laval.

Käesoleva aasta 11. veebruaril tähistati Šaljapini 125. sünniaastapäeva "Estonia" teatri talveaias. Kokkutulnuile oli kindlasti kõige põnevamaks uudiseks Venemaa suursaadiku Aleksei Gluhhovi meenus sellest, kuidas toimus Šaljapini põrnu toomine Pariisist Moskvasse. Mati Palm aga esines äsja suurel kontserdil Peterburis, mille lõpul leidis aset üllatuskohtumine Šaljapini tütre tütreaga.

Võiks tuua veel palju kilde meie inimeste kokkupuudetest Šaljapiniga, kas või seoses Karl Otsaga, kes revolutsioonijärgses Peterburis oli aidanud muretseda raudteepiletid Šaljapini perekonnale ja selle abi eest sai tasuta pileteid tema kontserdile. Kuna saal oli välja müüdud, pandi Ots istuma lavakardinate vahele ja sealt hõikas ta ka lisapalaks lauldud "Dubinuška" ajal refrääni koos saaliga uljalt kaasa.

Kuid aitab. Tänapäevale põlvkonnale on nagunii kõik minevikusündmused ainult kultuuriajalooline kaja, mis iga inimese puhul heliseb kaasa erineva tugevusega. Ent pole kahtlust, et veel paljudele põlvedele jääb Šaljapin legendiks edasi nagu Niccolo Paganini või Maria Callas, sest kõik sellised erakordsed isiksused on oma loominguga olnud ajast ees ning avardanud kunstimaailma piire uute horisontide poole.

## VIITED JA KOMMENTAARID:

- <sup>1</sup> Victor Borovsky. Chaliapin. New York, 1988.
- <sup>2-4</sup> Fjodor Šaljapin. Lehekülgi minu elust. Mask ja hing. Tallinn, "Eesti Raamat", 1966.
- <sup>5</sup> Eesti keeles ilmunud koos raamatuga "Lehekülgi minu elust". Tallinn, "Eesti Raamat", 1966.
- <sup>6-8</sup> Fjodor Šaljapin. Lehekülgi minu elust. Mask ja hing. Tallinn, "Eesti Raamat", 1966.
- <sup>9</sup> В. А. Теляковский. Мой сослуживец Шаляпин. Ленинград, 1927.
- <sup>10-18</sup> Фёдор Шаляпин. Маска и душа. Teine trükk. Moskva, 1989.
- <sup>19</sup> Juhtumist pole teateid üheski teises allikas. Küll aga tunnistab Šaljapin ise, et ta on kord ägedushoos lõõnud ühte koorilauljat, kuna koor ei tulnud mingisugusel põhjusel "Borissi" kroonimisstseeni ajal lavale laulma ja ta olevat pidanud lolli näoga seisma mõnda aega tummade statistikute vahel. Hiljem käis ta muidugi "ohvri" käest vabandust palumas ning läksid seejärel üheskoos restorani einetama.
- <sup>20</sup> Фёдор Шаляпин. Маска и душа. Moskva, 1989.
- <sup>21</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина II. Ленинград, 1989.
- <sup>22</sup> Tegelikult toimusid Šaljapini esinemised Tallinnas ju 1920. aastal.
- <sup>23</sup> Фёдор Шаляпин. Маска и душа. Moskva, 1989.
- <sup>24</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина II. Ленинград, 1989.
- <sup>25</sup> "Päevaleht" 8. V 1920.
- <sup>26</sup> "Päevaleht" 9. V 1920.
- <sup>27</sup> "Kaja" 11. V 1920.
- <sup>28</sup> Isai Dvorištšin (1876—1942) — laulja ja ooperilavastaja, Šaljapini sõber ja sekretär. Paljude Šaljapini külalisesinemiste korraldaja.
- <sup>29-31</sup> Фёдор Шаляпин. Маска и душа. Moskva, 1989.
- <sup>32</sup> "F. J. Šaljapini jutul". "Vaba Maa" 19. XI 1935.
- <sup>33</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина II. Ленинград, 1989.

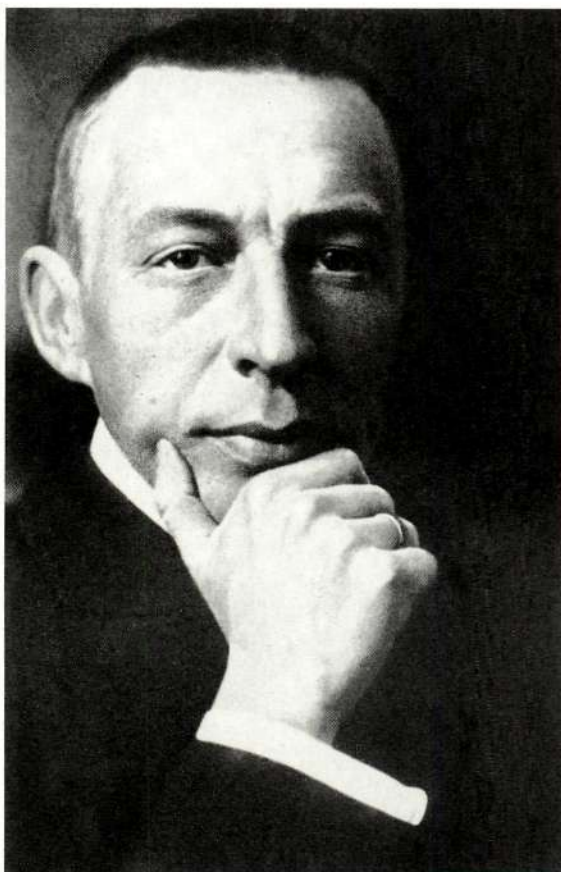


Šaljapini autoportree —  
šarž 1914. aastast.

THIA JÄRG

## SERGEI RAHMANINOV

1. IV 1873 — 28. III 1943



Sergei Rahmaninov 1920. aastatel.

1932. aastal küsis Lev Oborin Venemaal esinenud Artur Rubinsteinilt, keda ta peab maailma parimaks pianistiks. Rubinstein mõtles ja vastas: "Horowitz! Jaa, jaa, Horowitz on kõige tugevam." — "Noo, aga Rahmaninov?" küsis Oborin. Rubinstein, äkki nagu taibates, vastas: "Ei, ei, teie räägite

pianistidest, aga Rahmaninov — see on..." ja käsi kokku pannes vaatas ta üles.<sup>1</sup>

Rahmaninov öelnud kord: *Ma ei ole kunagi suutnud otsustada, milline on mu tõeline kutsumus: helilooja, pianist või dirigent. On momente, mil mulle näib, et peaksin olema ainult helilooja, mõnikord tunnen, et olen ainult pia-*

nist. Nüüd, mil on elatud suurem osa elust, vae-  
vab mind pidevalt mõte, et killustades end mitme  
ala vahel, ei ole ma leidnud oma tõelist kutsu-  
must.<sup>2</sup>

1935. aastal korraldas Columbia raadio-  
kompanii oma kuulaja hulgas ankeetküsi-  
tuse: kes praegu elavatest heliloojatest jääb  
suureks ka saja aasta möödudes. Kõrvuti Ri-  
chard Straussi, Maurice Raveli ja Jean Sibe-  
liusega oli nimetatud ka neli vene heliloojat:  
Sergei Rahmaninov, Igor Stravinski, Sergei  
Prokofjev ja Dmitri Sostakovitš. Ometi tundis  
Ameerika publik Rahmaninovi võib-olla kõi-  
ge rohkem pianistina ja dirigendina...

Lõpetanud kaheksateistkümneaastaselt  
Moskva konservatooriumi klaveri erialal ja  
aasta hiljem kompositsiooniklassi suure kuld-  
medaliga, äratas Rahmaninov suuri lootusi  
Moskva muusikaringkondades, eriti Tšai-  
kovskis. Esimese sümfoonia ainus ja ebaõn-  
nestunud ettekanne 1897. aasta märtsis  
halvas aga noore komponisti loomistahte kol-  
meks aastaks. Tuleb nii välja, et tänu Gla-  
zunovile, kelle pealiskaudsust esimese süm-  
foonia dirigeerimisel pidas Rahmaninov oma  
teose läbikukkumise suurimaks põhjuseks,  
sai Venemaa ja peagi ka muu maailm ühe

väga hea dirigendi võrra rikkamaks. Rahma-  
ninovist sai Mamontovi Eraooperi, hiljem  
Moskva Suure Teatri dirigent.

See, et helilooja on dirigeerimiskunstis  
mingil määral kodus, on varasematel aegadel  
olnud ju tavaline. Enamik heliloojaid on sel-  
lega teeninud endale leiba või leivalisa. Aja-  
lugu tunneb komponeerivaid dirigente ja  
dirigeerivaid komponiste. Tšaikovskile oli  
dirigeerimine iga kord suur eneseületamine.  
Skrjabin pelgas dirigendikeppi terve elu. Aga  
on ka neid, kelle vaimujõud lubab teha mõle-  
mat kõrgeimal tasemel. Niisugused olid näi-  
teks Richard Strauss ja Gustav Mahler. Rah-  
maninov puutus kokku mõlemaga. Straussi  
orkestrikäsitlust imetles ta võrdselt Straussi  
juhatatud orkestri viimistletud kõlaga; Gus-  
tav Mahleri<sup>3</sup> käe all mängis Rahmaninov  
New Yorgis 16. jaanuaril 1910 oma Kol-  
mandat klaverikontserti, see oli teose kolmas  
ettekanne. Selle kohta on öelnud Rahma-  
ninov Oskar von Riesemannile<sup>4</sup>: *Mahler andis  
endast kõik, et viia kontserdi üsna komplitseeritud  
saatepartii täiuslikkuseni, kuigi oli täiesti kur-  
natud ühest teisest kaua kestnud proovist. Mahleri  
jaoks osutus partituuri iga detail tähtsaks, seda  
tuleb dirigentide puhul nii harva ette.*<sup>5</sup>

Olgu lisatud, et just Rahmaninovi esi-  
mese Ameerika-turnee ajal (1909—1910) pak-

Nikolai Zverjev õpilastega 1888. aastal. Esimeses reas vasakult esimene: Aleksandr Skrjabin,  
teine: Nikolai Zverjev; tagumises reas paremalt teine: Sergei Rahmaninov.



1913. aastal.



Rahmaninovi käed. 1920. aastate foto.



kus Bostoni Sümfooniaorkestri direksioon talle dirigendikohta.

26. novembril 1909 toimus Leipzigs Rudolf Tobiase oratooriumi "Joonas" esiettkanne autori juhatusel.

28. ja 30. novembril 1909 mängis New Yorgis Sergei Rahmaninov esimesed korrad oma Kolmandat klaverikontserti. Dirigendiks oli Walter Damrosch. Nad olid eakaaslased — Rahmaninov ja Tobias, Šaljapin ja Caruso, Reger ja Igumnov...<sup>6</sup>

Ja kui Tobias neljakümne viieselt oli oma elutee lõpuni käinud, siis Rahmaninov alustas uut teed uues maailmas.

On see tähelepanu äratav juhus, et kaks



L. Pasternaki joonistus Rahmaninovist 1916. aastal.

suurt vene klaverikontserti tulid esiettekandele Ameerikas? Tšaikovski Esimene klaverikontsert kõlas esmakordselt Bostonis 25. oktoobril 1875, soleeris Hans von Bülow, Rahmaninov mängis oma Kolmandat mõistagi ise.

Julius Engel<sup>7</sup>, Moskva parim muusikakriitik, kirjutas 5. detsembril 1913 ajalehes "Russkije Vedomosti" Rahmaninovi klaveriõhtust:

"Rahmaninov sai tuntuks kõigepealt oma heliloominguga. Teed rajas siin kuulus



*cis*-moll prelüüd, mis on läbi käinud kogu maailma kontserdilavad ja sillutanud teed helilooja teistele teistele. Jah, kuidas ka ei läheneks Rahmaninovi loomingule, on võimatu mitte tunnustada, et see on silmapaistvalt hea. Kui kuulad ta Triot või Tšellosonaati või Teist kontserti või muud, mõtled: "Vaat, kes on loodud kirjutama. Jätku kõik muu ja kirjutagu!"

Kuid Rahmaninov on veel ka dirigent. Kui ta esmakordselt (15 aastat tagasi, "Ermitaaži" Eraoperis) asus dirigenditööle, oli siingi tunda erilist sädet. Minu arvates on Rahmaninov nüüd üks maailma parimaid dirigente. Mitte kõik ei õnnestu tal ühtmoodi hästi, kuid selles, mis õnnestub, on ta ületamatu. Kuulates, kuidas Rahmaninov juhatab "Elu tsaari eest", "Padaemandat", Tšaikovski võluvad klaveri taga, aga nad on oma teoste pianistid. Ka Rahmaninov mängib suuremalt jaolt oma teoseid, kuid kohe esimesest korrast on näha, et ta on pianistina neist mitmekülgsem ja meeletult jõulisem. See on üks kõige tähelepanuväärsemaid klaverikunstnikke. Ja vaimustudes sellest, kuidas Rahmaninov esitab Tšaikovski kontserti või oma teoseid, mõtled: "Vaat, kes on sündinud klaverit mängima! Jätku kõik muu ja mängigu!"

Kuid Rahmaninov on veel ju ka pianist. Vahepeal ta avalikult ei mänginud, aga viimastel aastatel esineb jälle. Ja iga tema esinemine on pianistliku meisterlikkuse tõeline pidupäev. Ka Skrjabin, Medtner ja Debussy võluvad klaveri taga, aga nad on oma teoste pianistid. Ka Rahmaninov mängib suuremalt jaolt oma teoseid, kuid kohe esimesest korrast on näha, et ta on pianistina neist mitmekülgsem ja meeletult jõulisem. See on üks kõige tähelepanuväärsemaid klaverikunstnikke. Ja vaimustudes sellest, kuidas Rahmaninov esitab Tšaikovski kontserti või oma teoseid, mõtled: "Vaat, kes on sündinud klaverit mängima! Jätku kõik muu ja mängigu!"

Sellega meenutab "jumaluse kolme näoga" Rahmaninov niisuguseid varasemaid muusikuid nagu Liszt või Rubinstein. Olen kuulnud isegi arvamust, et mängida nii nagu Rahmaninov võivad ainult need, kes on läinud "läbi" orkestri (nagu Liszt, Rubinstein, nüüd d'Albert, Busoni). Sest ainult orkester võib õpetada sellist tämbriikkust ja -ilu, selgust ja reljeefsust hääle väljatoomisel, sellist rütmi energiat ja mitmekesisust [- - -]. Mõte on huvitav, kuid vajaks lähemat põhjendamist. Igal juhul ei ole kahtlust, et isegi niisuguse suure, "orkestrivälise" pianisti nagu Hofmanni\* esmaklassiline virtuoossus on tööpoolest mõneti teist, rohkem puhtpianistlikku tüüpi kui d'Albert'il, Busonil, Rahmaninovil. [- - -]

Tahaksin erilist tähelepanu juhtida Rahmaninovi uuele, seni vähem tuntud oopusele nr 33, "Etudes-tableaux". Võib-olla sündisid need "pildid" seoses mingite visuaalsete muljetega, kuid eelkõige on need tõelised "vaimukristallisatsioonid", mille emotsionaalset sisukust ei pörmugi ei vähenda nende tehniline eesmärk. Autori võratus esituses kirkastus iga "pilt" elavalt ja individuaalselt (teistest vähem viimane, iseenesest vähem originaalne).

Tuntud barkarooli esitas Rahmaninov



Abikaasaga suvilas Beverly Hillis 1942. aastal.

kaks korda: esimene kord lihtsalt oivaliselt, teine kord nii siiralt (ja samas teisiti), nagu võib mängida vaid Rahmaninov inspirat-

Sergei Rahmaninovi haud Kensico kalmistul New Yorgi lähistel.

Vardo Rumesseni foto



sioonihetkel. Mitte vähem tuntud Prelüüdmarssi g-moll op 23 mängis kunstnik nii uskumatult kiire tempos, et kriitiku südame-tunnistuse nõudmisel pidanuks ma pianisti ees välja astuma helilooja kaitseks, kelle rütmilise liini jõud ja rangus nõrgenes paratamatult raevuka tungi tõttu. Kuid... las Rahmaninovi kaitseks astub välja Rahmaninov ise!<sup>10</sup>

\*

Juba neli aastat harjutan väga palju. Teen edusamme, kuid tõsi, mida rohkem mängin, seda enam näen oma puudusi. Tõenäoliselt ei saa ma klaverimängu kunagi selgeks, ja kui saan, siis surma eelõhtul... Varem, kui komponeerisin, piinlesin seetõttu, et komponeerin halvasti, nüüd seepärast, et mängin halvasti. Samas olen kindlalt veendunud, et võin teha nii seda kui teist paremini. Selle lootusega elangi.

Vladimir Willschaule<sup>11</sup>, 9. september 1922

Istun jälle klaveri taga, harjutuste kallal neljandale ja viiendale sõrmele. Kunagi, viie aasta eest ütles Hofmann, et teine sõrm on meil "laisavõitu". Pöörasin sellele tähelepanu, hakkasin teda järele aitama. Varsti märkasin, et kolmas sõrm on sama puudusega. Ja vaata, mida kauem ma elan, seda rohkem veendun, et ka neljas ja viies töötavad lohakalt. Jääb vaid põial — ja ka see tõenäoliselt ajutiselt, nii et ka tema peale olen hakanud vaatama kõõrdi.

Vladimir Willschaule, 2. juuli 1925

Ameerikas korraldatakse sel hooajal peale muude tavaliste kontsertide ka festival, kuid ainult kolmest kontserdist ja ainult minu teostest. Tõenäoliselt kahel esimesel mängin oma neli kontserti, orkester — Teise sümfoonia ja kantaadi "Kevad". Kolmas kontsert — Kolmas sümfoonia ja "Kellad". Dirigeerin ise. Muide, dirigeerin esmakordselt pärast 20-aastast vaheaega. [- -] Orkester on Philadelphiat, s.t parim parimaist. See festival tundub millegipärast kokkuvõtte tegemisena. Tuleb aeg, mil sa enam ise ei käi, aga sind viiakse käevangus. Ühelt poolt oleks see nagu au, teisalt toetatakse sind, et sa laiali ei pudeneks. Ja ikkagi andsin viimasel hooajal 59 kontserti. Tõenäoliselt tuleb järgmisel aastal sama palju. Aga palju ma selliseid hooaegu vastu pean, ei tea. Teen ainult üht, et selle töö ajal tunnen end sisemiselt tugevamana kui ilma tööta. Seepärast, annaks Jumal, et töötaksin viimaste päevadeni...

Vladimir Willschaule, 26. juuli 1939<sup>11</sup>

\*

Ameerikas viibimise ajal plaadistas Rahmaninov üsna palju. Esimene helisalvestus toimus 26. aprillil 1920, viimane — 26. veebruaril 1942. Üldse tehti selle aja jooksul 153 heliülevõtet, millest Rahmaninov 33 välja praakis. Plaadistatud teoseid oli 121, neist Rahmaninovi omi — 31.

\*

"Kui hästi kuuleb ta vaikust," tähendanud Rahmaninovi mängu kohta kord Gorki. Rahmaninovi klaveriteostes avaldub vististi kõige tugevamalt vene muusika nostalgilisus. Rahu, vaikus, üksindus, milles heli-

looja meelest tõeliselt venelik ülimalt avaldub, on tema muusikas nii sageli arenduse lõppeesmärk. Ülirikkalik faktuur kõrvuti kummalise askeetlikkusega, laululisus lakoonilisusega. Õigeus kiriku kõlmaailm selle koori- ja kellakoladega ja pideva bassiliiniga toidab Rahmaninovi klaveristiili, aga mitte ainult. Surma teema Rahmaninovi loomingus *dies irae* rohke kasutamise näol on üldteada, aga selle kõrval on komponisti helikeel eelkäijatest rohkem, peaaegu lahutamatu, seotud vene itku motiividega. Aja mõõdetud, kiirustamatu kulgemine kui olemise ja mitte-olemise piiri märk.<sup>12</sup> Deemonlikkus, mis muusikalise aja tihenemise ja kokkusurutuse korral tuleneb eelkõige pulsi vääramatusest, valitseb Rahmaninovi tantsustihiatki. Sellest üle on talitsev, vaoshoidev jõud — aja katkematus. Ei ekstaasi ega illusioone.

Tobiase elutee lõppes 46. eluaastal, Rahmaninov alustas samal ajal elu Uues Maailmas. Kas vajame Rahmaninovi muusikat ka järgmisel aastatuhandel? Kui ja, siis oli ameeriklastel ju õigus.

## VIITED JA KOMMENTAARID:

<sup>1</sup> Lev Oborin (1907—1974) — vene pianist ja pedagoog, 1927. a võitis I Chopini-nim. konkursi. "Воспоминание о Рахманинове". II kd, Moskva, "Музыка", 1974, lk 51.

<sup>2</sup> A. Соловцов "С. В. Рахманинов". Moskva, "Музыка", 1969, lk 3.

<sup>3</sup> Gustav Mahler (1860—1911) töötas 1907—1911 New Yorgi Metropolitan Opera peadirigendina.

<sup>4</sup> Oskar von Riesenmann (1880—1934) — Tallinnast pärit saksa muusikategelane; õppis 1899—1904 Moskva ülikooli ajaloo-filosoofia teaduskonnas; muusikat Münchenis, Berliinis ja Leipzigi. Kaitse 1907. aastal dissertatsiooni vanavene kirikulaulu notatsioonist; alates 1913. aastast elas Moskvas, 1917. aastast Saksamaal ja Šveitsis. On avaldanud raamatu "Rachmaninoff's recollections, told to O. von Riesenmann." New York, 1934.

<sup>5</sup> Ю. Келдыш "Рахманинов и его время". Moskva, "Музыка", 1973, lk 295.

<sup>6</sup> Konstantin Nikolajevitš Igumnov (1873—1948) — vene pianist ja pedagoog, Rahmaninovi õpingukaaslane Moskva konservatooriumist; samas professor (1899), aastail 1924—1929 rektor. Õpilasi: Lev Oborin, Maria Grimberg, Bella Davidovitš jt.

<sup>7</sup> Julius Engel (1868—1927) — Moskva muusikakriitik ja pedagoog, uurinud ja publitseerinud juudi folkloori.

<sup>8</sup> Josef Hofmann (1876—1957) — poola pianist, Anton Rubinsteini õpilane, alates 1899. aastast elas USAs. Rahmaninov pühendas talle oma kolmanda klaverikontserdi.

<sup>9</sup> Ю. Д. Энгель "Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке 1898—1918." М., СК., 1971, lk 391—393.

<sup>10</sup> Vladimir Willschau (1868—1957) — vene klaveripedagoog, Rahmaninovi kursusekaaslane Moskva konservatooriumis.

<sup>11</sup> С. В. Рахманинов "Письма", ГМИ, М. 1955.

<sup>12</sup> Nendele omadustele viidatakse väljaandes Л. Гаккель "Фортепианная музыка XX века." Л. Сов. Комп., 1990; lk 76—105.

## KULTUSREŽISSÖÖR EDWARD D. WOOD JR

Aastal 1941 maabus tuhandeid noori Ühendriikide merejalaväe sõdureid Vaikse ookeani saartel, et võidelda saari okupeerivate Jaapani väeüksuste vastu. Üks neist sõdureist oli **Ed Wood jr** (täieliku nimega **Edward D. Wood jr**, 10. 10. 1924 — 10. 12. 1978), kirjanik, režissöör ja jutuvestja. Eriti meeldis Woodile rääkida sellest, kuidas ta dessandi ajal riietunud oli. Tema väitel kandis ta mundri all roosat rinnahoidjat ja naiste aluspükse. Ed Wood jr on ka praegusel ajal tuntuim, kui mitte ainus transvestiidist filmirežissöör. Ta enda elukäik on peaaegu sama kummaline kui ta filmid.

Viimastel aastatel on Woodi nimi muutunud sünonüümiks mõistele "halvad filmid". Seda eelkõige tänu mõnedele Ühendriikide filmikriitikutele, eriti vendadele Harry ja Michael Medvedile. Vennad Medvedid suurendasid huvi nende unustatud filmide vastu "humoristlike" "Kuldse kalkuni" auhindadega. Ed Woodi filmidest sai "**Plaan 9 avakosmosest**" (*Plan 9 From Outer Space*, 1959) lausa sellise kaheldava väärtusega auosaliseks, nagu olla Halvim Film Mis Kunagi Tehtud.

Woodi esimene film esilinastus 1953 ja seda tuntakse kõige rohkem nime all "**Glen või Glenda**" (*Glen or Glenda*). Aga tal on olnud mitu nime: *Glen or Glenda*, *Which is it?*, *I Changed My Sex*, *He or She* ja ka *Transvestite*. Neist viimane ei jäta enam mingit kahtlust filmi teemas. Mitmel moel on see Woodi isikupäraseim ja tähtsaim film, lugu, mille ta lihtsalt pidi jutustama. Arvatavasti oli ta ainus inimene, kel oli nii kogemusi kui ka oskust seda teha. Tootmiskulud olid 29 000 dollarit. Wood kirjutas stsenaariumi, oli režissöör ning mängis peaosa.

Tänase päevani pole tehtud ühtki teist filmi, mis sellega sarnaneks. Filmis on kaks jutustajat: üks, ekraanitagune hääl, palub rahulikult publikul aktsepteerida transvestismi ühena looduse väikestest eksitustest; teine on mingi kõiketeadev vaim või lausa paharet — **Bela Lugosi** (1882—1956) ilmub vaevu põhjendatult ekraanile.

Lugosi oli 1930-ndatel saanud tuntuks Bram Stokeri "Dracula" teatri- ja filmiver-



Maailma halvim filmirežissöör  
Edward D. Wood jr.

sioonides. "Glen või Glenda" tegemise ajal oli tal juba krooniline alkoholi- ja morfiinisõltuvus, mis ta lõpuks tappiski. Wood oli praktiliselt ainus režissöör, kes Lugosit tema elu viimastel aastatel kasutas. Hoolimata rolli ja repliikide peaaegu täielikust arusaamatuses oli Lugosi osatäitmine haarav. Woodi tutvus Lugosiga kestis kunagi nii kuulsa näitleja surmani aastal 1956.

"Glen või Glendas" on tegelikult kaks puutepunkte omavat, kuid eraldi seisvat lugu. Esimene käsitleb transvestiiti, kes tunnistab oma kõrvalekallet ja hakkab avalikult sellisena esinema. Teist osa inspireeris tol ajal ringi liikunud kuuldus operatsiooni teel naiseks muutunud mehest, Christine Jorgensonist. Mõlemad osad on Woodile väga loomupärased, mäng on isegi ehedam kui võinuks oodata.

Wood mängis nii Gleni kui ka Glendat varjunime Daniel Davies all ja paljastas nii oma vajaduse kanda pehmeid, naiselikke

riideid. Film näitab, kuidas Glen kohaneb olukorraga ja lõpuks teatab hämmastava uudise oma pruudile, keda filmis mängis Dolores Fuller. Selle stseeni tegemisega kaasnes palju Woodile nii tüüpilist silmakirjatsemist. Fuller oli Woodi pruut ka elus ning tal polnud aimugi peigmehe transvestismist. Ta kuulis tõepoolest asjast esimest korda, kui Glen rääkis talle oma kalduvusest ja palus laenuks ta pehmeimat angooralõngast kampsunit.

Fuller ja Wood ei abiellunud kunagi, kuigi Fuller kinnitas, et Woodi transvestism ei olnud nende suhte purunemise põhjuseks. Kui ma Fullerit 1988. aastal intervjuueerisin, meenutas ta Woodi soojalt ning kirjeldas armastusväärselt, kuidas too tuli tema angoorakampsunit laenuks paluma. Wood väitis, et seda kampsunit kandes saavat ta parimat inspiratsiooni oma tööks.

"Glenile või Glendale" järgnes "Varjatud nägu" (*Jail Bait*, 1954), mis on Woodi mõõdupuu järgi asjatundlikult tehtud film. Kurjategija, kes on segatud kino öövahi mõrva, sunnib plastikakirurgi, oma kaaslaste isa, kujundama oma nägu "uueks", vältimaks kinnikukkumist. Plastikakirurg saab aga teada, et rõõvel on juba tapnud ta poja. Niisiis teeb ta kurjategijale näo, mis tagab selle, et too ei pääse paku: mõrvatu näo.

Projektide rahastamine oli Woodi jaoks alati probleem. Kogemused, mida ta omandas järgmise filmi, "Koletise mõrja" (*Bride of the Monster*, 1955) tegemisel, said hiljem reeglilik. Wood hakkas seda filmima juba 1953. aastal, aga võtteid oldi sunnitud mitu

korda edasi lükkama, sest raha sai otsa. Lõpuks pakkus ta peategelase osa (vastuteenena rahastamise eest) rikka Arizona farmeri pojale. See samm tagas filmi valmimise.

"Koletise mõrja" täheks on üks Ed Woodi suurimaist leidudest — Tor Johnson, 180-kilone rootsi maadleja, kes võlus õrnahingelisi vaatajaid hoolimata näitlejavõimete puudumisest. Teine Ed Woodi alalistest näitlejatest Paul Marco esines samuti esimest korda selles filmis — politseinik Keltoni rollis. Bela Lugosil oli filmis viimane sõnaline osa.

Doktor Vornoffina oli Lugosi leitamas uut aatomi-inimeste rassi, kes vallutaks maailma. Ta muundas tavalised inimesed "üliolenditeks", sidudes nad lauaplaadi külge ja juhtides pähe seotud lambivarju kaudu neist läbi elektrivoolu. Tor Johnson oli üks ta õnnestunumatest taimestest ja Lugosi ristis ta Loboks. Lõpuks pidi Lugosi ka ise sama protseduuri läbi tegema ning siis võitles ta Loboga, enne kui kukkus basseini, kus ujus hiiglaslik tapja-tindikala.

Lugosi, kes sel ajal oli 73-aastane, vajas ilmselt regulaarselt uimastisüste (mille hulka Paul Marco kinnitustel kuulus ka formaldehüüd), et tulla toime raskemate stseenidega. Wood kirjutas Lugosile erilise kõne, mis tundub jutustavat sama palju nii Lugosi kui ta tegelaskuju elust.

"Kodu. Mul ei ole kodu. Elan nagu loom, tagaetu ja põlatuna. Mu kodu on džungel. Kakskümend aastat olen elanud selles džunglipõrgus. Mind peetakse hulluks, petiseks. Teaduse maailm, mis varem ilistas mu geniaalsust, on



"Plaan 9 avakosmosest", 1959. Režissöör Ed Wood. Rühm tuhukaid tunneb muret maakera üha kasvava tuumapotentiaali pärast ning nad otsustavad käiku lasta plaani 9, mis tähendab maakera elluäratatud surnute marssi pealinna.

teinud minust lindprii. Nüüd, selles džungli-põrgus olen tõestanud, et mul oli õigus."

Lugosile meeldis see repliik sedavõrd, et koos Ed Woodiga tänaval kõndides võis ta seda äkki kõva häälega esitama hakata, nii et mõõdakäijad Hollywood Boulevardil teda hämmastunult vaatasid.

Bela Lugosi pidi olema ka järgmise Woodi filmi, "**Plaan 9 avakosmosest**" (algself tuntud nimetusega "**Hauarüüstajad avakosmosest**" — *Grave Robbers From Outer Space*) täht, aga ta suri kaks päeva pärast võtete algust 1956. aastal. Enamik filmitegijaid oleks tõenäoliselt pidanud oma staari surma liiga suureks loögiks, et jätkata. Aga mitte Ed Wood. Ta kirjutas dialoogi ühe rea juurde ja lisas mõningaid heliefekte, et veenda publikut selles, nagu oleks Lugosi jäänud auto alla. Seejärel reinkarneeris Wood Lugosi teise näitleja kujul. Woodi ei takistanud seegi tõsiasi, et too teine oli paarkümmend sentimeetrit Lugosist pikem ning ka muidu ei meenu-tanud teda üldsegi. Wood laskis uuel näitlejal lihtsalt kraenurka näo ees hoida.

Nagu alati, oli ka seekord Woodil ras-kusi rahalise poole tasakaalu saamisega ja nagu ikka, leidis ta probleemile uue lahenduse. Sel ajal oli Woodi majaperemeheks baptist nimega Reynolds. Wood sai Reynoldsiga sõbraks ja näitas üles suurt huvi tema tegevuse vastu. Ta käis regulaarselt kuulamas Reynoldsi pühapäevajutlusi. Mõne aja pärast saigi Reynoldsist "**Plaan 9**" produtsent. Vastuteenena laskis Wood koos ülejäänud filmiseltskonnaga, kelle hulgas oli ka suur kiilakas Tor Johnson, ennast Reynoldsil maja basseinis ristida.

"Plaan 9" jutustab rühmast tulnukatest, keda teeb murelikuks maakera üha kasvav tuumapotentiaal ning kes otsustavad käiku lasta plaani number 9. Nad äratavad ellu maakera surnud, kes marsivad pealinna. Palju kummalisi kujusid oli ka näitlejaskonnas: Criswell, madalama kategooria kuulsus ja mõtetelugeja, Vampira (*alias* Maila Nurmi), ühe Los Angelese televisioonikompanii hilis-õhtuse õudussarja juht.

Loo tipp hetkedel pakutakse heldel käel filmi tegemisel kasutatud materjalide üle-jääke, näeme vineerist ja vannikardinast ehitatud lennuki juhikabiini ja paberist lenda-vaid taldrikuid. Olen alati jalestanud enesest-mõistetavust, millega seda filmi on peetud näidiseks "halvasti" filmitegemisest. Muidugi on see film hale, kuid ikkagi vaatan ma meel-samini sellist võimatult viletsat, kuid usku-matult ebatavalist filmi kalli, ennasttäis ja andestamatult nüri vusserdise asemel.

"Plaan 9-le" järgnes "**Surnu kätte-**

**maks**" (*Revenge of the Dead*, 1960), mida tun-takse ka "**Vaimude öö**" (*Night of the Ghouls*) nime all. Luukerede, nende läbi õhu vihi-sevate käsutäitjate ja tõeliste kurjade vaimude ilmumine, eesmärgiks vaid kättemaks, on selle filmi põhisüžee. Näitlejateks Criswell, Tor Johnson ja Paul Marco.

Enne "**Vaimude ööd**" esilinastus aga "**Mõrsja ja elajas**" (*The Bride and the Beast*, 1958), mille stsenaariumi kirjutas Wood, aga mida ta ise ei lavastanud, seda tegi Adrian Weiss. Sellest hoolimata oli ta stsenaarium nii omapärane, et isegi kõige enesekesksam re-žissöör ei oleks suutnud seda millekski muuks muuta. Film räägib kenast noorest neiust, kes abiellub loomataltsutajaga, kuid avastab pulmaööl, et ta on rohkem huvitatud keldris hoitavast gorillast. Segadusse sattun-ud, läheb ta psühhiaatri vastuvõtule, kes selgitab hüpnooti abil välja, et neiu on oma eelmises elus olnud gorilla. See ei seleta mitte ainult tema kirge keldriasuka vastu, vaid ka tema sügavat kiindumust angooralõngast kampsunitesse.

Wood lavastas seejärel veel vaid ühe filmi "**Võigas kihu**" (*The Sinister Urge*, 1960). See on pisut täiskasvanulikum teos kui tema muu õudus- ja fantaasialooming. Teemaks lugu noorest mehest, kellest saab pornofil-mide mõjul vägistaja. Peaosas on transvesti-idist politseinik. Kahtlemata mõtles Wood ise-ennast, kui ta laskis filmis pornorežissööril öelda, et ta on teinud täitsa häid filme.

Wood ei suutnud edaspidi enam oma projekte rahastada ja kirjutas sellepärast teiste-le stsenaariume, mille hulgas on näiteks "**Surnute orgia**" (*Orgy of the Dead*, 1966). Peamiselt teenis ta aga elatist, kirjutades pornoraamatuid, näiteks "**Killer in High Heels**". Raamatute keskseimaks teemaks olid transvestiidid.

Hoolimata kriitikast peab Woodi fil-mides olema muudki kui vaid naeruväärset *camp*'i. Korduslinastused, edu videoturul, Tor Johnsoni maskid, koomiks id ning ka muu-sikal "**Plaan 9**" tõestavad seda. 1994. aastal lavastas Tim Burton filmi Ed Woodist, mille peaosas on Johnny Depp. Selle filmi eelarve on suurem kui kõigi Woodi filmide oma kok-ku. Kuskil, nii ma vähemalt loodan, istub Ed Wood oma lemmik-angoorakampsunis — ja muigab.

Ajakirjast "*Filmihullu*" 1994, nr 2 tõlkinud  
ULLE PÕLMA

## MAAILMA ARUTUIM FILM

**"Glen või Glenda, ma elasin kahte elu"** (*Glen or Glenda, I Led Two Lives*, 1953) kõlab nii ootamatu ülestunnistuse kui kõne all oleva filmi pealkirjana, nagu **Ed Woodi** puhul ootuspärane ongi. Töötades väikese-eelarveliste filmidega, odava toodangu sensatsioonihimulisel turul, traageldas Ed Wood jr kokku kirgliku isikliku filmi, üritades siiralt luua mõistmist transvestismi ja soo muutmise kohta.

Algustiitrite ajal kõlav suurepärase romantilise muusika, mille oleks võinud olla kirjutanud Mantovani, ütleb loo kohta palju. Sellele järgneb paljutootav sissejuhatus: *"Kui tehti seda filmi, mis käsitleb võõristusttekitavat ja tavatut teemat, ei kaunistatud midagi... ei kasutatud mingeid kõrvalteid. Mitmes väiksemas rollis esinevad inimesed, kes on ka tegelikkuses need, keda esitavad kinolinal. See film on täiesti realistlik ja erapooletu... esitab ainult tõsiasi... kõik tõsiasiad niisugustena, nagu nad tänasel päeval on... teie olete ühiskond... Ärge mõistke kohut."*

Muusika muutub dramaatiliselt, kõlab sünge, halbaennustav akord ja kinolinale ilmub tuttav nägu. Kaadris on **Bela Lugosi** toas, kuhu on laiali laotatud pahaendelisi rekvisiite. On maske, seinal ripub luukere, mõned pealuud. Kaamera tõmbub tahapoole ja Lugosi tõstab pilgu põlvedel olevalt üüratu suurelt tolmuga kaetud raamatult ning alustab tugeva ungari aktsendiga oma veidra loo jutustamist: *"Inimese pidev tuhnimine tundmatuis asjades, käe sirutamine aja ääretusse, toob päevavalgele mitmeid hämmastama panevaid seiku. Häh! Hämmastama panevaid? Kuna nad paistavad korraga uutena. Kuid enamik neist ei ole uued. Teaduse sajand!"* Viimaste sõnade ajal näeme dramaatilist valgussähvatust — ilmselt selleks, et demonstreerida looduse aukartustäratavat ja ettearvamatut jõudu. Lugosi on laboratooriumis ja segab kemikaale mullitavasse ning tossavasse vedelikku. *"Elu on alanud. Ha-ha-ha-ha-haaa!"* Tema isearalik monoloog jätkub veel mõne minuti, mille kestel

sünnib laps ja maja ees peatub kiirabiauto. *"Uus elu on alanud. Elu on ... lõppenud"*. Lõppenud elu on uhkesse ülikonda ja silindrisse riietunud enesetapja oma. Sõnumist, mille ta on endast maha jätnud, selgub, et ta on transvestiit, keda on neli korda naisteriiete kandmise pärast arreteeritud. Aga teisiti ta elada ei saa.

Juhtumit uuriv politseinik palub abi arstilt. Ta vajab nõuandeid. Võib-olla saaks tulevasi enesetappe ennetada, kui politsei mõistaks seda juhtumit ja transvestismi olemust. Arst valmistub kirjeldama kaht täiesti erinevat juhtumit. Ühes üritab mees muutuda naiseks ja teises mees ainult riietub naise kombel. Aga valgus valgatab jälle — ning montaažiga viiakse meid tagasi Bela Lugosi juurde. *"Lugu on alanud!"* teatab ta sähvivate välkude taustal pidulikult. Näeme esimest korda Ed Woodi. Tal on seljas plisseeritud seelik, pingulolev pandlaga vöö, kohev roosa angooralõngast kampsun ja riietusega sobiv valge kübar.

Nende tänapäevalgi veel võõristust tekitavate kaadrite ajal algab sootuks teistsugune, sugestiivselt madalahäälnen kommentaar: *"Loodus teeb vigu, me saame selle kohta iga päev tõendeid. See mees on transvestiit, kes on rohkem mina ise, kui ta paneb selga naise riided. Andke talle satiinist aluspesu, kleit, kampsun, seelik või need riided, mida ta praegu kannab ning ta mõtleb paremini, töötab paremini, saab inimestega paremini läbi ning temast on rohkem kasu valitsusele ja ühiskonnale."*

Transvestiiditeema jätkub. Näeme lähivõttes meesteriideid. Jutustaja selgitab, et need pole mitte ainult ebamugavad, vaid lausa ohtlikud. Meeste kaabud on nii kitsad, et takistavad vereringet peas ja teevad kiilakaks. Naiste riided see-eest, kuigi nad on enamasti meeste kavandatud, on pehmed ja mugavad. Lisaks selgitab jutustaja ka veel seda, mis vahe on transvestiitidel ja homoseksualistidel. Ta räägib, et tavalised ini-

mesed, näiteks ehitajad või postiljonid kannavad tööriiete all oma naiste aluspesu või kasutavad kodus nende kampsuneid.

Näeme Ed Woodi rõivaid ostmas ja kuuleme samal ajal kõnelusi Gleni minevikust: tema isa solvab teda ta õe kleidi kandmise pärast *halloween*-i-peol (kuigi Glen võitis esimese auhinna); tema õde küsib ühelt töökaaslaselt: *"Kuidas on võimalik oma sõpradele tutvustada venda, kes kasutab sinu kampsunit ja seelikut ning meike, et külge liüia?"* Tõepoolest, kuidas.

Paljastub Gleni elu suur probleem. Ta on abiellumas ja peab asjast oma pruudile rääkima. Pruu on juba mõndagi märganud: Gleni küünte pikkust, Gleni pilgu peatumist naisterõivaste vaateaknail, seda, kui kaua Glen silistas pruudi kohevat angoorakampsunit. Varsti saaks ta nangunii asjast aru. Aga kuidas ja millal peaks Glen rääkima? Enne või pärast laulatust?

*"Mu teadvus on hägune, nagu paksus udus,"* ohkab ta. *"Ma ei mõista ennast alati. Arvasin, et suudan lõpetada. Olen püüdnud, olen tööga püüdnud. Aga ma ei suutnud ilma olla. Ma pidin need jälle selga panema, muudu oleksin läinud peast segi. Nüüd kardan, et kaotan pruudi."*

Ta küsib nõu oma transvestiidist sõbralt, kes soovitab tal rääkida kohe, enne kui on liiga hilja. Sõber räägib oma kogemusest. Tema abielu lõppes lahutusega siis, kui liiga vara koju saabunud naine leidis mehe oma siidises volangidega ääristatud hommikumantlis.

Filmi olulisimas stseenis saabub Glen Glendaks riietatuna koju ja prantsatab pikke kärgatades põrandale. Jälle ilmub välja Bela Lugosi, et hoiatada Gleni "suure roheline lohe eest, kes istub trepil ja sööb väikesi poisse". Melodramaatilises osas räägib Glen pruudiga. See kukub korraga maha ja jääb lõksu suurte, raskete puupakkude alla. Glenda ei suuda teda vabastada, kuid ta saabub tagasi Glenina, kellel õnnestub puupakke tõsta. Armastajad embavad. Nad abielluvad. Paha vaim seisab kirikuõpetaja kõrval ja irvitab õelalt.

Lugosi ilmub jälle. *"Räägi, räägi, kas sa sööd väikesi poisse?"* naerab ta. *"Kutsika häнду ja konni?"* Näeme Ed Woodi, kes silmanähtavalt võitleb teda sööivate kirgedega. Ta kujutleb meest, kes peksab vööga sohval vingerdavat naist. Naised tantsivad meelalt ja

talitsematult, võtavad riided seljast ja paljastavad oma aluspesu. Kõiki neid steene saadab täiesti sobimatu polkamuusika ja stseenide vahel on kaadreid piinlevast Ed Woodist.

Lõpuks näeme Woodi üksi toas järil istumas, toas, mida täidavad hääled ja pildid tema minevikust. Nende hulgas on ka väikesese tüdruku hääl, mis kordab *"olen tüdruk, olen tüdruk, kõik on kena, ei mingeid kutsika häнду"*. Pulmadest tuttav kurivaimu kuju ilmub uuesti, juhtides Gleni poole rühma inimesi, sõrmed süüdistavalt püsti. Glen jääb varju ja kui inimesed taganevad, näeme, et ta on lõpuks õnnelik — Glendaks transformeerununa.

Segane fantaasia jätkub. Tuleb Gleni pruut ja tahab teda kallistada, siis aga muutub pruut kurivaimuks ja tõmbub eemale, naerdes Gleni naiseliku riietuse üle. Glen näeb vaimusilmas mitut nägu, kes kõik nae-

*"Koletise mõrja"*, 1955. Režissöör Ed Wood. Kolmekümmendate aastate kuulsus Bela Lugosi ja rikka Arizona farmeri poeg Tony McCoy. Doktor Vornoffina on Lugosi leiutamas uut aatomi-inimeste rassi, kes vallutaks maailma.



ravad ja kiusavad teda. Siis variseb ta kokku.

Kuid mitte hirmust. Rahulik, veenev jutustaja saabub tagasi, et selgitada: Glen-Glenda on teinud otsuse. Glen on otsustanud rääkida Barbarale oma kahestunud olemusest. Rääkida talle öösärkidest, hommikumantlitest, kampsunistest ja seelikutest, õhtu-  
tualettidest ja kleitidest, sukkadest ja kõrge kontsaga kingadest. Kõigest, mida läheb vaja selleks, et Glen muutuks Glendaks.

Ta räägib Barbarale, et ei saa teda petta, et pruut peab teadma. Ta kõneleb õrnalt, algul kiiresti, aga kui jutt muutub üksikasjalikumaks, siis aeglasemalt. Gleni käsi sirutub silitama Barbara angoorakampsuni pehmet kudet. Ta on nii kaua ja nii lootusetult unistanud, et ta saab selle endale selga panna. Ta räägib sellest Barbarale ning too pöörab pilgu kampsunilt Gleni kätele. Siis on kõik möödas. Jutustaja on rääkinud ära selle osa, mida tema loost teab.

Kuidas Barbara reageerib? Ta vaatab Gleni ja ütleb usaldavalt: *"Glen, ma ei mõista seda täiesti. Aga me võime ehk üheskoos sellest aru saada."* Ta tõuseb püsti ja ühel filmiajaloo suurepärasemaist hetkist võtab ta seljast oma angoorakampsuni ja ulatab selle Glenile. Sel hetkel pole publiku hulgas ainsatki kuiva silma.

Film pole hoopiski veel lõppenud. Pöördume tagasi enesetapupaigale sõbraliku, kuid uudishimuliku politseiniku ja osavõtliku arsti juurde. Arst selgitab, et Gleni juhtum on täiesti ta enda meele looming. See tulenes tema nooruse kasvuümbrusest. Ta selgitab, et Glenda on Gleni väljamõeldud tegelane, kes sai endale armastuse, mis temal lapsepõlves puudus. Aga kõik juhtumid ei ole sama lihtsalt seletatavad. Näiteks Alan (keda mängib Tommy Haynes) oli väike poiss, kelle vanemad olid oodanud tüdrukut. Kodus soosis ema tema tüdrukulikke tegevusi. Näeme teda tolmuhüppimise ja koristamas. Jutustaja teatab, et temast "on saamas naine". Järgneme Alanile armeesse. Selgub, et lähedal asuvas linnas on tal kohvritäis pehmeid riideid, mida ta ihaleb.

Sõda läheneb ja Alan saadetakse võitlusväljale. Ta naaseb sealt väärikalt demobiliseerituna, aga sõjaväehospidalis on ta teada saanud, et välismaal katsetatakse soomutmisoperatsioone. Ta otsustab muutuda naiseks.

Jutustaja kommenteerib soomuttmise kulgu, korduvaid operatsioone ja hormoonisüste, mida Alan peab tegema kogu elu. Samal ajal on näha töötavat kirurgi. Filmi selle osa sidumine algusega toimub nii, et Alan pannakse istuma Bela Lugosi jalge ette. Võluväl muudab Lugosi ta vormikaks Anne'iks.

Jälgime Anne'i sobitumist ellu naisena. Muutuma peavad nii meik, käitumine kui ka tema psüühika, kuna ta on *"24-aastaselt sündinud naine, kes on 24 aastat näinud maailma mehe silmadega"*.

Lõpuks selgitab arst, et kuigi soomuttmine Alani puhul õnnestus, ei toimiks see kunagi Gleni puhul. Alan oli olnud pseudo-hermafrodiit, aga Glenil on mehe keha. Doktor räägib, et kui Glen oskab suunata Barbara armastuse naisesse eneses, selle armastuse, millest ema ja isa ta lapsena ilma olid jätnud, siis võib-olla loobub ta isegi naiseks riietumisest. Aga miski ei ole kindel.

*"Lõpp on vaid algus,"* ütleb jutustaja. *"Tänu Barbara armastusele ja mõistmisele kaob Glenda Glenist täielikult. Glen on Barbaras leidnud ema, väikeõe ja naise."*

Õnnelik lõpp. *"Aga mis juhtub sadadega, kel pole nii palju õnne kui Glenil, mis juhtub elust vintsutatud Glenidega?"* küsib politseinik. Bela Lugosi vastab: *"Jah, mis juhtub teiste, väiksema vedamisega, elust vintsutatud Glenidega? Ah, tiigrist ja konnast ja kutsika hännast."* (*Ah, snips and snails and puppy dog's tails.*)

Nii lõpeb "Glen või Glenda", film, mis on elanud kauem kui mitmed teised selleaegsed teosed. Selle peaaegu sürrealistlikult viletsad näitlejatööd, vastuolulised stiililähendused ja liigne montaažitoo pörandalt leitud pildimaterjali kasutamine ühinevad vapustavaks tõeks — Gleni ja Glenda lugu on peaaegu üksüheselt Ed Wood jr enda lugu. Ka tegelikkuses leidis Wood naise, keda ta armastas ja kellega ta abiellus. Aga erinevalt Glenist ei lakanud ta kunagi kandmast angooralõngast kampsuneid.

Ajakirjast "Filmihullu" 1994, nr 2 tõlkinud  
ULLE PÕLMA



## VAATA ANGOORAS TAGASI

*Mis võlub Tim Burtonit Ed Woodi,  
Maailma Halvima Filmitegija juures?  
Ning miks avaldab ta oma filmis "Ed Wood" (1994)  
austust Woodi veidrale ja kassikuldsele  
50-ndate visioonile?*

See võib juhtuda vaid Ameerikas: kõigi aegade üks paremini tasustatavaid režissööre **Tim Burton** loobib tuulde oma kuulsust ja raha ning avaldab siiras, must-valges vormis austust **Edward D. Wood juuniori** (1924—1978) süngele, kassikuldsele maailmanägemusele. Ed Wood — alkohoolik, heteroseksuaalne transvestiit, ka pornograaf, keda hüütakse hellitavalt "maailma halvimaks filmirežissööriks". Nii nagu Ameerikas ei jää midagi meedia pimestava valguse eest varjule, ei ole olemas ka negatiivset reklaami. (Nagu Wood hästi teadis, on kuulsuse väärtus absoluutne.) Maailma Halvimaks Filmitegijaks olemine tähendab ka erilise kõrge kontseptsiooni kehtestamist.

Burtoni film "Ed Wood" linastus USA-s nii Walt Disney kui ka New Yorgi filmifestivali lipu all. Loomulikult on see *art*-film, ent

veelgi magusam kui "Tuhkatriinu" (ja pea-aegu niisama seksivaba). Päästearmee puutumatu tagavarade röske lehk, mis Woodi loomingule külge kleepunud oli, haihtub Disney toodangu kunstpäikese ning noorte "kuumade" näitlejate valguses. **Johnny Depp** Ed Woodina, teda armastamas säravad **Sarah Jessica Parker** ja **Patricia Arquette** ning imetlemas (ehk küll vaid platooniliselt) **Bill Murray**. Ed Wood, taasloodud ebaõnn, on saanud hea filmi subjektiks...õudus!

Wood õitses — kui see on see õige sõna — 50-ndate keskpaiga tänavakultuuri supernaturalismi ajal, seksi- ja õudusfilmide ja

*"Ed Wood", 1994. Režissöör Tim Burton. Pakkumine, millele Ed Wood (Johnny Depp) ei suutnud kunagi vastu panna: tema pruudi Dolores Fuller (Sarah Jessica Parker) ulatatud roosa angoorakampsun oli Woodi kirg ja kaubamärk.*



külma sõda käsitlevate ulmefilmide perioodil, neid toodeti äärelinna kehvide kinode ja eeldatavasti *drive-in* filme tarbivate kriitika-vabade teismeliste publiku jaoks. Woodi kõrval figureerisid rämpsfilme meistrid William Castle ja Roger Corman, ehkki Woodil polnud ei esimese annet seksiks ja õudusteks ega viimase võimekust madalaeelarveliste filmide tegemiseks. Hooletu, poolikute dekoratsioonidega lavapilt ja nähtavad prožektorid on Woodi firmamärk, ning ohjeldamatu pragmatism (kolm järjestikust samas võttekohas filmitud stseeni) tema *modus operandi*. Woodi naermaajavalt saamatut filmi "**Plaan 9 avakosmosest**" (1959), mis on üles ehitatud mõnele võttele **Bela Lugosist**, filmitud vähe aega enne tema surma — ning teisi tema filme iseloomustab olematu tempo, pikad, lamedad mõttevahetused andetute näitlejate vahel, ning peaaegu dokumentaalne ehtsa uimasuse õhkkond. Woodi montaaž on nii pealiskaudne, nagu oleks see hoop näkku publiku maitsele. Tema peamine leiutus on halvasti kokku sobitatud öö- ja päevastseenidest tulenev malelaue efekt. "**Koletise mõrsja**" (1955), kus samuti mängis Bela Lugosi, on pigem õudusfilmi idee kui tõeline film.

Wood leidis oma koha sellisel Hollywoodi äärealal, mis ületas isegi Nathaniel Westi kujutusvõimet. (Pole üllatav, et ta lõpetas oma karjääri räigete pornofilmide lavastajana ja tema viimaseks oopuseks oli 8 mm "home study" löik "Seksi entsüklopeedia".) Lisaks läbipõlenud, haledalt kõhnu Lugosile, B-filmide tööhobusele Lye Talbotile, andetule rahameeste järeltulijale, kelle eelkäijad rahastasid teda ja mitmeid 30-ndate vesternite veterane, sisaldub Woodi vaesustunud toodetes selliseid *showbusiness*'i veidruid nagu telemeedium Criswell, paarisajakilone rootsi maadleja Tor Johnson, biitnikust guulinaine Vampira ning "Republicu" stuudiost varastatud katkine rekvisiit-kaheksajalg.

Mitte palju veidram kui tema ümbritsev kaaskond oli Wood ise: transvestiit, kelle eriliseks fetišiks olid angoorasviitrid. Tema filmide väheveenev maagia, hullumeelne loogika ja lagundav lumm peegeldavad tema enda maailma. "**Glen või Glenda**" (1953), tema esimene ja kõige olulisem film, on kirglik transvestismi kaitsekõne — ning järelikult selle vaba väljendus —, mida esitletakse pooleldi populaarteadusliku filmina. Woodi keerule narratiiv baseerub kahel lool, mida Foucault'le omase kergusega üks tegelane jutustab teisele (psühhiaater politseinikule). Esimeses piinlev Glen, kes ei väsi silmitsemast pesupoodide vaateaknaid Hollywood Boulevardil ning keda mängib Wood ise, abiellub ning elab oma naise garderoobi kaasabil õnnelikult isegi pärast abiellumist. Teises, inspireeritud tolaeagsest Christine Jorgenseni eeskujust, läheb rahulolematu sõdur teekonna lõpuni ja teeb läbi soovahetusoperatsiooni.

Filmiga "**Glen või Glenda**" on Woodi stiil juba täies õilmes. Iga tähtsat momenti — aga neid on palju — rõhutab sama studiovalgustus. Kõik, alates habemikust naisest kuni valves võmmini, vahivad ühte ja sama narmendavate nurkadega kõmulehte, mille juhtkiri kuulutab: "Soovahetusoperatsioonid vapustavad maailma." (Filmi lõpp saabub äraloetud lehe maandumisega prügikasti.) Vormiliselt oleks filmi ülesehitus nagu Alain Resnais' filmile "Minu Ameerika onu" (*Mon Oncle d'Amérique*, 1980) eelnev paroodia, kus Lugosi oleks professor Henri Laborit asemel. Nagu Laborit'gi, ei seostu peategelane kunagi teiste tegelastega. Suletud oma laboratooriumi (kus läbisegi on katseklaasid, inimkolbad, kristallkuul), juhendab ta selles eraldatuses tegevust: "Tähelepanu! Tähelepanu! Lugu peab saama jutustatud!"

Nagu halvad režissöörid ikka, pole Wood nii provokatiivne ja rabav kui Must Pioneer Oscar Micheaux või Suur Eitus Andy Warhol. Küll aga moonutab tema parimate (see tähendab, tema halvimate) hetkede mõistatuslik illoogika lihtsaimagi narratiivi klišeesisid sedavõrd, et oled sunnitud neid vaatama kui midagi täiesti uut. Täpselt nii, nagu kronoloogia suur vale seguneb Woodi ebatäieliku kontinuiteediga, katavad tuimad askeldused ekraanil näitetegevuse olemuse ja arhiivimaterjali vahelelukkumise tõttu kaob suuresti filmi originaalsus.

Rikas realism, mis tuleneb Woodi äpardunud katset olla veenev, pakub võrreldamatult suuremat esteetilist huvi kui konventsionaalsete narratiivsete filmide veatu naturalism. Ent radikaalse demüüstifikatsiooni selline erivorm ei ole tema praeguse huvitavuse allikas. Esilinastudes rabavalt positiivsete arvustuste saatel ("väga hea film väga halvast režissöörist", kirjutas "The New York Times"), on Burtoni "Ed Wood" vaid Ed Woodi taassünni kõige nähtavam osa. Alguse sai see 1980. aastal, kui Harry ja Michael Medved asutasid "Kuldse kalkuni" auhinna (*The Golden Turkey Awards*) kõige halvematele filmidele.

Woodi teoste üleskaevamine jätkus läbi kogu 80-ndate aastate. (Vahepeal tegi Michael Medved vastavuses "Kuldse kalkuni" naljatleva teismelisusega televisioonis filmiarvustaja karjääri ning 1992. aasta traktaadiga "Hollywood *versus* Ameerika" sai temast parempoolne nn perekonnaväärtuste pooldaja.) Oli isegi rahategemise võimalus. Woodi ametliku šedöövri, filmi "Plaan 9 avakosmosest" linastusõiguste levitaja tõendas oma ärivaistu ja teenis kümne aasta jooksul Halva Filmi festivalidelt osaledes väikese varandusegi.

"Variety", mis eiras Woodi filme nende väljatulekul, reklaamib nüüd "Ed Woodi kollektsioone". Uskudes "Premiere'i", käib kampaania jäädvustamaks Woodi tähte Hollywood Boulevardi tänavasillutisel. Rudolph Grey 1992. aasta loole "Ekstaasi õu-

dused: Edward D. Wood juuniori elu ja kunst" (*Nightmare of Ecstasy: The Life and Art of Edward D. Wood Jr.*) järgnes kaks videos tehtud dokumentaalfilmi, "Vaata angooras tagasi" (*Look Back in Angora*) ja "Ed Woodi kummitav maailm" (*The Haunted World of Ed Wood*), ning kaks biograafilist muusikali, Josh Alan Friedmani "Halvim!" (*The Worst!*) ja "Filmifantoomi" nime all tuntud ühe New Yorgi filmikriitiku "Plaan 9 Yucca tänavalt" (*Plan 9 from Yucca Street*).

Vaatamata faktele (või hoopis tänu sellele), et filmi muusika algallikaid pole tiitrites mainitud, lasti "Plaan 9 avakosmosest" *soundtrack* välja CD-l. "Plaan 9" inspireeris samuti 111-minutist videodokumentaalfilmi "Lendavad taldrikud Hollywoodi kohal: plaan 9 kaaslane" (*Flying Saucers Over Hollywood: The Plan 9 Companion*). See on John Wooley hoolikas filmi rekonstruktsioon graafilise novellina ning muusikalise ringreisina. Värskeimate Woodi *hommage*'ide hulgas on julgeim Trent Harrise "Plaan 10 avakosmosest" (*Plan 10 from Outer Space*), Salt Lake Citys tehtud sõltumatute mängufilm, mis võtab 50-ndate laadis ulmefilmi materjali lähetealuseks mormoonide kosmoloogia.

Igal juhul teeb Ed Woodi lugu tänu Burtonile hüppe kultusest religiooni. Õilistades täieliku luuseri karjääri, võib "Ed Wood" tunduda klassikalise Hollywoodi biograafilise filmi paroodiana: vorm, mis eriliselt huvitub *showbusiness*'i tegelastest, oli oma haripunktil (arvuliselt, kui mitte esteetiliselt) samade 50-ndate ajal, mis tõi välja "Plaan 9 avakosmosest", tuues ameerika rahvalikku kultuuri igavese rahvusliku süütuse teema. Tegelikult on "Ed Wood" sama pealetükkival inspireeriv kui ükskõik milline kiidulaul Alexander Graham Bellile või Al Jolsonile — edu, eneseusu tähtsust ja positiivse mõtlemise jõudu jutlustav lugu, mis juba oma olemasoluga demonstreerib omaenese asja ajamise tasuvust.

Filmis on lõik, kus uskmatu ja lõbusatut Hollywoodi produtsent kuulutab erilinastusel "Gleni või Glenda" kohta anakronistlikult, et see groteskne melodraama peab olema "teeseldud". Sedasama öeldi ka Van Goghi kohta — idioot. Meie teadsime alati, et ta oli suurepärane — kas pole nii?

Burton on Woodi fänn. (Nagu Joe Dante, kes ülistas William Castle'i oma 1993. aasta filmis "Hommikupoolik" — *Matinee*, kuulus temagi "Kuulsate Filmiriigi Koletiste" — *Famous Monsters of Filmdom* — kooli teismeliste ebajumalate hulka.) Kirjutatud Scott Alexanderi ja Larry Karaszewski ("Eks-taasi öudused..." järgi) poolt, ei ütle "Ed Wood" mitteteadjale midagi. Film algab ekstravagantse pastišiga filmist "Plaan 9 avakosmosest": osatäitjate nimed valgustatud hauakividel, hullumeelseks bongotrummide mürinaks valjenev kõuekömin; ning seejärel nali, mida Ed Wood poleks küll teinud. "Taevake, kus on mu roosa sviiter?" on

tema tütarlapse esimene lause. Püüdlik režissöör ütleb oma sõbrale: "Kui mul oleks olnud õnne, oleksin võinud sellest arhiivimaterjalist teha pool filmi."

Just nii nagu "Saladuslik teater 3000" (*Mystery Theatre 3000*) — seriaal Ameerika kaabelteleviisioonis "Comedy Central" joonistab vanadele linastuvate *drive-in* filmidele sisse paari teravmeelitsevat animeeritud humanoid-vaatajaid, on Woodi kaasaegne kehastus samuti veidi skemaatiline. Deppi mängitud režissöör on püüsililmne, informeeritud entusiast, leebe, ent seotetu, huuli rõhutamas kriipsutaolised vuntsid, hambad paljastatud kõhuraäkijast mannekeeni idiootlikus irves, iga sõna valgustatud usust isenda unistustesse.

Deppi kõrvale jättes on filmi tegelaskond tähelepanuväärne: Jeffrey Jones Criswellina, Lisa Marie Vampirana, George "Loom" Steele Tor Johnsonina, Vincent D'Onofrio Orson Wellesina on kõik muljet avaldavalt hüperrealistlikud, ning Martin Landau Lugosi na on seda veelgi rohkem. ("Mitte keegi ei annaks kolme krossigi Bela eest," ütleb Lugosi oma agarat fänni Ed Woodi kohates kurvalt.) Tänu Landau esinemisele — segu haavatud uhkusest ja agoonias tänuallikusest — on "Ed Wood" niisama palju austusavaldus Lugosi elule kui ülistus Ed Woodile. Kaamera poolt elu äratatud, enese-paroodiale määratud, funktsioneerib Lugosi nagu negatiivse tähe kontsentratsioon — ta on edukas läbikukkumine, Ed Woodi Ed Wood. Landau "Oscar" tõestab seda.

Kujutades oma kangelase elu kuulujutte ja paatost, on "Ed Wood" paljuski sõltuv Woodi filmidest. Teatavas mõttes elustab Burton videodokumentaali "Vaata angooras tagasi", mis kasutas biograafia alusena lõike Woodi teostest, murdes pead mõistatuse kallal, kuidas neid neetud tekste ometi loodi. Temaatilisel kõige tabavamast stseenist liitub Ed ja tema näitlejaskond massiliselt baptisimiga (tõestisündinud lugu!) rahustamaks filmi "Plaan 9 avakosmosest" toetanud Beverly Hillsi baptistide kirikut.

Burtoni veendumuse kohaselt on Wood nii rahul oma näitlejatega, et iga stseeni filmib ta üheainsa duubliga. Nagu Warholil, oli temagi mantras: "See oli täiuslik." Loomulikult on "Ed Wood" ise täiuslik — nii nõudlikult viimistletud nagu kõik Burtoni eelmised filmidki. Woodi juhuslike kompositsioonide hoolikas kordamine meenutab teistsugust Hollywoodi piirimarki: Elusate Kunstide Paleed "Buena Park", kus Mona Lisa või Whistleri "Ema" on reprodutseeritud raigete vahast dioraamidena ning Milose Venust on täiendatud: teda ei ole mitte ainult värvitud, vaid on restaureeritud ka tema puuduvad jäsemed. "Ed Wood" on pahupidi pööratud Elusate Kunstide Palee. Kunsti pole reprodutseeritud kitsina, vaid elus kits on balsameeritud kunstina.

"Ed Wood" on äärmiselt subjektiivselt

## ED WOOD

idealistik, mitte vähem kui tema kangeline, ehkki erinevat moodi. Just nagu näilikult filmi või televisiooni vahendatud maailm on režissööri visioonile allutatud: kõik on punkteeritud *film noir*'i valgustusega ja uhitud stuudiovihmast — odava õudusfilmi pillav variant. Kõige viimistletumas naljas kasutatakse lõbustuspargi tondimaja; võimsaim hetk on Lugosi ahastava hüüatuse rekonstruktsioon Hollywoodi tänavanurgal: "Kodu? Mul pole kodu!" filmist "Koletise mõrjsa"; kõige inspireerivam stseen laseb Edil kohtuda oma ebajumala Orson Wellesiga odavas baaris ning ammutada sellest jõudu oma "meistriteose", filmi "Plaan 9 avakosmosest" lõpetamiseks. Avastseeni filmisurnuaed peab Ed Woodi taotluse kohaselt kujutama Hollywoodi rahutute vaimudega täidetud häärberina. Vastupidiselt filmile "Vaata angooras tagasi", milles kasutatakse Woodi pornosse laskumist tõestavat võttematerjali, lõpetab Burton loo positiivse häälestusega. "Ekstaasi õuduste" kohaselt ei saanud "Plaanile 9 avakosmosest" kunagi osaks linastus Los Angeleses; "Ed Woodis" saab talle osaks galaesilinastus pooldajaid täis kinos "Pantages". Filmides tunnustatud, elus mitte, võtab "Plaan 9" geeniumi vastu ekstaatiliselt hindav publik: ta on meie!

Eneseõnnitluse ringkäik on täis. "See on see, mille eest nad jäävad mind mäletama!" vaimustub Burtoni kaugelenägev kangeline "Plaan 9" kujuteldaval esilinastusel. Tundub võimatu, et sellised Hollywoodi režissöörid nagu D. W. Griffith, Josef von Sternberg või isegi Orson Welles, kui nimetada ainult kolme neist, saaksid sellise ülistuse osaliseks, võib-olla, et nende nimetamine oleks publikule etteheiteks. Ent siis on "Ed Wood" tõesti alternatiivse filmiajaloo üks vorme. Ta on selliste filmide nagu Robert Zemeckise "Forrest Gump" (1994), Michael Aptedi "Nell" (1994), Fred Schepisi "I.Q." (1994), Peter Farrelly "Juhm ja juhmim" (*Dumb & Dumber*, 1994), Betty Thomase "The Brady Bunch Movie" (1995) esteetiline ekvivalent, kus lihtsameelusus ja sumpaatne süütus on sünonüümid ning voorus madala intelligentsi tegur.

Tahtlikult või mitte aitas Ed Wood oma filmidega kaasa igasuguse Hollywoodi teesk-luse kaotamisele. "Ed Wood" ehitab selle uuesti üles, särava ja uuena. Ameerika parimate traditsioonide kohaselt on Ed Wood uuesti sündinud, sündinud, et võita. Laskem madalaimal ühisel nimetajal juhtida. Ehkki küll lõputiitrites märgitakse, et Tor Johnson saavutas oma "suurima kuulsuse parima Halloweeni maskina", on filmi suurimaks ironiaks ironia enese hävitamine.

Ajakirjast "Sight and Sound" 1995, mai  
tõlkinud MARGE LIISKE

"ED WOOD". Režissöör Tim Burton, stsenaaristid Scott Alexander ja Larry Karaszewski (Rudolph Grey raamatu "Ekstaasi õudused" järgi), operaator Stefan Czapsky, kunstnik Okowita, kostüümid: Colleen Atwood, muusika: Howard Shore, monteeriija Chris Lebenzon, tegevprodutsent Michael Lehmann, produtsendid Denise Di Novi ja Tim Burton. Osades: Johnny Depp (Ed Wood), Martin Landau (Bela Lugosi), Sarah Jessica Parker (Dolores Fuller), Patricia Arquette (Kathy O'Hara), Jeffrey Jones (Criswell), G. D. Spradlin (reverend Lemon), Vincent D'Onofrio (Orson Welles), Bill Murray (Bunny Breckinridge), Mike Starr (George Weiss), Max Casella (Paul Marco), Brent Hinkley (Conrad Brooks), Lisa Marie (Vampira), George "Loom" Steele (Tor Johnson), Juliet Landau (Loretta King), Clive Rosengren (Ed Reynolds) jt. 127 min, mustvalge. USA, 1994.

Hollywood, 1951. Stsenaaristi-režissööri-staari ambitsioonidega stuudiotöeline Edward D. Wood juunior lavastab ebaõnnestunud filmi, mille peaosas on tema sõbratar Dolores Fuller. Teada saades produtsent George Weissi kavatsusest teha film Christine Jorgensenist, võitleb Ed selle režissööriks saamise eest. Ta olevat täiesti sobiv tegema filmi "Ma vahetasin sugu", sest nii nagu Jorgensen, on ka tema transvestiit ning liiatigi võiks ta veenda unustatud Bela Lugosit uues filmis kaasa tegema. Käsikirja abiks võttes tunnistas ta Doloresile üles oma kiindumuse roosadeses sviitritesse. Neiu on šokeeritud, ent nõustub mängima filmis naise rolli, kelle prototüübiks ta on.

Uue nime saanud film "Glen või Glen-da" kukub läbi ning lõpetab Edi lepingu stuudioga. Ed püüab leida raha õudusfilmi "Aatomi pruut" jaoks, peaosades algselt Bela, Dolores ja maadleja Tor Johnson. Ed värbab aga Loretta Kingi, ühes baaris kohatud näitleteri, Dolores asemele — näitlejannal olevat 60 000 dollarit filmi investeerimiseks. Lõpuks tuleb välja, et Loretall on vaid 300 dollarit. See sunnib Edi hankima raha lihatoõsturiilt, kes tahab kangelase osas näha oma poega. Kui uue nimega film "Koletise mõrjsa" esilinastub, läheb Dolores minema. Ed veenab Belat haiglasse minema, et viimane võiks morfiinisõltuvusest vabanda. Seal kohtab Ed Kathy O'Harat. Neiu armub temasse, isegi

**"Ed Wood".**

Rehabiliteeritud  
reputatsioon:  
Martin Landau ja  
Johnny Deppi  
võrratu koosmäng  
paneab uskuma,  
et Bela Lugosi ja  
Ed Wood ei teinud  
koos kaugeltki kõige  
halvemaid filme.



kui Ed tunnistab üles, et on transvestiit. Bela tuleb haiglast välja ja Ed teeb temaga võtteid järgmise filmi tarbeks, ent näitleja sureb.

Edi majaperemees mainib, et tema baptisti kirik soovib rahastada religioosseid filme. Ed veenab neid investeerima tema ulme-filmi stsenaariumi "Hauarüüstajad avakosmosest", mis on konstrueeritud Belaga tehtud võttematerjali ümber. Ed ristib kogu oma näitlejaskonna (kelle hulgas on ka tulihingeline homoseksuaal Bunny Breckinridge, võltsprohvet Criswell ning töötu õudus-emand Vampira) ning värbab Kathy kiroproodi Tom Masoni Bela dublandiks. Filmimise ajal mõjutavad baptistid panema filmi nimeks "Plaan 9 avakosmosest". Surve sunnib Edi põgenema võtteplatsilt baari, kus ta pörkab kokku oma ebajumala Orson Wellesiga. Viimane on samuti masendunud karjääri pöördumisest, ning kohtumine innustab Edi lõpetama seda filmi, mille järgi tulevased põlvned peaksid teda mäletama.

"Ed Woodi" hoogsad algustiidrid meenutavad täpselt "Plaan 9 avakosmosest" pilti

ja heli, kõike kroonivad osatäitjate nimed hauakividel ning uhke mustvalge, vihmast uhitud Hollywoodi makett. Sellele eelneb Jeffrey Jonesi etteaste — nagu harilikult tegi seda Criswell —, mis juhatab sisse jubeda ja veidra reaalelu paljude tegelaste heiaustumis-tesse. Kuid vihjeid tuleb lisaks, kui kaamera sukeldub teisele poole maketti, kutsudes esile mälestusi mitte ainult tõelise Ed Woodi hellusega meenutatud (ent üldiselt igavatest) filmidest, vaid samuti Tim Burtoni "Mardikamahla" (*Beetlejuice*, 1988) meenutatavest avakaadritest. Ehkki "Ed Wood" on tegevprodutsent Michael Lehmanni väljatöötatud projekt ja tugineb Rudolph Grey kirjutatud kummalisele, anekdootlikule eluloole "Ekstaasi õudused: Edward D. Wood juuniori elu ja kunst", on ta sügavalt läbi imunud režissööri enda elust ja kunstist.

Burtoni varasemate filmide pidev meenutamine seguneb filmide "Glen või Glenda" ja "Koletise mõrja" rekonstrueerimisega: Edi ja Bela Lugosi vaheline suhe on Burtoni enda, filmis "Vincent" (1982) Vincent Price'iga läbi-mängitud suhte kaja. Johnny Deppi osale-

mine, nagu ka Lugosi viimase kodu maa-  
maja välimus ja korratu gooti interjäär, tule-  
tavad meelde filmi "Edward Käärkäsi" (*Ed-  
ward Scissorhands*, 1990), samal ajal kui Edi  
hüperaktiivne, monomaanialik ja omapära-  
selt kõrge hääletämbur meenutab Burtoni  
esimese mängufilmi "Pee-Wee suur seiklus"  
(*Pee-Wee's Big Adventure*, 1985) alter ego't Pee-  
Wee Hermanit. Burtonit ja Woodi ühendab  
huvipuudus konventsionaalse Hollywoodi  
filmi ülesehituse ja tegelaskujude vastu. Bur-  
toni filmide jonnakust tasakaalustab aga  
veidralt kordumatu hõng. Saatuse ironia,  
ent hoolimata kogu oma anekdootlikust ja  
elliptilisest käsitlusest on "Ed Wood" Burtoni  
kõige õnnestunud film loo jutustamise sei-  
sukohalt. Selle visuaalsus ei ületa kunagi  
emotsionaalsust ning ta järjekindlat ebatava-  
lisust ei katkesta iialgi B-tiimi poolt filmitud  
lõigud, nagu seda tihti juhtub Batmani-fil-  
mides.

Võttes Grey raamatu algmaterjaliks,  
võib ka "Ed Woodi" töepärasuses tihti kahel-  
da. Loretta King ja Dolores Fuller pakuvad  
diametraalselt vastukäivaid versioone sellest,  
kuidas üks teist "Koletise mõrja" peasas  
asendama hakkas, õhutades stsenaariumi  
autoreid Scott Alexanderit ja Larry Karas-  
zewskit valima seda osatäitmist, milles leidub  
rohkem huumorit ja naljakaid kõrvaldetaile  
(näiteks Loretta vedelikevaba dieet). Ära on  
jäetud palju sellist, mis ei ole seotud duub-  
litega Woodist ja Lugosist, sealhulgas on jää-  
nud ära märkimata ka kummagi abielud ning  
tähtsad ametialased kontaktid (Woodi ja  
produtsent Alex Gordoni vahel ning Lugosi  
hiline roll Reginald LeBorgi filmis "Must uni"  
—*The Black Sleep*, 1956). Woodi kohtumine  
Orson Wellesiga on inspireeritud väljamõel-  
dis, millele annab elu Vincent D'Onofrio osa-  
täitmine. Wellesi ossa on ta pannud palju ise-  
endast, mõjudes samasuguse filmimaailma  
autsaiderina nagu Ed. Ta sobib suurepäraselt  
filmi teiste veidrikena, kui Ediga hooletult  
juttu ajades ei küsi kordagi, miks see on rii-  
tatud naisteriietesse.

Ehkki film ei suuda vastu panna kiusa-  
tusele korjata kergetid plusspunkte Edi veid-  
ruste ning tema filmide puuduste arvelt  
("Suurepärase," pillab ta pärast iga äravus-  
serdatud duublit, "võtame selle"), annavad  
Burton ja ta kaastöölised neile sellise vildaka  
väärikuse, mis lõpuks on vägagi liigutav.  
Lugosi uhkes deklaratsioonis: "Ma olen esi-  
mene kuulsus, kellele on osaks saanud reha-  
bilitatsioon," on kübeke tänapäevast ironiat,  
ent film on sama rabav kui Edi vilets mäng.

Oma esimeses stseenis tunnistab Lugosi  
(keda suurepäraselt mängib paljude kohuta-

vate õudusfilmide pahura ilmega veteran  
Martin Landau), et "keegi ei annaks kolme  
krossigi Bela eest"; ning viibutades oma hüp-  
nootilist sõrme, seletab melanhoolselt: "Peab  
olema põrunud ja ungarlane", või pillub  
nooli ühe oma ammuse rivaali suunas, dek-  
lareerides mürinal: "Karloff ei ole väärt isegi  
mu sitta nuusutama." Osatäitjad on kuni  
pisimate rollideni täiuslikud, Bill Murrayst  
kuni Bunny Breckinridge'ini, kes naaseb  
pärast ebaõnnestunud soovahetusoperat-  
siooni Mehhikost, slepas terve *mariachi* an-  
sambel, väites: "Ilma nende meesteta oleksin  
surnud." Täiuslik on ka Lisa Marie Vam-  
pirana, kes ei sulandu Woodi ringi, ent sel-  
legipoolset sarnaneb lõpuks iseenda loodud  
Morticia Addamsiga.

Tim Burton jääb vaoshoitud režis-  
sööriks, kes ei taha kõiki kaarte lauale lüüa,  
isegi kui ta mängib taas ja taas isikliku  
elulooga. See paistab veidrast tühjusest filmi  
keskosas, kui ta keeldub nagu uurimast  
Woodi ebatervet, naiivset, halastamatut käitu-  
mist või tema tasakaalustamata isiksuse alg-  
põhjusi (oma hullul moel on "Glen või  
Glenda" *art*-film) või isegi tema transves-  
tismi. Kõik filmi emotsionaalsed kõrghetked  
tulenevad Edi pühendumusest oma kaaslas-  
tele (kui tema kohta öeldakse: "Ainus kutt  
linnas, kes ei mõista kellegi üle kohut,"  
vastab ta: "Kui ainult saaks, poleks mul üh-  
tegi sõpra") või nende seletamatust truu-  
dusest talle. (Bela kadestab Edi Kathy ar-  
mastuse pärast, öeldes, et ükski tema naistest  
ei hüppaks tema pärast niimoodi sõitva auto  
kapotile.)

Kui Patricia Arquette'i magusa ja peene  
õrnusega mängitud Kathy pinnib Edilt tema  
minevikku välja, ei räägi viimane endast,  
vaid oma armastusest koomiksita ja raadiose-  
riaalide vastu. Nagu Kathygi oleme võlunud,  
meil on lõbus, tutvume unustamatute inimes-  
tega, ent lõpuks ei tea midagi rohkem Ed  
Woodi või Tim Burtoni Elu ja Kunsti kohta.

Ajakirjast "Sight and Sound" 1995, *mai*  
tõlkinud MARGE LIISKE

---

TIM BURTON on sündinud 25. augustil 1958.  
aastal Burbankis California osariigis. Lapsena istus  
ta tundide viisi televiisori ees, vaadates lõpmatu-  
seni multikaad ja õudusfilme. Hakanud juba kooli  
ajal karikatuure joonistama, asus ta Disney studio  
stipendiumiga California kunstiinstituudis animat-  
siooni õppima. Kahekümnesena alustas Burton  
animaatorina tööd Disney studios. Kohe esimese

6-minutilise animafilmi "Vincent" (1982) võitis ta tunnustuse, selles kujutati tema lapsepõlve üht lemmikut, populaarset teatri-, filmi- ja meediatähte Vincent Price'i. Järgnes veel paar lühifilmi; neist viimast, 30-minutist Frankenstein'i loo paroodiat "Frankenweenie" (1984), milles koletiseks on koer, peeti laste jaoks liiga õudseks, ega lastud levise. See viis aga Burtoni stuudiosse "Warner Bros.", kus on põhiliselt valminud tema hilisemad täispikad mängufilmid. Burtoni filmid paistavad silma fantaasiarikkuse, originaalsuse, visuaalse leidlikkuse ning teravmeelses absurdivõlme teostatuse ja



Ameerika nüüdisaja üks edukamaid režissööre Tim Burton.

peenekoelise koomika poolest. Lähtudes nii mõnigi kord koomiksid või mõnest kaardiseeriast, paneb ta kunagised populaarsed kangelased ekraanil täiesti uut elu elama. Enamikku Burtoni filme on saanud tähelepandav kassaedu ning üldiselt hindavad teda ka kriitikud.

#### TIM BURTONI MÄNGUFILMID:

"Pee-Wee suur seiklus" (*Pee-Wee's Big Adventure*, 1985), "Mardikamahl" (*Beetlejuice*, 1988), "Batman" (1989), "Edward Käärkäsi" (*Edward Scissorhands*, 1990), "Batmani tagasitulek" (*Batman Returns*, 1992), "Ed Wood" (1994), "Marss ründab!" (*Mars Attacks!*, 1996). Lisaks sellele on ta olnud filmide "Tim Burton's The Nightmare Before Christmas" (1993) ja "Cabin Boy" (1994) kaasprodutsent, esimese puhul ka stsenaarist. Praegu on Burtonil käsil film "Superman Lives" ("Superman Reborn"), mis peaks tänava valmima.

S. T.

## HANNO SOANS

# RAHVUSLIK HAMBURGER PEAKS OLEMA TAPPEV

"TAPPEV TARTU". Režissöör Ilmar Raag, video-operaator Madis Mihkelsoo, režissööri assistent ja tegevprodutsent Anu Välba, operaatori assistendid Onne Luha ja Maido Madisson, muusikaseade: Veiko Rebane, kunstnik Inga Vares, grimm: Ly Kämer ja Aino Kartul, monteerijad Rainer Kask, Lauri Laasik, Andres Lepasar, Priit Pärj, Hendrik Reindla, Marek Toompere, Ahti Tubin ja Margus Vettik. Osades: Eve Andre (Eva), Juhan Kõrtsini (Paul), Arvo Kukumägi (president ja tema kloon), Andres Noormets (Juhan Vesi), Ilmar Raag (Voltaire), Andres Kahar (Leibniz), Peeter Oja (Humphrey), Hannes Võrno (Elmar), Piret Tanilõv (inspitsient), Arvo Iho (Arnold Kere), Kiur Aarma (Ilmar Raag), Jaan Ruus (Jaan Suur), Jaak Lõhmus (Arnold Sirel), Navitrolla (artist-killer), Andres Dvinjaninov (lavastaja), Hannes Kaljujärv (tundmatu näitleja), Aivar "Sämm" Salmu (Falstaff), baleriinid, mehed mustas jt, käsikiri Andres Sang, Ando Urbas, Ed Wood, Sergei Eisenstein, Annela Laaneots, Steven Seagal, Sten Hansson, Madli Lääne, Brian De Palma, Kristiina Reidolf, Jean-Claude Van Damme, Priit Rajalo, Bruce Lee, Kertu-Pirgit Ruus, Ole-Peter Savolainen, Federico Fellini, Oliver Stone, Karlo Funk, Charles Chaplin, Quentin Tarantino, Alfred Hitchcock, Onne Pärl, Robert Rodriguez, Indrek Ibrus, Martin Scorsese, Ilmar Raag, Antonio Banderas, Aet Süvari, Tim Burton ja Steven Spielberg. Video *Beta-cam SP*, 1 tund 20 min, värviline. © "Tallinnfilm Produksioon", 1998.

"Halb film" toimib tihti sotsiaalse lakmuspaberina. Helsingi filmifestivali "Armas-tus ja anarhia" mõningaid filme näidati 1993. aastal Tallinnas. Kuigi esitati kultuurooloogila filmiveidrike loomingut, jäi "Eha" kino saal siiski pooltühjaks. "Halba filmi" pühitsev liit-taania eesti kinokriitikas siis alles käivitus. Abel Ferrara "Trellimõrtsukas" (*Driller Killer*, 1979) ja Jörg Buttgeriit kahest filmist koos-nev "Nekromantik" (1987 ja 1991) provotsee-risid kino ees Pedagoogikaülikooli tudengite väljaastumise; põlevad küünlad mustades mungakuubedes esmakursuslaste käes, ühis-karjed ja jalgu trampiv protest oli efektned. Meelevaldajate loosungeil seisis: "Toetame tsensuuriametit!, Laisad toodavad laipu!, Nõuame vägivalda ohjeldavaid seadusi!, Ar-mastame surnuid, ilma neilt küsimata?"

Tsensuuri piitsa ja prääniku järele ohkiv sõnum tegi nõutuks. Protesteerijad mitte ei pöördunud inimeste poole palvega, et nad sellist "rämpsu" ei vaataks, vaid apelleerisid sellise kino keelustamisele. Eesti ühiskonna esimene kokkupuude teadlikult kultiveeritud halva maitsega kinolinal viis sotsiaalse fias-koni.



Potentsiaalse kultusfilmi "Tappev Tartu" võtetel Raadi lennuväljal 1997. aasta suvel.

Paremalt: režissöör Ilmar Raag, üks peaosatäitjaid Andres Noormets (kultuuriminister Juhan Vesi) koos tütrega, rekvisiitor Katrin Kissa ja filmiajakirjanik Jaak Lõhmus (filmis Arnold Sirel Eesti optimaalerakonnast) koos pojaga; ümberringi mehed mustas ehk kultuuriministeeriumi ninjad.

Marje Jurchenko foto



"Tappev Tartu". Ettevalmistused kinomehe Arnold Kere tapmiseks chicken-burgeriga. Vasakult: Kere osatäitja Arvo Iho, Ilmar Raag, režissööri assistent ja tegevprodutsent Anu Väilba, artist-killer 'it mängiv kunstnik Navitrolla ja režissööri abi Helen Valkna, seljaga videooperaator Madis Milkkelsoo.

Inga Varese foto

Milleks siiski heeringas kartulite ja vahukoorega ja magustoiduks õlles leotatud maisihelbed? Milleks meile tõeliselt halva

maitse diktaat filmis? Halb maitse on igasuguses loomingu see osa, mis riivab mõistlikkust, korrektselt sätestatud koodi ja küpset vastutusvõimelist suhtumist. Taltsumatuse element, libiido pärimtaigen, varjab end igas kunstilises tekstis. Sellisena väärtustab kaas-aeg kultuuris orgiat, kuritegu, groteski ja pöörast karnevali. Teisalt avaldub halva maitse kultuses vana tõdemus, et ebaküpsus on võimalus autentsuseks, eheda kogemuse illusioon. Ei maksa ka unustada, et "rumalusel on mingi kaudne ja keeruline suhe elurõõmuga" — see märkus Jan Blomstedtilt kehtib ühtaegu nii kirjanduse kui ka "halva filmi" kohta. Filmi puhul "pole küsimus tegelikkuse adekvaatsemas kujutamises, vaid vastandamises poliitilisele korrektsusele", lisan täpsustuse Ilmar Raagilt. Halb maitse pole lihtsameelse looduslapse maitse. Isegi oma metsikuimates, patoloogiani ulatuvates avaldustes tõukub see rafineeritud, kindla koodikastutusega aluselt oma kultuuriruumis, ning on mõistetav üksnes dialektilises suhtes sellega. Üks drastilisemaid näiteid: Markii de Sade'i koprofaagide pidusöögid on kirjutatud vaheleühendena, kontra-aktsioonina Brilliet-Severini epikuurlikule gurmaanide filosoofiale "Maitse füsioloogias". Ka halb film väärtustub kontra-filmina, visuaalse vastumõtlemise vahendina.

Tihti peale oleks palju hõlpsam kontra-kultuurist rääkida, kui väärtushinnanguist laetud määratlus hea/halb asendatakse dionüüsilise/apolloonilisega. Halb film, mida väärtustada tasub, on reeglina dionüüsiline elamus.

Neljapäeval, 5. veebruaril esilinastus kinos "Sõprus" monumentaalse reklaamikampaania jätku ja kokkuvõtteks Ilmar Raagi "Tappev Tartu", tuhandekroonise eelarvega tunnipikkune film. Nüüd siis võib viimaks kinnitada, et "halb film" on Eestisse jõudnud — ja esmakordselt mitte sõnades, mis on toodud ekskursioonidelt naabrite festivalidele, ega eksportkaubana, vaid kohaliku filmisündmusena. "Tappev Tartu" näitab, et sõltumatu eelarveta filmil on just siin ja praegu hulka rakendamata võimalusi. Sellise isetegevuse ahvatlusele viitas Raag viimase aasta jooksul ka mitmes artiklis: "Eestlastel tasuks õppida *underground*-filmide tegemise praktikat. Filme võib teha sisuliselt ilma rahata." Saada tegudes kinnitust sõltumatu kinotegevuse võimalikkuse kohta Eestis on iseenesestki väärt kogemus. Selle eest suur tänu Ilmar Raagi korraldajataleandile. Eesti halvima filmi kui tööprojekti ümber oli eelnevalt juba nii palju *publicity*-kära, et mul tekkis filmi vastu ette tõrge. Kontseptsioon oli publikuga miilustav, pretensioonikas, trenditeadlik. Lähteprojekti kõige ilmsem miinus oli püüd võimalikke vigu ja vajakajäämisi ette vabandada. Kõige halvema filmi puhul võib ju iga puudujäägi vabandada plussiks, iga kogelemine saab juba ette tahtliku väärtuse



maski. Filmi vaatamise isu tõi mulle tagasi alles selle tegemisest vändatud **Õnne Luha** dokumentaalfilm **"Suvearmastus ehk teeme "Tapvat Tartu""**. Igatahes on see osa filmitegemise ümber genereeritud meediahurmast vähemalt sama oluline kui **"Tappev Tartu"** lõpptulemusena. Vaatamata sellele, et film oli läbikukkumine nii potentsiaalse kultusnähtuse kui ka "halva filmina", esindab see mitut eesti kinematograafiale seni täiesti tundmatut kõneviisi. Ilmar Raagi projekt on seetõttu palju olulisem kui Peda filmikateedri lõpetajate metafoorsest poeesiast pakatavad tööd, iseenesest palju küpsemad filmid.



**"Tappev Tartu"**. Ilmar Raag juhendab peaosatäitjaid *Eve Andret (Eva)* ja *Juhan Kõrtsiniit (Paul)*. Inga Varese foto

Raag pole kriitikuna romantiseerinud halva filmi nautimise snobistlikku kogemust ega kultusfilme fetišeerivaid seltskondlikke riitusi — videokassetti Jõrg Buttgereiti või Rosa von Praunheimi filmidega, mida tähendusrikkaid pilke vahetades vaid heale tuttavale välja laenatakse. Sellise romantika väär-



**"Tappev Tartu"**. Juhuslik möödakäija (*Kati Murutar*) koos oma lapsega, ümberringi ninjad. Malev Toome foto

tõttu vaid kobav ja ebalev samm halva filmi väärtussüsteemi suunas. Filmis jätab Raagi ratsionaalsus teda ühes isekultiveeritud naivismiga kuivale; justkui liiga oluline tundub tema jaoks olevat näidata oma teadlikkust "halva filmi" žanrilise omapära erinevaist võimalustest. Tulemus on žurnalistlik — side "halva filmiga" jääb intellektuaalse flirdi tasemele. Raagi ratsionaalne loomus ja avalikkuse ees kalambuuritsema koolitatud kinomeheminä pöörduvad siinkohal "halva filmi" autori kahjuks. Parodeeriv toon nullib



**"Tappev Tartu"**. Õige president (*Arvo Kukumiägi*) saabub balleti "Pähklipureja" etendusele "Vanemuisesse". Malev Toome foto

tustamiseks on temas liiga palju Pariisi põhjatutes filmiarhiivides seilamise kogemust, mis näib kinnitavat, et meie arhailine "kultusfilmi levimehhanism" on küll huvitav relik, ent äärmiselt ebaproduktiivne. Koostöös Jaak Lõhmuse ja René Vilbrega on ta saates "Ffriik!" filmifriikluse sektantlikkuse meediaetenduseks muutnud. Raag rõhutab oma teadlikkust sellest, et "halb film" on üle maailma muutunud turukategooriaks; nagu lõhkiste põlvedega teksased, leiab see artikkel ostja isepäise vabameelsuse sümbolina. Hoo- pis produktiivne tegevusala ja alternatiivne kaubaartikkel peaks see meilgi olema, sellega olen nõus.

Kriitikas on suhtumine, mis kõik läbi- paistvaks muudab, sümpaatne. Filmi tegemisel, eriti aga "halva filmi" tegemisel ei kõlba see aga kuhugi. Raagi pealelend režissöörina sarnaneb tema käekirjaga ajakirjanduses, on strateegiliselt läbikaalutud ja tulvil tegutsemistungi. **"Tappev Tartu"** mõjub äärmiselt enesest teadlikuna, on aga just see-

automaatselt kinonaivismi jõuvarud. **"Tappev Tartu"** mõjub "halva filmi" tunnusjooni koon- dava koguteosena, didaktilise õppevahendina. Tahtmatult tuleb meelde, et Ilmar Raagi film kasvas välja 28.—30. juulini Tartus toimunud õppetöö *workshop*'ist. Selle meetod — "filmiajaloo kuulsamate *action*-filmide ja thrillerite teatud stseenide montaaži ja kaadri ülesehituse üksikasjalik kopeerimine" — jääb lõpptulemusel kohati häirivalt domineeri-

vaks. "Tappev Tartu" ei hajutanud kahjuks pisutki minu veendumust, et eestlastel on tihti tõsiseid raskusi intellektuaalselt komp- leksivaba loominguga.

Ühes usutluses kinnitab Ilmar Raag, et René Vilbre olevat teda süüdistanud filmi liiges sisukuses. "Halva filmi" kohta olevat sellel liiga konkreetne poliitiline sõnum. Oleksin selles küsimuses pigem Raagi kui Vilbrega ühel nõul. Minu arvates on lugu kultuuriministeeriumis filmimeeste hävitamiseks algatatud mõrvarlikust vandenõust kogu oma ninjadega pikitud jaburuses ise- enesest värske leid, selles on halva filmi hoolimatust poliitilise korrektsuse suhtes. Tegelikult ei tahtnud ju ka Ed Wood, halva filmi ajalooline maskott, muud, kui et ta saaks filmi vahenditega lihtsalt oma lugu rääkida. Halval filmil ongi oma kindel probleem, ja kindel paatos suhtumises sellesse läbib kogu filmi, hoiab kunstilises ebaüht- luses valminud kooslust raames — näiteks transvestism Woodi filmi "Glen või Glenda" kooshoidva teemana. See, et "Tapvas Tartus" minnakse sõnumi edastamisel koosluse puh- tust edastamata võimalikult järskude lühi- ühenduste kasutamisele, kultuuripoliitiline



"Tappev Tartu". Lennuk on Raadi lennuväljal sõitnud kokku veoautoga — tsitaat Alfred Hitchcocki filmist "Loodest põhja" (1959).

Marje Jurchenko foto

pamflett seotakse läbinisti kriminaalse looga salateenistuste võimutsemisest ja ballett peks- mise koreograafiaga, kõneleb "halva filmi" privileegist ja kohustusest väljenduda groteskselt.

Raag on üks esimesi Eestis, kelle teose lätteks on intriig kultuuri poliitilisel ja ma- janduslikul maastikul. Selline 70-ndate ja 80-ndate New Yorgist alguse saanud kunsti- lise tegevuse strateegia, ühiskondlike aval- dustega sekkumine tuletab mulle meelde kontseptualistliku kunsti võtmekuju Joseph

Kossuthi sententsi: "Money talks, but it doesn't have to be a monologue."

John Wool, keda Andrus Laansalu 10. veebruaril "Postimehes" ilmunud artiklis Raagiga rinnastab, pole minu arvates juba mõnda aega halva filmi seisukohast midagi kaasa öelda — "Kahe/võitlus" (Face/Off, 1997) on puhas ja veatu speaktaakel *action*i heliredelil. Omefi on Laansalul õigus, kui ta väidab, et tempo on tänapäeval ka halva filmi jaoks oluline kategooria. Tsitaadilisus, mis oli selle filmi üks võti, oli minu arvates õigus- tatud vaid seal, kus see andis hoogu juurde, *kung fu* stseenides. Bruce Lee oli selles fil- mis igati meeldiv küllaline. Eisensteini ja Hitchcocki enim levinud tsitaatide kasuta- mine mõjus aga liigsena. Odessa treppide stseeni ajal meenus mulle peale originaali veel kaks filmi. See aga on juba märki- misväärne *overdose*, mis tekitab lubamatu pidurdusefekti vaataja psüühikas. Tempo ja vaataja tervise huvides oleks võinud arves- tada sellega, et tsitaadi ja pastiši vihjelises kõnepruugis on kino suhelnud juba teist aastakümnet.

"Halb film" on alati veel midagi muud, kui žanrispetsiifikale alluv vaatemäng: *sex- ploitiv cinema*, *action*, *kung fu*. Küsimus, mis peaks olema väga tähtis sellise filmi hinda- misel nagu "Tappev Tartu"; kas sama filmi puhul perfektse heli ja viimistletud ope- raatoritööga saaksime üldse kõnelda halvast filmist? Jah, õnneks küll.

Kultuurkapitali ja kultuuriministeeriu- mi rahajagamiskomisjonide heakskiidust sõl- matu käsitööndusliku väikefilmitootmise trump on taltsutamatu ja kasvatamatu käi- tumise võimalus, pikisilmi oodatud anarhia üledoos turudeterminismi vaimses rõskuses.

Seetõttu loodan, et Ilmar Raagi odava filmi tegemise pretsedent leiab peagi pöö- rasemaid järgijaid. Tahaksin samasse kiir- toidukohta, eesti "halva filmi" restorani, varsti tagasi tulla. Ehk juba järgmine kord saan ontliku pseudointellektuaalsusega mait- sestatud rahvusliku hamburgeri kõrval ka vahukoorest nõretavaid heeringaid tellida. Või siis võiks vähemalt rahvuslik hamburger olla tappev nagu filmis.

---

HANNO SOANS (sünd 22. 11. 1974) õpib Eesti Kunstiakadeemias viimasel kursusel kunstiteadust. Avaldanud artikleid "Sirbis", "Postimehes", "Kultuuri- maas" ja "Eesti Ekspressi TV-nädalas".

---

## LAIHAARDELINE BAROKKMUUSIKA FESTIVAL

Veebruarikuu alguses oli Tallinnas traditsiooniline barokkmuusika päevadest alguse saanud muusikapidustus, mis kandis sel aastal esmakordselt festivali nime ja järjekorranumbrit üheksa. Festival on muutunud aastatega aina suurejoonelisemaks ja juba ammu välja kasvanud Väravatorni väikesest hubasest saalikesest, siirdudes suurematesse ja uhkematesse ning toonud Eestisse maailma nimekamaid muusikuid.

Tänavuse festivali ampluaa oli igas mõttes avar — muusikat XV sajandist tänapäevani, soolopaladest instrumentaal- ja vokaalsuurvormideni, missast paganlike ballaadideni, rahvamuusikast elitaarse kunстинi. Aeg-ajalt kippus ununema, et tegu on barokkmuusika festivaliga. Kunstilise juhi Andres Mustoneni sõnul on barokk teljeks, mille ümber on koondatud ka varasemat ja hilisemat muusikat. Tema eesmärk on väljuda ühe kultuuri kitsastest raamidest ja jõuda erinevate kultuuride ristumiseni.

Seekord jäi nimetatud telg minu jaoks küll nõrgaks ja üldse on "kitsastest raamidest väljumine" enamasti seotud ohuga muutuda laialivalguvaks. Ning edasi arutledes: kas kultuuride segunemine ongi alati rikastav või nad hoopis lahustuvad üksteises, kaotades oma mõju ja sära?

Ent tagasi festivalile! Kümme huvitavat kontserti ja kuulsad nimed — sh Gidon Kremer, Jane Gingell, Emma Christian, Edward Parmetier, "The Tallis Scholars" ja maailma esiplokkflööt Michala Petri — töid pisut rohkem kui nädala jooksul kontserdisaalidesse hulgaliselt kuulajaid ja pakkusid kõrgtasemel kunsti. Kuigi Mustoneni sõnul polnud põhirõhk esinejail, vaid esmajärjekorras oli tähtis pakutava vaimne ja kunstiline tagamaa, ei saa salata asjaolu, et suurejoonelisuse tagavad ikkagi suured nimed.

Festivali avakontserdi andis "Kremerrata Baltica" Gidon Kremeri juhatusel. Baltimaade parimatest noortest keelpillimängijatest koosnev orkester oli tõesti suurepäran

— väga ilus kõla, ääretult täpne koosmäng ja igakülgne mängutehniline meisterlikkus. Kontserdi esimeses pooles jäi veidi vajaka tunnetuslikust küljest. Pärdi "Fratreses" oleks oodanud orkestrilt sügavamat meditatiivsust, ent võib-olla ei saagi seda nii noortelt inimestelt nõuda. Vivaldi "Aastaegades" demonstreeriti tervete löikude kaupa meisterlikke *piano*'sid, mis, tõsi küll, võttis lõpuks juba liigagi sordiinse varjundi ning ei kandunud enam saali lõppu. Orkester teostas dirigendi taotlusi oivaliselt, tulles nõtkelt kaasa kõigi sagedaste tempomuutustega. Maailma üks silmapaistvamaid viuldajaid Gidon Kremer, kes hoolimata randmevigastusest ka sel kontserdil võrratu mänguga hiilgas, on tõeline virtuoos. Kas just seepärast või mõnel muul põhjusel, aga igatahes armastab ta ülikiireid temposid. See tuli kõige rohkem esile "Aastaegades", kus Kremeri enda sooleerimine oli kahtlemata aukartustäratav. Mul pole kiirete tempode vastu kõige vähematki, ometi häiris tempo sage kõikumine väikeste löikude kaupa. See toimus küll imetlusväär-selt korraga, ent tekitas lõpuks peapööritustunde. XX sajandi stiihia oli Vivaldile liiga ligidale pääsenud.

Kontserdi teine pool seevastu oli ilma ühegi küsimärgita vapustavalt hea (Šostakovitši "Kammersümfoonia" ja Piazzolla "Neli pala kammerorkestrile"). Siin said tehnik ja tunnetus kokku võrdsel tasemel, musitseeriti üdini ulatava kaasaelamise, noorusliku entusiasmi ja õhinaga. Piazzolla "kirgi peegeldav muusika" tööpoolest lõomas ja lõkendas laval ning küttis kuumaks ka publiku.

Järgmist õhtut täitis tants. "Hortus Musicuse" saatel esinenud inglise tantsijanna Jane Gingell koos oma viimase aja rootslasest põhipartneri Kaj Sylegårdiga sai asjahuvilistele tuttavaks juba 1993. aasta Viljandi vanamuusikafestivalil. Nüüd, juba mitmendat korda osaliselt sama programmi jälgides, polnud mulje enam nii vaimustav-üllatav kui mõni aasta tagasi, kuigi esmakordsele vaata-

jale võisid tantsijate galantne olek ja kaunid kostüümid huvi pakkuda. Ainult, et... ei näinud ju! Kes küll valis tantsuprogrammi jaoks Mustpeade Maja Valge saali? Saal ise on kena ja kahtlemata stiililt sobivam kui "Estonia" kontserdisaal. Paraku tahab piletiraha maksnud festivalipublik ka midagi näha ja tantsu puhul on see soov igati õigustatud. Kui siis kaks kolmandikku saalis istujaist näeb ainult tantsijate päid ja mõnda žesti ning ülejäänud peab jääma kujutlusvõime kanda, on muidugi kahju. Ka tantsudele vahelduseks kõlanud süüdid "Hortus Musicuselt" olid palju kuulnud ja ei kõitnud. Plokkflöödi lakkamatud figuratsioonid aitasid hoida tähelepanu siiski erksana. Kahjuks ei lõppenud "Euroopa galantsed peod" sugugi galantselt, vaid pikaleveniva ja ülepingutatud narrimänguga *commedia dell' arte*'i stiilis, mis muutus lõpuks suisa tüütuks: üksikud kummalised hääliitsused keset vaikust, midagi justkui toimuks, aga ei näe, mis. Võinuks olla vähem näitemängu ja rohkem tantse. Lõpuks sõnas minu ees istuv härra poolihääli prouale: jama! Mõistan teda.

Järgmisel õhtul laulnud Emma Christian ei seostunud barokiga üldse ja kes läks otsima harjumuspärast vanamuusikat, ilmselt pettus. Kes aga teadis oodata rahvamuusikakontserti, sai elamuse. Iiri mere keskel asuvalt Mani saarelt pärit Christiani lauldud-mängitud ballaade, laule ja manamisi iseloomustab siiras looduslapselik, igasugustest interpretatsiooniprobleemidest vaba muusikale lähenemine, ta lihtsalt teeb ja elab endast välja seda muusikat, millega ta on lapsest saadik kokku kasvanud. Ödusat ja pisut müstilist atmosfääri aitas luua lihtne, kuid osav

lavakujundus: Emma Christian istus madalal poodiumil ning seda ümbritsev küünlavalgus jättis harfi mängivast lauljatarist seinale muusika taktis hõljuva varju, mida oli võimalik näha ka tagumistest ridadest. See oli ideaalne kontsert boheemlastele, "iiri fännidele" ja noortele armunutele — istuda käsikäes küünlavalgel ja nautida müstilise haldja iidseid laule ning iseenda mõnusat äraolemist. Ja olgugi, et näiteks kõik Christiani mängitud plokkflöödi lood lõppesid täpselt ühesuguse "tirilimpsuga" ja jäid tehniliselt keerukamais kohtades sujuvalt aeglasemaks, võlus kogu kontsert oma siiruse ja pretensioonitusega.

Inglise superstaaride kapell "The Tallis Scholars" näitas oodatult kõrget vokaaltehnilist taset, kümme lauljat vormisid väga kompaktselt ja omapärase kõlasulami. Ansamblile omaselt koosnes kontsert renessansiajastu *a cappella* kirikumuusikast. Esitus oli hiilgavalt selge ja läbipaistev, ent samas inglaslikult reserveeritud. Võrdleksin seda muuseumieksponaadiga, mis on küll särav ja üli-väärtuslik, ent kuulub oma eraldatuses klaasitagusesse maailma. Teoste sõnum ja muusikategemise tehniline külg käinuksid justkui eri radu. Ka vaimulik muusika võiks ju tulla rohkem südamest, siis oleks ta mõjuvam. Oli ilus, aga külm.

Festivali ekstravagantseim kontsert kõlas Raekojas, kus möödus "üks päev Bachi elust läbi HTK" klavessiinikuulsuse Edward Parmentier' tõlgenduses. See oli vahest kõige tugevamaid emotsioone, vastakaid arvamusi, vaidlusi ja kõneainet tekitanud sündmus kogu festivalil. Mis siis juhtus?

Parmentier oli lahutanud prelüüdid ja



Edward Parmentier andis Raekojas ka meistrkursuse.  
Terje Lepa foto (ETA)



Gidon Kremer hiilgas nihestatud randmest hoolimata võrratu musitseerimisega.  
*Mati Männi foto (ETA)*

fuugad, seadnud need oma äranägemise järgi ritta (kuivõrd "sõnade "prelüüd" ja "fuuga" tähenduse paindlikkus võimaldab vaadelda neist igäüht kui omaette unikaalset muusikalist kujundit" — bukletist), lisanud muhedad tekstid, mis kirjeldasid üksteise järel proovi jõudvaid pillimehi ja nende suhtlemist Bachiga. Tekste luges väga ilmekalt ja heas koostöös Parmentier'ga Eero Raun.

Põnev idee esitada Bachi muusikat selleslises kujul oli kahtlemata julge eksperiment. Arvan, et niisugune lähenemine ja selle kirjeldamine sõnades aitab mittemuusikust huvilisel näha ja mõista muusikat hoopis värvikamalt. Parmentier lubas endale suuri rütmilisi vabadusi (ent need ei häirinud nii nagu Kremeri Vivaldi-esituses), fraseerimine oli nagu temperamentne ja ütlemata ilmekas kõne. Vahelduseks meil tavapärasele monotoonsele Bachi mängimisele mõjus see väga värskendavalt. Iseasi muidugi, kas Bach nii oleks teinud ja kas nii üldse tohib — lahutada prelüüde ja fuugasid, teatraliseerida neid ja veiderdada. Võib-olla on Bachi muusika selleks liiga hea. Ent tänapäeval ei eksisteeri niikuinii enam mingit selget tohib-ei-tohi piiri. Kõik on lubatud võlusõna "kontseptsioon" varjus. Kas Parmentier' nägemisviis oli ainuõige? Kindlasti mitte. Kuid kõitev? Igatahes.

Festivali maiuspala, taani plokklöödi-virtuoos Michala Petri esines lõupäeval kahel kontserdil. Väravatornis koos kitarri- ja lautomängijast abikaasa Lars Hannibaliga musitseerides andis ta võimaluse imetleda vapustavat, suisa inimvõimete piiril mängutehnikat. Asjata ei peeta teda plokklöödimängijaks number üks. Selline kindlakäeline virtuoossus, mis ei lase tekkida ainsa vee võimalikkuse hirmugi, on hämmastav. Kusjuures ta mängis kõike peast! Noodipult tuli kasutusele alles ühes lisapalas ja sedagi üksnes pillide paigutamiseks — neid oli tarvis kiiresti vahetada. Petri mängutehnika täiuslikkus on peaaegu ebamaine, sõrmede ja keele väledus ahhetama panev. Kontserdil oli kõikvõimalikke sõrmetrikke, mitmehäälsust — kõike, mida iganes on mõeldav tekitada plokklöödiga. Kogu kava oligi üles ehitatud virtuoossusele. Kas vähem tehniliste lugude puhul oleks mõju olnud sama efektne, jäi kaheldavaks ning kuulsaimate vanamuusikute puudumine tema koostööpartnerite hulgast süvendab seda kahtlust veelgi. Petril on võrratu tehnika, ent ajastutruuduse probleemidega ei näi ta ennast vaevavat. Ja võib-olla pole tarviski, kiireid lugusid ju jätkub. Imetusväärne oli Petri keskendumine — ei ühtki üleaurust liigutust ega pilku. Kõik oli hämmastav: ehtabikaasalikult üksmeelne

koosmäng ja seegi, et Väravatorni kontserdil oli tosinajagu tühje kohti!? Paneb imestama: kus olid kõik need plokkflöödiõpetajad, kes selle pilliga oma igapäevatööna (professionaalselt?) tegelevad. Jääb loota, et nad jõudsid vähemalt lõppkontserdile. Michala Petri mäng purustas loodetavasti viimsegi skeptiku arvamuse plokkflöödist kui mänguasjast ja pillist, "mis on nii lihtne, et iga puhkpillimängija on seda võimeline käsitsema ja õpetama" (nii ütles mulle üks staažikas muusikaõpetajate koolitaja). Petri mäng oli ime. Alustanud kolmeaastaselt, on ta tänaseks perfektse plokkflöödimängu etalon.

Festival lõppes galakontserdiga. Petri kõitis publikut "kaelamurdvas" Vivaldi *piccolo*-plokkflöödikontserdis. Bachi Brandenburgi kontserdi mõjuvust kahandas solistide grupi ebaühtlus ja aeg-ajalt kostvad koosmängulised lahkavamused (loe: login). Festivali krooniks kavandatud suurejoonelise "Kroonimissat" aeg-ajalt varjutanud ebatäpsusi korvas laulupoiste õhin ja üldine pidulikkus.

On lausa imekspandav, et väikesel Eestimaal kuuleb nii uhkeid ja kõrgetasemelisi kontserte, ning hämmastav, et siia sedavõrd kuulsad nimed üldse tulevad. Festival oli tasemel, mitmepalgeline ja põnev. Ometi jääb kripeldama nostalgiline igatsus varasemate barokipäevade ühtsuse ja vahetuse järele, mida suurejoonelisus ei suuda asendada.

---

**HEILI MEIBAUM** on travers- ja plokkflöödimängija, EMA magistrant.

---

---

JAAKKO HALLAS

---

## RÄÄGIB RAPLAMA

---

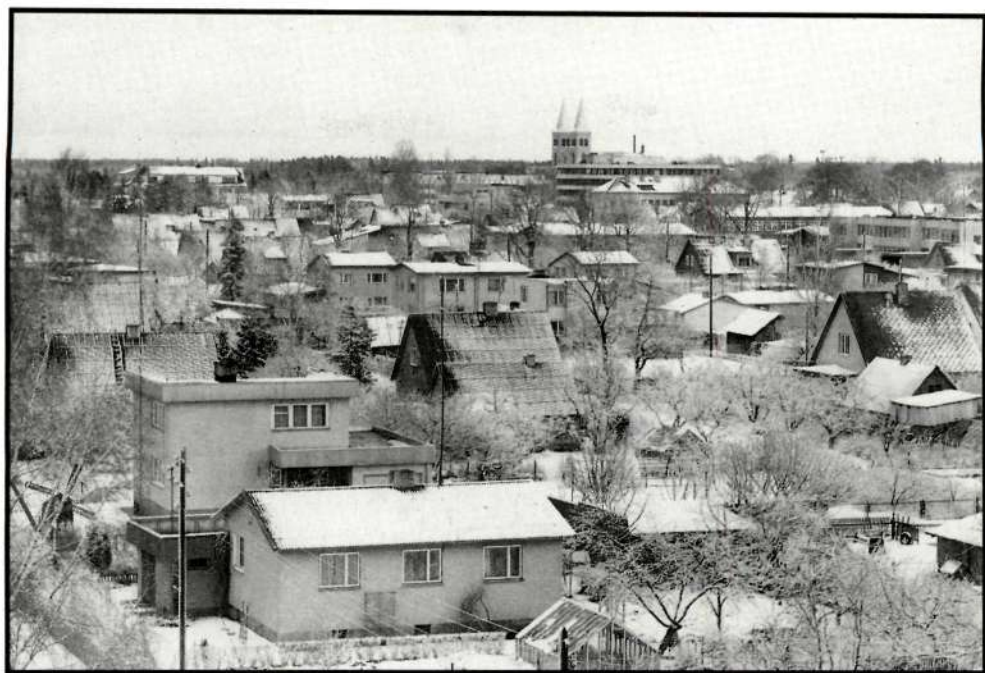
"RAPLAMA". Autor Jüri Sillart, operaatorid Vladimir Bogatkin, Mihhail Petrov, Jüri Sillart, Kristjan Svirgden ja Aleksander Razumov, heli: Mati Jaska, montaaž: Sven Aluste, Tarmo Rätsep ja Aivar Valdna. Film on valminud Eesti Kultuurkapitali, Rapla maavalitsuse, Rapla maakonna arengufondi ja TV 3 toetusel. Video Beta SP, 1 tund 5 min, värviline. © AS Kairiin LTD, 1997.

---

Meenub üks ammune vahva ekskursioon tollasesse Rapla rajooni. Väljasõidu oli korraldanud Tallinna Orientalistikaklubi ning reisirühmadeks palutud oma ala tipud: Oskar Kuningas juhatas kätte kirjandus- ja üldise kultuurilooga seotud paigad, Einar Laigna näitas kirikuid, Ott Sandrak mõisahooneid ja teisi uhkemaid ehitisi. See oli sootuks teistsugune huvireis kui toona kombeks. Ei käidud seekord vabrikutes ega kolhoosikeskustes, lilledeta jäid kangelaskalmud ja lahingukuulsuse paigad.

Aegade jooksul on Rapla kandiga olnud enamgi kokkupuuteid. Mitu sügist järjest saadeti vägisi paariks nädalaks Soonistesse, Maidlasse või Salutagusele põllutööle — Rapla rajooni ühismajandid kuulusid meie asutuse šefluse alla. Tihti käisin külas ka Märjamaal elaval sõbral. Tal oli auto ja nii sai ette võetud mitmeid väljasõite. Meelde on jäänud Varbola maalinna väljakaevamised; vapustava elamuse jättis kõrvalises Kuuda külas veel 1980-ndatel asunud pidalitõbila oma kuue eluäegse hoolealusega, noorim umbes 40-aastane Narva mees...

Raplamaa — nagu mõni teinegi maakond — on tegelikult ju suhteliselt uus ja kunstlik administratiivmoodustis, mille nüüdisaegsed rajajooned järgivad nõukogude ajal mahamärgitud rajooni piire. (Andres Ehin maakonna kuju kohta: "See on Eesti Austraalia, ainult et kukkurloomi pole.") Kuni 1950. aastani oli haldusjaotus veel arhailine: praegune Raplamaa kuulus enamjaolt Harjumaal lõunaosasse, läänepoolne kant — Viigala, Velise ja Märjamaa, mis muinasajal



Rapla linn.

moodustasid omaette suurema kihelkonna, mille nimi ei ole teada — aga Läänemaa rüppe. Muinasajal mahtus praeguse maakonna kaguserv väiksesse Alempoisi maakonda. Raplast endast on aga üsna viimasel ajal linn saanud. Tundub, et maakond toimib oma praegustes piirides võrdlemisi funktsionaalselt ning taasliitumine Harjumaaga oleks nüüdisajal mõttetu.

Ja nüüd Jüri Sillarti film “Raplamaa” anno 1997, mis esimese hooga valmistas kerge pettumuse — küllap toda ekskursiooni ja muid uitamisi mäletades ning seeläbi sündinud ootuste tõttu. Ilma irooniata — tahtnuks näha rohkem loodust ja ehitisi, kas või praegusi tehaseid, karjafarme ja ausambaid. Aga siin: muudkui räägivad, räägivad... Natuke meenutab film ka telesaadet, eriti just häirivalt tihti eksponeeritud suurte plaanide poolest.

Ent siis tuli selgus! Kuivõrd lihtne oluks kaamerameestel ühe-kahe teadjamehe seltsis maakond läbi sõita, trükitud reisijuht näpus ja koolitatud näitlejahääl taustal kommenteerimas: “Siin, Ohulepa külas, elas aastail 1818—1819 ja 1820—1823 meie suur lauluisa Friedrich Reinhold... Siin, Hagudi mõisas, sündis suur meresõitja Adam Johann...” Ehkki ka selliseid filme oleks vaja — eelkõige koolidele, täiendavaks õppematerjaliks.

Ilmselt oli sootuks raskem otsida ja jäädvustada õigeid inimesi, kes teavad ja mäletavad. Kelle teadmised ja mälestused on unikaalsed. Ning neid nõusse saada (edevamate ja julgematega läks vahest libedamini, aga küllap tuli mõndagi pikemalt keelitada). Need on ju kõik Raplamaa inimesed, mis sest, et ühed on sinna kaugemalt kolinud (on isegi üks kohalik afgaan!), teised küll sealtkandi juurtega, kuid oma praeguse elamise mujal sisse seadnud. Põlisisasukad saavad sõna nükuinii.

Lindile jäädvustatute galerii on üsna lai, etteastujaid nii-öelda seinast seinast — nii hariduse, tegevusala kui ka vanuse, ennekoike aga maailmanägemise poolest. Sillart toob subtiitrites ära vaid rääkija nime, ametid-tiitlid jäägu vaataja enda mõistatada. Küllap on see taotluslik — et igapähe oleks võrdne, eelarvamustevaba lähtepositsioon. Vaatajaskonna infonäljasem osa jääb aga ometi rahuldamatuks. Eks omakandi rahvas tunneb paljud ära (või teavad raplalased ise äkki *kõiki* esinejaid?), laiem Eestimaa üldsus — pean siin silmas ka rohkearvulisi muulasi — suudab võib-olla ehk samastada Olav Antonit riigimehetööga ning Enn Vetemaad ja Paul-Eerik Rummot kirjanikuametiga. Hea, kui sedagi. (Ühes Ida-Virumaa küsitluses väitsid vastajad, et Eesti president on kas Rütel, Savisaar või Vähi!) Pidin minagi oma

Rapla-tuttavaid vaevama, küsides, et kes on see ja kes teine. Ehkki mu teadmised on nüüd sealsete ärksamate peade küsimuses varasemast võrratult suuremad, ei hakka neid nimised siin lahti seletama. Õnnis teadmatus on vahel etemgi. Üht üllatavat seika ei raatsi ometigi endale jätta: Mahtra külavanem on toosama Terje Luik, kes on mänginud "Vallatutes kurvides" ja elanud hiljem Moskvas!

Ühekordsel vaatamisel võib mõndagi kahe silma vahele jääda või kõrvust mööda libiseda, liiatigi kui näitamisel tuleb ette tehnilisi viperusi, nagu juhtus esilinastusel Tallinna Kinomajas 22. jaanuaril 1998. See selleks, tegijal ikka juhtub. Kuid ka kiiresti vahelduvad monoloogikillud ja mõne esineja halb diktsioon nõudsid kohati lausa pingutust, et toimuvaga ühes rööpas püsida. Hilisem kordusvaatamine videolt lõi pildi nii sõna otseses kui kaudeski tähenduses selgemaks, kuni kujunes ka üldpilt.

Kuigi Mandri-Eesti geograafiline keskpunkt asub Adavere lähistel, koorub filmis mitme inimese jutust välja, et Raplamaad tuleks sisuliselt pidada tüüpiliseks Eestimaa keskpaigaks. Raplamaalane olevat kõige tüüpilisem eestlane! Sedasama on väidetud aga ka Järvamaa ja järvakate kohta. Nii see on tõesti ja õigust jääb ülegi — näiteks eesti kirjakeel on kujunenud keskmurdest, mida räägitakse peale nimetatud maakondade veel mujalgi Põhja-Eestis. Samas on isegi nii väikese haldusüksuse nagu Raplamaa äärealade inimeste erinevused selgesti hoomatavad. Korduvalt rõhutatakse, et juurukad on

hoopis isesugused, võrreldes näiteks Vigala rahvaga, kes käis vanasti Läänemaa alla. Imelik, et Vigala suhtes tundub pisut tõre olevat just sama kandi põlist ja tuntud perekonnanime kandev tumedapäine daam!

Iseloomujoonte puhul ongi ühisnime-tajat raske leida. Ühed peavad raplalastele omaseks ehteestlaslikku tuimust ja alalhoidlikkust, mis tulenevat sealset lauskjast maastikust, teised seevastu tõstavad esile just protestimeelt ja sõjakust (Mahtra sõda; 1905. a mäss Vigalas ja Velisel).

Filmis räägitakse vähemalt kahel teemal, mis pakuvad kohaliku aineriingiga võrreldes märksa laiemat huvi. Kirjanikud, kirikumehed, koduloolased, teadusmees ja Kanadas elav baltisakslane pillavad ülipõnevaid kultuuriloolisi killukesi, mis väärisksid jäädvustamist ka kirjas, märksõnadeks Raikküla kant, Uku Masing, Hermann von Keyserling, Otto von Bismarck... Teise teemaliini alla mahuvad müstilised nägemused Paka mäel, muinasaegsete Raikküla kärjate toimumispaigas, UFOd, maagilised viljaringid jt anomaalsed nähtused, biolokatsioon kui uurimismeetod, peatne Uue Ajastu saabumine jms. Huvitaval kombel on Jüri Sillart sealt kandist leidnud nii palju Vigala Sassi sugulashingi.

Seda tüüpi linatõuseid tavatsetakse nimetada *Heimat*-filmideks, ja seda on Sillart kuluvaarides teinudki (konkreetselt "sildi" pani külge vist Andres Langemets, kes samuti "Raplamaas" rääkimas). *Heimat*-filmid on olulised ja tähtsad eeskätt kohalikule rahvale, heal juhul jätkub neis üldistusjõudu terve

Rapla kirik.





rahvuse jaoks, kuid rahvuspiiride ületamisel peaks neis leiduma mingit iseäralikkust oma-pära ja eksootikat, et etnograafide ja kultuuri-antropoloogide huviväljast kaugemalegi levida. Kas leidub midagi niisugust ka Eestimaal?

Ideaalne oleks teha sääraseid filme kõigest 15 (koos Petserimaaga 16) maakonnast, igal aastal üks, et siis 15–16 aasta pärast ringiga algusse tagasi jõuda ning *anno* 2012–2013 “Raplamaad” korrata. Sedavõrd isamaaline projekt peaks tingimata olema riigi finantseeritav, mitte sõltuma omavalitsuste ja ettevõtjate sponsoralusest. Viieteist-kuueteist-aastane tsükkel on suuremate muutuste jäädvustamiseks piisav ning eks uusi ja huvitavaid inimesi kasva ajaga peale. Tulemuseks oleks paikkonna jooksev kroonika — kohaga seotud inimeste pilgu läbi. Ka oleks siis võrdlusteks-üldistusteks rohkem ainet, sest eks erine ju näiteks saarlased ja võrokeseid üksteisest üsna kõvasti.

Tegelikult ongi midagi ligilähedast — olgugi et teistsuguse ülesehituse ja lahendusega — juba teoksil. Tänavu Lissabonis toimuva maailmanäituse EXPO '98 Eesti paviljonis asub kosmosest pildistatud Eesti maa-kaart. 9 x 11 m suurune kaart on klaaspõranda all, altpoolt valgustatud ning jagatud ruutudeks. Tarvitseb vaatajal vaid astuda suvalisele ruudule, kui ta näeb ekraanidel video- ja slaidiprogrammidelt, mis vastavas Maarjamaa paigas huvitavat toimub. Nii saavuta-

takse projekti juhi Ando Keskküla sõnul vajalik mängulisus, sest kogemused näitavad, et inimesed ei taha enam n-ö surnud pilte vaadata (vt “Luup” 1998, nr 3). Miks mitte seada selline püsiekspositsioon sisse Eestiski, kusjuures ruutude asemel oleksid maakondade kujutised? Tehniliselt peaks see olema võimalik. Maailmanäitusel esitatava multimeedianäituse võiks aga paisata internetti ning pakutavat teavet aeg-ajalt uuendada.

XVII sajandi teise poole puunikerdaja Christian vanem Ackermanni tehtud kantsel Rapla kirikus.  
*Harri Rospu fotod*



# TARSINA ALANGO 75 RINGREISI

*Omavalgustatud pianist Tarsina Alango sisse paljude lavapartnerite esinemised. Andis eelmängu lõppedes sõnajärje solistile, taandus, kuid ei jäänud märkamatuks. Tiit Kuusiku ettepanekust 1947. aastal sai alguse koostöö, mille jooksul kodunesid auväärt lavad ja avanesid kauged ilmanurgad. Mati Palmiga mõõdeti aega lauljatee algusest rahvusvahelise tunnistuseni. Oma saatjatiibilt ja haardelt on Tarsina Alangot raja taga kõrvutatud Gerald Moore'iga (arvustuses kontserdi kohta Liszti Akadeemias Budapestis 21. 10. 1968).*

*Järgnev tekst keerab leheküljed lapsepõlve. Jutustus areneb mina-vormis, sest Tarsina Alangolt kuulnud kirja pannes soovisin vältida võõrast tooni ja ütlemissviisi.*

Lapsena polnud ma oma eesnimega sugugi rahul, sest poisid narrisid mind ühtelugu Tarzaniks. Ema sõnul olevat aga Tarsina pärsia muinasjutuprintsessi nimi ja minul põhjast uhkust tunda. Tean oma sugupuud mitmete põlvede taha ning ehtsatest pärslasest pole seal kahjuks jälgegi, küll aga leidub mu esivanemate hulgas Ungari mustlasi ja Pommeri sakslasi. Minu isa sitikmustad juuksed ei saanud küll Eestist pärit olla ja miks ikkagi kutsuti onu Hugo Schütsi "blondiks mustlaseks"? Ma ei usu, et üksnes viulimängu vibraato tõttu.

Alustasin klaveriõpinguid üsna hilja — alles üheksaselt, kuna varem pilli kodus polnud. Olin üks kärsitu laps ning jahtisin rohkem pallimängu kui klaveriklahve. Ema seisis ukse juures ja valvas, et ma vähemalt pool tundi klaveri taga püsiksin. Kui mõni asi paari proovimisega ei õnnestunud, olin kohe jalaga pöranud. Ma olen oma esimese õpetaja nime unustanud, aga seda mitte, kui hoolsalt ta heliredeleid ja sõrmeharjutusi nõudis. Minu isa ja onu tavatsesid pühapäeviti koos musitseerida ja peatselt tuli minulgi kaasa lüüa. Polnud juttugi, et ei oska või ei saa hakkama — noot pandi ette ja pidin mängima. Usun, et sinna nädalalõpu polkadesse ja galoppidesse kadus ka mu hirm lehestlugemise ees.

Õppisin Raua tänava koolis ning tänu muusikaõpetaja Riho Pätsile oli meil väikeste vilepilli- ja löökriistamängijate orkester. Riho Päts valis mind orkestri dirigendiks ja meie kõmulisele viieteistliikmelisele kollektiivile pühendas "Päevaleht" pika artikli. Sõjaajal hävis tulekahjus enamik kodusest varast, kuid paar kooli autahvilil rippunud fotot jäi alles ning meenutavad siiani mu üürikest "dirigendikarjääri".

Viieteistaastaselt kandideerisin Londoni

konkursile. Eelvõistlusel oli meid üksnes kaks konkurenti — mina konservatooriumist ja Heljo Sepp Tartust. Kohustusliku teosena mängisime tookord Chopini *f*-moll Ballaadi. Londonisse sõitis Heljo Sepp ja, ausalt öeldes, mind väljajäämine suurt ei häirinud. Aga konservatooriumi direktori Juhan Aaviku sõnad: "Tarsina, teie olete esimene, kelle saadame pärast lõpetamist välismaale õppima," jäid millegipärast meelde. Samal aastal, kui mina lõpetasin konservatooriumi, emigreerusid paljud õppejõud ning teiste seas ka Juhan Aavik.

Mul on olnud üksjagu õpetajaid, minekulaine viis mitmed mujale. Sigrid Antropoff-Hörschelmann, Theodor Lemba, Olav Roots — nad kõik lahkusid Eestist. Olav Roots andis kammeransambli ja temast on mul toredad mälestused. Mängisin koos Evi Liivaku ja Laine Leichteriga. Noorem põlvkond võib-olla ei tea, et Evi Liivak osales juba kolmeteisaastaselt Brüsselis rahvusvahelisel konkursil ning täiendas end hiljem Budapestis ja Pariisis.

Konservatooriumi lõpetasin 1944 Artur Lemba juures, kuid tema õpilane olin lühikest aega. Ta sekkus üksnes siis, kui midagi väga viltu juhtus olema, minu tundide ajal istus aga enamasti vaikides klassinurgas. Enne lõpetamist harjutasin umbes neli tundi päevas ja sellest piisas. Mulle sobis virtuoslik repertuaar: Liszti "Campanella", "Mephistovalss", "Hispaania rapsoodia", Balakirevi "Islamei" — mängisin neid teoseid üsna noorena. Bruno Lukk on mind samuti õpetanud — tema oli õpetaja suure algustähega.

Uue värvi tulek keeras sõjajärgse elu nii segi, et isegi okupatsiooniaegne diplom enam ei kõlvanud. Pidin õpinguid veel kord alustama ning tegin esimese ja teise kursuse eksamid uuesti. Olukord oli üsna veider, aga

lahenes lõpuks kuidagi iseenesest. Küllap jäeti mind seetõttu rahule, et töötasin juba konservatooriumis ja esinesin aktiivselt kontserdilaval. Oli ju neidki, kes lõpetasid kaks korda.

Tiit Kuusik tegi mulle koostööettepaneku 1947. aastal. Lisaks konkursivõidule oli tal Viini ja Kasseli teatri solistikogemus ning kodused tiitlid. Mina polnud tookord veel keegi. Kuusiku kohta on vahel öeldud: "laulja jumala armust" — harukordselt võimas hääli oli tal tõepoolest! Samavõrd oli imetlusväärne, kui kaua ta säilitas vokaalse vormi. Arvan, et Kuusiku hiilgeaastad olid viiekümned ja kuuekümnendate algus. Sooloõhtutel nõuti siis ikka viis-kuus lisapala ning alles seejärel raatsis ta publikule kinkida oma Figaro-kavatiini. Praegu tundub selline populaarsus uskumatu, aga meil oli esinemisi, kus kuulajad lausa rippusid "Estonia" kontserdisaali rõdudel ja niisama ka Tartu ülikooli aulas. Tiit Kuusikul oli Venemaal tohutu menu. Esinesime ju kõikjal: Moskva Konservatooriumi Suures saalis, Ametühingutemaja Sammassaalis, Heliloojate Liidus, Leningradi Filharmoonias, aga kõige südamlikum vastuvõtt oli alati Kiievis. Tavaliselt sai Kuusik publiku oma haardesse juba lavale astudes. Ma ise olen klaveri taga vapustavaid hetki üle elanud — iial ei unune, kuidas ta ühel Moskva kontserdil laulis Schuberti "Erlkönigit".

Kuusiku Schuberti-esitus muutus aastatega tuntavalt — kontserdireisid mööda Nõukogude Liitu jätsid oma jälje. Samas olen ma temalt just "Winterreise" suhtes häid nõuandeid saanud ja neis lähtus ta Viinis koge-

tust. Töötasime üheskoos ligi kaksikümmend aastat. Vahetevahel on küsitud, kas Tiit Kuusik ka minu tähelepanekuid kuulda võttis. Siis võttis, kui serveerisin neid umbes nii: "Tundub, et siin võiks veidi... ja siin pole päris..."

Mehhikos on ühel saatkonnasisesel üritusel Tiit Kuusikut klaveril saatnud Placido Domingo, sest kohalik palgaline pianist ei suutnud olukorda lahendada. Kontsertmeisteri töös peab kõigeks valmis olema ja lehestmänguoskus on hädavajalik. Selleta pole võimalik saatjatööd päev päeva kõrval teha. Kui palju on tulnud ootamatult lavale minna! Valhel sain noodid hetk enne esinemist, mõnikord ka otse laval. Ühe aasta töötasin "Estonia" teatris, kuid haigestunud kontsertmeisterid olen asendanud sageli. Kord pidin lehest lugema Richard Straussi "Roosikavaleri" käsikirjalist klaviiri — see pole nali. (*Estoonlased mäletavad hästi ka seda, kui Tarsina Alango "Jeogeni Onegini" päästis ja tänulik teatrirahvas talle spontaanses üksmeeles aplodeeris.*) Alati elu lihtsalt ei võimalda pikka prooviaega, soodsaid harjutamistingimusi ja käte lahtimängimist. Kontsertmeister peab aga vormis olema sellest hoolimata. Olen kohanud ka seisukohti, kus lehestmänguoskust võrreldakse haltuurategemisega ning seostatakse süvenemissoovi puudumisega. Mina arvan, et kontsertmeister, kes kehvasti lehest loeb, jääb solistideta. Ja ma ei usu, et lehestlugemist nii palju arendada saab, kui vahel ette kujutatakse. (*Ja tavaliselt ei häiri mitte see, mis endal puudub, vaid see, mis teistel on.*) Konservatooriumi päevil pani Karl Leichter mind muusikaajaloo tunnis teose-



Polkad, galopid ja saatja esimesed sammud.



katkendeid lehest lugema. Ei mäleta, et oleksin neid eelnevalt kodus harjutanud.

Väga hindas kohest lavavalmidust Vladimir Alumäe. Temalt sain oma kontsertmeistritöö algaegadel ka häid näpunäiteid. Alumäel oli nõuandja soont ja olen talle selle eest tänulik. Lõputuid proove ta ei kannatanud ning armastas öelda: "Isegi ahvile on võimalik paar lugu selgeks õpetada, aga pianiste, kellega riskin mõne proovi järel lavale minna, võin ühe käe sõrmedel lugeda."

Ta oli galantne reisikaaslane ning kandis alati ka minu kohvrit. Omaaegses reisikorralduses juhtus sedagi, et solist pandi sõitma kuppeesse ja saatja üldvagnusse. Neil puhkudel Alumäe lihtsalt loobus oma mugavustest. Ma õppisin palju Gustav Ernesaksalt. Erakordne, kuidas ta koori juhatas ja millise energiaga õpilastele tundi tegi. Oma sünnipäevadel olen ikka sõnavõttude eest põgenenud, kuid Gustav Ernesaksale pidasin ise juubelikõne. Tervitasin teda tookord meeskoori meeste naiste poolt. 1947—1965 käisin RAMiga kontserdireisidel — kaksteist ülipikka kontserdimatka. 1952. aasta marsruut oli nagu poolümbermaailmareis: Tallinn—Moskva—Kiiev—Donetsk—Makejevka—Gorlovka—Zaporozje—Harkov—Rostov—Bakuu—Kislovodsk—Jessentuki—Pjatigorsk—Kalatš—Volograd—Kuibõšev—Komsomolsk—Pensa—Gorki. Lisaks koorile saatsin ka soliste.

Soomes esinesin Tiit Kuusiku, Vladimir Alumäe, Viktor Gurjevi ja Georg Otsaga. Ots oli äärmiselt delikaatne ja armastusväärne inimene. Lauljate pillimänguoskus on harva kõnelemist väärt, aga tema mängis klaverit väga hästi. Pärast Soome kontserte jõudsid saatkondade vahendusel Eestisse ka ajalehearvustused.

*Mainitud kriitikas imetletakse Kuusikut, ent märgitakse ära ka teatavat esituslikku vanamoodsust; Alumäed tunnustatakse siiralt; Tarsina Alango kontsertmeistritööd iseloomustatakse sõnades: tehniliselt laitmatu, suurepärase ansambli-tunnetuse ja sarmiga.*

Meile on isegi Hiinast arvustusi järele saadetud, artiklid ilusasti vihku köidetud ja lehviga kaunistatud, aga oleks üks hieroglüüf ka ära tõlgitud — mitte tuhkagi ei saa aru.

1959. aastal käisime Tiit Kuusikuga kolmenädalasel Hiina reisil. Andsime kümme kontserti eri provintsidest: Peking, Shanghai, Kanton, Wuhan. Kusagil mujal pole ma lavall selliseid lillekorve näinud nagu toonaste

kontsertide aegu — need olid mehekõrgused. Islandi reis oli veidi pärast Vladimir Ashkenazy läände kargamist ja meilegi pandi kaabumees kaasa. Lennul Glasgowst Reykjavikki elasime üle hirmsa tormi. Mu ainus mõte enne maandumist oli: "Tulgu mis tuleb, peaasi, et see õudus ometi lõpeks." Sellest jubedam oli vaid kunagine seiklus Kasahstanis. Tookord polnud võimalik reisirongides vaguneid pidi ringi kolada. Teise vagunisse sai minna ainult peatuse ajal. Hakkasingi seda tegema, kuid rong läks ootamatult liiklevele. Klammerdusin vaguniukse külge ja sõitsin niiviisi pimedas stepis pool tundi. Jaamavahed on seal pikad. Kui end tugeva tuule käes kinni hoidsin, tundsin, et ega enam kaua jaksa. Veel paar minutit ja oleksingi sinna steppi jäänud. Peatus päästis. Olin nii külmunud, et kohkunud reisikaaslased üritasid mulle odekolonnist sisse joota. Aga sellega ma hakkama ei saanud. Jah, reisidel on juhtunud hulle lugusid.

Eks naljakatki ole olnud küllaga. Kord lagunes laval tool, vahel ei astunud laulja



1955. aastal.

õigeaegselt sisse või jättis paar lehekülge vahele. Olen eelmängu isegi kolm korda esitanud ja siis veel sõnadki ette hõiganud. Lehekeerajaid kardan rohkem kui katku, nii kaua pressivad end abiks, kuni noot on klaveri alla keeratud. Noodi ülestõstmisega nad hakkama ei saa ja mina igatahes hoiatan nende eest kõiki kontsertmeistreid. Vahel

juhtus solistidel esinemisriietega äpardusi ja siis tormati lavalt minema. Naislauljatel on omad kapriisid — mõni ei soovinud vanusevahe tõttu minuga koos lavale tulla, tahis tingimata oma kummardused enne ära teha.

Ma olen konservatooriumis töötanud kolme pedagoogi: Made Pätsi, Tiit Kuusiku ja Jenny Siimoni juures kokku üle kolmekümne aasta. Pikka aega korraldati lauluosakonna õpilasohtuid "Estonia" kontserdisaalis ja see lisas esinemistele pidulikkust. Jenny Siimon ja Viktor Gurjev on teinud mulle hääleseadet ja üht-teist katsetasin ka ise. On lauljaid, kelle puhul võib rääkida looduslikust hääleseadest — Placido Domingo näiteks. Arvan, et Aleksander Püvi kuulus samuti säärase erandlike annete hulka. Teadlikult omandatud tehnika on kõige alus, aga laulmisse jääb alati ka tubli annus müstikat. Ning ettearvamatus ja -aimamatust samuti.

Ettearvamatus on ka konkursside kaasalane. Konkursi- ja kontserdilavad on erinevad kohad ja esinemiseelne närvigi isesugune. Usun, et alati on žüriis ka selliseid inimesi, kes suutelised mõnd eksimust vabandama. Ja vabandamiseks annavad põhjust samad väärtused, mida hindab kontserdipublik.

Meie ühine töö Mati Palmiga algas tema tudengipõlves ja see oli võistlusterikas

aeg. Niisama ei pääsenud kuhugi ja ettelaulmistel vaeti iga kandidaadi võimeid. Vahel piirdusid konkursid minu jaoks üksnes kavade koduse ettevalmistamisega, kuna rahvusvahelistel jõuproovidel on alati ka korralised kontsertmeisterid. Eks kaasaminek sõltus sellestki, kuidas Nõukogude Liidu välisüksed parasjagu avanesid või sulgusid. Näiteks 1972. aastal, kui Mati Palm sai Barcelonas hõbemedali, mina kaasas ei käinud. Samuti ei olnud mind 1967. aastal Viinis. Aga ma saatsin Mati Palmi Müncheni konkursil 1971. aastal, kus Nõukogude Liitu esindas žüriis Niina Dorliak. Kontserdist, mille Dorliak ja Richter kunagi Tallinnas andsid, räägin oma õpilastele veel praegugi. Konkursid pakkusid uudseid kogemusi repertuaari osas. Viini kavas oli Schuberti kõrval Schönberg ja see kõik leidis aset ikkagi kolmkümmend aastat tagasi! Hiljem õnnestus seda muusikat plaadistada ja ta oli meil ka viimase suurema esinemise kavas. Aga sellestki on juba kaks-kümmend aastat.

*Kui veel konkursside juurde tagasi tulla, siis väärrib meenutamist 1970. aasta Minski konkursi lõpptulemus: Mati Palm võitis esimese, Ludmilla Dombrowska teise ja Aleksander Sarapuu kolmanda preemia. Nende saatja tunnistati samuti parimaks.*

Islandi reisir: Tiit Kuusik, võõrustaja, Tarsina Alango, kaabumees, tõlk.

*Fotod Tarsina Alango erakogust*





Tarsina Alango veebruaris 1998.

Harri Rospu foto

Ma ei ole kunagi olnud auahne ega mu-  
retsenud oma karjääri pärast. Mu lavaaeg oli  
sedavõrd esinemisrohke, et lavalt lahkumine  
polnudki raske. Aga sellest on kahju, et lem-  
mikheliloojat Rahmaninovi ei laulnud ükski  
solist piisavalt sageli. Ja ma ei mõista, miks  
ei usuta mu lahkumise peapõhjust — prille.

*Ja mina lisan mõned nimed, kellega selle loo solist  
omal ajal koos mängis: Tiit Kuusik, Mati Palm,  
Vladimir Alumäe, Aleksander Arder, Ott Raukas,  
Karl Ots, Martin Taras, Teo Maiste, Raimond  
Alango, Georg Ots, Ludmilla Dombrovska, Jenny  
Siimon, Anu Kaal, Laine Leichter, Evi Liivak, Heli  
Lääts, Veera Nelus, Olga Lund, Elsa Maasik,  
Hugo Schüts, Herbert Laan, Georg Taleš, Maarja  
Haamer, August Karjus, Lehte Mark, Henn Erik,  
Voldemar Kuslap... RAM, Haridustöölise nais-  
koor, Teaduste Akadeemia meeskoor, Tartu akadee-  
miline meeskoor...*

*Aktiivse lavaelu järel on Tarsina Alango töötanud  
kaksikümneks aastaks Tallinna G. Otsa nime-  
lise Muusikakooli kontsertmeistri klassi õppe-  
jõuna. Tema selle aja tööst ja tähelepanekuist on  
kavas kirjutada edaspidi.*

MAILIS PÖLD

## KOLM EESTI LEVIMUUSIKA VAALA

Uno Naissoo, Arne Oit ja Valter Ojakäär — neid on nimetatud eesti levimuusika kolmeks tammeks või ka kolmeks vaalaks. Igatahes rajas nende kolme mehe tegevus mitmekümne aasta vältel tugeva vundamenti, millele toetub tänapäeva muusikaelu ja ehitab oma tulevikku. See ei madalda kellegi teise osa, sest eestvedajate töö oleks kaasalööjate ja järgijateta mõttetu.

10. märtsil sai Valter Ojakäär 75-aastaseks. 25. märtsil oleks saanud 70 Uno Naissoo ja 3. detsembril Arne Oit. Arne Oidiga jäid kõik juubelijutud rääkimata, tema sängitati igavesele unele oma 47. sünnipäeval. Uno Naissoo lahkus 52. eluaastal. Valter Ojakäär on õnneks paremas tervislikus seisus kui oma 70. tähtpäeval, reibas ja teokas, fenomenaalne mäluga, tohutu töövõimega. Pillimehe- ja heliloojaamet on jäänud nüüdseks küll kõrvale, sest kogu aja võtab muusika propageerimine, tutvustamine, kuulaja harimine. Laupäeviti-pühapäeviti seatakse lugematul arvul vastuvõtjaid "Vikerraadio" lainele, et kuulata

saateid "Alla 60 keelatud!", "Helisev kroonika", "Vikerkäär" — viimast teeb Valter Ojakäär koos oma poja Jaaguga, ja nende sarnastes hääldes pole vanusevahet tundagi. Nii sisukat ja laiahaardelist teavet nii ladusas ja kaunis sõnastuses ei suuda levimuusika kohta anda keegi peale Valter Ojakääru. Ja head sõnaleiud *levimuusika* ning *süvamuusika* on eesti keeles olemas ka tänu temale.

See kirjatükk ei ole meie *grand old man*'i elu-ega loomingulugu, ka mitte Uno Naissoo ega Arne Oidi oma. Palusin Valter Ojakäärul meenutada mõningaid ühiseid hetki kolleegidega, kellega teda sidus "sõprus surmani", nagu ta ise väljendus. Mõlemad on pidanud teda oma eeskujuks ja innustajaks muusikuteel. Nooruses on ju viis aastat suur vanusevahe. Esimene kohtumine Uno Naissooga leidis aset 1944. aasta oktoobri alguses Pär-

Uno Naissoo ja Valter Ojakäär  
esinemas 1967. aastal.  
Valter Ojakääru kogust



Arne Oit ja  
Emil Laansoo  
esinemas ETVs  
1960. aastate lõpul.  
TMMi arhiivist





nus. Ojakäär, kes oli juba koolipoisina Pärnu Rannasalongis Raimond Valgrega ühes orkestris mänginud, 1942/43 Tallinna Konservatooriumis Bernhard Luki juures klarinetit õppinud ja samal ajal John Pori orkestris kaasa löönud, siis Saksa sõjaväkke värvatud ja lõpuks ringiga kodulinna tagasi jõudnud, sai tööle "Endla" teatri orkestrisse. Kord nädalas mängiti alati 5—6 mehega ka tantsuks. Ühel päeval ilmus sinna uus akordionist — koolipoiss Uno Naissoo.

*Mina ei tea, kes ta sinna soovitas. Ta oli 16-aastane, kõhetu, mul on tunne, et kandis liihikesi pükske. Aga musikaalsus oli erakordne. Tema oli saksaaja laps, tundis ainult saksa šlaagreid. Meie Lindauga (viulidaja) olime ameerika fännid, nagu Valgregi. Uno on hiljem õelnud, et mina olin see, kes ta silmad lahti tegi džässis koha pealt. Ükskõik, kes see ka oli, need oleks tal lahti läinud igal julul. Ta orienteerus hirmus kiiresti.*



"Swing Club" 1950. aastate alguses.  
Ees: Uno Naissoo ja Uno Loop,  
taga: Ülo Vinter ja Karl Aavik.

*Valter Ojakääru kogust*

Järgmisel sügisel tuli Ojakäär Tallinna, tahtis uuesti konservatooriumi astuda, ei võetud — ankeet ei sobinud. Raadiosse oleks diktoriks saanud. Ilus kandev hääl, närv pidas vastu, kui tekstis esinev Massachusetts ka õigesti kõlas, siis õelnud asedirektor Madivere: "No selle poisi võib võtta!" Aga ei — jälle ei sobinud ankeet. Raadio estraadiorkestrisse saksofoni mängima kõlbas õnneks ka selle ankeediga.

Estraadiorkestriga oli vahel küll kaks korda päevas otsesaade, aga õhtud olid vabad ja sai

pidada teist kohta restoranis. Üks kullassepast viulidaja Hoffart ajas "Du Nordi" kamba kokku. Arne mängis seal akordioni. Tema vend Viktor oli hea mängija, kuulsin teda Landessender Revallis. Aga tema oli ära läinud, hiljem elas Kanadas. Viktori pill jäi maha, Arne hakkas seda mängima. Ta oli täitsa algaja iseõppija. Polnud siis veel suurem asi pillimees. Mängisime koos paar nädalat. Siis saadeti estraadiorkester Kohilassee kartuleid võtma. Kui kahe nädala pärast tagasi tulim, oli minule asendaja leitud, Arne ja Hoffart ise ka välja puksitud. Hoopis teine koosseis oli seal.

Orkestritöö kõrvalt mängis Ojakäär ansambli "Kuldne 7", kuni see 1947. aastal laiali läks. Naissoo ja Oit jõudsid lõpetada keskkooli. Esimene sai kohe konservatooriumi, teisel ei õnnestunud muusikakooli sisse saada — olevat vähe musikaalsust. Napisõnaline ja pisut kohmakana mõjuv noormees jätkas visalt oma kasina pagasi täiendamist. Ja siis viis tee mehed jälle kokku — nüüd juba kõik kolm.

1947. sügisel organiseeris Erich Kõlar seksteti "Rütmikud": Kõlar — trummid, Vallo Järvi — kitarr, mina — saksofon, Podelski — klaver. Sinna tulid Oit akordioniga ja Naissoo bassiga. Mängisime kolm korda nädalas Sakala tänaval Töötava Rahva Kultuurihooones. Enne tantsu olid laupäeval-pühapäeval kontserdid, kus esinesid Georg Ots, Veera Nelus jt head solistid. Tegime mitu lindistust vana raadiomaja keldris. Toonmeisterid Ernst Veber ja Asta Raamat (Kuivjõgi) olid džässihuvilised, nemad aitasid innuga. Üheaainsa mikrofoniga mängisime linti. Igavene häda oli. Järvi oli kitarriga esiplaanil, trummid ja klaver kostavad ikka, aga bassi ei saanud kuidagi kätte. Veber pani siis Naissoo laua peale piisti, et paremini kostaks. Mängisime peast, see oli meile kõigile hea improvisatsioonikool. Hiljem Asta leidis need lindid kuskilt prügikastist üles, need on praegugi arhiivis. Kvaliteet on muidugi vilets — tehniliselt. Aga kui kuulata, siis Järvi oli ikka Euroopa tasemel kitarrist tol ajal. Kõige nõrgem oma pillil oli Arne. Aga me tegime "Rütmikutega" väljasõite ka, ja Tartus "Sinimandria" laval Oit korraga plahvatas ja hakkas nii mängima, nagu ta hiljem mängis. Enne ta oli kogu aeg hädas ja pidi kõvasti õppima. Aga siis korraga hakkas tal tulema, ta hakkas vabalt improviseerima. Nähtavasti mingi barjäär oli ületatud. Minu meelest oli ta sel ajal kõige parem improviseeriv akordionist, ta oli lausa briljant. Kahjuks need lindid, mis me "Rütmikutega" tegime, olid enne seda plahvatus. Aga hiljem ta mängis ju Laansoo ansambli, ja Laansoo poleks nõrka akordionisti pidanud. Selle ansambliga on linte palju.

"Rütmikud" pidid laiali minema 1949. aasta kevadel, kui algas üleliiduline džässis-



Tallinna džässifestivalil 24. mail 1964 TPEDI saalis.

Vasakult: Valter Ojakäär, Eino Avarsoo, Uno Naissoo ja Rein Tammik.

*Valter Ojakääru kogust*

vastane kampaania ning saksofon kuulutati kodanlikuks pilliks ja vaenuliku ideoloogia kandjaks. Džäss läks "põranda alla".

Naissool oli juba paralleelselt "Rütmikutega" põrandaalune "Swing Club". Naissoo oli džässifanaatik ja nad kõik — Ülo Vinter, Ustus Agur, Uno Loop, Karl Avvik jt, olid väga suured teoreetikud. Nad mitte ainult ei kuulunud raadiost ega loonud jalaga takti, vaid nad uurisid, vaidlesid, tegid arranžeringuid, vahel tundus, et lausa idiootlike katsetusi. Näiteks Agur arranžeeris suure orkestri lugusid kvartetile. Aga see oli põnev. Nende suur eeskujui oli tol ajal Ameerika läänerranniku džäss, kus oli vähe puhkpile. Meil Eestis oli ju suure koosseisuga koospiisimine raske. Naissoo oli ürgandekas, tal läks kõik tõusujoones. Konservatooriumis sattus ta Elleri käe alla, kelle ideed rahvamuusika kohta leidsid Naissoos kohe huvitatud kuulaja. Naissoo oskas selle kohe džässipiikkida ja leidis täiesti uue tasandi meie džässiloomingus. See oli osalt väga õnnelik kokkusaatumine, õnnelik tähtede seis. Aga inimeses endas oli ikka nii palju seda, mida ta sai realiseerida ja antud tingimustes maksmata panna.

Viiekümneandate aastate teisel poolel paranes olukord levimuusika vallas tunduvalt, marsi, valsi ja polka kõrval võisid kõlada ka teised rütmid, džässki ei olnud enam rumal sõna. 1954. aastal alustas oma kaks-kümmeend üks aastat väldanud tööd Emil Laansoo ansambel, mis tõi meie kuulajateni maailma raadiojaamadest püütud moelood ja eesti heliloojate loomingu, olles saatjaks peaaegu kõigile meie laulusolistidele. Arne Oit mängis seal akordioni.

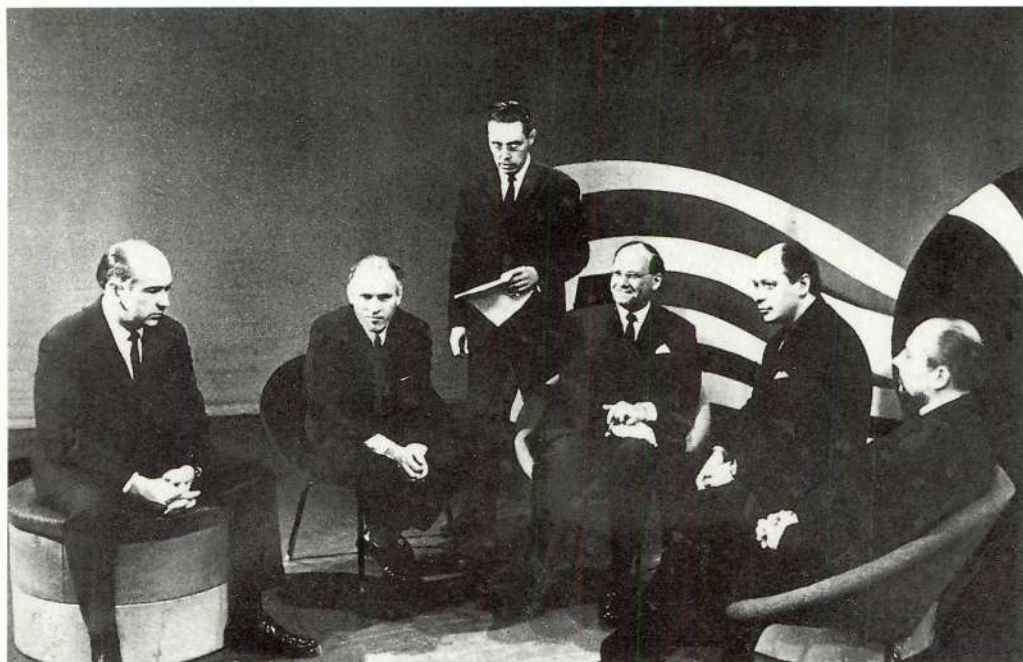
Kuuekümnendail kutsus Uno Naissoo kokku ansambli "Stuudio 8", kus ta ise mängis klaverit ja Valter Ojakäär altsaksofoni. See ansambel mängis džässmuusikat, suures

osas Naissoo enda loomingu. Nii ei olnud need kaks väga kõrgetasemelist professionaalsete pillimeeste ansamblit rivaalid, vaid eri stiilide esindajad ning rikastasid tunduvalt eesti levimuusika pilti.

Naissoo läks konservatooriumi kohe keskkoolipingist ja lõpetas 1952, hilja alustanud Oit tegi enne läbi ka muusikakooli ja jõudis heliloojadiplomini 1956, samal aastal kui Valter Ojakäärgi, kes lõpuks siiski kompositsiooniklassi oli vastu võetud. Juba enne tudengiseisusesse astumist oli ta rea populaarsete laulude ja instrumentaalpalade autor, tänu laulule "Rannakolhoosis" lausa üleliiduliselt ja Soomeski tuntud ja tunnustatud. Ja siiski, niipea kui avanes võimalus (tänu Eugen Kapi käendusele), läks ta kohe õppima.

*Mul oli see juba 42. aastal selge, et oma käe peal ei saa — võib niisama tutulututada, aga muusikat tegema peab kirjaoskusega. Peaaegu kõik selle perioodi estraadiheliloojad olid konservatooriumi lõpetanud. See oli reegel, et tuli õppida. Ja ma leian siiaamaani, et see jumalik säde võib olla sul ei tea kui suur, kas peas või mujal, aga kui sa ei oska seda sädet suunata, siis ei ole talt midagi kasu.*

Kõik kolm õppisid oma sädemeid suunama Mart Saare ja Heino Elleri käe all. Individuaaltunnid olid professorite juures kodus. Küllap kulges see igapäevaelu pisut isemoodi, olid nad ju omaette isiksused, oma loomingualaadiga. Nii Saart kui Elleri on kõik nende õpilased alati meenutanud hea sõnaga. Õppetöö käis loomulikult klassikalisel rada, aga ega professoritele polnud teadmata, millega nende õppurid oma igapäevaelus tegelevad ja kus leiba teenivad.



Kakskümmend aastat ansambli "Rütmikud" asutamisest, ETV saates 1967. aastal.  
 Vasakult: Arne Oit, Uno Naissoo, Valter Ojakäär, Georg Metsala, Gennadi Podelski ja Vallo Järvi.  
 Valter Ojakääru kogust

Ma Saarele paari estraadiasja siiski näitasin. Mäletan, et oli vaja teha mingi vaheosa klaverile, ja ma ei tulnud sellega toime — olin veel nii algaja, ei saanud õiget tonaalsust kätte. Saar pani noodi klaveri peale ja plaks: otsis ise kohe variantid. Tegigi selle vaheosa mulle ära. Aga Eller ei teinud seda mitte kunagi. Eller ei kirjutanud mitte ühtegi nooti ette. Mitte ühte! Kui ta nägi, et inimene on hädas, ei saa kuidagi asja lahendatud, vedas ta pliiatsiga mööda noodipaberit, vaatas poolviltu otsa ja ütles: "Jaa... Siin, jah, peaks nagu midagi olema..." Tema põhimõte oli niisugune, et kui sa oled kraavi kukkunud, siis roni ise välja ka. Ma mäletan ühtainust korda — tavaliselt ma ei näidanud neid laule talle kunagi, aga ühte laulu näitasin, ja see oli mingi idiootlik laul... Pärast "Rannakolhoosi" hakkasid igasugu luuletajad üle Liidu saatma mulle tekste. Tegin ühe valsi... "Kremli tähed" või mingi niisugune pealkiri sel oli. Ma ei tea, miks mul tuli mõte seda Ellerile näidata. Eller ei mänginud klaverit nii nagu Saar — Saar läks hasarti ja mängis nii, et tuhatosid lendasid klaveri pealt, aga Eller sõrmitseks kergelt, kuulus rohkem kui mängis. Selles loos oli kohutavalt kaldumisi, harmoonia liikus tont teab kuhu, nagu ära eksinud. Päris lõpus jõudis toonikasse tagasi. Ja siis ta muigas, vaatas mulle otsa ja ütles: "Noh, ikka jõudsid lõpuks alghelistikku tagasi ka. Tore!" Aga muidugi ei olnud lugu midagi väärt,

nagu üks harmooniaharjutus... Saar oli väga selt-siv, tema tunnist ei saanud tulema, tema ei vaa-danud kella. Panid palitu selga ja hakkasid ära tulema — ta rääkis trepikojas ka veel veerand tundi juttu. Eller oli kinnisem, aga nende õpilas-tega, kellega ta pidevalt koos töötas, oli väga isalik, mingit võõrastust õpilane ta ees ei tundnud. Ta ütles kõigile õpilastele "sina" ja tahtis, et ka õpi-lased teda sinataksid. Aga tema oli minu jaoks kõige suurem klassik ja ma ei saanud teda sina-tada.

Õpiaeg läbi, jätkas iga mees seda rada, mille oli juba ennegi valinud, sest see oli hingelähedane. Uno Naissoo pühendus peda-googitööle Tallinna Muusikakeskkooli teo-riaosakonnas, tegeles harmooniaküsimustega ja kirjutas neil teemadel neli raamatut. See sobis hästi ta uurijaloomusele, mis ei piirdu-nud sugugi ainult džässiga.

Kord suvepuhkuse ajal juhuslikult Valge-rannas kohtudes hakkas ta rääkima: tead, mis ma viimasel ajal olen teinud? Ma olen kogu biitlite loomingu läbi käinud, üksipulgi läbi analüüsinud. See on lausa vapustav! Nad teevad selliseid eba-realseid asju, mis lõppkokkuvõttes kõlavad päris hästi. Ja teine, keda ta analüüsis, oli Bacharach. Ta tahtis teada saada, miks need laulud on popu-larsed.

Džässmuusika oli armastus, millele ta jäi truuks kogu elu. Juba "Swing Clubi" ajal hakkas ta korraldama väiksemamõdulisi džässifestivale. Algul toimusid need paralleelselt Tallinnas ja Tartus. Vaimustus oli kole suur. Viiekümne-  
date lõpus hakkasid siin käima juba Moskva mehed, kuni 1966. aastal oli esimene rahvus-  
vaheline džässifestival ja 1967 teine, mis tõi kaasa suure paugu ja lõpetas kõik ära. Enam ei aida-  
nud miski, kõik oli nagu peaga vastu müüri jooksi-  
mine.

Naissoo jõudis teha tohutult palju, ja kõike hästi. Lisaks mainitule juhatas ta aastaid Heliloojate Liidu noortesektiooni, tegeles taidlusansamblitega, algatas HLi eksperimentaalkoori idee ja laulis seal aastaid kaasa — sellest kasvas välja hilisem Tallinna Kammerkoor. Ei öelnud ära, kui paluti kirjutada ajalehtedele või esineda raadios ja teles. Ikka asjalikult, arusaadavalt ja vaimukalt. Eeskätt Uno Naissoole võlgneme ka selle, et Tallinna Muusikakoolis avati lõpuks estraadiosakond,

Heino Eller ja Uno Naissoo 1960. aastatel Laulasmaal.

Valter Ojakääru kogust





Valter Ojakäär oma 70. sünnipäeval (1993).  
*Valter Ojakäärü kogust*

Arne Oidile oleme aga tänulikud rohkete ilusate laulude eest, ja mitte üksnes tema enda sulest — tema algatas aastavahetuse võistluskontserdid, millest esimene kandis aastanumbrit 1959.

*See oligi puhtalt tema idee. Ta töötas pärast konservatooriumi lõpetamist Filharmoonias, mõt-*

*les välja igasuguseid show-programme, millega publikut saali meelitada. Ükskord helistab: "Sakslastel on mingi šlaager-loterii. Kas sa tead midagi sellest?" Ma ei teadnud ka, mida see endast kujutab. Siis ta alustas mingeid soovikontserte, millega sai publikut kaasa tõmmata — kava koostati vastavalt publiku soovidele. Sellest kasvas*

välja idee hakata korraldama kas võistluskontserte või kontsertvõistlusi — mõlematpidi on õige.

Oit hoolitses veel sellegi eest, et hea lauluvara jõuaks asjahuviliste kätte: alates 5. numbrist kuni oma surmani seadis ta kokku kogumikke "Laulge kaasa!" Aasta tegi seda tööd Raimond Lätte, siis jätkas Valter Ojakäär.

Ja Valter ise — lisaks pillimängule ja heliloomingule, millega nad kõik pidevalt tegelesid, sai temast oodatud ja asendamatu levimuusika, eriti džässit tutvustaja ja propageerija nii kõnes kui kirjas, raamatute ja loendamatute artiklite autor. Siin tuli kasuks kõik: mitme võõrkeele ja oma emakeele vaba valdamine, juba poisipõlves alguse saanud materjali kogumine, suurepärane mälu ja rikkalikud kogemused. Päris pedagoogiameetis on ta olnud TRKs vaid kaheksa aastat. Ent tema õpilasteks võivad end pidada kõik Eesti muusikahuvilised, ning kellel on olnud võimalus ta saatesarju hoolega jälgida, need on saanud üsna tubli teadmiste pagasi. Ja saavad edaspidigi.

Agas nüüd jälle sõna Valterile endale.

Kui ma peaksin võrdlema Naissoo ja Oidi laululoomingut, siis lihtsustatult öeldes: Oidil oli esiplaanil meloodia. See tuli talle pähe, ta harmooniseeris selle ära ja tuli ilus lugu ilusa harmooniaga. Agas Naissool hakkas asi alati peale harmooniast — niisugused laulud nagu "Neil päevil polnud algust"... need kõik olid kõik väga huvitava harmooniaga ja igati ei suutnudki neid üldse laulda. Ja praegu on Oidi looming rahva hulgas palju populaarsem, need laulud on — laulge kaasa! Nad mõlemad tegid seda, mis neid huvitas, ja nende lähtealused olid erinevad. Ma tean ka, et Oit ja Naissoo tegid sageli enne muusika ja siis tegi Karmo sellele teksti. Mina ei ole ühtegi laulu nii kirjutanud, et mul teksti ees ei ole. Mina lähtun tekstist.

Ka siis, kui sa ise teksti oled teinud, nagu "Õhtu rannal"?

Siis tulid tekst ja muusika koos, nagu Valgreel. Paar asja olen nii teinud — "Rublane ring" ja... Agas tavaliselt on tekst. Ja kui Ird tegi mulle ettepaneku hakata ooperit kirjutama, siis mõnedki mõtlesid, et see on idiootsus — ma pole kunagi midagi muud teinud kui laule vorpinud. Kui ma Pansolt küsisin, mida ta arvab, kas "Kuningal on külm" alusel on võimalik ooperit kirjutada, ütles ta: "Ei ole!" Tä ei kujutanud ette, mismoodi seda laulma hakata. Agas mina võtsin selle ette just teadmisega, et mul on midagi, mille peale hakata muusikast kirjutama — tekst. Näiteks siinfooniat ma ei ole eluaeg kirjutanud, aga ooperi kallale läksin täitsa julgelt. Ja "Kuningal on külm"

sai kohutavalt head arvustused, ma sain isegi mingi preemia selle eest. Moskva väljaannetes kirjutati väga hästi, ja Aurora Semper võrdles isegi "Kolmekrossiooperiga"... Siis võtsin materjali kaasa ja sõitsin Voroneži. Kui nad olid pool tiikki ära kuulanud, ütlesid: "Aga seal pole ju midagi laulda!" Aariaid ei olnud, jah... Ma imestan siimaani, et kõik arvavad, nagu oleks eesti ooperi minevik ainult Kapi poliitilised ooperid. Nüüd oli Tammsaare 120. sünniaastapäev — selle peale ei mõtle keegi, et uuesti seda lavale tuua...

No ehk tuleb siis 125-ndaks. Agas millal sa hakkasid tegema muusikapropaganda tööd?

Ma tegin esimese džässiloengu keskkoolis. Vedasin kodust raadio ja grammofooni 2—3 plaadiga Poeglaste Gümnaasiumi saali... Võib-olla sealt see saigi alguse... Raadiosaated algasid 50-ndate aastate teisel poolel. Enne seda sattusin triikiajakirjandusse.

Neid kolme meest ühendas peale rikka ande ja tohutu töövõime ka äärmine vastustunne.

Uno oli pealtnäha nii tõtlik, aga ta ei teinud otsuseid uisapäisa, vaid kõik oli põhjalikult läbi kaalutud. Arne helistas vahel mulle ja ütles: "Mul on idee, ma mängin sulle ette, kas siin on mõni tuttav koht. Selle laulu kohta öeldi, et on "Quando, quando" moodil!" Ma ütlesin: "Kulla mees, sa ära pane seda üldse tähele! Nii palju laule on üksise moodi, ja kui nad on läbi löönud, ei ole midagi katki!" Ja kohusetunde kohta... See oli 1975. aasta suvel. Me olime mõlemad Filharmoonia kunstinõukogu liikmed. Ta helistab mulle hommikul: "Sa tuled autoga linna, tule minu juurest läbi, võta mind peale." Ta elas ju kiviviske kaugusel filast. Ega ma ei küsinud, aga aimasin, et tal oli juba raske liikuda. Agas ta käis veel koosolekutel, ei loobunud, ei andnud alla. Tä ei teadnud kama, mis haigus tal on. Arst oli talle öelnud, et on üks rohi, mida meil ei toodeta, aga vend võiks teile Kanadast saata. Annan teile ümbriku (teil pole vaja seda lahti teha), sees on retsept, vened saadab teile selle rohu. Naissoo oli olnud juures, kui Oit tegi selle ümbriku lahti, ja seal oli kirjutatud, et leukeemia nii- ja niisuguses staadiumis. Oit vaatas Naissoole otsa ja ütles: "Ah siis niisugune haigus on minul..." Oleks olnud neid rohtusid, mis nüüd, oleks ta saanud päästa, tal kulges protsess aeglaselt. Siis oli see ravimatu. Tä teadis seda viis aastat. Agas ta ei rääkinud kunagi sellest. Ma usun, et ta oli pereringis täpselt sama nagu sõprade hulgas. Mõni hakkab hirmsasti jooma või kogu maailma oma õnnetuses süüdistama. Agas ta oli vapper inimene, tegi hirmsasti tööd. See oli tema lohtus. Mul oli alati väga hea meel, et ta sai kõigil võistlustel preemiaid — see

oli nagu mingi tasu selle eest, millest ta ilma jääma pidi...

Keegi ei saa teada, millest me suure ande lahkumisel ilma jääme. Tuleb rõõmu tunda sellest, mida nad suutsid anda, mis jääb. "Las elab rõõm" oli ka üks viimaste aastate laule...

Ja mis puutub kohusetundesse, ega Valter ju endast selle koha pealt ei räägi. Ja raadiokuulajad ei saanud sedagi teada, et ta oma 70. sünnipäeva eelsetel aastatel oli haige puusaliigese tõttu üsna tubasele eluviisile sunnitud. Kõik väljakuulutatud saated toimusid, kõik sarjad jooksid. Toimetaja kätte tulid kodus kassetidele loetud tekstid ja ümbervõetud muusikapalad, korralikult masinal trükitud "saatepartituur" kaasas. Ja ikka varakult, mitu saadet ette, et ootamatusi vältida. Džentelmen autorite seas!

Jätkugu tervist! Teotahet ja häid ideid on nagunii kuhjaga.

---

## KAJAKASUVI, ESIALGU "KAJAKATA"

### I: KAJAKA-EMBLEM EESRIIDEL

Juba suvel algasid Moskvas Kunstiteatri juubeliga seotud ettevõtmised. Need jätkuvad selgi aastal, kulmineerudes oktoobris 1998, mil tolle maailmakuulsa teatri avamisest möödub 100 aastat. On tähelepanuväärne, et juba asutamismomendist alates tehti selles teatris kõike alati, lausa printsii-bina, väga põhjalikult. Ka avatendusele eelnenud ettevalmistus oli pikk. Kahe liidri, kahe tulevase teatrireformaatori Konstantin Stanislavski ja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko kohtumine, mille käigus otsustati ellu kutsuda täiesti uut tüüpi teater, kestis kokku 18 tundi. Jutuajamist alustati Moskva restoranis "Slavjanski Bazar" 22. juunil 1897 kell 14 ja lõpetati Stanislavski suvilas Ljubimovkas juba 23. juunil kell 8 hommikul. Järgnes poolteist aastat hoolikat organiseerimistööd, põhimõtete kooskõlastamist, intensiivset ja süvenevat prooviaega, enne kui jõuti esimese avaliku etenduseni ("Tsaar Fjodor"; mõnevõrra hiljem esietendus kuulsamaks saanud ja Kunstiteatri afišile sümbolse embleemi andnud "Kajakas"). See põhjalik ja läbimõeldud algus tähistab maailma teatriajaloos üht printsipiaalset muutust: kaks aastat enne XIX sajandi lõppu sündis tollest reformist teater, mis andis tervele järgmisele sajandile uue, toimiva teatrimudeli. Siin olid lõpuks kokku viidud igapäevaselt töötav repertuaariteater ja loomingu-otsingud, näitlejameisterlikkus ja ansambliprintsiiip, uus proovimethodika ja teatrimehhanismi korralduslik laabumine, nõudlik eetikakoodeks ja esteetiline täiuse



kultus, kõrgetasemeline repertuaarivalik ja publikumenu, režissöör kui loominguline elukutse ja näitleja kui missiooniteadlik, väärikas haritlane. Sel teatril on olnud paremaid ja halvemaid aegu. Sel teatril oli ka nõrku kohti ja on alati leidunud oponente. Sajandi jooksul on paljudes maades, kaasa arvatud Venemaa, paljude teatrite proovisaalides ja lavadel tehtud teatrit esteetilises mõttes teistmoodi, kui tehti omal ajal MHATis, kuid terve teatrisajandi on kestnud ja ajanud kõikjal maailmas juuri Kunstiteatri tööpõhimõtted, MHAT kui teatriorganisatsiooni ideaalmudel.

Ja ometi on sada aastat sedagi graniiti murendanud, palju omal ajal Kunstiteatri "vanakestele" tähtsaid tõesid on elu meid sundinud vahepeal unustama, lagastama, lihtsustama. Entroopia on teinud oma töö. Ortodokssed jüngrid on seda pärandit kompromiteerinud ja kunagiste oponentide epigoonid profaneerinud. Ühed jäiga silmaklapistatud piiratusega, teised üleoleva (loe: infantiilse) süvenematusesega. Muidugimõista ja salgamata — ka elu teatri ümber on vahepeal tundmatuseni muutunud. Terves maailmas on kunstiteatri soovijad valiku

ees, kas korrata taas, uuel arenguringil Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko reformi, kutsuda teater kui institutsioon oma algtoodesid meelde tuletama, või siis luua mingi uus, seni küll mitte väga selgelt ja tulemuslikult toimiv teatristruktuur. Sellest küsimusest ei pääse mööda ka Eesti teatrielu.

Eestist olid suvel Moskvasse, "Slavjanski Bazari" kohtumisest lähtuvale rahvusvahelisele foorumile kutsutud nimeliselt Mikk Mikiver ja Elmo Nüganen. Ühtlasi pääsesid Kunstiteatri majja seda üritust jälgima ka Anu Lamp, Marika Vernik ja Katrin Saukas, kes olid parajasti siirdumas Melihhovosse, kirjanik Anton Tšehhovi Moskva-lähedasse suvekodusse, et peatselt osaleda seal juubelisarja järgmises ettevõtmises, näitleja Mihhail Tšehhovi Seltsi korraldatud õpikojas.

Kui Kalju Orro augustis kolleegide suvemuljeid püüdma hakkas, olid parasjagu kättesaadavad Anu Lamp, Marika Vernik ja Elmo Nüganen. Nende vaatevinklist me pilgu Moskvas toimunule heidamegi. Seejärel vahendab sama näiteseltskond aga juba Melihhovot ja üldse rahvusvaheliste workshop'idega seotud probleeme.

REET NEIMAR

Konstantin Stanislavski, 1902.



Vladimir Nemirovitš-Dantšenko, 1898.



## PETER BROOKI LÄKITUS

### “SLAVJANSKI BAZARI”

#### KOKKUSAAMISEST OSAVÕTJAILE

Stanislavski on põhjustanud teatrile tohutut kahju. Tema orjalikud epigoonid on suurendanud lavastaja osa sedavõrd, et täna ei julge enam ükski näitleja kahelda lavastaja ülimuslikes teadmistes ja totaalses tarkuses. See on täielik jama.

Lisaks sellele on täiesti absurdne idee, et teater tähendab naturalismi, elutegelikkuse pelkä fotograafilist kujutamist — eeldusel, et elu on sügav, sest ta on täis paatost. Enamgi veel, kogu maailmas õilmitseb terve tööstus, mille keskmes on kesk-pärasused, kes end Stanislavski õpetuse jäänustest rasva söövad.

Ent asjal on ka teine külg — tõeline Stanislavski kogu oma tegelikus suures. Surematud on tema kahtlused, tema otsingud, tema veendumus, et on olemas teadus, mida me kõik ignoreerime — teadus inimorganismi elust —, millel pole küll teooriaid ega valemeid, ent mis on sisimas siiski täiesti täpne. Stanislavski avas ukse näitleja instrumendi teaduslikuks tundaõppimiseks. Samas — ta ei raiunud kivisse mingit reeglite kogumit. Me ei tohi unustada, et Stanislavski võitles konservatiivsuse vastu, bürokraatia vastu ning jättis enesele alati õiguse muuta oma meetodeid, loobuda varasematest järeldustest, alustada üha uuesti. Vahel andis ta järele välisele survele, vahel jäi kaotajaks, ent tema otsingulisus ei nõrgenenud. Kogu oma elu jooksul tõestas Stanislavski, et teatri juhuses ei ole midagi juhuslikku. Ühtaegu tõestas ta, et teatriprotsessi saladuseni tuleb meil alles jõuda ja see tee ei saa olema kerge.

Ta näitas, et kõik teatri vormid on efemeersed ja ei määra lõppude lõpuks midagi. Ta näitas, et tõde on olemas, kas või mõnel lühikesel hetkel, et teda on võimalik leida ning kaotades isegi taasleida.

Ta ei peatunud kunagi ja tõestas kogu oma kirgliku pühendumisega, et lavastaja ülesanne pole üksnes õige välise vormi leidmine. Tema tõeline ülesanne on aidata nii ettevaatlikult kui võimalik neid, kes loovad vaataja silme all — näitlejaid. Ja aidata neid üheainsa eesmärgi nimel: ta teab, et tasahilju peab välja valgustuma sündmus. Sel sündmusel peab olema tähendus ja ta peab sünnitama mõtte.

Vaat mille teenistuses oli Stanislavski elu kunstis. Niisugune oli tema eesmärk. Kas on olemas veel mõni teine?

*Peter Brook, Pariis, 2. juuni 1997*

**ELMO NÜGANEN:** Ma arvan, et me võime siin mõne sõnaga kommenteerida selle foorumi õhustikku, miljööd. Ma ei riskiks hakata ümber jutustama, millest sõnavõtjad rääkisid. Selge see, et teatrist. Paljud püüdsid juttu selle peale viia, kas XXI sajandil peaks tulema mingi hoopis teistsugune teatristruktuur, olemuslikult erinev sellest teatrimudelitest, mille löid XX sajandiks Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko oma Kunstiteatriga, või mitte. Ja kui see mudel peaks erineva, siis mille poolest? Küsimusi ma kuulsin seal õige mitmest suust, aga ma ei kuulnud, et keegi oleks osanud ka vastata. Mingi valmis vastusega, isegi fantaasiat ergutava kujutluspildiga ma igatahes Moskvast ära ei sõitnud. Ma

mõtlen, selle järgmise sajandi küsimuses. Minultki küsiti seal teletervjuus sedasama ja tunnistan, ka mina ei osanud vastata.

**KALJU ORRO:** Võib-olla vastused küpsevad kusagil mujal, mingis teises seltskonnas? Kunstiteatri piduliku juubelisarja üritusele oli ilmselt kutsutud esinema juba nimekaid, seega ühtlasi väljakujunenud teatrivaadetegega kunstnikke. Aga Nemirovitš ja Stanislavski polnud ju tookord, oma teatrireformi alustades ja uut tüüpi teatrit asutades veel sugugi maailmakuulsad, isegi mitte üle Venemaa kuulsad teatritegijad...

**E. N.:** Jah, selle peale ma mõtlesin ka. Kuid samas ei saa eitada, et ka suurest kogemusest,

õieti professionaalse kogemuse ja otsiva vaimu sünteesist võib välja kasvada loov rahulolematuse, uued ideed. Nagu sellesama Stanislavski "süsteem", näiteks... Mis printsibiil "Slavjanski Bazari" üritusele külalisi kutsuti, ma ei tea. Tõepoolest, mina olin osalema oodatutest vist üks nooremaid. Läänest kutsuti, nagu tundus, vist eelkõige neid, kelle kohta oli teada mingi seos Stanislavski nimega. Kas inimene on töötanud sel meetodil või on ta Stanislavski otsingutest ja "süsteemist" midagi kirjutanud või siis nimeetanud teda oma õpetajaks jne. Seal küsisid kõik üksteiselt, kas Meryl Streep on tulnud, kas ta on tõesti siin; nasa kutsumine tundus intrigeeriv, oodati uudishimulikult, mida ta räägib. Ja siis läks lavale hoopis üks meesterahvas USAst, Robert Brustein, ja esimene asi, mida ta ütles, oli: "Ma pean valmistama teile suure peetumuse, ja ma saan aru, et nende sõnadega, mis ma praegu ütlen, te kaotate minu vastu igasuguse huvi, aga — mina ei ole Meryl Streep. Ma olen tema asemel." Teigi siis väikese pausi, kõik naersid ja ta jätkas: "Ma olen tema õpetaja." Aplaus. Ja temagi rääkis seejärel Stanislavskist. Paljud sõnavõtjad Inglismaalt, Ameerikast olid seejuures väga vaimukad ja teravmeelsed...

**ANU LAMP:** Venemaalt ikka ka.

**E. N.:** Jah, Venemaalt ka. Kõige paremini esi-

nes Sergei Jurski. Paljud improviseerisid, kui sõna võtsid, aga temal kui väga heal näitlejal oli oma esinemine täiesti läbi töötatud, kuni viimse pausini. Ma ei usu, et ta oleks ühtegi sõna, võrreldes koduse ettevalmistusega, muutnud.

**A. L.:** Seal ei olnud liigliha. See oli briljantselt viimistletud tekst.

**K. O.:** Ja ikkagi — millest ta rääkis?

**E. N.:** Seda on väga raske lahjendatult ümber jutustada. Näiteks ainult üks tema teemadest: kuidas teatreid aina juurde tekib. Näitleja, kes on kunagi teatris mänginud suuri rolle, tänu teatritele on ta sattunud ka filmidesse. Teater teigi talle kunstiväärtusliku nime, film aga teigi ta laiades hulkades kuulsaks. Siis otsustab ta teatrist ära tulla ja asutada oma teatri. Tihti paneb ta sellele teatritele oma nime. Vihjates ilmselt Tabakovile, Kaljaginile ja teistele, iseendale ka muidugi.

**A. L.:** Nad olid seal aeg-ajalt väga teravad.

**MARIKA VERNIK:** Umbes kümne minuti jooksul läksid nad omavahel raginal riidu. Niisuguse vahva vene temperamendiga, ja üllatas, et nii pidulikult üritusel... Vahepeal ma mõtlesin, et armas jumal, kui püha ja puutumatu peab see klassikaks kivistunud süsteem olema, kui saalis tekib nõnda suur

Anu Lamp, Oleg Jefremov ja Elmo Nüganen Melihhovos, Anton Tšehhovi suvemaja ees.



pinge, niipea kui keegi ainult torkab või puudutab asja mingist valusast või lihtsalt ootamatust küljest. Aga kõik õnneks lahenes ja laabus, kuigi algupoole tundus, et nüüd kohe jääb see konverents pooleli.

**E. N.:** Mis seal siis nii hullu oli? Mulle, vastu-pidi, just meeldib see vaba õhkkond, see julgus, see kirglikkus. Tõuseb noor näitleja saalis püsti ja küsib maailmakuulsalt Taganka teatri juhilt Juri Ljubimovilt: "Mis õigusega te niimoodi näitlejast räägite?" Ljubimov oli öelnud, et näitlejad ei tööta, ei hoia ennast vormis, teevad päevas kolm-neli tundi proovi ja kõik, mõtlevad loobile, autole, suvilale — rahale. Ja noor näitleja saalist: "Mis õigusega süüdistate kõiki kaasaja näitlejaid? Kui te ei oon sellised näitlejad, ei tähenda see veel, et kõik näitlejad niisugused on!" Meil Eestis oleks see täiesti mõeldamatu, et näiteks Panso-konverentsil inimesed niimoodi avalikult reageeriks.

**A. L.:** Elav asi, mitte pidulikkuse kramp. Mitte formaalne üritus.

**M. V.:** Aga pange tähele, see "kätš" hakkas kohe alguses peale: ei jõudnud Jefremov seda rahvusvahelist foorumit veel avada, kui üks hääl ütles vahele: "Täna algas sõda!"

**E. N.:** See oli huvitav moment, jah. Suur hulk teatraale koos. Kogu saal oli täis, rõdud ka. Oleg Jefremov, Kunstiteatri praegune juht, räägib printsibist — mis päev see on ja

kuidas see õhtu peaks kulgema, seletab alles mängureegleid, ja äkki hõikab Ljubimov saalist: "Kas te ei tea, et täna algas sõda?"

**K. O.:** Eks seal on taga võib-olla mingid nende oma vahekorrad, aga kindlasti ka see, et Ljubimov on vist ise sõja läbi teinud mees.

**A. L.:** Jaa, just see. Ljubimovile oli solvav, et sellest faktist ei alustatud. Venelastele on see päev ja sõja lõpupäev tõepoolest tänaseni midagi erilist. See on tõesti lein ja tõesti pidu. See on neile sündmus.

**E. N.:** Aga mulle tundus, et seal Kunstiteatri saalis olid paljud küll... noh, mitte just ära unustanud, ei, aga nad polnud teatrimajja tulles ehk sellele mõelnud. Tuldi ju teisele üritusele, ja veel 100. juubelile. See "Slavjanski Bazari" ja Kunstiteatri daatum tundus selles kontekstis nagu olulisem. Võib-olla ma eksin, aga mulle tundus küll, et kui kõlas see hõige: "Kas te ei tea, et täna algas sõda?", siis enamik kohalolnuist mõtles ärevalt, kus siis nüüd Venemaal sõda algas — kas Tšetšeenias või? Hiljem ütles Jefremov, et huvitav, ta pole kunagi mõelnud, et kaks niisugust sündmust olid ühel ja samal kuupäeval.

**A. L.:** Kõnedeks oli aega kümme minutit. Või oli see vähem? Üheksa minutit? Ja kui esineja sellest piirist üle läks, hakkas muusika mängima, et hoiatada.

**E. N.:** Laval oli kaks tooli — üks öeldi olevat

Anu Lamp Konstantin Stanislavski koduteatri laval.



Nemirovitš-Dantšenko ja teine väidetavalt Stanislavski oma — lauake ja laual lamp. Need olid muuseumist toodud ja öeldi, et nendel toolidel pole kunagi hiljem keegi istunud. Ja õhtu vorm oli välja pakutud niisugune, et kui keegi tahab nagu midagi Stanislavskilt või Nemirovitšilt küsida või neile konkreetselt midagi öelda, siis ta võib minna ja istuda nende toolile ning seal veel pisut mõtiskleda. Esimene esineja oli Ljubimov. Kui ta lõpetas, tehti talle ettepanek: kui soovite, võite nüüd seal lauakese juures veel jätkata, võtke, palun, istet. Ljubimov läks sinna ligi ja kõik mõtlesid, et tema, legendaarne Taganka teatri juht, ongi nüüd esimene inimene, kes sinna uuesti istub. Algul oli neil muuseumi toolidel olnud ees punane nõõrike — nagu ikka muuseumides. Enne Ljubimovi esinemist võeti see pael ära — olge lahkend, ligipääs on avatud. Ja nüüd läks sinna Juri Ljubimov, võttis selle nõõrike ja pani uuesti toolidele ette: ma ei ole väärt, et sellel toolil istuda. Saalist järgnes tohutu ovatsioon. Järgmine esineja oli Otomar Krejča, tšehhi korüfee. Ja kui tema lõpetas ja talle seda Stanislavski tooli pakuti, küsis ta kohe: "Kas ma võin seda tõesti teha?" Kõigil saalis oli kuidagi imelik: Ljubimov pani kinni, tuli olukorrast nii efektse kujundiga välja, kuidas siis nüüd... Krejča aga läks ja tegi toolid uuesti lahti, kuid ei istunud, tuli saali tagasi. Ja teenis veel tormilisema aplausi kui Ljubimov:

jah, ta ise ei istu, aga ta ka ei keela, kui keegi tahab — palun, istugu, need kohad olgu avatud!

**M. V.:** Ka Mikk Mikiveri lõpuefekt jäi paljudele meelde.

**E. N.:** Jaa, Mikiveri teenis ära kõva aplausi, kõneles kenasti ja lõpetas tõesti efekttselt, pöördudes ajalooliste toolide poole, et seal olete teie, härrased Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko, kellest said seltsimehed, ja siin oleme meie, kes seltsimeestest on saanud härrasteks.

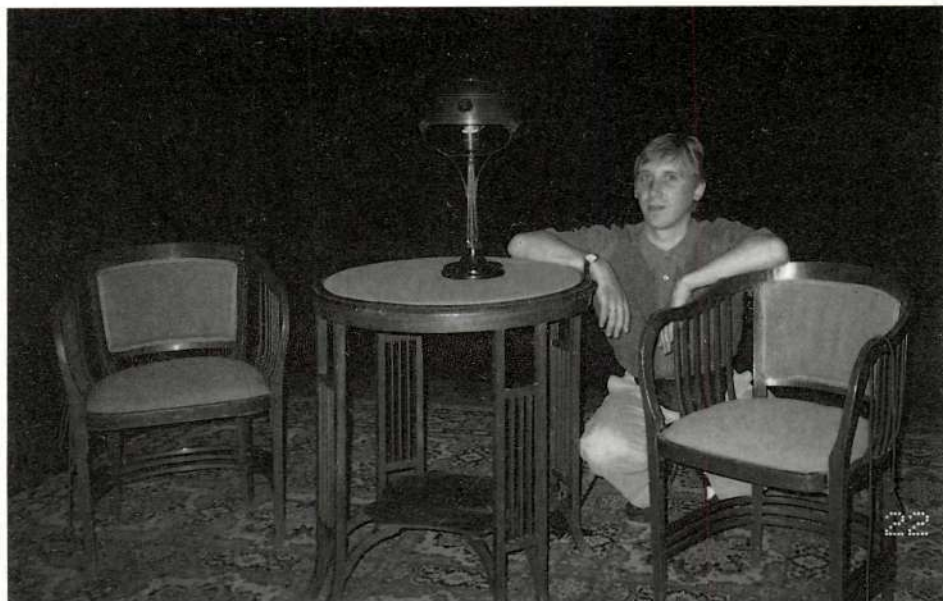
Igatahes oli põnev vaadata kõiki neid tuntud tegelasi järjest esinemas — Ljubimovit, Kaljaginit, Tabakovi, Jefremovit, Demidovat, Vassiljeviti, Fomenkot... Angelina Stepanova ja Lev Dodin, Gama Kinkas ja Otomar Krejča.

**A. L.:** Brooki ja Grotowski läkitused olid ära trükitud foorumi bukletis.

**E. N.:** Oli mõtlemapanev, mida rääkis Itaalia teatrist Franco Quadri. Ta väitis, et Itaalias on kaks korralikku, st riigiteatrit, üks neist kuulub *Piccolo* teater Milanos, ja üks väga tugev lavastaja — ikka veel Giorgio Strehler<sup>1</sup>. Ja et

<sup>1</sup> 1997. aasta jõulu ajal suri itaalia kuulsaim teatrilavastaja Giorgio Strehler (sündinud 1921). Südamerabandus tabas teda oma kodus Luganos. Strehler sai tuntuks Milano *Piccolo* teatri juhina (aastast 1947). On lavastanud nii draama- kui ooperiteatrites. — *Toimetus*.

Elmo Nüganen ajalooliste toolide juures — Kunstiteatri 100. juubeli puhuks muuseumist kohale toodud K. Stanislavski ja V. Nemirovitš-Dantšenko toolid, millel väidetavalt pole hiljem mitte keegi istunud.



praegu on itaalia teatri seis selline, et Strehler on sunnitud teatrist lahkuma, kuna ta ei saavat seal enam teha seda, mida tahab.

**A. L.:** See tundub nii võimatuna, uskumatu.

**E. N.:** Ta ei väitnud, et seal pole üldse etendusi ega truppe. Ta väitis, et Itaalias pole enam olemas teatrikultuuri. Jefremov sekkus: "Kuidas nii! Teil on ju *commedia dell'arte!* Lõppude lõpuks Dario Fo!" Kõneleja vastas: "Jah, need olid. Kuid ma räägin praegusest situatsioonist." Quadri väitis, et kui teater toimib, siis ainult klubilistes asutustes, üliõpilastruppides, n-ö *underground*. Ja et see protsess on kahesuunaline. Ühest küljest, publikut ei huvita enam teater, publikut huvitab film. Ja teisest küljest ei huvita teater ka näitlejat ennast, sest kui publik, keda huvitab film, ei tule teatrisse — mida mina, näitleja, seal siis istun...

**K. O.:** Millest see tulla võib?

**A. L.:** See on vist nagu Kreekaski. Ameerika mõjud, mis söövad oma teatri välja. Mäletad, kui me käisime Kreekas, siis oli minu jaoks tõeline jahmatus see tõdemus, et nemad ise on seales kunstielus nagu vaesed sugulased. Kõik, kogu maailm korraldab Kreekas festivale, kõik tahavad mängida antiikteatrites, ainult mitte Kreeka ise. Lõpuks oli ju ka Schliemann see, kes väljakaevamisi alustas, mitte kreeklased. Mingi järjepidevus oleks nagu murtud.

**E. N.:** See Quadri jutt tuli mulle meelde, kui hiljuti nägin TVst üht itaalia etendust. Mängisid ilmselt amatöörid, noored inimesed vanuses 16—20 aastat, tudengid. Tuli meelde

Franco Quadri väide, et kes noortest vähegi näitlejana läbi lööb, läheb kohe filmi peale üle või siis ei lähe üldse näitlejaks.

**M. V.:** Ma pean küll vastupidise näite tooma. Nägin TVst Goldoni "Kahe isanda teenrit" itaallaste endi esituses. Ma imetlesin seda mängustiili. See oli midagi niisugust, mis meil absoluutselt puudub. Et ma teksti enam-vähem tean, oli lihtsam jälgida. See oli täiesti kaasaegne, hea tasemega lavastus, ja samas oli selle trupi seljataga tunda sajanditevanust traditsiooni. Poole pealt sattusin juhuslikult vaatama, teatri ega lavastaja nime ei teagi.

**E. N.:** Äkki see võiski olla seesama kuulus *Piccolo* teater, mis nüüd veel ühena vähestest säilinud? Quadri rääkis muidugi tendentsidest, mitte sellest, et seal poleks huvitavaid lavastusi. Eks Šapirogi puudutas meil nüüd proovis sedasama teemat. Et *t e a t r e i d* on maailmas vähe. Kui seoses *perestroika*'ga hakkasid siinmail ja vist üldse Ida-Euroopas tugevate traditsioonidega ja tugevate truppidelga teatrid lagunema ja populaarseks said nn projektid, ühekordsed kooslused, siis kõik Lääne kolleegid küsisid: "Mida te ometi teete!? Te lõhute seda väärtuslikku, mis teil säilinud oli. Mida mujal maailmas enam pole, aga mille kadumist me kurdame ja kahetseme, mille puudumises näeme oma teatrikunsti hädade põhjust." Ka Brook on sellest rääkinud. See on see, mille pärast Kunstiteatrit on Läänes alati hinnatud ja kadestatud. Moskva Kunstiteater lõi teatristruktuuri, mis nii- või teistsugusel kujul pidas mudelina vastu terve XX sajandi ja mida peetakse tänase päevani teatri kui kunstiorganismi ideaaliks. Paremat pole välja mõeldud.



Katrin Saukas ja  
Marika Vernik  
Melihhovos, Anton  
Tšehhovi töötoas.

## II: VENNAPOJAGA "KAJAKA" SÜNNIKOHAS

*Ja nüüd Melihhovosse, kirjanik Anton Tšehhovi Moskva-lähedasse suvekodusse, kus Mihhail Tšehhovi Selts korraldas järjekordse suvise õpikoja (workshop). Meeldetuletuseks, Mihhail Tšehhov (1891—1955), kirjaniku vennapoeg, oli Moskva Kunstiteatri tiiva alt, selle Esimesest Stuudiost välja kasvanud erakordne näitleja, Moskva teatrielu magnet 1912—1928, hiljem emigratsioonis töötanud pooles maailmas — siis eelkõige küll pedagoogina (ja vähemal määral, Hollywoodis, filminäitlejana).*

*Melihhovoski oli juhendajaid ja osavõtjaid poolest ilmast, nimetagem siin peale Venemaa veel teatrirahvast USAst, Prantsusmaalt, Inglismaalt, Iirimaalt, Šveitsist, Iisraelist, Hollandist, Taanist, Rootsist, Poolast, Leedust, Eestist jm.*

*Eestist tegid õpikoja harjutuskavades kaasa Marika Vernik, Katrin Saukas ja Julia Jablonskaja. Kõrvalt jälgisid seda tööd Anu Lamp ja Elmo Nüganen, kes olid Melihhovosse kutsutud teises funktsioonis, A. Tšehhovi "Kajaka" lavastusbrigaadi liikmetena. "Kajaka" endani jõuame lõpuks TMK järgmises numbris — needki on osalejate enda kommentaarid ühe mullusuvise originaalseima teatrisündmuse kohta. Praegu aga Mihhail Tšehhovi õpikojas kogetust. Mõttevahetus mitte ainult Tšehhovi näitlejametoodilise pärandi kasutamise, vaid kaudsemalt üldse rahvusvaheliste workshop'ide kasuteguri üle. Vestlejad endised.*

M. V.: Kas te Mihhail Tšehhovi pärandi kaheosalise kogumiku Melihhovost ostsite?<sup>2</sup>

E. N.: Jaa, sest eestikeelse tõlke ühte köitesse on tehtud valik, ja ma vaatasin kodus üllatusega, et...

<sup>2</sup> Jutt on 1986. a Moskvast ilmunud Mihhail Tšehhovi kaheköitelise kogumiku "Литературное наследие" kordustrukist (1995), mis oli 1997. a suvel Melihhovos müügil. — R. N.

M. V.: ...et kõige olulisem asi on jätud meil tõlkimata.

E. N.: Just. "O mehnikke aktjēpa".

M. V.: See on tõlkimata, mis meid eelkõige huvitaks; millest saab aimu meetodist.

E. N.: Arvatavasti ilmub see pikapeale meil ka. Küllap nad alguses tegidki n-õ sissejuhatava kõite.

M. V.: Nüüd ma saan paremini aru ka sellest, miks tolles praktilise õppuse grupis, kus mina osalesin — Vladimir Baitšeri rühmas —, hakati kohe tegema harjutusi, ja ega keegi midagi seletanud. Algul ma imestas selle üle väga. Aga kui vene keeles on kõik raamatus "Näitlejatehnikast" olemas, siis on see arusaadavam. Mina olin eelnevalt lugenud ainult eestikeelset raamatut ja mul oli varuks veel aastatetagune põgus kogemus sellest, kuidas Lembit Peterson tegi meie kursusega kooliajal ka mõnda Tšehhovi harjutust. Ja nüüd siis — mürts! — hakkasime Melihhovos Baitšeriga otsekohe praktiliselt harjutusi tegema. Alles kodus tagantjärele loen teooriat. Õieti on see teos praktiline käsiraamat hulga kommenteeritud harjutustega. Kujutlusvõime, tähelepanu, atmosfäär, ühe või teise tundevärvinguga füüsilised tegevused, psühholoogiline žest jne — vahendid, mis tuleb omandada, kinnistada, muuta enda omaks. Rõhutan, vahendid, mis aitavad proovis saavutada loomingulist momenti. "Hetkedel, kui teid proovis valdab inspiratsioon, peate te

Mihhail Tšehhov 1940-ndatel Ameerikas.



unustama meetodi. Aga pöörduge tema juurde tagasi otsekohe, kui tunnete, et inspiratsioon teid maha jätab.”

**E. N.:** Kölab ju samamoodi ja sama hästi kui Stanislavski? See Tšehhovi pärand, tema harjutussüsteem on käinud läbi huvitava tee — Läänest tagasi algsele kodumaale. Muidugi on seda Venemaal praegu võimendatud, selles nähakse mingit võlurohtu näitleja kõikide hädade vastu.

**A. L.:** Mul tekkis nende *workshop*'ide suhtes siiski kahtlusi ja küsimärke. Just harjutuste põhjendatuse, teadvustamise osas. Ma lugesin vabal ajal seda Tšehhovi raamatut ja iga päev avastasin, et harjutus, mida me eile nägime, on ju raamatus sees. Iga päev koged, et need harjutuskavade juhid veaksid nagu raamatust sõrmega järe.

**E. N.:** Just. Sest on võetud lihtsalt üks märksõna ja see kontekstist välja rebitud. Aga kes õpetab meetodit kui tervikut?

**M. V.:** Lehitsesin nüüd uuesti *workshop*'i programmi, mis meile anti, et meelde tuleb. Ja avastasin, et sellel paberil lubati meile ka loenguid Mihhail Tšehhovi näitlemistehnikast. Kuid kõik loengud, mida mina kuulasin — ja mõned neist väga huvitavad — olid tegelikult kas Anton Tšehhovi või Mihhail Tšehhovi elust, nende perekonnast, nende loominguteest, ühesõnaga — ajaloolised loengud. Ükski lektor ei üritanud lahata Mihhail Tšehhovi meetodit.

**E. N.:** See küsimus tekkis minul ka, et kui palju neid inimesi üleüldse on, kes seda meetodit tegelikult valdavad. Ja kas seda üldse on võimalik õppida. Tehakse mingeid harjutusi, väidetakse Tšehhovi omi, aga need on vaid tervikust nopitud killud. Mulle tundub, et Mihhail Tšehhovi süsteem on niivõrd isiklik ja individuaalne — ühe näitleja arengutee. Peale selle ei tohi unustada, et geniaalse näitleja arengutee! Nii et kas see meetod meile, lihtsurelikele, sobib, on täiesti iseküsimus. Siin on väga suur erinevus võrreldes Stanislavski süsteemiga — Stanislavski süsteem on universaalne — meetod kõigile, ole sa algaja, asjaarmastaja, professionaal või geenius. Ega asjata nimetata seda Ameerikas lihtsalt Süsteemiks. Õeldes Süsteem, mõeldakse Stanislavski süsteemi.

**K. O.:** Te arvate siis, et Mihhail Tšehhovi harjutused ei sobi kõigile? Kas neid võiks siiski kasutada ka meie näitlejakoolituses? Tean, et aeg-ajalt on mõni õppejõud neid harjutusi meilgi proovinud teha.

**M. V.:** Ma ei tea, kas näitlejaanne on universaalne? Kas kõik peab ja saab sobida iga-

ühele? Minul oli küll kasu. Sa avad ennast ümbrusele, inimestele, ruumile. Sa lased ennast juhtida olukordadel, teistel inimestel, asjadel. Õudselt põnev. Võib-olla olen ma midagi valesti mõistnud, aga mina olen alati tundnud, et Stanislavski süsteem oleks nagu liiga ratsionaalne, analüütiline. Tšehhov soovitas näitemängule läheneda rohkem kaemuslikult, empaatiliselt. Ja siis sünnib huvitavaid asju, mida mõistuslikult välja ei mõtle.

Teisest küljest — kõik, mis puudutab suhtlemist, peaks ju olema universaalne. Vastasel juhul polekski olemas inimkooslusi, ühiskond ei funktsioneeriks. Nii et mingis osas peaks Tšehhovi näitlejameetod olema igale huvilisele omandatav. Muide, harjutusi tehes ja kõrvalt vaadates oli väga hästi näha, kes “saab pihta” ja kes mitte. Oli mitmeid harjutusi, millele ma “pihta ei saanud”, ja siis ma katkestasin, et järele mõelda ja teine kord uuesti proovida. Aga meie rühmas oli inimesi, kes täiesti ilmselt ühe või teise harjutuse tegemist lihtsalt imiteerisid. Ja ma ei tea, kas nad seda ise taipasid või ei.

**A. L.:** Kindlasti on selle meetodi harjutustest midagi õppida. Minu kahtlus ei seisne selles. Ma mõtlesin ohtudele. Mihhail Tšehhov oli tõenäoliselt geenius. Me ei tohiks unustada, et vaimselt oli ta piiri peal kõndija inimene (mis on ju ka suure ande tunnus). See, mis temas pidi toimuma, ei ole kohaldatav igale näitlejale. Võib-olla paljugi, mida koges tema, ei koge enamik meist tervel eluajal. Seepärast ei saa tema kogemust absolutiseerida, muuta dogmaks. Näiteks seesama inspiratsioon ja vabadus, millest ta kirjutab — andkem end inspiratsiooni meelevalda... See muudeti seal õpikojas nii labaseks nähtuseks, et piinlik hakkas. Nägin üht harjutust, kus kõik osavõtjad saavutasid niisuguse “vabaduse”, et viis naist koorisid ühe mehe paljaks. See on selline “petekas”, võlts enesetunne — mängime seda, et oleme hästi vabad, et meis lõõb välja ürginstinkt ja võtame ühe mehe riidest lahti. Tegelikult mõjub see kõrvalt vaadates kohutavalt halvasti. Esiteks, äärmiselt primitiivne: viis naist, üks mees ja mida siis ikka tehakse — kõigepealt püksid jalast ära. Teiseks, püütakse inimesed viia selleni, et oh, ma ei tea, mis ma teen, mind valdab inspiratsioon... Ja kolmandaks, ma näen ju, kuidas nad üksteise pealt kontrollivad: “Ma tahaks olla hästi vaba, näe, tema seal vist on juba, sest ta miskipärast huilgab. Ma hakkam nüüd sama vabaks!” Säärased üksteiselt ülevõtmised, piilumised. Mulle ei meeldi selline häämine. Täpsustamata, seletamata ülesanded. Ma hakkam siis vaatama: “Issand, kui palju töökäsi seisab jõude.”



**M. V.:** Alustame uuesti koolist. Me arutasime õhtuti Katrin Saukasega kõik läbi, mis me olime päeva jooksul kuulnud-näinud — me olime teadlikult erinevates gruppides. Väga palju sai arutletud nende harjutuste üle, ega me kõike ilma sisemise tsensuurita vastu ei võtnud. Kahju, et Kati ei saanud praegu siia tulla, huvitav, mis ta tagantjärele ütleks, seal oli tema ka hästi skeptiline. Meenutasime, kuidas meie kooliajal tegi Lembit Peterson oma tunnis neid harjutusi. Tookord, kakskümmend aastat tagasi ma "tunnetasin", nii et silme eest must, tahtsin "tunnetada" midagi ebamäärast ja vapustavat enda sees, ja ei mingit kasu. Jama! Nüüd ei seletanud mulle keegi midagi, aga ma sain ise aru, et asi pole siin absoluutselt mingis tunnetuses. Harjutused olid täiesti reaalsed, müstikavabad. Minu meelest peab inimene olema eelnevalt teatriga praktiliselt tegelnud, et neid harjutusi mõista. Professionaal teab, et inspiratsioon ei ole seisund, kui mul on silme ees must, vaid inspiratsioon on see, kui ma näen kõike erilise selgusega. Et mul on kõik niidid käes, ma valitsen ruumi, situatsiooni ja inimesi. Selles mõttes: ma tean väga hästi, mida ma teen. Ja kõik impulsid, mõjud, sidemed tulevad väljast — partneritelt, ruumist sinu ümber. Kontsentratsioon, momentaanne reaktsioon sellele, mis juhtub siin ja praegu. Kõige lihtsam näide: harjutus kahele osalejale, kellest üks väljub hetkeks ruumist. Teisele annab juhendaja lihtsa füüsilise tegevuse — toolile istumine, teretamine, pea silitamine vms. Esimese sisenedes peab teine ilma sõnu, "ettemängimist", vihjavaid žeste kasutamata panema siseneja sooritama seda füüsilist tegevust. Ja nad tegid just nii; see toimis! Toimis seda kiiremini, mida täpsemalt ja kontsentreeritumalt partnerid töötasid, mida tähelepanelikumad ja avatumad nad teineteise suhtes olid. Pole seal mingit hämamist — sa astud sisse, näed, mida partner sinult tahab, ja teed seda. Väga lihtne.

**E. N.:** Üks harjutus, mida ma nägin, oli niisugune: kahel näitlejal seotakse silmad kinni, ülesandeks on teisele mitte kätte jääda, vaid ise teine kinni püüda. Tulemuseks oli see, et igauks rabeles egoistlikult enda nimel, võidu eest. Kuigi selle harjutuse eesmärk seisnes ilmselt hoopis muus: ergastada neid meeli, mida näitleja tavaliselt ei kasuta või kasutab vähem. Ja korraga on ta situatsioonis, kus nägemismeel ei saa funktsioneerida ja ta on sunnitud seda kompenseerima teiste meelte abil. Võib arvata, et midagi taolist. Aga seda ei räägitud! Midagi ei seletatud. Ja mina ei mõista, miks. Miks ei või seletada

ülesande tegelikku olemust, harjutuse eesmärki?

**A. L.:** Ma tooksin paralleeli Inglismaaga, käisin seal mõni aasta tagasi ka korra end täiendamas. See oli äärmiselt rikastav. Kordagi ei kahtlustanud ega vaidlustanud ma seda, mida seal tehti. Igal ülesandel oli kindel eesmärk. Me teadsime, m i k s me seda teeme. See nõudis pingutust, nii ajutegevuse kui ka füüsilise tegevuse mõttes. Tookord Inglismaalt tulles oli mul hea meel, et ma olen proff proffide hulgas, teised on samasugused, nägin ära, kus asub latt. Seal oli ka teine osavõtuprintsiip: kõikidelt eeldati teatricharidust ja töökogemust, kõik pidid olema tegevnäitlejad. Ja mul ei tekkinud kordagi tunnet, et mingid bluffijad on koos. Melihhovos harjutusi vaadates natuke tekkis. Ja osavõtjaid oli seal ju igasuguseid, alates veel teatrikooli jõudmata lastest, verinoortest harrastajatest kuni keskealiste, teatrist juba ammu eemale jäänud inimesteni. Ja üks neid tegevnäitlejaidki oli igast mastist.

**E. N.:** Peab tunnistama, et Melihhovos oli eesmärk väga hajutatud. See oli harjutuste sooritamisest kohe tajutav, kas oli ülesannet seletatud, kommenteeritud või mitte. Seal võis näha ka niisugust kummalist pilti, et ühel inimesel olid silmad kinni seotud ja teine vedas (juhtis) teda mööda suurt-suurt territooriumi, umbes nagu mööda linna. Mitte ühtki sõna ei tohi vahetada. Usalda partnerit! Tä viib sind puu juurde, sa katsud puulehte. Ja nii pool päeva. Sellelgi pidi kindlasti olema oma eesmärk, aga kõrvalt vaadates tundus see koomiline.

**K. O.:** Mis neist harjutustest praktiliselt teatris kasu võiks olla?

**M. V.:** Melihhovos tundus, et mõnel õpetajal olid, jah, vahendid muutunud eesmärgiks omaette. Tõsi, nende inimestega ma koos ei töötanud ja kõrvaltvaatajale paistis i g a s u g u n e treeningtund paraja šarlataansusena. Vladimir Baitšeri kursusel osalejana võin öelda, et seestpoolt vaadates olid tema tunnid üsna müstikavabad, see, mida ta harjutustele lisaks kommenteeris, on küll kasutatav ka proovides ja etendustel. Praktiku jaoks täiesti reaalselt toimivad asjad.

**K. O.:** Kuidas toimivad? Milleks kasutatavad?

**M. V.:** Näiteks oli juttu distantsist partnerite vahel. Ka selleks olid teatud harjutused, et oma keha peal järele proovida: mida pikem distants, seda tugevamalt mõjub, selles mõttes, et mida suurem on vahemaa kahe näitleja



Anu Lamp ja Marika Vernik Melihhovos.

vahel, seda tugevam on nendevaheline side. Ma küsisin: "Oletame, et mul on partneriks suurepärase näitleja, kes aga armastab mängida üksi, kuidas ma saaksin teda kutsuda koostööle? Kui mul kolmveerand jõudu läheb sellele, et ma sunnin teda kõigi minu käsutuses olevate vahenditega ennast märkama? Kui ta mind lõpuks märkab, siis me saame tõesti hakata koos mängima ning sünnib midagi tõelist ja põnevat. Aga kuidas teha nii, et ta märkaks?"

Baitšer vastas: "Mida rohkem sa partnerit sunnid, seda vähem sa kontakti saad. Mine temast parem eemale, las ta hakkab

huvi tundma, kuhu sa kadusid. Kasuta mõjutusvahendina pikka distantsi. Kui sa ei saa seda teha, sest fikseeritud misansteen on kahemeetrise distantsiga, kasuta siis seda, et sa keerad end temast ära, keera talle kas või selg. Et ta vähemalt vaataks: oot-oot, mis nüüd on? Miks ta ei ripu mul kogu aeg suu küljes?" Oli juttu, et silmside on väga tugev mõjutusvahend; kui sa seda kord või kaks terve etenduse jooksul kasutad, on küllalt. Need on ju päris praktilised asjad, kas pole?

**K. O.:** Kust need Tšehhovi meetodi õpetajad pärit on? Kus nad seda õppisid ja kus ise õpetavad?

**M. V.:** Mina sain aru, et tema ise on levitanud oma süsteemi igal pool, kus ta oma kohvri korraks maha pani — Lätis-Leedus, Inglismaal, Ameerikas... Ameerikas eksisteerivad mingid tema koolid. Lenard Petit, rahvuselt prantslane, on näiteks Tšehhovi õpilase õpilane ja juhib praegu Ameerikas ise Tšehhovi-stuudiot. Per Brahe Taanist tegi oma maskiteatrit küll vist juba varem, alles hiljem liitis sellele ka Tšehhovi pärandit.

**A. L.:** Mind näiteks toosama taanlane, maskimees, lausa ärritas. Inglismaal me tegime ka harjutusi maskidega, kuid seal oli täielik põhjendatus olemas. Enne ei pandud maski üldse pähe, kui oli läbi arutatud, mida see tähendab. Mask kui mingi arhetüübi sümbol

*Workshop'i argipäev: ühel osalejel seoti silmad kinni ja teine talutas teda mööda territooriumi ringi.*

*Fotod Kalju Orro arhiivist*



— kuradi sümbol, neitsi sümbol jne. Läbi selle tekst, seal käis kõik muidugi Shakespeare'i najal. Siin, Melihhovos, pandi aga kõigepealt mask pähe, siis peegel ette, ja see mask pidi nagu vallandama näitlejas mingi reaktsiooni, mingi rõõgatuse, mingi liikumise. Ta ei pruugi vallandada. On osa kultuure, kus maskid on tõepoolest kasutusel, kuid seal on siis ka maske, mida nende uskumuse järgi ei tohi õieti nähagi, sest nende nägemine võib inimese halvata või surmata. On maske, mida suguharust üldse välja ei viida. Need maskid on toodud kusagilt pärismaalaste juurest ja meie läheme neid kaperdamata.

**M. V.:** Ei, need Brahe maskid olid küll Bali saartelt, kuid tehtud tema tellimusel. Tal oli üks komplekt maske, mis kujutasid näiteks kaasaegseid lauljaid. Minul oli, vastupidi, väga kahju, et ma ei saanud tema rühmas kaasa teha.

**A. L.:** Kuule, ta näitas ju tolle poisi peal, kellega ta oli varem töötanud, ette, kuidas see mask peab vallandama reaktsiooni, peab sind vabastama jne. Õeldi ju selgesti: "Tule ja näita, mismoodi me nende maskidega tööd teeme." Ja teised hakkasid kõik jäljendama seda poissi, mitte otsima algimpulssi endast. Ja see Brahele sobiski, muud ta ei taotlenud. Just see oli see, mis mulle ei meeldinud. Selles on midagi võltsi, tehtut, simuleeritud, see pole aus mäng.

**E. N.:** Selles võttes oleks *s i i s* olnud mingi mõte, kui me tõepoolest ei tea, mis maski me ette paneme, ja siis mask "veab" sind, dikteerib midagi. Ning see on sulle tõesti ootamatu. Aga mitte nii, et näitleja ise valib maski. Juba sel hetkel, kui ma näen maski, hakkab ju alateadvus tööle. Miks sa reaktsiooni alles siis mängima hakkad, kui see mask on korralikult pähe pandud? Tõesti vale tee. Rääkimata sellest, et seda harjutust tehakse ka teist korda. Sa võtad jälle sama maski...

**A. L.:** Ja mitte mingit vahet. Minu arvates oli see harjutus pigem kahjulik. Mingi šarlatanuse maik...

**K. O.:** Ma tahtsingi küsida, kas juhendajate hulgas oli rohkem fanaatikuid või šarlataneferiste?

**A. L.:** Oli vist nii ühtesid kui teisi. Tšehhovil kasvavad tema võtted ja vahendid välja konkreetselt tööst. Nüüd võetakse seda aga nagu asjana iseeneses. Kas või seesama kuulus psühholoogiline žest. See oli omal ajal seotud konkreetse lavastusega, nad tegid siis tööd "Hamletiga", mitte et harjutame täna psühholoogilist žesti. Kõik see on natukene

liiga "üleüldse". Tekib selline tunne, et paljud neist inimestest, kes Mihhail Tšehhovi püüdnud tegelevad, ei ole vist päris samal tasemel. Mitte et mul Tšehhovi enda vastu midagi oleks. Vastupidi, minu jaoks lahendas tutvumine tema lähenemisega näitlejatööle kunagi mu kooliajal ära kohutava dilemma. See oli siis, kui Lembit Peterson tegi meiega "Antigonet". Ja Lembit tegi ka Tšehhovi harjutusi ja me rääkisime temast. Enne seda... võib-olla ma olin nii noor ja tõlgendasin midagi valesti, aga ma sain aru, nagu tuleks see Stanislavski "maagiline kui" taandada iseendale — "kui m i n a selles olukorras..." Ja mul tekkis probleem "Antigonega", elasin seda seestmist segadust kohutavalt läbi: kas ma tohin Antigone rolli mängida — ma ei tea, kas ma ise selles situatsioonis, valides elu ja surma vahel, valiksin surma. See võis hulluks ajada — "kui mina..." Selle vahe toob Mihhail Tšehhov kindlalt sisse: "Kui tema...", st tegelane. See ei ole mina, kes peab surma mine-ma, see on tegelaskuju. Tolles ummikus oli Tšehhov mulle kui ilmutus. Sellepärast tuli nüüd Melihhovos vahel niisugune tunne, nagu pisut kaperdataks...

**M. V.:** Ma ei tea, usun, et kogemust antakse edasi inimeselt inimesele. Ja mina ei saa kuidagi objektiivselt otsustada, kas üks õpetaja on õigem Tšehhovi meetodi edasiandja ja edasiarendaja kui teine. Minu jaoks on see inimestevahelise sobivuse küsimus. Kui inimene usaldust ei ärata, ei soovi ma temalt midagi õppida, olgu ta kui tahes kõrgeks kiidetud Mentor.

**A. L.:** Ma ei mõelnud konkreetselt Baitšerit. Seal oli teisi õppejõude veel, mitte ainult need, keda siin nimepidi nimetatud. Ja mõne puhul tekkis mul siiski küsimus, kas see pärand on ikka õigetes kätes. Miks ei pöörata tähelepanu sellele, kuidas Mihhail Tšehhov on ühe või teise järelduseni, ühe või teise abivahendini jõudnud? Võetakse lihtsalt üks märksõna, üks harjutus ja hakatakse kopeerima. Siis mul tekibki see tunne: miksi nii palju töökäsi seisab jõude? Millega siin õieti tegeldakse?

---

Järg lk 128



**Sündinud** 27. veebruaril 1964. Haiglast koju saabus 30-kraadises pakases Järvakandi ainsa autoga.

“Kui keegi vahel küsib, et klaasissepa tütar oled või, siis ütlen, et olenki.... poole-nisti. Isa ja ema töötasid klaasitehases. Tulid Siberist ja seal oli võimalik tööd saada. Muud põhjust Järvakanti elama asuda ju polnud. Päriskodud olid emal-isal taludes. Möödunud suvel käisin neid lagunened kohti vaatamas.”

**Muusikat** hakkas õppima Järvakandis, käis õhtuti kultuurimajas klaverit harjutamas. “Takkajärgi olen vahel mõelnud, et mismoodi ma siis pisikese tirtsuna aru sain, et nüüd on lugu selge, nüüd lähen koju? Ei tea! Kella mul ei olnud. Kodustest ju ka keegi ei jälginud, mismoodi ma harjutan... Vahel oli saal hästi külm, torud löid lõhki, siis harjutasin, labakindad käes. Kõva trenn, pärast on saanud pool elu selle peal liugu lasta.”

Järvakandi Keskkoolis sai selgeks kaks asja: **vene keele** ja **matemaatika**. Esimese suuresti seetõttu, et tegu oli segakooliga.

Koolipõlve suurim **teatrielamus** on pärit “Vanemuisest” — Jaan Toominga “Põrgu-põhja uus Vanapagan”.

Pärast 8. klassi tuli Järvakandist Tallinna **Otsa kooli** ja alustas viieteistkümneaastasena ise-seisvat elu. “Päris ränk algus. Ja kohe kaks pörakat: kõigepealt unustasin ära esimese erialatunni — kõik oli nii teistmoodi, sealmitu tunniplaan... Teine hirmus hetk saabus siis, kui klaveriõpetaja ütles, et on vaja noodikogust see ja see noot välja tuua. Minu varasemas kogemuses oli ikka õpetaja noodid kätte andnud, ja nüüd — noodikogust ot-sida...”

Otsa koolile järgnes viis aastat konser-vatooriumi **koorijuhtimist**.

“**Kiigelaulukuuik**” kujunes Otsa koolis ühest üsna tavalisest naljategemise ja kadri-jooks-mise pundist. “Tänusõnad **Tõnu Kaljustele** — käisime tema juures kadriks ja ta märkas, et täitsa tubli punt, tegi meiega aasta otsa tööd ja viis kontserdini välja. Edasi hakka-sime siis ise tegutsema.” Tänaseks on “Kiige-laulukuuik” tegutsenud aastaid, hulk vett on merre voolanud ja palju punte vahepeal laiali jooksnud. “Mõttekaaslus”, ütleb Riina, kui pärida säilimise eeldust.

**Lavakunstikateedris** õpetab laulu juba kaheksandat aastat. “Lavakast see teatri ligi tulek tegelikult algas. Sinna kutsus Ingo Nor-met, temale omakorda soovitas Olku (Olav Ehala).”

Ühes on igatahes kindel: vägisi õpetada ei saa. Kui asi õpetajale mõnu ei paku, siis seda teha ei tohi. “Andsin vahepeal Vanalinna muusikamajas lastele solfedžot — kõigil üm-berringi on ju ühed jubedad lapsepõlvemälestused: see õudne solfedžo..., aga tore oli õpe-tada! Tõesti.”

Tänase päevani on veendunud ka sel-les, et **viisi pidama saab õpetada absoluut-selt igat inimest**. “Alailma aetakse segamini laulmisoskus ja viisipidamine. Mina ei ole ise ka klassikalises mõttes laulja! Aga meil kipub juhtuma, et kui sa just ei laula nagu ööbik, siis öeldakse sulle esimeses klassis: sina ole vait, ära laula! Ega see laps enam suud lahti ei tee. Ja siis avastab inimene alles umbes kaheksateistkümneaastaselt, et laulmine on väga mõnus asi, elementaarne eneseväljen-dus.

Igal sügisel, kui lavakunstikateedrisse tuleb uus lend, tulevad kõik esimeses tunnis ukstesse selle jutuga, et no mina laulda ei oska, mina olen nüüd see kõige hullem. Nagu psühhoterapeudi vastuvõtt!

Mina ei ole senimaani kohanud ühtki inimest, kes ei peaks absoluutselt viisi. Kui sa ikka "Juba linnukesi..." suudad laulda, siis järelikult pead viisi.

Hea näide on Peeter Tammearu. Ta rääkis terve "Kolmekrossiooperi" tegemisele eelnud suve ja pool sügist, et no tema ei pea üldse viisi. Nüüd laulab lavastuses üle kõige! Isegi hüüdnimi on Nesterenko.

Laulmisega on nagu hüppamisega. Hüpata oskab ju igaüks, mingil moel. Ei hüppa kohe 8 meetrit, aga natuke ikka oskad!"

Hetkel käib jälle ise koolis — on Muusikaakadeemia **magistrant**, teemaks "Muusika draamalavastuses". "Suurelt jaolt oma hariduseaukude täitmine. Kui ma 1988. aastal Tallinna Konservatooriumi lõpetasin, oli viimane riigeksam ju teaduslik kommunism..."

**Linnateatrisse** sattus kõigepealt naiskoori tegema. Aga teatrisisik oli ilmselt varasemast veres. "Mu onu Innu Toomja õppis koos Pansoga tolles ennesõjaaegses lavakunsti-koolis. Ta lõpetas 1941, läks kohe mopiga sõtta ja kadus. Senini on alles tema Draamateatri tantsutrupi tunnistus."

Kui 1993. aastal Linnateatri muusikaala juhatajaks hakkas, siis plaanis jääda umbes aastaks. "Juba see ametinimetuse oli nii kohmakas. Olin täiesti kindel, et ega teatris niisugust posti vaja ei ole, et on üks vana ripats. Pärast hakkas selguma, et tööd on oi kui palju. Ja eks ma ole seda tööd juurde ka teinud."

**Esimese** muusikalise kujunduse Linnateatris tegi Elmo Nüganeni lavastusele "Valge abielu". Senistest töödest huvitavaimaks hindab

"**Pianoolat**". "Elmo pani mõtlema asjade peale, mille puhul varem ei osanud mõeldagi, et neist võiks mõelda. Ja mulle sai selgeks, kui suur jõud on lavastajal, mida ta võib näitlejaga teha, kuidas näitleja mõtlema panna või, vastupidi, tema mõtlemise ära lõpetada."

Kauge perspektiiviga eluülesannet ei sea, kui siis, et suudaks end nii organiseerida, et elu ei **takerduks planeerimata taha**. Et õpiks arvestama puhveraegu. "Igapäevasekelduste planeerimisel olen selle ära õppinud: kui mingi ettevõtmine on määratud kestma kella kolmeni, siis ei tohi kohe selle järel midagi kokku leppida. Sest see kolmeni määratud asi läheb nagunii üle, siis on veel vaja kellelegi helistada, keegi tahab kaks sõna rääkida ja... kell ongi neli."

Eeskujudest ja õpetajatest rääkides kerkib ikka esile **Olku** (Olav Ehala). "Ta on ülimusikaalne, mängib hästi klaverit, valdab nii instrumentaali kui vokaali arranžeerimist. Just viimase puhul on sada konksu — mis kõlab, mis ei kõla... Temaga koos töötamine

on tohtu palju õpetanud."

Peamiselt kaudselt ja distantsi pealt on õppinud Viive Ernesaksalt. Esimene ühine töö oli 1997. aasta sügisel Linnateatris valminud "Kolmekrossiooper".

Ise usub end hästi oskavat ainult üht asja — **kudumist**. Aga selleks peab tulema idee, näiteks kindel teadmine kindlast kampsunist. "Hea on õhtul Eesti Raadio kesköoprogrammi kuulata — nimelt seda, sest seal räägitakse eesti keelt — ja kududa." Kolme aastaga saab mõne kampsuni valmis...

**Jalgratas** on peaaegu kõige kallim asi. Temaga mööduvad suved. "Möödunud suvel avastasin Lääne-Virumaa. Ei ole üldse vaja ei tea kuhu kolistada. Siinsamas paremat kätt on ju niisugused kohad!"

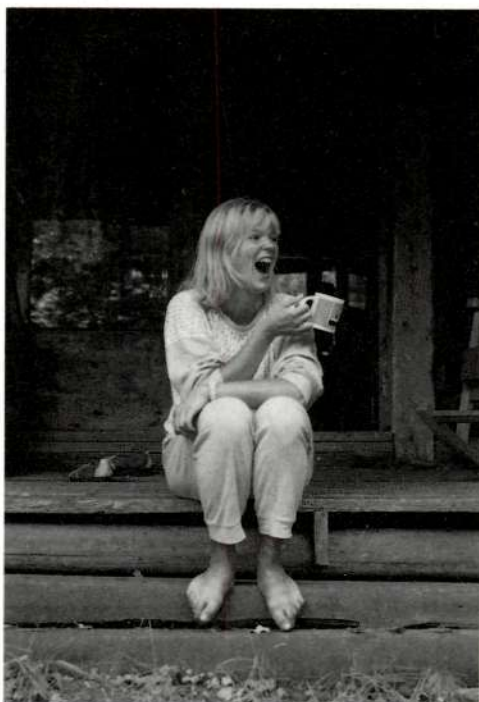
Loodab edasise elu jooksul kogu Eesti kilomeeter haaval läbi matkata ja tema ajaloo oma käe peal läbi käia.

**Ei hoiu kõrvale** ka talispordist. "Olen isegi "slalli" sõitnud, aga see on liiga kallis lõbu ja nii fänn ma ka ei ole. Aga mul on alles kahe rublased puusuusad, vahel olen Järve metsas nendega kilomeetrise ringi ära astunud."

Kirglik **fanaatik** ei ole ometigi. "Jabur on see, kui teatrite spartakiaadil hakatakse tõsiselt korvpalli mängima! Kõik lähevad vihaseks, unustavad justkui ära, et see on teatrite spartakiaad, see on ju mäng!"

Riina Roose suvel 1997.

Tiit Blaadi fotod





**Õde** on, aga ta nimi pole **Celia Roose**. "Celiaga oleme palju koos olnud ja koos teinud. Koolis käisime koos. Ühel hetkel elasime lausa ühes korteris. Aga tegelikult me oleme vennad. Oli kord üks esinemine, kus astusid üles vennad Johansonid ja meie otsustasime siis minna kui vennad Roosed. Naersime enne kontserti tundide viisi. Lõpuks saime pidama. Läksime lavale. Kohe esimesed sõnad läksid segamini. Hakkasime jälle naerma ja... rahvas ümberringi põrandal oli ka kõveras."

Hiljem on koosseis "**Vennad Roosed**" veel mõnel korral sõprade ringis üles astunud. "See on naljakas siis, kui seltskond teab, kes sa oled. Sest ega me mingiteks "Seelikukütideks" küll ei taha saada."

Suhtumine kõiksugu **suvesummeritesse** on tolerantne — "las nad siis olla. Ehkki — kui inimesed ilma nendeta hakkama saaksid, oleks vahvam."

"Manhattan Transferit" käis aga kuulamas ja nautis. "Manhattanit nägin kümme aastat tagasi unes! Absurd! "Manhattan Transfer" Nõukogude Liidus! Kontsert oli Linnahallis ja kuulsin unes kahte lugu!"

**Laulupidude fänn** on küll. "Fenomenaalne asi. Sattusin möödunud sügisel Jaapanisse ühele folkloorifestivalile. Osalejaid oli vahest kakssada, aga milline segadus! Vahepeal oli tunne nagu Moskva festivalil: sada proovi, muudkui seisad, tohutu hulk jaapanlasi sebib ümberringi. Siis ma mõtlesin laulupidude peale: 10 000 inimest on platsil, neile öeldakse: sopranid vasakule, bassid paremale, keegi ei seleta, ei pane mingeid kleepse maha, ja kõik toimib. Milline organiseeritus! Sellepärast ma usun väga laulupidudesse, selle taga on hoopis suurem protsess kui need paar päeva Lauluväljakul.

Iseasi, et sedagi üritust peaks pidevalt kaasajastama. Peaks vähendama faidlusülevaatuset joont ja tegema seda, mida nimigi ütleb: laulu pidu.

Laulupeo **eesmärk** peaks olema selles, et inimesed, kes kusagil nende viie aasta jooksul kokku juhtuvad, oskaksid ühiseid laule ja et see ainus ühislaul ei oleks nõme "Öllepruulija".

**Üks sünnipäev** mööduski lauldes: "Lihtsalt laulsime hommikul kella seitsmeni kõiki laule, mida teadsime, regilauludest pihta. Kui sa ei ole ise seda mõnude-mõnu tundnud, siis on seda raske mõista. Samas on sellest väga lihtne osa saada. Inimhää! on ikka kõige võimsam muusikariist. Ükski pill ei saa selle vastu."

**Olulised** on sõbrad – mitte need tuttavad, kellega võib tänavanurgal sõna juttu puhuda, vaid inimesed, keda sobib kutsuda mõttekaaslasteks ja kellega seob mingi sarnane maailmavaade. "Ja sõpruse säilitamise nimel peab aeg-ajalt pingutama, aga see väärib pingutamist. Vähemalt mina olen nii aru saanud."

Ehkki ka **materiaalne maailm** on paratamatult olemas, ja "küll oleks hea, kui saaks nii palju raha, et ostaks korteri, ja siis oleks kõik väga hästi... aga ega ei oleks ju ikka hästi! Ikka on mingid jamad.

Ja muidugi on jama, et õpetajad ja arstid saavad nii väikest palka, aga mul ei ole ka täpset retsepti, kus seda raha juurde trükkida. Ehkki sisimas olen veendunud, et eks see peegelda raha jaotajate oskamatust ja suutamatust, kui haridus on krooniliselt rahata. See, kas meil on Audentese kool või ei ole, ei ole mingi näitaja. Hea on, kui ta on, aga tähtis on see, kas kuskil Valga piiril saab laps ükskordühe selgeks. Vesta kui ühel hetkel on meie maanurgad täis harimata lapsi, siis võib tulla tagasi mingi Viktor Kingisseppade kamp, kes arvavad, et kui saame selle suure ilusa maja enda kätte, siis on kõik korras ja Eesti elu edeneb..."

Tiie päevakava klappib päris hästi kokku **üksindusega**. "Ei jaksaksi öhtul nagu enam suhelda. Samas on inimene loodud ikka nii, et keegi peaks veel olema. Naisel mees ja vastupidi. Muidu oleks inimene ju kesksoost. Selle probleemiga on vist kogu inimkond tegelnud, teinud sellest laule ja näitemänge, aga suurt targemaks pole ikka saanud. Kes on üks, tahaks olla kaks, ja kes kaks, jälle üks. See vastuolu on inimeses sees. Vanemaks saades üritad lihtsalt seda valutumalt ületada."

Ja sageli on just üks ja **vaikuses** hea olla. "Olen siin vahel nalja visanud, et minu lemmikteos on generaalpaus."

KADI HERKÜL

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

## THEATRE

**MERLE KARUSOO. 21<sup>st</sup> Century Theatre (12)**

The essay of Merle Karusoo, the director who is known for her documentaries based mainly on the Estonian history and present day, offers an insight into one possible path of development for the theatre of the next millennium. As the present day world is morphed by the omnivorous Internet and all possible interactivity, theatre cannot remain the room with four walls it is. In Karusoo's vision the 21<sup>st</sup> century theatre could be a theatre with no borders between the actors and the audience, with everybody involved to a larger or lesser extent, where our own history is played in the participation of hundreds and thousands of people. As a director Merle Karusoo has experimented with such aspect of theatre — in June 1993 several hundred amateur actors played under her direction in a project concentrating on Estonian history, named "Circulus" at Otepää.

**BORIS TUCH. The End of the Century, the End of the Millennium, the End of the World (40)**

In February 1998 the play "Scenes from the 100-year war" by Madis Kõiv (director Mikko Mikiver) as premiered in the Estonian Drama Theatre. In the opinion of critic Boris Tuch Mikiver adds and synthesises in "Scenes" openly and discreetly several of the motives used in his earlier work, quotes and plagiarises himself. The end of the century, the end of the millennium — it's a time when art draws conclusions. Summing up what's lost and what remains. Too little remains. The characters of "Scenes" wander around ruins, pick up pieces, examine them on palmtop. The pieces left of a demolished world are not enough to build a new world, but enough to build a myth."

**MARTIN KRUIUS. How White (48)**

In February 1998 one of the favourite plays of the last season, Yasmīna Reza's "Art" reached the stage of the Estonian Drama Theatre. It's a story of the "blood" friendship of three men, and it's breaking apart caused by an art purchase of one of the men: namely the middle aged balding middle class man buys a totally white painting at the cost of 200,000 francs.

"Art" has been interpreted differently on different stages of the world — dramatically, in a comedy key, bringing forth the relationships of art and life, and concentrating on the personal relationships of the three men. Hendrik Toompeere's staging in the Estonian Drama Theatre, at least during its first runs, leaves the ends untied — if the play turns into an enjoyable game of Ping-Pong between the three actors, or rather a meditation following the tradition of no-theatre (as expressed in the programme by the director) will become clear in the course of running.

**KALJU ORRO, REET NEIMAR. Seagull Summer, No "Seagull" to Start With (110; 128)**

In June-July of 1997 the chain of events dedicated to the 100<sup>th</sup> anniversary of the Arts Theatre was launched in Moscow and Melikhovo. First a workshop took place dedicated to the meeting of Konstantin Stanislavski and Vladimir Nemirovich-Danchenko's "Slavjanski Bazar", then followed by workshops for acquaintance with Mikhail Chekhov's methods, and staging "The Seagull" in Melikhovo. From Estonia actors Anu Lamp, Katrin Saukas, and Marika Vernik and director Elmo Nüganen participated. In the present issue of the magazine we publish the thoughts of Anu Lamp, Marika Vernik and Elmo Nüganen on the Moscow meeting and the Melikhovo study shop. In the next issue we'll cover staging Chekhov's "The Seagull" in its home — Melikhovo.

**Persona Grata. RIINA ROOSE (122)**

Riina Roose (b. 1964) is the musical director of Tallinn Town Theatre, a singing teacher at the Chair of Stage Art, and a singer in the "Kigelaufukuuk" vocal group. With her participation the City Theatre stagings "Pianola" and "The Threepenny opera" have been prepared, as well as the Estonian Drama Theatre works "Rogues Night Show" and "My Fair Lady".

## MUSIC

**VILMA PAALMA Answers (3)**

Vilma Paalma (b 1928), a specialist on the history of Estonian music theatre, has nearly 30 years been connected with *Estonia* theatre as an archivist, head of literature department and editor. Besides it she has been occupied with biographical lexicon of Estonian theatre for last 10 years — as an author, compiler and editor.

**OPERA 400 (22)**

To define the date of birth of opera — 400 years ago — is like the interpretation of early music — if you follow a text word for word, unfamiliar with laws of reading, the conclusions may be wrong. The first performance of Peri's "Daphne", introduced in Florence during the carnival of 1597, is considered the birth of opera. However, in several towns in Europe a new year began on March, 25 at that time. Therefore the event falls to the beginning of 1598. Three following articles are dedicated to opera.

**KRISTEL PAPPEL. Orpheus Looking For An Opera (22)**

Elegant an brilliant essay on four centuries long journey of opera, with the stress on the problem — opera at the end of 20th century.

**TIMO LIPPONEN. How To Tame An Ox Or Georg Friedrich Händel's "Xerxes" at Vanemuine Theatre (27)**

Young Finnish producer Timo Lipponen, who is studying both at University of Helsinki and Estonian Institute for Humanities, considers the first production of a baroque opera in Tartu impressive, amazing and promising. The trump of collaboration of Joachim Herz, one of the most outstanding opera producers of the world, with young conductor Lauri Sirp, is not operatic pomposity but the musical results, acting, precision, elaboration, naturalness, and discreet beauty. The precise analysis is supplemented by creative intuition of actors, there is magnificent young ensemble on the stage. The conductor and the musicians have understood the requirements of dramatic process and they make music brilliantly, in the right key and time. The production of "Xerxes" at Vanemuine is musical and theatrical event at the same time.

**A Conversation On Opera In Tartu (38)**

Although there is many a time predicted a dying out of opera it still stays obstinately and tries to absorb new enriching phenomena. The motive for the lecturers of Tartu Music School — Mart Jaanson and Vivian Tordik — to hold a conversation on opera has been "Xerxes" at Vanemuine, the topic — what is the source of vitality of opera, or more broadly, what is the essence of music theatre.

**ARNE MIKK. A Legend For Future Generations. Fjodor Šaljapin 13. II 1873 — 12. IV 1938 (52)**

An article dedicated to the 125th anniversary of Fjodor Šaljapin contains thoughts and reflections on Šaljapin in Tsarist Russia and under the Bolshevik government, his relations with colleagues and contacts with Estonia and Estonians.

**TIIA JÄRG. Sergei Rahmaninov 1. IV 1873 — 28. III 1943 (67)**

Thoughts and opinions on Šaljapin's contemporary Sergei Rahmaninov as a composer, pianist and conductor on his 125th anniversary.

**HEILI MEIBAUM. A Baroque Music Festival Of Wide Scope (89)**

A review on IX Baroque Music Festival in Tallinn which founder and also artistic director was Andres Mustonen. During this festival Gidon Kremer, Jane Gingell, Emma Christian, Edward Parmentier, The Tallis Scholars and Michaela Petri, the first recorder of the world performed among others.

**MAILIS PÕLD. 75 Tours Of Tarsina Alango (96)**

A retrospect on stage career of the pianist and accompanist Tarsina Alango (b 1923). She has performed with a lot of outstanding Estonian musicians and has been the accompanist of leading Estonian soloists Tiit Kuusik and Mati Palm more than 30 years. In



spite of little possibilities to perform outside of Soviet Union, Tarsina Alango deserved a great attention by critics in abroad.

#### HELVE VÕSAMÄE. Three Whales Of Estonian Popular Music (102)

The radio journalist Helve Võsamäe's talks with Valter Ojakäär, grand old man of Estonian popular music, on his deceased colleagues Uno Naissoo and Arne Oit, their common start in Estonian popular music.

#### CINEMA

##### MEELIS KAPSTAS. A Family Feature For Who? (17)

The review discussed the debut feature film "Dear Mister Moon" (Rao Heidmets Film Studio, 1998) by one of the best puppet film directors Rao Heidmets. The movie is based on Aino Pervik's children story, and the comical and adventurous plot tells about two half-sisters who decide to kidnap their grandma from the home for the aged. As the film was advertised like a family feature, the author reflects on its success. Kapstas notes that the children and their parents are fascinated by different scenes of the picture. He also points out that several outstanding actors play much too stereotype and artificial roles. The trump of the movie is considered to be the child stars — Kerti Viilas and Gabriele Guardado — their lively and sincere play compensates a lot of staging drawbacks.

##### JAAN RUUS. The Best Film Of 1997 From Mark Soosaar (44)

The Estonian Association of Film Journalists issued for the fourth time the award for the best Estonian film. The best domestic film of 1997 was considered to be Mark Soosaar's "Father, Son and the Holy Torum". The film is a documentary family drama of the conflicts of interests of a hant shaman and his adopted son. The short article also provides a review of current movie production in Estonia.

##### STEPHEN HOLDEN. Chaos and Ruthlessness In Liberty's Wake (45)

Translated from the newspaper "New York Times" December 12, 1997, the short article reviews Mark Soosaar's film "Father, Son and the Holy Torum".

##### RYAN DEUSSING. The New Republics (46)

Translated from the American cultural weekly "Village Voice" December 16, 1997, the short article also reviews Mark Soosaar's film "Father, Son and the Holy Torum".

##### OLEG SULKIN. Pink Snow (46)

Translated from the New York Russian community newspaper "Novoje Russkoje Slovo" December 20-21, 1997, long review of Mark Soosaar's film "Father, Son and the Holy Torum". The Soosaar's film was screen at the New York Museum of Modern Art on December 12, 1997.

##### JONATHAN ROSS. Cult Director Edward D. Wood Jr (73)

Translated from the Finnish magazine "Filmihullu" No. 2/1994 the article provides a survey of the production of Ed Wood (1924—1978) who has been titled the world's worst director.

##### JONATHAN ROSS. The Craziest Movie in the World (76)

Translated from the same Finnish magazine "Filmihullu" No. 2/1994 the article analyses Ed Wood's film "Glen or Glenda, I Led Two Lives" (1953).

#### TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

#### J. HOBERMAN. Look Back In Angora (79)

The long article translated from the magazine "Sight and Sound" May, 1995, discusses the film "Ed Wood" (1994) by one of the most successful American directors Tim Burton (b. 1958) and in a wider aspect the Ed Wood phenomenon and his development into one of the cult directors of the present day youth.

#### KIM NEWMAN. Ed Wood (82)

A short review of Tim Burton's film "Ed Wood" translated from the same magazine "Sight and Sound" May, 1995.

#### HANNO SOANS. A National Hamburger Should Be Lethal (85)

A review of the Paris Film School and Tartu University Art History graduate film critic Ilmar Raag's (b. 1968) debut feature film "Killing Tartu" (1998). Making this movie was followed by an unprecedented media campaign in Estonia, the makers of the film announced they were going to make the worst Estonian film ever, and that the budget of the 90 minute film is just 1000 Estonian crowns. The reviewer gives a good estimation of Raag's experiment and considers it a pioneering step in proving the possibility of making low-budget films.

#### JAAKKO HALLAS. Raplamaa Speaking (92)

A review of the prominent feature film director and cameraman Jüri Sillart's (b. 1943) one hour documentary film "Raplamaa" (AS Kairiin LTD, 1997). The reviewer gives high appreciation to Sillart's ability to find and record the right people who know and remember, but simultaneously reproves for too extensive reliance on interviews and neglecting scenery and architecture shots from Rapla county, which could have brought diversification and improved general viewability.

Kultuuriväljaandeid kirjastav Perioodika AS on oma väljaannete üksikmüügi korraldamiseks lepingud sõlminud mitme leviorganisatsiooniga. Esitame loetelu:

#### Üksikmüük:

##### AS Lehti-Maja Eesti (R-kioskid)

Tallinn: kesklinn, Tondi, Lasnamäe, Balti jaam, bussijaam.  
Pärnu linn, Pärnumaa, Ida-Virumaa, Jõgevamaa, Järva-  
maa, Lääne-Virumaa, Põlvamaa, Raplamaa

##### AS Plusspunkt

Tallinn: kesklinn, Kadrioru, Lasnamäe, Lilleküla,  
Mustamäe, Nõmme, Pirita, Pääsküla, Väike-Õismäe.  
Tartu linn, Tartumaa, Pärnu linn, Pärnumaa, Harjumaa,  
Hiiumaa, Ida-Virumaa, Jõgevamaa, Järva, Saaremaa,  
Raplamaa, Viljandimaa, Võrumaa

##### AS Rinder

Tallinn: kesklinn, Balti jaam, Kopli, Mustamäe,  
Väike-Õismäe

##### AS Postimees

Tartu linn, Tartumaa, Viljandi linn,  
Tallinna bussijaam

##### AS Eesti Ajakirjanduslevi

Tallinn: kesklinn, Lõuna turg

##### AS Rahva Postiteenus

Läänemaa, Lääne-Virumaa, Raplamaa, Valgamaa,  
Viljandimaa, Võrumaa

##### AS Sõnumileht

Tallinn: Ajakirjandusmaja

Lisaks suuremates raamatukauplustes Tallinnas (Rahva Raamat, Lugesivara, Kupar), Tartus (Ülikooli Raamatuäri, Postimehe Raamatuäri) ja Viljandis (Raamat), samuti rahvusraamatukogus Tallinnas ja ülikooli raamatukogus Tartus. Uusi ja vanu üksikuumbreid saab osta ka kirjastusest ja toimetusest.

*Hea lugeja!* Kui Teil jääb mõni meie ajalehe- või ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 646 40 88 või (22) 44 61 00 või tulla Pärnu mnt 8 Tallinn (AS Perioodika), Tartu telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetus). Toimetuses on veel odavalt saada selle ja möödunudki aastate üksik-eksemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

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

E. N.: Melihhovos kuulsime *workshop*'ide juhendajate suust väga palju niisugust märkust ja hoiakut: "Ära mõtle!" Sõna-sõnalt: "не думай!", inglise keeles "be stupid!" — ole rumal! Tšehhovi mõte on selles: käivita alateadvus! Aga seal öeldi: "Sa pead tundma, kuidas tekst sulle mõjub. Jumala pärast, ära mõtle!" Ma rääkisin sellest Šapirole, tema imestas: "Vene näitleja ilma peata? Vene näitlejale oleks vaja veel teine pea otsa keerata, alles siis tuleb tööst midagi välja."

See lause "be stupid" on mõeldud suurele kunstnikule, kes mõtleb niikuinii, à priori. Aga Tšehhov ütleb talle: ära unusta käivitada alateadvust!

A. L.: Tšehhov on ju ise kirjutanud, et vene näitleja vajab eriti tehnikat. Mismoodi mõtlemata, mõtestamata, arusaamiseta tehnikat omandatakse? Mis omandamine see on?

E. N.: Nii palju, kui ma Venemaal teatriinimeste suust kuulnud olen, on ainult paar näitlejat, kes tegelikult seda Mihhail Tšehhovi meetodit valdavad, ehk siis — tajuvad kui süsteemi ja teevadki selle põhjal oma tööd. Üks neist on Sergei Jurski, tema töötab selles süsteemis juba ammu, tal on oma lähene-misnurk. Ja teine mees, kellest ma olen kuulnud, on Sergei Dreiden — ka suveräänne näitleja ja oma teed läinud. Nende jaoks on see süsteem igapäevane, selles mõttes, et hommikune hambapesu on neile ka etüüd. Ja huvitav, need inimesed, kes seda asja tegelikult valdavad, ei käi teisi treenimas ja masse välja õpetamas.

A. L.: Me rääkisime seal omavahel teatrist väga palju. See üritus oli vaid tõukeks, ajendiks. Tallinnas pole kunagi olnud aega nii palju teatrist mõelda ja rääkida kui Melihhovos. Seal tekkis see tarvidus, kogu üritus oli nagu väljakutseks — pidevalt tekkisid mingid küsimärgid.

E. N.: Ja mitu korda mõtlesime ja rääkisime ka sellest: mida teeb Salieri Mozarti komponeerimisõpikuga? Mida? Ütleme, Mozarti komponeerimisõpik — kuidas luua geniaalset teost. Kellele on see vajalik? Salieril pole sellest mingit kasu. Teisele Mozartile? Teine Mozart ei vaja seda, temal on oma isiklik tee.

K. O.: Kas küsimärgid tekkisid ainult teil või ka teistel?

M. V.: Minul tekkis igatahes huvi seda Tšehhovi-asja siiski omapead edasi uurida, tegelda harjutustega, mis on mõeldud loomingu-lise enesetunde saavutamiseks. Ja soovitan neid ka teistele. See osa süsteemist, mis puu-

dutab rolli loomist, on igauhel väga indivi-duaalne protsess. Ma ei arva, et hakkaksin näpuga raamatus järke ajades töötama Tšehhovi meetodil. Ei üritagi. Aga harjutused — see peaks olema sama elementaarne kui igapäevane keha-, hääle- ja diktsioonitreening.

E. N.: Ma ei usu, et küsitavusi tekkis kõigil. Suur osa inimesi seal vist üldse ei mõistnud, millega nad tegelevad. Ja see on niisuguse asja juures kõige kahjulikum. Aga teisel osal tekkis siiski ka küsimusi. Nii sisulisi kui organisatsioonilisi.

A. L.: Eriti sellepärast, et nad olid selle *workshop*'i eest ju maksnud, ja mitte väikest raha. Organiseerimatust ilmnes õige palju. Osa väljakuulutatud juhendajaid ei tulnud või siis kadusid varsti ära, töökavadest ei peetud kinni, info ei liikunud alati. Välismaalastes tekitas see hämmastust: me oleme ju maks-nud, kuidas siis meile ei anta seda, mis oli lubatud?!

K. O.: Vähemasti andis see üritus teile ainet mõtiskluseks.

E. N.: Oi, väga! Ma tulen veel kord selle tead-vustamise, mõtestamise vajaduse juurde tagasi. Vahel näitleja ei tea teatris ka, milleks ta lavale läheb. Samas ka lavastaja — vahel ta ei tea, miks ta õigupoolest lavastab. Lihtsalt lavastab lavastamise pärast ja vahel on ta lavastamine lausa kahjulik. Loovisiksustel peaks olema see, mispärast ma lavale lähen, mispärast ma harjutust teen, mispärast ma lavastan, esmane ja elementaarne küsimus. Ilma selleta ma lihtsalt ei lavasta, lihtsalt ei lähe lavale, lihtsalt ei õpeta. Võib-olla mõne-dele ei tundu see üldse mingi küsimusena. Aga siis tekib küsimus varsti teistel: miks ta lavastab? miks ta ikka veel laval on? aga miks ta õpetab? Tudengil samamoodi: mispärast ma seda ala õpin või mida ma õpin? Eriti pärast lõpetamist: mida ma õppisin? Mõnele inimesele on iseenesestmõistetav, et ta esitab endale neid küsimusi. Aga teisel kaovad tea-tud aja pärast niisugused küsimused ära. See, kui sa küsid, on väga hea märk. Kuhu kaob küll mõnel andekal inimesel ära see küsi-mistahe: "mille nimel?"

Harjutusi saab ka valida ja erinevate suurmeeste harjutusi oma isiklikku harjutus-kavasse liita ja kombineerida. Maailma teatri-pärand on nii rikas, et kahju (kui mitte kah-julik?) oleks ühe kindla meetodi jüngriks hakata. Pealegi, nagu ütles Šapiro, kui me Stanislavskist ja Brechtist rääkisime: suurte kunstnike praktika on alati rikkam kui nende teooria. Päris kindlasti käib see ka Mihhail Tšehhovi kohta.

Jäädvustanud KALJU ORRO

Elmo Nüganen loeb "Kajaka" sünnimaja trepil  
Anton Tšehhovi "Kajakat".



Anu Lamp koos suvise õpikoja aukülalise,  
hetkel Iirimaa elava ameerika näitleja  
Hurd Hatfieldiga.

Hatfield on üks väheseid tänaseni tegutsevaid  
Mihhail Tšehhovi kolleege. Lõpetanud Mihhail  
Tšehhovi stuudio *Darlington Hall*'is töötas  
Hatfield Tšehhovi assistendina raamatu  
"Näitlejatehnikast" kirjutamisel. Hilisematel  
aastakümnetel on Hatfield tegutsenud paljudes  
Off-Broadway teatrites ning filmis. Hurd  
Hatfieldi filmikarjääri üks olulisemaid  
sõlmpunkte oli nimiroll A. Hitchcocki  
linateoses "Dorian Gray portree". Telekarjääri  
verstapostiks on Emmy auhind osatäitmise eest  
teleserialis "Disraeli".

5. juuli 1997: Elmo Nüganen koos oma  
"Kajaka" trupiga pärast esinemist Melihhovos.  
Lavastuse valmimisest tuleb juttu TMK  
järgmises numbris.



Kalju Orro fotoarhiiv





Atalanta (Merle Jalakas), Arsamenes (Rando Piho)  
ja Romilda (Eve Randkivi) vahe-eesriide taustal.  
(Vt Timo Lipponenei artiklit Händeli "Xerxesest" "Vanemuises" lk 27)  
Anu Matkuri foto

