

# TMAK



11 / 2000

# 11/2000

---

## XIX AASTAKÄIK

---

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress 10505, postkast 3200  
faks 6 60 18 57  
e-mail [tmk@estpak.ee](mailto:tmk@estpak.ee)

Teatriosakond  
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 60 18 76  
Muusikaosakond  
Anneli Remme ja Tiina Õun, tel 6 60 18 69  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa, tel 6 60 16 72  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 6 61 61 77  
Tehniline toimetaja  
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59  
Korrektor  
Solveig Kriggulson, tel 6 61 51 77  
Infotöötaja  
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59  
Fotokorrespondent  
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

KUJUNDUS MAI EINER, tel 6 61 61 77

---

© "Teater. Muusika. Kino", 2000

---

### Esikaanel:

Ain Lutsepp septembris 2000, Onu George'i osatäitja Eesti Draamateatri lavastuses "Aristokraadid".

*Harri Rospu foto*

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS  
<http://www.use.ee/tmk/TOOBTEIENI>



# Soft

SISUKORD

TEATER

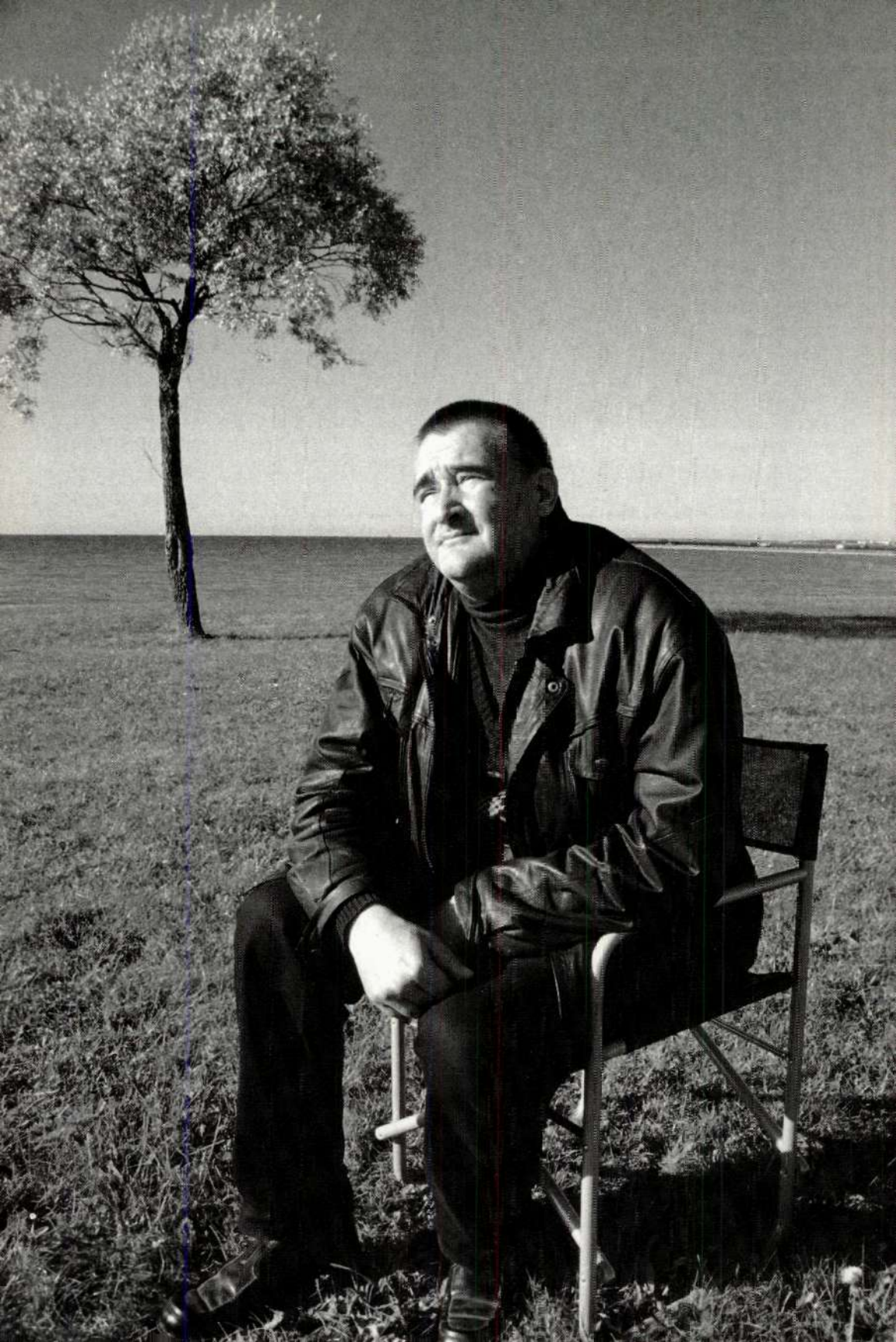
	VOLDEMAR PANSO — 80 AASTAT SÜNNIST	
	VOLDEMAR PANSO — KAAREL IRDI DIALOOG	
Reet Neimar	VEEL ÜKS DOKUMENT EHK KUIDAS JÄRGNEVAT LUGEDA?	14
	ETV SAADE "TEATRIKUU REPLIIGID"	17
	LEMBIT PETERSON VOLDEMAR PANSOST ( <i>Intervjueerib Lilian Vellerand</i> )	25
Gerda Kordemets	MÄLESTUSTE KROKET VANAS EUROOPAS ( <i>"Aristokraadid" Eesti Draamateatris</i> )	34

MUUSIKA

Ivalo Randalu	ERSO 1999/2000. Arve, arutlusi, arvamusi I	42
Evi Arujärv	HAAPSALU VANAMUUSIKA FESTIVAL 2000	49
	KLOOSTRIELU JA GREGOORIUSE LAULU VÕLU ( <i>Intervjuu isa Daniel Saulnier'ga</i> )	55
Daniel Saulnier	GREGORIAANI LAADID	60
Peeter Paemurru	ALFRED VON GLEHN — 110 AASTAT PEDAGOOGITÖÖ ALGUSEST MOSKVA KONSERVATOORIUMIS	67
	PERSONA GRATA. MART MIKK	93

KINO

	VASTAB TÕNU VIRVE	3
Heli Sarapuu	DAVID CRONENBERGI EKSISTENTSIAALNE MAAVÄRIN ( <i>David Cronenbergi filmist "eXistenZ"</i> )	71
Kim Newman	AJAMASINAD ( <i>Virtuaalne reaalsus filmis</i> )	74
Tarmo Teder	GALAKTIKATE KAITSJA ( <i>Igor Glazistovi portreefilmist "Kaitsja"</i> )	77
Olev Remsu	KAHEKÕNE EMAGA ( <i>Edvard Oja tõsielufilmist "Autoportree emaga"</i> )	81
	SAJAND TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS	84



# VASTAB TÕNU VIRVE

---

Sinu tegemistest on viimasel ajal ajakirjanduses vähe juttu. Seltskonnalehtede huvingist oled täiesti väljas?

Varem ma rääkisin ajakirjanduses oma plaanidest ja tegemistest. Avalikustatud plaanid ei ole realiseerunud. Olen jõudnud järeldusele, et oma kavatsused pead hoidma saladuses. Tänapäeva Eestis võib rääkida ainult sellest, mis on tehtud. Kui ütled, kavatsen, tähendab see reaalsuses, et väljahõigatud projekt ei käivitu kunagi.

Loominguliste inimeste püüe olla iga hinna eest meedia keskpunktis tuleb ebakindlusest ja hirmust. Ebakindlusest oma loomingu väärtuses ja hirmust kaduda ajaloo tolmu. Mind need hirmud ei vaeva.

Sündisid aasta pärast Teise maailmasõja lõppu ja läksid esimesse klassi aastal, mil suri Stalin. Mida sa mäletad oma lapsepõlvest Rõuges?

Viibisin tihti sepikojas, kus rautati hobuseid. Tükk maad eemal oli teine sepi-koda, seal sepistati alevirahvale haake, uksehingi ja muid tarberiistu. Üle tee elas sõbralik tumm mees — kingsepp. Mulle meeldis vaadata, kui osavalt ta saapaid tegi. Tema tehtud saabastega käisin koolis. Alevi keskuses oli meierei ja võitööstus, selle kõrval suure kaupluse varemed, kus tihti mängisime peitust.

Kiriku vastas oli kinnimüüritud akendega suur, vilja täis kivimaja, seinalt vaatas vastu Kristuse kuju. Siis ma ei saanud aru, miks Kristus on maalitud viljakuivati seinale. Rahvas kutsus seda maja leerimajaks. Naabruses olid maakivist võimsad kirikumõisa laudahooned, seal olid lehmad ja palju hobuseid. Mulle meeldisid hobused, ühe hobuse nimi oli Tõnu.

Kuuekümnendatel aastatel vedasid kirikumõisa maadele krundi saanud individuaalmajade ehitajad vundamentide valamiseks laudamüürid laiali. Praegu pole võimsatest hoonetest jälgegi.

Mu vend Helmut oli minust paar aastat vanem. Kui mina kooli läksin, tellis ema külaliserililt Paulilt männipuust peitsitud klassikalise kirjutuslaua. Kuna rohelist kalevit polnud saada, panime klaasi alla rohelise papi.

Mu koolitee viis mööda ühest rohtunud künkast, millest paistis välja paar sammaldunud graniiditahku. See oli õhkulastud Vabadussõja mälestussammas. Kodus pildialbumis oli väike foto rahvahulgaga, kus valge aia sees püstitõstetud mõõgaga kuju selgesti näha. Kohalik mees oli pärast samba õhkulaskmist öösel kuju salaja ära viinud ja maa sisse peitnud. Nüüd on see uuesti omal kohal.

Rõuge koolis käis tihti Võru raadio reporter Silver Anniko tegemas raadiotele saateid. Meist said head sõbrad. Tema õpetas mulle aususe ja õigluse printsiipi. Hiljem kirjutas Anniko bestselleri "Rusikad", seda raamatut lugedes sain ma temast täiesti aru.

Rõuge on ilus koht ja mitmed kunstnikud käisid seal suviti maalimas. Esko Lepa kirju on mul siiani alles.

Stalini surm. Mäletan, et Rõuges üks mees võttis seinalt Stalini pildi ja lõi selle põlvega puruks.

Aastaid hiljem võtsime Kim Vihalemmaga Raadiomajas öösel konjakit. Olin siis ETVs kunstnik ja arutasime "Käokava". Tol ööl Kim rääkis, et pärast Stalini surma olnud kummaline ajahetk, oli projekteeritud Eesti piiriposte.

Olin ka mitu aastat mälumängude kunstnik, mida juhtis Valdo Pant. Istusime tihti "Kungla" baaris ja timmisime konjakit. Pant rääkis, et tema teenis Stalini surma pealt üsna korraliku summa, nimelt tegi ta juhi surmapäeval Võidu väljakul kaheminutilise reportaaži Moskva raadiole. Tollal maksti selliste riigi poolt tellitud intervjuude eest kuninglikult. Vestlused Pandiga "Kungla" baaris olid mulle, noorele algajale, heaks kooliks. Ta õpetas mind eristama olulist ebaolulisest ja kahepalgelises maailmas eneseks jäämise kunsti.

Pärast Rõuget jätkasid õpinguid Tartu Kunstikoolis.

Tartu Kunstikool asus siis "Ugandi" korporatsiooni stiilses funktsionalistlikus hoones. Kuigi kool andis keskhariduse, kasvatati meid "Pallase" vaimus ja loominguilised nõudmised olid nagu kõrgkoolis. Saime paljude erialade algteadmised Tartu tippkunstnike juhendamisel. Maali andsid "Pallases" Ado Vabbe ja Jaan Vahtra juures õppinud Alfred Kongo ning toleleagssed noored avangardistid Ilmar Malin ja Kaljo Polli, skulptuuri Endel Taniloo. Kunstiajaloo õppejõud Kati Käosaar oli daam, kes ise näinud Euroopa kunsti tippteoseid ja ta elustas isiklike kogemuste auraga kanoniseeritud repositid, mille kaudu me maailmakunsti adusime.

Aastaid hiljem, kui ma esimest korda Louvre'is käisin, tundsin kõigepealt huvi, kuidas näeb välja "Milo Venus" selja tagant. Sain üllatusliku kunstielamuse. Imelik, miks eksponeeritakse maailmakunsti teoseid alati kindla nurga alt või teatud detaille?

Muide, Louvre'is hämmastas mind Leonardo lõpetamata maal "Kuningate kummardamine". Selles teoses peitub XX sajandi Euroopa kunsti kood. Picasso ja teised on Leonardo paljaks varastanud. Umbes nagu filmitegijad Chaplini.

Mäletan: kompositsiooni tundi tuleb ekstravagantne Lola Liivat-Makarova. Lehvivad tumedad juuksed nagu Koidulal, puhastes, kirkastes toonides riietus, hinnaline aroom, kirklik pilk ja põlev sigaret suus. Maapoisil löövad põlved nõrgaks. Nüüd, aastaid hiljem võin väita, et just tema kujundas minu alateadvuses Naise ja Kunstniku kuju.

Kuna raha ei olnud, läksin tööle "Vanemuise" teatrisse — lavapoisiks. Praeguses tööraamatus ongi mul kirjas — elukutse: lavatööline, haridus: kõrgem.

*Tõnu Virve hüperrealistlik maal "Eesti naine". Õli, lõuend, 1975. EKM.*



*Olav Ehala, Aleksei Tolstoi ja Adolf Šapiro "Buratino". Lavastaja Eero Spriiit, kunstnik Tõnu Virve, Ene Järvis (Malvina) ja Jaan Rõõmussaar (Pierrot). Noorsooteater, 1978.*





*Samuel Becketti "Godot'd oodates". Lavastaja Lembit Peterson, kunstnik Tõnu Virve, Sulev Luik (Estragon), Peeter Volkonski (Lucky), Eero Spriit (Pozzo) ja Aleksander Eelmaa (Vladimir). Noorsooteater, 1976. Henno Saarne fotod*

Mulle meeldis väga üks pikk lavastus "Mu vaene Marat", milles mängisid Milvi Koidu, Evald Hermaküla ja Kulno Süvalep. Sokutasin ennast alati selle jaoks lava ehitama ning nautisin kümneid ja kümneid kordi nende suurepärase mängu. Mul oli väga kahju, kui lugu mängukavast maha võeti. Meenutasin tükki Evaldile veel paar nädalat enne ta äraminekut. Huvitav, ta mäletas seda hästi.

Hiljem töötasin dekoratsiooniateljees, kus teostasin mitmeid Mari-Liis Küla kavandeid. Saime päris headeks tuttavateks. Tahtsin siis vist ka ise näitlejaks saada, käisin "Vanemuise" stuudios koos Helene Vannari ja Ao Peebuga. Nendest saidki head näitlejad.

Kunstikooli õpilasi ühendas üliõpilastega Kaljo Põllu "Visarite" grupp — Enn Tegova, Peeter Urbla, Jaak Olep. Rein Tammikuga käisime ühel kursusel, tegime koos pulli ja koos visati meid ka Tartu Kunstikoolist välja. Lõpetasime Reinuga keskkooli eksternina, tegime poole aasta jooksul ligi nelikümmend eksamit, need kujunesid juba rutiiniks.

Mari-Liis Küla kutsus mind Tallinna. Oli just loodud Noorsooteater ja ma läksin sinna dekoratsiooniala juhatajaks. Dekoratsiooniateljee oli pikk ruumide jada Vene tänaval, kus praegu on kunstnike ateljeed ja salongid. Viimases ruumis hoiti teatri poolt kokku ostetud igasugust vana stiilset mööblit: biidermeieri toole ja laudu, bambusest sirme. Neid hoiti koos kivisöega ühes ruumis. See oli kuuekümnendate suure sula aeg. Taheti unustada möödunud, kaotati lootus omariikluse taastumisele ning inimesed viskasid välja vanaaegset mööblit. Osteti uut, saepurust pressitud ja polüesterlakiga kaetut. See oli eestlaste identiteedi kriisi varjatud algus, kriisi, mille käes me praegu vaevleme. Noorsooteater propageeris dekoratiivset modernismi ning Mari-Liis Küla kuulutas kadu Natalie Mei ja Voldemar Peili koolkonnale.





Kunstiinstituudis õppisid just Mari-Liis Küla juhendamisel teatridekoratsiooni eriala.

Küla andis ainult kaks tundi nädalas, tundides käis harva ja rääkis oma teatrikujunduse printsiipidest, mis põhinesid poola lasteraamatute illustratsioonidel. Tegelikult oli ERKI õppeprogramm lai, eriti teatri erialal. Saime põhjaliku õpetuse komete, mööbli- ja kostüümiajaloos, neid andsid väga tugevad õppejõud. Kuulusime maalikateedri osakonda. Mulle andis maali Ants Laikmaa ateljeekoolis ja Ado Vabbe juhendamisel «Pallases» ning Pariisis stipendiaadina õppinud Johannes Võerahansu. Ta oli peene tunnetusega kunstnik ja hea pedagoog, olin tema viimane õpilane.

Eesti Vabariigi aegset filosoofilist vaimu süstis meile kunstiajaloo- ja esteetikaõppejõud Leo Soonpää ning lääne kaasaegseid kunstitödesid valgustas Jaak Kangilaski.

Isiklikus elus lävisin lähedalt eesti teatri eliidiga. Kõik need suhted, samal ajal praktiline töö ja elav suhtlemine noorte tegijate Mati Talviku, Rein Karemäe, Tiina Alla ja Enn Eesmaaga Eesti Televisioonis idandasid kahtlusi Küla dekoratiivses filosoofiavabas teatrikujunduse õpetuses. Konflikt tekkis siis, kui tegin uue kujunduse ja kostüümid Mai Murdmaa tellimusel Ungari festivali jaoks balletile “Kadunud poeg”. Tegelikult olingi teatrile kadunud poeg, sest lõpetasin ERKI telekunstnikuna.

Pärast Kunstiinstituuti kutsus Kalju Komissarov mind äkki Noorsooteatrisse peakunstnikuks, Mati Unt tuli kirjandusala juhatajaks. Meist sai päris hea meeskond. Esimese lavastusega “Valendab üksik puri”, mille tegi Kaarel Kilvet, taastasin klassikalise teatridekoratsiooni ja Mei—Peili koolkonna traditsioonid. Muide, kujundus sai eriaplausi, seda on juhtunud hiljemgi.



*“Ringhoov”, 1987.  
Režissöör Tõnu Virve,  
Kaie Mihkelson (Naine).*

Oma esimest rolli mängis selles lavastuses ka praegune “Teater. Muusika. Kino” peatoimetaja Jüri Aarma.

Töötasid viis aastat Noorsooteatri peakunstnikuna. Peale selle kujundasid lavastusi Draamateatris, “Estonias”, “Vanemuises”, “Ugalas”. Mäletan neid hästi. Lembit Petersoni “Godot’d oodates” vaatasin vähemalt kümme korda, nii palju ei ole ma

---

*“Karge meri”, 1981. Režissöör Arvo Kruusement,  
kunstnik Tõnu Virve.*

näinud ühtegi tükki. See oli avastus, kuigi teadsin Beckettit varemgi, sinu lakooniline ja samas ülitäpne lavakujundus on mul tänaseni silme ees. Mida mäletad tollasest teatrist?

“Godot” oli noorte meeste — Lembit Peterson, Sulev Luik, Peeter Volkonski, Aleksander Eelmaa, Eero Sprit — programmiline rühmatöö. Nad tegid selle iseseisvalt ja vaikselt valmis ning näitasid siis väikeses saalis teatri juhtkonnale, et kas võib seda seal ka päris etendusena mängida. Komissarov oli nõus ja määras mind kunstnikuks. Vaatasin proove ja hakkasin Lembitule peale käima, et ta viiks lavastuse üle Noorsooteatri suurele lavale, mis oli Jaan Tombi nimelises Kultuuripalees Salme tänaval. Arvasin, et seal, tühjal, kõledal laval pääseb idee võimsamalt esile. Lembit jäi nõusse ja lavastus oli mõjuv küll.

Need mehed tõid eesti teatrisse uue hinguse, aga teater ei olnud küps seda vastu võtma ja toetama. Kuuekümnendate aastate jõuline sulaperiood oli selle aja tegijad riiklikult lubatud modernismi hoovustest pimestanud.

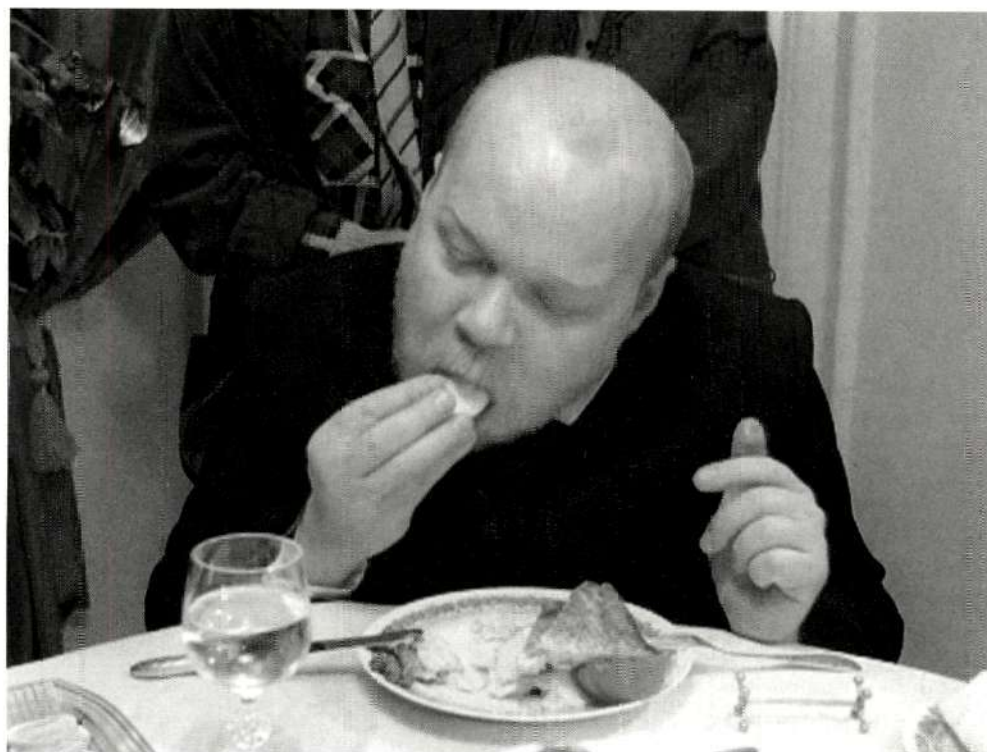
Minule on üheks põnevaimaks tööks teatris olnud “Nõidkütt”, kus kasutasin filmitrikke, elavat tuld ja ehedat vihmasadu, suitsu ja tuult. Enda arvates suutsin



“Surmatants”, 1991.  
Režissöör ja üks kunstnikest Tõnu Virve, Eevald Hermaküla (Bernt Notke).



“Surmatants”.  
Sulev Luik (Schiekel Kalt).  
Rein Kalmuse fotod



*"Luukas". Ain Lutsepp (Luukas).  
"Luukas", 1993/2000. Režissöör Tõnu Vïrve. Jüri Järvet (Albert), Ain Lutsepp (Luukas) ja Ita Eever (Liisbet).  
"Frameimage" fotod*



ooperi filosoofilist tagamaad väljendada, ühendasin modernse lavapildi ajalooliselt täpse kostüümiga. Uurisnin muuseumides paar kuud selle lavastuse kujunduse loomiseks ajaloolist tausta.

Teine meeldejäävam töö on ballett "Kalevipoeg". Ka selle töö taga oli põhjalik etnograafiline uurimustöö. Lavastuse valgusrežiid Tiit Härmiga tegime paar nädalat, öösiti. Tiit oli tööhull. Vist üle neljasaja valguse oli lavastuses, esimesi kordi teatris kasutasime valguse programmeerimisel arvutit. Üldse olen ma kujundanud ligi sada teatrilavastust. Kui sain üleliidulise tunnustuse — mind hinnati paar aastat järjest Liidu parimaks teatrikunstnikuks —, lahkusin teatrist ja läksin tööle "Tallinnfilmi". Mul ei olnud enam teatrikunstnikuna midagi erilist öelda.

Film on muidugi igapäevane unistus, kuid kõik väidavad, et filmikunstniku töö on ränkaskas. Oled teinud kümnele mängufilmile kunstnikutöö, need on visuaalselt uhked filmid. Tundub, et sinu töö oli kõige keerulisem Grigori Kromanovi "Hukkunud Alpinisti" hotelli" ja Arvo Krusemendi "Karge mere" juures. Millisena sa nägid ja näed praegu filmikunstniku rolli?

"Hukkunud Alpinisti" hotell" on väga hea film ja "Karge meri" halb film.

Mõnikord harva, kui on väga hea meeskonnatöö, võib ka kunstnik lisada filmi mõne pisikesse episoodi. Filmis "Surma hinda küsi surnutel" juhtus see nii: leidsin arhiivist Eesti piiripunkti foto — ühel pool sini-must-valge piiripunkt, teisel pool palkidest onn ja loosung «Privet rabotšim zapada!»

Ütlesin Matile, et kirjuta üks stseen, mis toimub piiripunktis. Ta tegigi stseenikese ja ma ehitasin Eesti piiripunkti Leningradi lähedale raudteele. Päris uhke tunne oli — ikkagi aasta 1975. Lavastaja Kaljo Kiisk oli väga närvis, aga venelased ei saanud sellest midagi aru.

Mäletan, et 1980. aastal olümpiamängude ajal tehti Moskvas linnade märgid, Tallinnale kolme lõviga, Eestis korjati need märgid aga ära.

Sa olid väga hea teatri- ja filmikunstnik, said mitmeid auhindu. "Hukkunud Alpinisti" hotelli" eest võitsid ulmefilmide festivalil Itaalias kunstnikupreemia, teatrikunstnikuna tulid preemiad. Miks sa hakkasid lavastajaks?

Igal loojal on oma teema. Teema, mis otsib lahendust. Kui ma tegelesin maalikunstiga, olin ma iseenda dirigent. Lavastuskunstnikuna oled instrument orkestris, mitte dirigent. Hing igatses aga leida lahendusi oma teemale, mis oli selginenud. Lavastajana saan ma seda teha, aga sellel on muidugi oma hind.

**Milline on sinu loomemeetod?**

Alati, kui alustan tööd filmis või teatris, ütlen endale: "Ma olen loll." Kõik eelnevad kogemused ja saavutatu kaotavad uue töö alguses minu jaoks väärtuse. Olen valge leht, alustan iga tööd, nagu see oleks mu esimene. Alustan nullist, ma ei tea midagi. Väga tähtis on esimene emotsioon. Lähenen uuele näidendile või stsenaariumile — uurin tausta, ajaloolist materjali, avan ühe kihi, siis teise, kolmanda.

Eesti dramaturgias avaneb tavaliselt pärast esimest kihti tühjus, sellepärast ma enam meie dramaturgiat ei kasuta oma loomingus. Maailmas tuntud dramaturgi, islandlase Gudmundur Steinssoni materjaliga «Luukas» sain ma hamba verele. Tagasi minna ei ole enam võimalik.

Vaikselt imbun ma dramaturgilisse materjali või teemasse. Lugu ja karakterid imevad mind enda sisse, ma kaotan oma isiku, identiteedi. Materjal hakkab mind vedama ja haarab mu endaga kaasa. Ma ei tea kunagi, kuhu ta mind viib, lasen materjalil end kanda. Ma ei tea, millega see lõpeb ja milline on lõpptulemus. Loomeprotsess kestab seni, kui tõuseb esietenduse eesriie või saalis kustub filmi esilinastuseks valgus. Siis oled ta käest andnud ja teos hakkab elama oma elu.

Oli selline lugu. Üle paari aasta olin tegelnud paekivi filmiprojektiga. Filmi tegemist toetas keskkonnaministeerium. Kantsler Rein Ratas küsib minult: "Härra Virve, kas te juba filmite?" — "Ma sisenen kivvi. Ma ei näe veel kivi." — "Selge," vastab oma ala professionaal mõistvalt ja on rahul. Mees teab, mida tähendab paekivi eestlasele.

Ma uurisin paekivi mitme ala eriteadlastega, sõitsin mitu suve mööda Eesti-maad ringi, osalesin paekonverentsidel. Lõpuks kirjutasin ligi aasta stsenaariumi. Ülemöödunud aasta algul sain lavastusprojekti valmis.

#### **Ja film?**

Taotlesin filmi tegemiseks tootmistoetust ja sain Eesti Filmi Sihtasutuse ekspertkomisjonilt vastuse: "Sellel filmil puudub publikuhuvi." Saatsin järelepärimise, et mille põhjal on selline otsus. Vastust ei ole tulnud tänaseni.

Aga kivil on aega.

#### **Mida sa arvad meie riiklikest toetusfondidest, nende tegevusest?**

Minu arvates on eesti filmi edendamise juhtfigure teatrimees Jaak Allik. Oli ju tema, kelle järjekindla asjaajamise tulemusena asutati ajakiri "Teater. Muusika. Kino". Teatrimehena ja tolleaegses situatsioonis paarkümmend aastat tagasi oli õigustatud, et esmajärjekorras oli teater.

Levi ja mõjupotentsiaali arvestades oleks tänapäeval õigustatud ajakiri "Kino. Muusika. Teater". Miks see nii ei ole, selles on kõige rohkem süüdi kinomehed ise, kes sel ajal, kui oli õige astuda sisse Euroopa filmiraha-fondide avatud udest, käisid Toompeal filme põletamas või sisenesid kõikvõimalikesse riiginstantsidesse üksteise peale kaebama.

See oli Allik, kes püüdis ihu ja hingega käivitada rahvuslikel teemadel ajaloolisi mängufilme: Elmo Nüganeni "Nimesid marmortahvilil" Vabadussõjast ja Mikk Mikiveri "Lenduri noorust" eesti rahva küüditamisest.

See oli Allik, kes lõi jõuga Eesti Filmi Sihtasutuse. Mitte millegi eest vastutav ja põhiliselt endale raha jagav ekspertkomisjon aga jõudis Eesti filmitootmise suruda katastroofiliselt kriitilisse seis.

Praegu on olukord Eesti Filmi Sihtasutuses muutunud. Konkreetsemaks. Sihtasutuse ideoloogilise ülesehitusega tegeleb ja ka vastutab konkreetne inimene — peaekspert. Kuigi see süsteem loodi alles mõni kuu tagasi, on näha positiivseid tulemusi — toimuvad avalikud projektide kaitsmised. Näib, et stuudiotel on võimalus hakata oma tegevust pikemaajaliselt planeerima, millela rahvusvaheline koostöö oli välistatud. Laialivalguva vastutusega ekspertkomisjonil oli võimalus iga konkureeriv projekt põhja lasta, mida ka tehti.

Peaeksperdi pea kohal ripub aga praegu ka kirves. Asi on nimelt selles, et uuest põhimäärusest ei tahetud kõrvaldada ülemaailmselt aktsepteeritud normi — nõukogu liikmed ei tohi kuuluda huvitatud isikute ringi. Praegu võivad nõukogu liikmed põhimääruse kohaselt peaeksperdi vallandada, kui ei meeldi tema otsused, lihtsamalt öeldes, kui ta ei toeta nõukogu liikmetele kuuluvate firmade projekte.

Kultuurkapitali audiovisuaalse kunsti sihtkapitalis kehtib kontrollimatu ringkaitse. On loomulik, et jagatakse toetust ka otse iseendale. Kultuurkapitali seaduse kohaselt peab Kultuurkapitali nõukogu, mille esimees on kultuuriminister, sihtkapitalide otsused kinnitama. Tegelikuses on see formaalsus, sest esitatud proteste nõukogus ei arutata.

Kultuuriministeriumis töötab levikomisjon, kes põhikirjaliselt toetab välismaa filmide sissetoomist ja eesti filmide festivalidel esindamist. Eesti filmide levitamist levikomisjon ei toeta. Miks, ei saa ma aru.

#### **Eesti filmi tänane olukord?**

Enamik eesti filmitegijaid on saanud oma koolituse Moskvas ja nad moodustavad kinnise ringi. Kujuta ette, veeta viis aastat, mis on isiksuse kujunemise loovamad aastad, hoopis teises kultuurikeskkonnas.

Nõukogude ajal oli filmimeestel oma minister. See on nii, nagu oleks maalikunstnikel oma ja graafikutel oma minister, umbes sama arv oli filmiloojaid. Suured Moskva rahad tegid filmimeestest üleolevad, aga samas eesti kultuurist väljaspool

asuvad inimesed. Sellest tulenevalt põevad filmitegijad kõige teravamalt läbi identiteedi kriisi, mis muidugi on iseloomulik kogu praegusele eesti ühiskonnale.

Noored peaksid minema välismaale õppima, sest ei ole midagi õppida inimestelt, kes põevad.

Eestis puudub dokumentaalfilmi žanr, nii nagu mina dokumentalistikast aru saan. Nagu puudub ajalooline maal. See tuleb alles luua. Arvan, et varsti, lähiajal kõik muutub. Filminišš on avatud, kuid mitte kauaks.

### Millega sa praegu tegeled?

Olen dokumentaalfilmi "Identiteet" produtsent. Filmi eesmärk on aidata ehitada üles eestlaste oma identiteeti. Viiekümne kahe minuti jooksul kulgeme koos meie esiajast tänapäeva, uurides eestlaste identiteeti.

Filmi tootmist toetavad rahaliselt Hollandi Kuninglik Saatkont, Haridusministerium, Rahandusministerium ja Rahvastikumistri Büroo ning film valmib sellel aastal Rahvusrhiivi, Filmiarhiivi, Riigi Ajalooarhiivi, Eesti Rahva Muuseumi, Kirjandusmuuseumi, Ajaloomuuseumi, Tartu Ülikooli muuseumi, Pärnu muuseumi, Balti Kolledži Sõjamuuseumi, Spordimuuseumi ja TV 1 kaasabil.

Nagu sa näed, ei ole praegu, oktoobris, mil me vestleme, nimekirjas Kultuuriministeriumi ega selle filmifonde, sealhulgas ka Kultuurkapitali. "Freyja Film" on omandanud islandi kirjaniku Ólafur Haukur Simonarsoni teose "Victoria ja Georg" ekransiseerimisõigused ja sõlminud mängufilmi tootmiseks koostöölepingu Islandi suurima filmistuudioga ja Taani stuudioga, millega koos tootsime mängufilmi "Luukas". Eesti Filmi Sihtasutus on eraldanud rahvusvahelisele koostöö-mängufilmile arendustoetust. Olen selle filmi kaasstsenarist ja lavastaja.

Ma ei ole tükk aega lavastanud. Ilmselt peab enne filmi alustamist teatris lavastama, sellesama näidendi. Kindlasti ei tule see aga sama kontseptsiooniga kui film.

Küsinud SULEV TEINEMAA

TÕNU VIRVE on sündinud 18. juunil 1946. aastal Võrumaal, Rõuges. Lõpetas 1974 ERKI teatrikunstnikuna, töötanud 1975—1980 ENSV Riiklikus Noorsooteatris peakunstnikuna, 1980—1990 "Tallinnfilmis" kunstnik-lavastajana. 1990 asutas ta stuudio "Freyja Film", olnud selle kunstiline juht ja aastast 1994 juhatuse esimees. Kujundanud meie teatrites umbes 100 lavastust, olnud kunstnik-lavastaja kümne mängufilmi juures. 1987. aastal debüteeris režissöörina lühimängufilmiga "Ringhoov". Lavakujundusi: Abby Manni ja Kalju Komissarovi "Protsess" (1975, Noorsooteatris), Samuel Becketti "Godot'd oodates" (1976, Noorsooteatris), Raimo Kangro ja Andres Valkoneni "Põhjaneitsi" (1980, "Vanemuises"), Mati Undi "Peaproov" (1981, Szolnokis), Mats Traadi "Päike näkku" (1982, TRA Draamateatris ja Moskva Malaja Bronnaja teatris), Isaak Babeli "Maria" (1986, TRA Draamateatris), Sergei Prokofjevi "Romeo ja Julia" (1990, "Estonias"), Charles Gounod' "Faust" (1996, "Vanemuises"). Filmid: 1972 "Laulab Tallinna Kammerkoor" (kunstnik; kontsertfilm, "Eesti Telefilm", rež Maie Kivita); 1973 "Eesti rahvalaulud" (kunstnik; kontsertfilm, "Eesti Telefilm", rež Maie Kivita); 1974 "Igavene tuli" (kunstnik; kontsertfilm, "Eesti Telefilm", rež Elmo Lööve); 1975 "Tantsib Tiit Härm" (kunstnik; ballettfilm, "Tallinnfilm", rež Ülo Tambek); 1977 "Surma hinda küsi surnutel" (kunstnik; mängufilm, "Tallinnfilm", rež Kaljo Kiisk); 1979 "Hukkunud Alpinisti" hotell" (kunstnik; mängufilm, "Tallinnfilm", rež Grigori Kromanov); 1979 "Tantsib Tiiu Randviir" (kunstnik; ballettfilm, "Eesti Telefilm", rež Mai Murdmaa); 1980 "Metskannikesed" (kunstnik; mängufilm, "Tallinnfilm", rež Kaljo Kiisk); 1981 "Karge meri" (kunstnik; mängufilm, "Tallinnfilm", rež Arvo Kruusement); 1983 "Nipernaadi" (kunstnik; mängufilm, "Tallinnfilm", rež Kaljo Kiisk); 1983 "Lurich" (kunstnik, mängufilm,



*"Luukase" tegijad, stsenarist Guðmundur Steinsson, helilooja Lepo Sumera ja režissöör Tõnu Virve, Islandil 1994. aasta suvel. Mait Mäekivi foto*

"Tallinnfilm", rež Valentin Kuik); 1985 "Naerata ometi" (kunstnik; mängufilm, "Tallinnfilm", rež Leida Laius); 1987 "Ringhoov" (režissöör; lühimängufilm, "Sojuztelefilm"); 1988 "Tallinna "Surmatants"" (režissöör ja kunstnik, "Eesti Kultuurfilm"); 1991 "Surmatants" (režissöör ja üks kunstnikest, mängufilm, "Freyja Film"); 1993/2000 "Luukas" (režissöör; mängufilm, "Freyja Film" ja "Frigg Film"); 1996 "Meditatsioon" (režissöör; muusikafilm, "Freyja Film"); 2000 "Identiteet" (produktent; dokumentaalfilm, "Freyja Film", rež Kristjan-Paul Virve).

## VOLDEMAR PANSO — KAAREL IRD DIALOOG



Voldemar Panso, 1969.  
*Gunnar Vaidla foto*

### VEEL ÜKS DOKUMENT EHK KUIDAS JÄRGNEVAT LUGEDA?

Kas on veel üldse olemas Panso või Irdi autentseid tekste, mis pakuksid üldisemat huvi, kuid mis seni veel trükkimata? Tõenäoliselt üpris vähe. Täpselt ei tea, sest pole Kirjandusmuuseumis Irdi arhiivis otsimas käinud ja Panso isiklik arhiiv on vist veel siimaamani uuri-jatele kogunisti suletud (miks küll!?).

See siin on üsna omapärane dokument. Tekst helilindilt, millel on säilinud 1968. aas-

tal eetris olnud telesaate jutupool. Pilti loomulikult alles pole, sest uhiuut vahendit, videolinti ei olnud ETV-l tookord veel "raisata". Enamik olid otsesaated. Ja otse eetrisse läks seegi hilisõhtune dialoog. Kuid saade oli iseenesest küllalt erandlik, tehniliselt uudne ja keerukas. Tegemist oli nn telesillaga Tartu—Tallinn: vestlejad füüsiliselt ühes ruumis kokku ei saanudki, ülekandejaama buss seisis Tartus "Vanemuise" juures, kus Ird istus oma kabinetis; Panso aga asus Tallinnas, ETV stuudios. Teineteist jälgiti (saate)monitori ekraanilt. Toimetajana seisis Panso juures kaamera kõrval, eetrisse ütlesin algul vist ühe sissejuhatava lause. Küsimused olid vastajatel käes



sedelitenä ja nad ise esitasid neid teineteisele kordamööda.

Kes need küsimused välja mõtles? Kar dan, et mina — mu praeguse pilguga vaada tes ongi need ühe 22-aastase teatrihuvilise telepiiga küsimused, küllaltki ninakad ja pealiskaudsed. Ning professionaalses mõttes vist mitte kõige produktiivsemad, kõige sisulise maid jätke võimaldavad, nagu nüüd näen. Ega ma olnudki siis veel miski asjatundja, isegi mitte teatri kõõgipoolle ligipääsenu, kuigi teatriinimestega teretuttavaks saada teletöö muidugi võimaldas. Siiski mäletan, et neid küsimusi ei lasknud ma käiku päris omapead, vaid arutasime-valisime neid koos Evald Hermakülaga, kes töötas sel ajal ETVs ja oligi üks tolle veidravõitu saate initsiaatoritest. Saate ajal istus Evald "Vanemuise" juures ülekan debussis ja oli Tartu-poolse pildi režissöör. Tallinnas juhtis puldis saadet Helle Karis (Murdmaa), hilisem filmirežissöör.

Niisugune noortepunt siis selle asja ette võttis ja, tõtt-öelda, sugugi mitte üksnes korüfeede eneste pärast. Ega me suurte isiksuste kaasagsetena nende suurust alati mõis ta ega taipu ka jäädvustada. Oli oma väike asi ajada meilgi. Pean seda lühidalt mainima, et saaks selgeks saate "Teatrikuu repliigid" pi sult imelik pealkiri ja olukord, mis üldse tingis jutuajamise lindistamise. Olin 1967. aasta sügisest teinud saatesarja "Teatrirepliik", mil les otse pärast etendust rääkisid oma teatri muljetest vaatajad, mitte profid (tõsi, hoolikalt ja ühehäälselt valitud publikuesindajad, noo remapoolsed haritlased, näiteks: Rein Saluri, Vaino Vahing, Peeter Tulviste, Kalju Kass, Asser Murutar, Peeter Vihalemm, Toomas Ala talu, Jaak Allik, Ustus Agur, Paul-Eerik Rum mo, Enn Roose, Boris Tamm, Kuldar Sink, Rein Marvet jt. Kui mõni nimi siit assotsieerub nüüd siiski teatriga, siis olgu täpsustatud, et nende isikute otsene side teatriga tekkis mõnevõrra hiljem). Kui saatesarja "alternatiivne", st ametlikku ideoloogiakaanoni eirav sisu muutus ETV juhtidele (ja eelkõige juhtkonnale meie peale kaevanud isikute jaoks) juba häiri valt silmatorkavaks, sai meie esinejaid süü distada ka lihtsalt teatrilases eüprofessionaalsuses, mis oli ilmselt õige, kuigi saadete eesmärk oli iseenesest pisut teine. Kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetajale Enn Vete maale tehti igatahes peapesu ja sari taheti ära lõpetada. Kuid Vetemaa, kaval ja liberaalne, tolle aja ideaalne ülemus, pakkus mõlemale poolele, "üles" ja "allapoole" välja kompromissi — varsti tuleb teatrikuu, las sel kuul esinevad meil ainult professionaalid. Nii teh ti. Et siduda korüfeede vestlusi siiski ka eel-

nenud muljetamistega, kandsid need saated nime "Teatrikuu repliigid". Just tänu nimeta tud telemajasisesele pingele on meil nüüd ole mas see teatrilooline helilint. Tulin vist ise selle peale, et "kui nüüd ka veel kellelgi midagi öiendada on, siis olgu vähemalt tekst sõna sõnalt olemas", st saaks tagantjärele mingeid ütlemissi kontrollida ja argumenteerida. Kas ma olin juba nii tark, et mõtlesin ka Panso ja Irdi jutu kui teatriajaloolise väärtuse säilita misele? Tahaksin loota, aga ei saa olla selles päris kindel — kui palju noor inimene ikka ajaloo peale mõtleb! Vähemalt ei jätkunud mul mõistust seda "eratellimusel" ja, paradoksaalne küll, salaja salvestatud lindikarpi kaasa haarata, kui ma mais 1968 telemajast lahku sin. Lindi leidis Kalju Orro mu juhatuse järgi telearhiivist üles alles 1980. aastal, kui ta hak kas Panso 60. sünniaastapäevaks kassetti koostama (esimene anti välja, teine kassett, kuhu ka see dialoog oli planeeritud, jäi tolla sel Teatriühingul tegemata). Õnneks lindistas Kalju selle oma isikliku arhiivi jaoks ümber. Ja kirjutas nüüd maha (originaali pole telear hiivist hiljem enam leitud), Orro on muide mõlema, Irdi ("Vanemuise") IV stuudio (lõ petamisaasta 1971) ja Panso VII lennu (1976) poiss.

Mis silmadega nüüd seda teksti loen? Kõigepealt — tema väärtus on Irdi ja Panso, tänaseks kultuuriloolise müüdina aina oma vahel vastandatud ja ka tegelikult muidugi kahe väga erineva teatrimee üllatavas unisoonis esinemine. Loen seda dialoogi kui d i p l o m a a t i a kullafondi kuuluvat jutuajamist. Pinged nende vahel olid kahtlemata olemas, kuigi 1968. aasta kevadeks vist veel mitte haripunkti jõudnud. Miks nad üldse nõustusid kahekesi saatesse tulema, mõtlen ma nüüd. Kas peibutas saate uus vorm, "tehniline ime"? Nad mõlemad olid uudishimulikud natuurid — hilisemas elus oli mul õnne seda näha. Või motiveeris neid, vastupidi, oma klassiku-staa tuse kohustuste tajumine? Aga äkki meeldi sid just "antavad olud", situatsioon, kus nad ei pidanudki ühes studios viibima, said aga ometi meie teatrikogukonnale demonstreeri da oma kuninglikku üleolekut sosistatavatest "vastuoludest"? Hermaküla on oma viimasel eluaastal antud intervjuus (ilmub aastaraama tus "Teatrielu '99") küll meenutanud, et meie temaga lootnud tollal neid "vängeid vaname hi" saatesse kutsudes, et ehk lähevad omava hel riidu... Mina nii nooruslikku kahjurõõmu nagu ei mäleta. Mäletan pigem, et saatejuhi na ma vist pelgasin seda pisut. Aga tõesti — "nad olid sellest üle", nagu on Evald sõnasta nud 1999. aastal.

Kas saab ainult diplomaatilise viisaku-sega seletada vastastikuseid pöördumisi täna nii naljakana tunduvast vormis — “seltsimees Ird”, “seltsimees Panso”? Kui ka ajamärgiline “seltsimees” asendada mõttes “härraga” — ikkagi ootamatult tseremoniaalne ja ametlik. Kas kujutleksime praegu kolleegide omavahelisi pöördumisi laadis “härra Normet...” — “härra Komissarov”? Või “härra Pedajas” — “härra Nüganen”? Kas mõjus olukorra “steriilsus”, reaalse vestluspartneri puudumine? Või muutis telekaamera tollal inimesi üleüldse jäigalt pidulikuks? Isegi nii vabalt oma peaga mõtlejaid ja omatahtsi käituvaid isiksusi, nagu siin kõnelejad? Igatahes palun neid pöördumisi lugeda vähimagi ironiata. Ei olnud seda tollal n e n d e alltekstis, ärgu olgu seda nüüd ka meil — asjata üleolekutundena omaaegsetest ässadest.

Kummagi mehe erinev iseloom ja esinemisstiil tulevad siit siiski päris hästi esile: Irdi lahtisem-heitavam mõttekerimine, Panso napim, suletum, sõnastuse paradoksaalsele efektile ja ütluse meeldejäävusele rajatud kõneviis. Mõlema mõttekäikude selgust annab tänaste teleintervjuudega võrreldes päris imetleda, tundub, et eesti lavastajate eneseväljendusoskus on pärast Pansot-Irdi (üksikuid tänaseid erandeid välja arvates) kõvasti alla käinud. Pangem seejuures tähele Panso nauditavalt professionaalset üldistusjõudu ja Irdi ergastavat ning sagedasti ilmnevat tarvet põigata oma jutus sotsiaalsele, elukorralduslikule tasandile.

Muidugi, küllap nad ehk pisut poseerisid ka, edvistasid näiteks vastastikku oma välismaakogemusega. Ajal, kui enamik nõukogude televaatajaid polnud käinud üheski välisriigis — ja kes oligi, siis ikka kõrvalekalduvalt mittevõimaldavate üldturismi marsruutidega gruppides —, lendavad siin kerge enesestmõistetavusega üksteise võidu: London, Berliin, Praha... teatrid, koolid, akadeemiad... Aga teisalt, see ju oli tõepoolest nende ehe isiklik kogemus, nendele meestele oli lai maailm siiski kättesaadav. Ja järelikult — praegustel noortel pole põhjust kahtlustada eesti teatri tookordsete liidrite vaadetes dogmaatilist piiratust või provintslikkust. Neis kahes oli suurt joont. Vahel harva koguni selle suurejoonelisuse eelistamist pisikese faktipuru täpsusele. Imelik isegi mõelda, et minul tuleb nüüd tõe huvides üksikuid Panso ja Irdi väiteid parandama hakata. Seda ma tookord saate ajal küll ei arvanud. Aga nii see on, tollal ma ei teadnud, aga nüüd tean, et Eskola teatrisse jõudmise ajal teatrikool Eestimaal siiski e i p u d u n u d, nagu Panso efektse vastu-

se tujus lendu lasi (aastatel 1920—1933 tegutses Draamastuudio teatrikool). Niisamuti näen nüüd, et Ird oma GITISE õppemetoodikat põhjalikult tundvaid assistente m i t m u s e s mainides lihtsalt uhkeldab, tegelikult oli tal niisuguseid assistente I stuudio ajal üks ja ainus — Endla Hermann. Loomulikult ei vähenda seesugused faktitäpsustused Panso ja Irdi haaret. Mis nende arutelust tänapäevalgi kehtib, mis aga mõjub vaid ajamärgina, võib iga lugeja ise otsustada.

Nad olid tookord väga heas vormis. Ird võib-olla elu parimas. 1968. aasta märtsis oli ta 58-aastane, kuid väga vastuvõtlik uutele ideedele. Kohe hakkasid eesti teatris saabuma murrangulised ajad, nn teatriuueanduse aastad. Irdil kui patroonil oli sellega teatavasti pistmist. Panso kooli III lend (lõpetas 1968), kelle kevadist elluastumist õpetaja ise saates mainib, tõi meie režiiisse J. Toominga, K. Komissarovi, R. Trassi. 47-aastane Panso ise ütles aga tol märtsiööl pärast saadet heatujulisena taksosse istudes: “Täna lõpetasin [või “andsin üle”? — R. N.] “Kevade” dramatiseeringu ja tegin osade jaotuse. Kas tahate teada, kes hakkab Tootsi mängima? Mikk Mikiver... Üllatus, eks ole? Täna oli hea päev. Hurraa!” Ja “Kevadest” (1969) sai mäletatavasti nii Panso enda kui ka üldse 1960. aastate tähtlavastusi.

Loen nüüd saate teksti ja mõtlen: Panso oletused kaugema tuleviku suhtes ehk “aastate perspektiivis” on oma väga täpse sõnastusega hämmastavalt läbinägelikud. Talle endale oli siis häid loomingupäevi jäänud vähem kui üheksaks aastaks. Tänavu 30. novembril tähistame Toompeal lavakoolis juba Panso 80. sünniaastapäeva. Temanimelise preemia peaks saama keegi lavakunstikooli XX lennust, ta õpilase (Komissarovi) õpilase (Nüganeni) õpilane. Panso neljas põlv. “Kaarel Ird — 90” läks mullu augustis õige vaikselt mööda. Ebaõiglaselt vaikselt. Tähistagu järgnev publikatsioon siiski mõlema “kange nuabrimehe” unustamatust.

REET NEIMAR

# ETV saade "TEATRIKUU REPLIIGID"

18. märts 1968

**Voldemar Panso:** Tere õhtust omalt poolt. Tere hilisõhtust. Asume siis küsimustele vastamise juurde: *Kas teie arvates on olemas mingi vahe noortele tehtava teatri ja muu teatri vahel? Milline?*

Kogemused näitavad, et noortele tehtav teater peab olema noor, eksperimenteeriv, vaimne, paindlik. Ta peab olema noorte mõttekaaslane. Ta ei tohi labastada maitset. Muu teater võib ka muud teha. Nii, ma lõpetasin. Seltsimees Ird vast jätkab...

**Kaarel Ird:** Mnjah, sellega on kõik väga õieti öeldud. Ma tuletaksin siin meelde veel vana Stanislavski sõnu, kui tema käest küsiti, kuidas tuleb lastele teatrit teha. Ta vastas ju teatavasti, et lastele tuleb veel paremini mängida kui täiskasvanutele. Muidugi, praktikas on siiski veel üks teine probleem: noori teatrikülastajaid peaksime vaatama vist niisama diferentseeritult nagu vanu. Ka noorte hulgas on mitmesuguseid vaatajaid. See, mida seltsimees Panso siin nimetas, on muidugi kõige erksamate vaimsete huvidega noorte teatri-ideaal, ja siin meie kogemus langeb täiesti ühte. Kuigi "Vanemuine" ei ole ju spetsiaalselt noorsooteater olnud, on meil just niisugused lavastused nagu näiteks "Valtoniana" või "Suitsi pööriööluhtadel", seega "Vanemuise" kõige ebatavalisemad etendused, just noorte hulgas äratanud suurimat tähelepanu. Sama me märkame praegu näiteks "Kontrastide", Vilimaa balletiõhtu puhul, et noori huvitab eksperimentaalne laad... Sama juhtus meil kunagi Tambergi "Ballett-sümfooniaga", mis püsis üllatavalt kaua repertuaaris ja leidis väga sooja vastuvõtu jällegi noorte seas. Nii et, jah, üks osa noori nõuab niisugust teatrit. Teine osa noori aga käib Tallinnas väga suure hooga vaatamas "Kriminaaltangot". Ja meil Tartus umbes samasuguse vaimse nivoo-ga asju.

*Teatri üldised arengusuunad ja tendentsid, nagu neid kogu maailmas võib märgata?*

<sup>1</sup> Mõeldud on E. Ranneti näidendi lavastust (I. Tammur) Draamateatris (1968). — R. N.

Mulle tundub, et on vist kaks erinevat nähtust: ühelt poolt teatrikülastaja demokratiseerumine. Kui vanasti oli üks väikene ring inimesi, kes pidevalt teatris käis... näiteks Tallinnas, mõelda kui palju oli vanasti aastas esietendusi, — väiksem ring inimesi, kes taitis kogu aeg uusi lugusid näha —, siis nüüd on läinud väga laiaks see teatripublikum, ning paistab, et selline demokratiseerumine toimub üle maailma. Vähemalt viimasel Berliinis toimunud Brechti-dialoogil oli sellest juttu ja toodi näiteid ka teistest maadest. See tendents



Kaarel Ird oma "Vanemuise" töökabinetis 1980. aastate algul.  
Peeter Sirge foto

aga tähendab, et etendustele tuleb küllalt palju teatriga veel vähe kokku puutunud publikut, kes võtab asja lihtsamalt, kes tuleb teatrisse vaid süžeed jälgima. See on üks nähtus. Teiselt poolt on aga teine osa publikut, alati suurema nõudlikkusega, kes on seda juba kõike näinud, kes tahab midagi uut. Ja jällegi paistab, et see uudsuse- ja eksperimendihuviline publik on tekkinud üle maailma, sest kõikjal on tekkinud teatrite juures peale suurte saalide veel väikesed saalid. Üle maailma. Ja Euroopas on kõigis uutest või ehitatavates

teatrihoonetes reeglina nüüd ka väike saal. Ja üks see ole meiegi praktikas juba tuntud... ma mõtlen siin Noorsooteatri etendusi Kadrioru lossis ja Tallinnas Draamateatris monoloogide esitamise väikest ruumi.<sup>2</sup> Paistab, et hakkab publiku diferentseerumine. Nii et kaks tendentsi — demokratiseerumine ja diferentseerumine, mulle näib.

**Voldemar Panso:** Irdi väidetele ei ole just palju juurde lisada. Mulle tundub ainult, et teatri enda arengus näib olevat kaks momenti, mida peaksime omavahel eristama. Kui me ütleme, et teater kordab aina varem olnut, kuid kogu aeg uues kvaliteedis, siis ilmneb, et on olemas kaks mõistet: uus, uudne ja selle vastand — moodne. Uus-uudne on alati see, mis tuleb ja moodustab terve laine, värskendab teatrit ja teatrimälu, annab talle uut elujõudu. Kuid selle kõrval käib tihti moodne, see on selline trikitav-nipitav teater, mida eile ei olnud ja mis homme on juba surnud.

<sup>2</sup>Draamateatri väike saal avati 1967. aastal J. Smuuli "Monoloogide" esietendusega. Kadrioru lossis mängis Noorsooteater J. Kilty "Armast luiskajat". — R. N.

Kaarel Ird 60. aastate algul.



*Millest on teie arvates tingitud sise-  
mise täpsuse puudumine, ka mõtte- ja  
sõnaintensiivsuse puudumine meie  
näitlejate mängus?*

Mulle näib, et režii ebatäpsus tingib mõtte ebatäpsuse ning pealisülesande ja läbiva tegevuse ebamäärasus ja loidus tingib ka näitlejal nii mõtestatud tegevuse kui ka sõnalise tegevuslikkuse puudumise. See on vahest seletatav režii kunsti diletantlikkusega, mis on veel algusaegade pärand meie noores teatrielus, sest õpetatud režii traditsioon meil puudub, ja seda viga, seda kunsti ebatäpsust ei saa arstida üleöö, see on seotud terve teatrikultuuri arenguga.

**Kaarel Ird:** Kindlasti on selles, mida seltsimees Panso siin ütles, üks põhjus, aga mulle tundub, et selsamal ajal on ka veel teine külg. Mulle näib, et osa meie näitlejaid ikka veel armastab mängida rohkem tundeid kui mõtteid. Tunnet mängida on näitlejale alati ja igal pool meeldinud, sest seda on kergem mängida, aga sellel mänguviisil on terve rida puudusi, mida näitab ka esitatud küsimus. Teine asi — mul on niisugune mulje jäänud, kui olen saanud vaadata mujal maailmas teatreid, et kõiki neid iseloomustab üks eriline joon: see on määratult suurem näitleja kontsentratsioon laval kui keskmiselt meil. Just tohutu vaimne kontsentratsioon. Praegu kerkitab silmade ette kas või viimastel aastatel Euroopas laineid löönud "Draakoni" lavastus Berliini Saksa Teatris, Benno Bessoni lavastus. Kui sealset kangelast meenutada, siis tema sarnaneb väga vähe sellele romantilisele punnkangelasele, keda meie laval vahel kõmisemas võib kuulda. Saksamaal rabab näitleja oma ääretu täpsuse ja kontsentratsiooniga, mis kaasneb suure füüsilise vabadusega. Mõnikord isegi vaatad, et peategelane on laval kuidagi loid, vaikne, aga see vaimne pinge on tal ikkagi sees. Seda võib märgata ka inglise teatris, seda võib märgata prantsuse teatris. Ja siit tuleb muidugi see mõttetäpsus. Need on vist Brechti sõnad, et näitleja oskab mängida küll õnnetut armastust ja kaotatud lahingut, aga mängida kaotatud mõtet ta pahatihti veel ei oska. Eks eesti laval ole sellel ka oma põhjused — niisuguste teostega oleme veel vähe kokku puutunud. Meie dramaturgia on sagedasti olnud oma tekstilt ka nii lõtv ja lodev, nii mõtetevaene ja primitiivne, et ega näitleja pole saanud selle põhjal ka õiget kooli. Ma arvan, et need kaks asja täiendavad teineteist.

*Teater on sünteetiline kunst. Kas ta praegu areneb edasi veelgi sünteetilisemaks või on võimalik mingi tagasitee diferentseeritud teatri poole?*

Selles küsimuses lõplikke retsepte mina küll ei julgeks anda. Näiteks üks sünteetilisemaid teatreid Nõukogude Liidus on kindlasti Taganka teater, Ljubimovi lavastused, kus on ju nii tehnilised efektid ja valgusemängud kui ka tantsu-, laulu-, pantomiimi- ja muusikaelemendid kõik koos. Aga see on siiski üks võimalik tee. Mulle isiklikult meeldiks näiteks Ibsen ilma igasuguse tehnika, muusika ja tantsuta vahel väga. Vana hea draama tugeva kirjandusliku materjali põhjal on kindlasti alati vajalik ja õigustatud.

**Voldemar Panso:** Ma arvan, et areng läheb ehk mitte diferentseeritud teatri poole, vaid diferentseeritud teatrite poole. Sest mida tugevamaks kujuneb iga teatri omapoolne kredo ja mida vähem hakatakse järele aimama seda, mis parajasti moes, seda omanäolisemaks lähevad teatrid ja seda rikkamaks saab teatrikunst.

*Kas kaasaja teatris on nn moto-mehhaniseeritud etendused vältimatud, st tehnika hakkab laval üha suuremat rolli mängima?*

Sõna "tehnika" puhul tahaks öelda, et vapustab alati psühhotehnika, tähendab näitleja sisemine looming. Ja mulle tundub, et just see on laval alfa ja oomega. Tehnikat peab olema nii palju, kui see näitleja psühhotehnikale kaasa aitab. Muidugi on erandtundusi, kus teater läheb nimme teist teed. Palun, seltsimees Ird.

**Kaarel Ird:** Ma arvan, et siin me hinnang langeb täitsa ühte. Mina tahaksin võrdluseks meenutada kolme "Hamletit" — omaaegset Ohlopkovi lavastust Moskvas, mis oli tõesti üks moto-mehhaniseeritud vaatemäng, ja omaaegset inglaste "Hamletit", külalisetendusena nähtud Peter Brooki oma, mis oli risti vastupidise printsiibiga lahendatud. Ning kolmandana nimetaksin kas või meie Noorsooteatri "Hamletit".<sup>3</sup> Kahe viimase puhul saab midagi rääkida — ja kas või vaielda — ka Shakespeare'i "Hamleti" sisu üle. Ohlopkov armastas aga niisuguseid vägevaid motoriseeritud-mehhaniseeritud asju, ükskord ma kurja meelega ütlesin koguni tolle "Hamleti" kohta, et see on rohkem nagu aru-  
anne nõukogude metallurgia arengust järje-



Voldemar Panso Toompeal, teatrikooli tunnis, 1969.  
Tõnu Saare foto

kordsel viisaastakul, ja Hamletit kui tegelast pole siia üldse vaja. Minu arvates on igasugune tehnika teatris abivahend, ja ta ei asenda iialgi näitlejat. Elav näitleja on laval ikka see kõige võimsam, kõige asendamatum ja teatri kui kunsti suhtes kõige spetsiifilisem nähtus. Muidugi, meie uus "Vanemuse" maja on ka kõvasti mehhaniseeritud, aga mina ise isiklikult vaatan nendele mehhanismidele — pöördlavad ja mitmesugused tõstukid — kui lihtsalt abinõule, mis kergendab meie tehniliste inimeste tööd, muudab etenduse andmise kergemaks. See on tehnika peamine ülesanne. Näitleja psühhotehnika jääb ikka selleks, millest teater elab.

*Kas ei või tänapäeval märgata mingit väikekodanlikku stabilisatsiooni elus? Teatri osa selles seisukorras?*

<sup>3</sup> Mõeldud on V. Panso "Hamleti" lavastust (1966). — R. N.

Jah, see on muidugi tohtu suur probleem, mis haarab kogu elu, ja siin jätkuks seda teemat kümneteks ja kümneteks omaette kõnelusteks. "Väikekodanlane" on lai mõiste, ja sagedasti võime kuulda, kuidas üks väikekodanlane hirmsasti noomib ja pahandab teise väikekodanlase üle, tegelikult aga pada sõimab katelt. Või nagu Gorki "Väikekodanlastes", mis lõpeb ju autori järgi sellega, et lapsed jõuavad oma eluhoiakutega täpselt sinnasamasse, kus isa oli, kui nad nii vanaks saavad. Väikekodanlase tohtu visadus seisneb ju selles, et ta muudab lakkamatult oma vormi, oma loosungeid. Tä kohanemisevõime on tohtult suur. Mitte väiksem kui paljudel "patsillustel", kes kuuldavasti isegi juba DT purgis edasi elavad. Ja koos heaolu tõusuga tema paratamatult, jah, sööb end ühiskonda sisse. Tä tugineb niisugusel võimsal ajal nagu bioloogilisel egoismil, väga tugeval ürgsel laadestusel, mis on palju vanem kui inimese mõistus. Ja teater peab siin muidugi selle vastu rohtu otsima.

**Voldemar Panso:** On veel üks niisugune mõiste — pahupidipööratud väikekodanlane ehk snob. Mulle tundub, et see vorm, snob, publiku hulgas võib teatrile olla üks raskemaid pähkleid, sest ta on juba parajalt tark, parajalt iseteadev. Snoobi äratada on kõige raskem.

#### *Milline osa teie loomingus on välisreisidel?*

See võib muidugi olla väga individuaalne vastus, aga ma võiksin oma reisirid kokku võtta nii: parim osa sellest on tunda maailma ja ennast maailmas. Tunda oma tugevust ja oma nõrkust. Maailma tunnetamine, maailmaga tutvumine, see päästab vast kõige hullemast hädaohust, mis võib kunstnikku tabada — provintsialismist.

**Kaarel Ird:** Ma olen siin täiesti ühel arvamusel. Igatahes üks asi on natukene kurb: et me oleme veel liiga vähe võimalusi andnud noortele teatritegelastele maailma mööda ringirändamiseks. Kasutan siingi võimalust teha etteheiteid meie ametiühingule, kes organiseerib turismireise — peaks siiski organiseerima rohkem spetsialiseeritud reise noortele teatritegelastele. Just niisuguseid, kus nad saavad ka rohkem teatrit vaadata. Seda on tingimata tarvis, sest vastastikuste kogemuste omandamisele on ju rajatud kogu maailma kultuur.

Siin on veel üks keeruline küsimus mul peos — see puudutab meie filmi. Sellele on mul täna natuke raske vastata, ja ma arvan, et ka

seltsimees Pansol, sest viimasel ajal on "Sirp ja Vasar" meid mõlemaid kutsunud üles kinno isetegevuslastena kaasa lööma. Küsimus kõlab nii: *Mida teie kui teatriinimene peate meie filmikunsti mannetuse peamiseks põhjuseks? Milles näete väljapääsu?* Noh, sõna "mannetu" ma lugesin muidugi paberilt, seda ei ole mina tarvitanud. Juba lihtsalt viisakusest jätan ma selle eesti kino kohta ütlemata. Aga mulle tundub, meie filmimaailmas... võib-olla üldse nõukogude kunstis on spetsialiseerumise mõiste natukene segamini läinud või imelik. Sellega ei ole asjad päris nii nagu mujal maailmas. Ma tean, et paljud Euroopa nimed, silmapaistvad lavastajad töötavad ühtlasi nii filmis kui ka teatris. Võtame sakslastest Engeli, võtame ingllastest Tony Richardsoni, võtame kas või Strehleri, de Filippo või Bergmani... terve rida... Need on niisugused mehed, kes lavastavad ooperit, lavastavad draamat ja lavastavad ka filme. Need asjad on omavahel sugulased, ning teater ja film ei peaks meil mitte nii eraldi seisma. Aga praegu — mis mind häirib kõigi eesti filmide juures? Kõige muu kõrval ka töö näitlejaga. Väljapääs? Noh, üks, ühekordne väljapääs oleks kindlasti selles, kui seltsimees Panso võtaks ja teeks ühe filmi. Mina isiklikult kahjuks... olen juba nii vana, et minust enam selle peale asja ei ole, hea, kui ma veel hädapärast teatris suudan midagi ära teha. Aga tegelikult peaksid vist tulema asjaarmastajad ja päästma eesti filmikunsti. Paistab, et eesti film on üksainukene kunstiliik, mis sündis ilma isetegevusfaasist läbi käimata, mis läks otsekohe niinimetatud proffide kätte, ja võib-olla selles seisnebki tema suurim nõrkus.

**Voldemar Panso:** Mulle tundub, et sellele keerulisele küsimusele on seni kõige ilmekama vastuse ja lahendusteid pakkunud Lennart Meri oma artiklis "Suur üksiklane", millele tuleb alla kirjutada. Ja see on tõepoolest oluline, mis seltsimees Ird praegu ütles — kino ja teatri tihedam liit, käeandmine teineteisele tuleks ilmseks kasuks. Hiljuti tulin just Prahast. Praha üks huvitavamaid teatreid on 250 kohaga Draamaklubi. Kõige elavam sündmus praegu Praha teatrielus. Seal mängivad koos teatrinäitlejad, filminäitlejad ja kinorežissöörid — vahel on nad näitlejad, vahel lavastajad, ja niisugune liit rikastab. Barjääride kaotamine, see on ka minu meelest ainus õige tee. Ja et eesti kinno ei püütaks teha ainult kahte, ja kohe üleliidulist huvi püüdvat filmi, see tähendab seda, et on kaks poega, ja mõlemad peavad geeniused olema.

Meil on siin üks terve küsimuste rida, mis kannab üldist pealkirja: *Mida te arvate noorte näitlejate ettevalmistussüsteemi kohta?* Ta on seotud mitme alapealkirjaga. Üldiselt võiks nii öelda, et süsteem ei ole kunagi eesmärk, vaid vahend, ja iga süsteem on halb, kui ta muutub agressiivseks ja imperatiivseks. *Kui pikk peaks teie arvates olema õppeaeg?* See oleneb sellest, kas näitleja omandab ainult näitlejakutse, näitlejaoskused, või ta omandab selle kõrval ka kõrghariduse. Need on kaks eri liiki koolitust. Käisin Londonis, Inglise Kuninglikus Draamaakadeemias, seal omandatakse ainult näitlejakutse, ja õppeaeg kestab kaks aastat. Max Reinhardt on ka öelnud, et näitlejaks õppida tuleks 2—3 aastat, muidu ta kaotab kõige hinnalisema — oma vahendituse. Kui aga näitlejakutse on seotud kõrgema humanitaarhariduse omandamisega, siis alla nelja aasta ei tule välja, nagu meie programmid ka ette näevad. Muidugi on õppeainete hulk hirmus suur, aga nad on kujundatud selle järgi, et kasvatada näitlejast ka haritlast. Palun, seltsimees Ird.

**Kaarel Ird:** Ma olen selle asja vastu huvi tundnud. Püüdsin Saksamaal tutvuda ka nende süsteemiga. Berliini teatrikoolis on õppeaeg kolm aastat. Nemad õpetavad eeskätt professionaalseid oskusi. Leipzigis on aga jällegi teistmoodi — pikem aeg ja üldhariduslikud ained ka. Huvitav on aga see, et mõlemas koolis on programmid väga erinevad. Küsimus seisneb selles, et kui meil midagi väga on olnud, siis väga oli see, et hulk aega töötasid kõik NSV Liidu ametlikud teatrikoolid ühtse programmi järgi. Mingisugust ühtset standardnäitlejat tehti. Noh, kõike seda püüti põhjendada vaese Stanislavskiga, arvati naiivselt, et tema süsteemi järgi käib see õppetöö. Aga küsimus on laiem, kunsti õpetamise ja kunsti professionaalsuse küsimuses olen ma hakanud muutuma järjest ja järjest skeptilisemaks. Mul on niisugune hirm, et me võime õpetada ju seda, kuidas eile tehti, aga tarvis oleks seda tarkust, kuidas homme tuleb teha. Ma ei tea... Ma vaatan meie stuudiot, ja kõik on nii kena, need uued noored näitlejad mängivad juba praegu nagu vanad vanemuislased... Aga kust see homse päeva teater siis tuleb? Võib-olla tuleb selleks kõik hoopis teisiti ümber korraldada, hoopis teisiti teha? Muidugi, on tarvis väga mitmesuguseid süsteeme, väga mitmesuguseid vorme rakendada. Siin on näiteks küsimus, mida mina saan nüüd esitada omamoodi seltsimees Pansole: *Kas on meil kõik korras teatris tööle hakka-*

*vate noorte näitlejate vanusega?* Nojah. Jällegi üks raske küsimus. Igatahes lauljate kohta ma tahaksin küll ütelda, et minu arvates on see täitsa ebanormaalne, et meil tulevad kolmekümneaastased inimesed esimest korda teatrisse, alles hakkavad laulma... Samal ajal kui meil on näiteks Tallinnaski olnud võimalus näha ja kuulda lauljaid mujalt maailmast: 22-, 23-, 24-aastaselt võib juba maailmatasemel olla. Mul oli möödunud kevadel võimalus istuda Moskvast ühes üleliidulises žüriis, oli konkurs, kus kõik konservatooriumid saatsid oma kaks parimat lauluõpilast välja. Esinejate keskmine vanus ulatus kaugelt üle kolmekümne. Žüriis istusid niisugused mehed, nagu Lemešev ja teised väga tuntud lauljad, need kehtitasid kõik õlgu, ütlesid, et nemad hakkasid selles vanuses mõtlema juba pensionile jäämisest. Lauljate koolitusega on kindlasti midagi viltu. Aga draamanäitleja



**Voldemar Panso** 1956. aasta laevaretkel ümber Euroopa. Paremal reisikaaslane **Eduard Inti**.

puhul on skeem ju selge: kui keskkool on lõpetatud, siis neli aastat teatrikooli otsa, ega alla selle noor inimene ei saagi teatrisse tulla. On ju nii, seltsimees Panso?

**Voldemar Panso:** Nende õppeprogrammide kohta ütlen ma täienduseks, et ma ise näen kõige rohkem nendega vaeva, sest ametlikus koolis on ametlik õppeprogramm. Õppeprogramm on seal seaduseks, ja vananenud õppeprogramm on vananenud seadus. Ning kahjuks õppeprogrammid on täiesti vananenud, mistõttu tuleb endal manööverdada igasugu meetoodiliste otsingutega, et eilset tänasesse tuua. Aga tänast homse peale viia, see on sootuks keerulisem. Mis puutub näitlejate vanusesse, siis lauljate ettevalmistuse-

ga on üldse üks keeruline lugu konservatooriumis, ja seltsimees Irdi kahtlused on täitsa põhjendatud. Lavakunstikateedris on vanuseskeem üldjuhul:  $18 + 4 = 22$ . Meil on praegu 90 protsenti õpilasi, kes tulevad otse koolipingist, tähendab, 18-aastaselt, neli aastat õpetööd, ja 22-aastaselt teatrisse. Üksikud erandid on olemas, aga iga hilisem aasta nõuab ka tugevamat talendi taimelava.

*Kui te võrdlete mujal nähtud või loetud teatrikoolide või stuudiote kogemusi meie olukorraga, mida peate vajalikuks üle võtta? Millega võime rahul olla?*

Mille peaks kindlasti üle võtma nii mujalt maailmast kui isegi meie oma sõjaeelsest lavakunstikoolist konservatooriumi juures, kus minagi õppisin, see on katseaasta või katsesemester. Aastane või pooleaastane katseaeg on vajalik. Praegu selle puudumine segab. On täitsa võimatu valida kaksikümne õpilast välja kindla peale, risk jääb alati, pole mingit garantiid, et kõik need kaksikümne kõlbavad. Sest siin võib tekkida vigu nii ande suuruse, töövõime kui ka inimlike omaduste hindamisel. Seetõttu, et leida näiteks kaksikümne õpilast, kes jätkaksid õpinguid stuudiumi lõpuni, oleks täitsa normaalne, kui esimeseks semestriks või esimeseks õppeaastaks võetakse vastu, ütleme, kolmkümne viis või kolmkümne, vähemasti kaksikümne viis, kellest siis selekteeritakse töö käigus need kaksikümne, kes õppima jäävad ja teatris-

se jõuavad. Öeldakse, et see olla riigile üleliigne kulu, aga ma arvan, et palju suurem kulu on see, kui inimene õpib neli aastat, ent pärast selgub, et temast ei saa siiski päris asja. Nii, palun, seltsimees Ird.

**Kaarel Ird:** Jah, see on õige jutt. Sest oleme ikkagi päris ausad, ega mingit teaduslikku meetodit ei ole, mille abil võiksime ütelda, et just sellest inimesest saab asja. Pealegi on näitlejaks saamiseks vaja niivõrd palju erinevaid omadusi, mis kokku peavad terviku moodustama, et neid on võimatu ühel ekssamil, ükskõik kui targalt seda ka tehakse, kindlaks määrata. Üldse tundub mulle, et kunsti õpetamisel unustame sageli ära, et me õpetame siiski kunsti. Minu arvates on siin väga suur ja põhimõtteline vahe, kas õpetatakse tulevast teadlast või tulevast kunstnikku. Kui näiteks tänapäeval ükskõik missugune keskmine Tartu ülikooli lõpetanud füüsik saaks kokku Newtoniga, võiks ta temale rääkida niisuguseid asju, millest Newton undki polnud näinud. Aga kui tänapäeval Stanislavski tuleks hauast välja ja mõne noore (või ka vana) teatritegijaga kohtuks, siis ei suudaks teda mitte keegi mitte millegagi üllatada. Võib-olla ainult sellega, et nii vähe on tema ajast peale kõik see asi muutunud. Siin ei ole niisuguseid jäädavaid reegleid, siin ei ole seda, mida täpselt edasi anda ja mille pinnalt arendada, avastada uusi seadusi. Isegi muusikud on selles mõttes paremas olukorras, et ka neil on oma matemaatiline süsteem

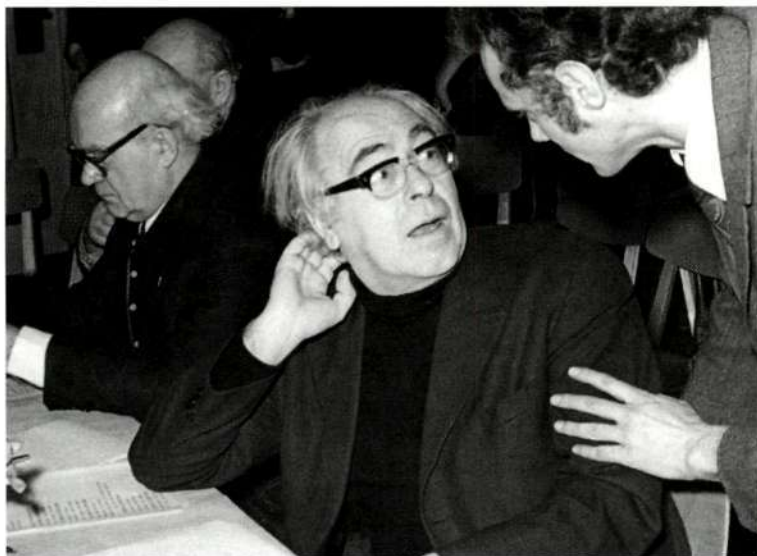


Kaarel Ird  
ja Evald Hermaküla  
60. aastate lõpul

Jüri Tensoni foto



Karl Ader,  
Voldemar Panso  
ja Raivo Trass  
eksamilaua  
taga, 1973.  
Kalju Orro foto



noodikirja näol olemas. Huvitaval kombel näiteks Stanislavski oma raamatus räägib sellest, ja muide sellesama lõigu on just Brecht välja kirjutanud ja endale kõrva taha pannud, et teatris pole väljatöötatud süsteemi, mida saab edasi arendada. Selles, mida on praegu nimetatud Stanislavski süsteemiks, on, jah, üksikuid väga olulisi momente, aga on väga palju ka seda, mis on täiesti eksperimentide staadiumis. Ja paistab, et nii see jääbki. Ka kellelgi teisel pole teatris korda läinud mingit üldkehtivat süsteemi luua. Ainult eksperimendid ja otsingud. Ja see ongi huvitav.

*Kuidas te saate aru Meierholdi ütle-  
misest: "Teatri päästavad diletandid"?*

Mina saan sellest niimoodi aru, et ühel päeval tuleb jällegi keegi huvitav, erakordne teatrimees, nagu on seni tulnud ikka ja jälle diletantide seast keegi, kes teatri on viinud edasi uuele tasemele. Eks olnud ju diletant Antoine, eks olnud algul diletant ka Stanislavski, meie eesti teatris oli ju raamatupidaja Bachmann, kes suri küll varakult, aga tegi siiski ühe huvitava teatri, millest teatriajalugu mööda ei saa — Hommikteatri, eks olnud ju täielik diletant Brecht. Vaat selles mõttes diletandid, sest uus sünnib kunstis ju sagedasti seeläbi, et hakkab vana eitama. Eks sündinud ju impressionism sellega, et ta ütles, et akadeemiline maalikunsti kool ei kõlba enam, eks sündinud ju vene peredvižnikud sellega, et nad oma Kunstide Akadeemiaga tülli läksid, ja miks me arvame, et sellega on nüüd siis too protsess lõppenud, et see, mis nüüd on, jääbki sellisena püsima.

Ma arvan, et tulevad uued diletandid ja toovad jälle uut. Koolitust on tarvis, et anda häid professionaale, häid keskmisi andeid — neil on vaja kogemusi, ja nemad on igas maailma teatris enamuses. Lõppude lõpuks määravad nemad ühel või teisel momendil ka iga maa teatri taseme, aga suured reformid, need tulevad ikka eriliste annete poolt. Ja sageli nende inimeste poolt, kes instituutidest on välja visatud.

**Voldemar Panso:** On hirmus oluline määrata see mõiste — diletant. Sest kunstile ei ole keegi ka rohkem kahju teinud kui diletant. Ja ma usun, kui Meierhold ütleb "Teatri päästavad diletandid", siis me peaksime lisama siia juurde — geniaalsed diletandid. Tähendab, diletant mis mõttes? Ta võib küll professionis olla diletant, kuid ta peab kandma endaga kaasas terve inimkonna vaimset kultuuri. Kui see moment puudub, võib diletant olla ainult kunsti hukutaja, mitte kunsti päästaja.

*On teil endal kavatsusi, muutusi, mida tahaksite lähemas tulevikus õppeprotsessis praktiliselt proovida või mida praegu proovite?*

Selge on see, et kümme aastat, juba üheteistkümnes aasta lavakunstkateeder töötab, selle aja jooksul oleme teinud mitmesuguseid katsetusi, õppinud omaenda kogemustest, ja tänase päeva metoodika, mitmed arusaamad erinevad tunduvalt sellest, millega me alustasime 1957. aastal. Üks olulisi pöördeid kasvas välja lihtsalt teatrisituatsioonist, see on

niinimetatud üliõpilaste õppepraktika, mille me saime luua seoses konservatooriumi ja Noorsooteatri eksperimentaallava asutamise-ga. See tähendab üliõpilaste järjest sagedasemat väljatoomist kooli intiimlavalt suurele lavale, publiku ette. Olgu see alguses massiivsest teatri põhitrupiga tehtud lavastuses väikestes osades kaasa lüües, hiljem aga kooli diplomilavastuste pidevas aasta-poolteiseses ekspluateerimises — see päästab ära nõndanimetatud triiphooone õhustikust. Nii, palun, seltsimees Ird.

**Kaarel Ird:** Oma stuudio esimese lennu juures rakendasime "Vanemuises" täpselt sedasama näitlejameisterlikkuse õppemeetodit, mille peal töötab GITIS. Mina tundsin seda, noh, nii rohkem teoreetiliselt, aga assistendina töötas mul õnneks inimesi, kes olid ise lõpetanud Moskvas GITISes eesti stuudio



Evald Kampus ja Kaarel Ird õnnitlevad "Vanemuise" stuudio lõpetanud Kalju Orrot, 29. mai 1971.

ja kes olid mulle toeks ja praktilisteks abimeesteks. Ma viisin selle nõnda läbi. Nüüd aga olen ma mõningates asjades ka hoopis teisele teele läinud, ja huvitaval kombel meie kogemused langevad siin ühte. Mind tõukas muidugi sellele teele tutvumine Saksa teatrikoolide tööga, kus märksa varem lülitatakse näitleja otseesse teatritöösse, näitlemisülesannetesse. Ja praegu hakkasin ma näiteks seda viimast stuudiot hoopis teisiti tegema. Ja ma pean ütleva, et ma kasutan siin nüüd ära ka selle kunagise Tartu stuudio kogemusi, kus ma ise õppisin. Oli üks niisugune imelik stuudio, mille organiseerisid eesti kirjamehed. Õppejõududeks olid Gustav Suits, Alfred Koort, Johannes Semper, Juhan Sütiste, August Annist jne jne, ühesõnaga eesti vaimse mõtte eliit. See stuudio andis õpiaja kestel kaheksa lavas-

tust. Ja noored näitlejad said stuudios juba kõva lavapraktika. Neid kunagisi Tartu stuudioolasi on ju eesti teatris praegu päris palju, ja huvitaval kombel ka mitmeid näitejuhtidena töötavaid inimesi. Ma arvan, et mõndagi sellest praktikast maksab rakendada, ja ma rakendasin kah. Jällegi huvitav, nii nagu Panso ütles — et omaaegsest eesti teatrist, meie oma sõjaeelse perioodi teatrikoolide praktikast on mõndagi kasulikku üle võtta, ja mina olen samal arvamusel.

*Kui oleksite teatrihuviga abiturient, kas läheksite siis kooli, nagu ta meil praegu on, või otse teatrisse, nagu läks Ants Eskola?*

Ma arvan, et ma läheksin siiski kooli. Ma läheksin kooli. Sest omal ajal ma läksin Tartu stuudiosse, vaatamata sellele, et ma olin juba praktilises teatris sees. Aga muidugi, mulle näib, et kunstis jääb ka see tee, mida mööda Eskola tuli, igavesti.

**Voldemar Panso:** Kõik teed viivad Rooma, ei saa fetišeerida ühtegi teed. Ants Eskola puhul peaks ütlema ainult seda, et nii, nagu läks Ants Eskola teatrisse — ega ta teisisi ei oleks saanudki minna, sest sel ajal ei olnudki kuhugi õppima minna. See oli ainus tee, mismoodi teatrisse jõuda.

*Kui te ise praegu teatrihuviga abiturient oleksite, kas läheksite kooli?*

Kui ma ei läheks kooli, siis ma ei peaks ka seda ametit, mida ma praegu pean. Ja ma olen läinud kahte kooli: 1938 Tallinna Konservatooriumisse ja 1950 Moskva GITISesse. Koolide puhul on ainult üks hädaoht — kui hakatakse orjalikult järgima seda, mida koolis on õpitud, ja seda kordama. Asi on selles, et kui sa õpitule omapoolset lisa ei too, siis sa muutud kellegi varjuks, kõige tõenäolisemalt oma õpetaja varjuks, ja siis on, nagu Goethe ütleb, "teine puudel juures". Iga kool on ikkagi mõeldud selleks, et sealt ammutada ja uusi allikaid luua. Ja oleks kangesti naeruväärne, kui minu õpilased hakkaksid kunagi õpetama täpselt nii, nagu praegu mina seda teen. Sest aeg muutub, ja nad võivad kunagi tulevikus mitmete asjade üle muuta, mida me praegu väga tõsiselt võtame. Viimane küsimus, sellega me lõpetamegi. *Kas olete rahul oma senise õppetöö resultaatidega? Millised on ilmnunud puudused? Millega saate rahul olla?* Kui ma need küsimused täna õhtul kätte sain, siis ma lasin silmade eest mööda — kas olla rahul töö resultaatiga? Kunagi ei tohi rahul olla. Kui ma lasin aga silmade eest mööda kõik need, kes käe alt läbi on käinud, hak-

kasin mõtlema, et oleks võinud palju halvemini minna.

**Kaarel Ird:** Jah, ühelt poolt ma olen rahul, väga rahul. Teiselt poolt mulle tundub, et mis meie näitlejate juures, kui vaadata tänapäeva maailmateatri seisukohalt, puudu jääb, on just see kontsentratsioon ühelt poolt, teiselt poolt tehnika — kõnetehnika, kehatehnika. Ja ma mõtlen hoolega siin praegu, kuidas oma juures seda asja paremaks teha. Üldiselt tuleb öelda, ma arvan, et seltsimees Panso on sellega nõus, et praegu meie teatrites töötaval keskpõlvkonnal on kõnekultuur üsna kehv.

**Voldemar Panso:** Jaa, peab ütleva, üsna laias ulatuses.

**Kaarel Ird:** Reeglina.

**Voldemar Panso:** Meil on lõpetanud kaks lendu noori näitlejaid, mõnest loodetavasti kujunevad ka lavastajad. Praegu läheb ellu kolmas lend, viiosteist noort inimest, ja neljas lend, kakskümmend noort, õpivad teisel kursusel. Kõik see kokku peaks hakkama juba kergitama eesti teatri professionaalset nivood. Ja mulle tundub, et see on terve suur plejaad, kes tuleb meie asemele, võtab meie töö kunagi üle, ja aastate perspektiivis võivad nad meie üle otsustada, kas me tegime õigesti või valesti. Ja isegi tänase õhtu kohta, kas me täna mõtlesime õigesti või valesti. Seltsimees Ird, öö on käes, homme hakkame tööle. Kas võib teile head ööd soovida? Täna ilusa vestluse eest.

*Lindilt maha kirjutanud KALJU ORRO*

*Fotod Kalju Orro teatrijaloolisest arhiivist.*

## LEMBIT PETERSON VOLDEMAR PANSOST

**Kas meenub esimene kohtumine Voldemar Pansoga?**

Pansot teadsin enne, kui ma temaga isiklikult kokku puutusin. Käisin Draamateatris vaatamas "Inimest ja inimest" ja "Seitset venda". "Seitsmest vennast" tuli puudutus, mis oli nagu elu kutse. Selles tegelikkuses, kus ma elasin, tundus äkki, et see on see, mis mind tõmbab ja kutsub. Sellel etendusel tundsin ennast nagu kodus. Seal sain impulsi lavale mängima minna.

Minu esimene kokkupuude Pansoga oli siis, kui läksin eksamitele. Vastuvõetud toimusid Draamateatri "kummisaalis". Panso tuli trepi peale välja. Tal oli seljas must hõbedaga tikitud pallon. Astus ligi, oli kuidagi koordineerimatu ja kukkus mind õlgadest vabastama. See pani mind veel rohkem krampi. Mäletan, kuidas ta istus eksamilaua taga. Laulsin talle ka mõned Juhani [Viidingu] laulud, millele olin ise viisid teinud. Tundsin, et see talle meeldis.

**Olete öelnud, et meetod kätkeb endas eetikat. Milline oli Panso eetika? Oli selles või ka pealisülesande nõudes mõningast jäikust?**

Panso eetika küll jäik ei olnud. Ei olnud juba sellepärast jäik, et Panso loomingus oli harva esinevat hinge ja elu. Olen temast rääkides selles mõttes õnnetus olukorras, et ma ei ole olnud üheski tema teatriproovis, pole mänginud teatris tema käe all. Välja arvatud diplomilavastus, Pirandello "Kuu tegelast autorit otsimas". Et kuidas selle pealisülesandega oli? Mulle tundub, et see, mida ta otsis, ei olnud ratsionaalne pealisülesanne, ei saanudki olla. See kasvas välja temast endast, kogu tema olemisest. Sedavõrd peegeldasid Panso lavastused tema enda elu. Kuivõrd ta oli elus eetiline, olid seda ka tema lavastused. Mulle tundub, et tema puhul oli see sageli üks ja seesama. See, mida ta oli elus, seda ta väljendas ka kunstis, ja vastupidi. Mida ta kunstis koges, seda püüdis ka elus rakendada. Võib-olla ma tagantjärele idealiseerin Pansot. Tema nõudlikkus oli suur ja see oli suur sellepärast, et ta oli väga nõudlik enda vastu. Muidu ei oleks

sellel nõudlikkusel olnud moraalset vastukaja teistes. Millist eetikat ta järgis, sellest võin ainult aimamisi, intuiitiivsel tasandil rääkida. Mingeid eetilisi programme ta meile ei esitanud. Ta alustas esimest tundi sellega, et teatas: teatris käib kõik "india seaduste järgi". Sellega mõtles ta kaost, milles siiski eksisteerivad mingid seadused. Normaalne inimene kõigist seadustest aru ei saa või kui saab, ei suuda neid järgida.

Mäletan seda, kui tähtis oli talle rahvustunne. Üks tema õpilastest oli "Nooruses" kirjutanud, et konservatooriumis ei kasvatata sotsiaalselt mõtlemaid inimesi. Panso oli haavunud — meie oma Toompea laps, miks ta niimoodi räägib, kas ta ei saa aru, mis olukorras me elame ja oleme. Panso oli üha vaimutumaks muutuv asukogude riigis vaimu hoidja. See oli tema missioon ja ülesanne. Karl Adraga nad seda ülesannet ju tegelikult jagasid. See oli aeg, kui kõrgemalt poolt tuli mõte võtta kooli vene kursus. Mäletan üht koosolekut, kus Panso ja Ader teineteisele pikalt otsa vaatasid ja Panso ütles: aga siis on kogu see töö, mis me siin teinud oleme, mõttetu. Ta ei rääkinud nendest asjadest, tal ei olnud eetika ees ja taga. Tema eetikast võib aimu saada autorite järgi, kes talle meeldisid — Shaw, Tammsaare, Ibseni järgi. Ilmselt hingas ja elas ta nendega kaasa. Nende eetikat ta mõistis.

Keegi tema õpilastest on öelnud, et see, mis ta rääkis, oli nii kõrge, et sellest võis alles tagantjärele hakata aru saama?

Kui tegime Shaw' "Südamemurdumise maja", lugesin "Tagasi Metuusala juurde" eessõna ja tõin sealtn tunnis välja mingeid tsitaate. Ta jäi mind tähelepanelikult kuulama: Shaw' l on otseseid vihjeid universaalsele ja igavesele vaimule. Ta jäi kuulama ja mulle tundus, et leidsin temaga kontakti. Ta ise rääkis kõrgeid mõtteid, andis eetilisi ideale. Ideaal on see, mis ei ole saavutatav. Kui ideaal oleks saavutatav, siis ei olekski ta ideaal. Selles mõttes käitus Panso õigesti, ta asetaski kõrgele. Aga samas tundus mulle, et tegevusliku analüüsi meetodi järgimiseks oli ta liiga kärsitu. Ma ei tea, kes seda meetodit üldse täielikult valdab. Knebel, kes on sellest rääkinud ja kirjutanud, valdas ehk ise küll tegevusliku analüüsi meetodit. See meetod ehk ongi Knebeli edasiarendus Stanislavski elulõpu otsingutest. Tegevuslik analüüs nõuab tegijatelt väga suurt kultuuri. See ei ole ainult see, et mängin nagu kassipoeg. Väga palju asju on vaja silmas pidades. Minu meelest käitus Panso õigesti, kui ta esimesel semestril alustas kõige lihtsamatest etüüdidest, tähelepanumängudest ja

peegliharjutustest ning sellega paralleelselt tegi "Hamletit". "Hamleti" analüüsiga tulevad ju kõik kesksed elu teemad kätte. Kas õpilase mõistus selleni küündis või ei küündinud, aga talle anti kätte maailmadramaturgia kõige raskem teos ja paralleelselt tegeles ta A-B-ga.

Oma "Hamlet" oli igapäevaelu

Jah, mingisugused eksplikatsioonid olid kõigil. Ei mäleta, milleni mina jõudsin. "Hamletiga" olen tänaseni intensiivselt tegelnud ja mul on tekkinud uus kontseptsioon. Viimaste aastate jooksul on see kristalliseerunud.

Te ei taha välja öelda?

Ei taha praegu. Teeksin selle enne valmis. Muidu räägin ära. Aga olemas see on. Panso pani seemne idanema.

Kas Panso rääkis teiega selliste terminitega nagu "teine plaan", "alltekst", "dialoogirežiim"?

Ta rääkis kogu aeg terminitega. Pealisülesandest kõneldes unustame me ära teise termini — pealis-pealisülesande. Ma aiman, et Panso püüdis seda oma elus rakendada. Pealisülesanne saab tekkida ikkagi ainult sellest, et inimesel endal on pealisülesanne, see ongi see tema pealis-pealisülesanne, millest kasvab välja konkreetse lavastuse pealisülesanne. Need on omavahel seotud. Niimoodi olen ma sellest aru saanud. Üks hakkab teist mõjutama ja kujundama. See protsess on vastastikune. Panso õpetas, et keskne ülesanne töös näidendi ja rollidega on pealisülesande avastamine ja kõikide etenduse koostisosade allutamine sellele. Aga sellest ülesandest ei ole kerge aru saada ja seda on pööraselt raske etendusse viia. Ometi annab just see elu. Kui Panso ütles, et ärge kooli reetke, ei mõelnud ta — nii mulle tundus — Toompea kooli seal ülevälja mää peal. Ta mõtles kooli sisu, meetodit, aga mitte ainult puhtalt tehnilist meetodit. Õpetus pealisülesandest ja pealis-pealisülesandest on vahetult seotud inimese vaimuse, hingeelu ja seda hoidva eetikaga. Selles mõttes suunas Panso otsingutele. Ta ei andnud kätte retsepti, diplomit koos pealisülesandega. Aga otsimise vajaduse ta käivitas. Minus küll. Põhiline, mida kooli all mõelda, ongi meetod, vahendid pealisülesande leidmiseks ja realiseerimiseks.

Panso suunas mõtteotsingule, mis kunstiloomingu kergeks ja inimese elu kergemaks teeb. Mis seda tõstab ja ülendab. Ma ei taha teha etendust, milles puudub positiivne ideaal, kordas ta vankumatult. Etenduses pidi olema päike, helin... Vaimse elu üks põhiprintsippi on ju selles, et kui õigel teel käies kukun, siis tõusen ja lähen edasi. Ainuke tõe-

line kaotus on maha lamama jäädagi. Selle tahetsuunitluse ja sealt saadava energia otsingutele ta juhatas meid küll. Meie missioon või kohustus on seda õpetust edasi anda. Siis võib ka [meie elu] rahamajandusest läbi tulla.

Ma ei tundnud Pansot inimesena, aga võib-olla oli teater tema jaoks religioon. Läbi teatri ta tajus ja koges mingeid kõrgemaid asju. Oli õnn, et ta sai hariduse kodanlikus Eestis. Mingid nõukogude inimesele kättesaamatud asjad olid temal lapsepõlvest kaasas. Ka see positiivne või negatiivne kogemus, mida nõukogudeaegsetel põlvkondadel ei olnud. See oli oluline erinevus. Baas, millele tema ehitas, oli teine. Selles mõttes oli ta omamoodi aegade siduja, omamoodi Hamlet oma ülesandega. Kuidas tal seda täita õnnestus, selle üle ei saa meie otsustada.

**Teie kooliaeg oli avastasterohke, oli palju ahaa-elamusi?**

Loomulikult. Panso pani mõtte väga liikuma. Ehkki toit, mida ta andis, oli teinekord nii tahke, et seda ei jõudnud korraka ära süüa. Panso andis ülesande: kirjutada, mida ma olen õppinud esimese aasta jooksul. Järsku minus vallandus kõik ja kirjutasin ootamatult pikalt. Tavalt pikalt. Avastasin, et etendus on kui inimene, kui elav organism. Tajusin seda hästi selgelt. Samasugune elusorganismi tunne tekkis ka rollide puhul.

Hiljem on avastusi olnud kogu aeg. Ahaa — selle olen Panso kaudu saanud või temalt üle võtnud. Ahaa tuleb tagantjärele. Kooliajal mõtlesin, et need on minu oma originaalsed mõtted. See minu esimese kursuse töö meeldis Pansole vist sellepärast väga, et võtsin ülesannet tõsiselt.

Mis mind Panso juures vaimustas, oli dialoogirežiim. Kuidas teksti kompamine ja helisema panemine käis. Kuidas ta oskas ennast teksti sisse kuulata. Ja teisi kuulama panna. Kuidas ta luges teost.

Analüüs oli assotsiatiivne. Ta oli juba kõik valmis mõelnud, aga samas võis teda proovis tabada inspiratsioon, mis saab tulla ainult siis, kui on tugev baas. Inimesena ja kunstnikuna. See tuleb, aga seda ei suuda vahendada, kui puudub baas ja tehnika. Panso põhirõhutus oligi, et s e e — pealisülesanne — kasvab m i n u s t. Ise olen oma koolkonna põhjal seda mõtet niiviisi edasi arendanud, et s e e kasvab m e i s t. Sellest koolist lähtuvalt olen katsunud kätte saada seda, et iga näitleja saab aru tervikust, milles ta mängib, tajub tervikut ja teab oma osa selles. Ta teab, mille eest välja läheb. Mõtestus peab läbi kõigi ja kõige voogama. Kui seda pole või see ära kaob, ei ole mõtet etendusega välja tulla.

Teie seitsmendal lennuli Pansoga väga hea vahetorkord, aga oli ju ka mingeid vastasseise. Kas need mõõdamõistmised võisid olla peamiselt meetodi või eluvaate pinnal?

Need olid eluvaate pinnal. Oma kunsti nimel oli Panso teatav hoolimatust. Ta võis haiget teha. Sellest, miks Jaan [Tooming] ära läks, pole ma tema endaga rääkinud. Aga see ei olnud Pansost tingitud. See oli tingitud sellestamast, mis minugi puhul. Huvitav, harkasin sellele alles praegu mõtlema. See oli tingitud keskkonnast, mis sisuliselt häiris, mis töötas vastu... Võib-olla ütlen väga rängalt, aga Panso vaimse otsinguga oskasid vähesed kaasa minna. Mõistmatuse mets oli nii tugev vastas.

Pansos võis olla autoritaarsust, et ühe käega loob, aga teise käega võib ka hävitada. Ego oli tal ikkagi kaunis suur. Aga teistpidi — tal oli tohtu missioonitaju ja ta vedas seda kooli isiksusena. Aegade side oli suures osas tema peal. Tema missioon oli mitmene. Ma arvan, et kohe pärast Moskvat ei saanud tal eestimeelsust nii väga tugevalt olla. See kujunes. Niipalju kui ma Mari-Liisi [Küla] käest kuulnud olen.

**Miks on Panso õpilased nii palju rääkinud hirmust? Et ta pani nagu kinni. Et teiste õppejõududega oli vabam olla?**

Hirm oli, minul ka. Võib-olla oli Pansol nii tähtis oma mõttega edasi minna, et tal ei olnud aega vaadata, kuhu see mees seal tagapool jäi. Sellel mehel võttis natuke rohkem aega. See mees tahtis ise oma jalad kõhu alt välja ajada. Aga tempo näis nii üüratu, mõttemaht sedavõrd suur ja selle haardes teatavat hoolimatust. Bernhardi "Harjumuse jõudu" tehes nägin, kui palju on selles tegelases, keda mängib Üksküla — ürgkunstnikku. Meest, kes analüüsib ennast kunstnikuna. Geniaalsed mõtted sind külastavad... Panso oli nendega kogu aeg piiri peal. Võib-olla tekitas see hirmu. Aga võib-olla oli ka temas endas mingi suur hirm. Peab mõtlema, millest see hirmusisendus tulla võis. Kui inimene ise kardab, siis paneb ta ka teised kartma. Tal tekkisid alati lemmikud, kellega ta sai kontakti ja kellega töötas edasi. Teisi ei pannud ta nii väga tähele. Võib-olla need lemmikud läksid lihtsalt tema nägemusega kokku, haakusid tema maailmapildiga. Ehk mõtles ta neid mingitesse rollidesse. Talle meeldisid maalähedased lapsed. Metsade vahelt tulnud, metsade hingust endaga kaasas kandvad, rikkumatud puhtad inimesed. Samas *aktjor aktjorovitšid*. Omamoodi vastuolu.

Räägitakse Panso muutmisest päikesepoisist murelikuks meheks. Aga teie ajalgi oli tema isiku ja loomingu rõõmus pool veel olemas?

Oli. Oli. Ta ei lõpetanud tundi ära, mingi see kas või 10—15 minutit üle, enne kui leidis mingi puändi või naljaka loo. See oli reegel. Iga tund oli sündmus. Nõudlikkus, mis kõige kaasas käis, oli ainult tervitav. See oli su enda tahte küsimus, kas võtad selle nõudlikkuse omaks ja püüad seda rakendada. Tuli minna mängima, tuli teha. Polnud ju, et kogu aeg oleksid kartnud. Rõõmu- ja vaimustusehetki oli samuti. Mida suurem hirmuoh, seda suurem õnnestumisrõõm. Kui etüüd ei õnnestunudki, ta tuli ikka ligi ja hakkas suhtlema... ja kui siis talle silma vaatasid, olid need silmad soojad, sõbralikud, toetavad. Siis läks hirm ära. See oli midagi muud kui teda eemal näha suure kunstnikuna suuri mõtteid rääkimas. Ta armastas filosoferida, luua igasuguseid teooriaid, arendada oma fantaasiaid või tuletada meelde seda, mida oli kunagi rääkinud või lugenud. Kõik see jooksis tundi kokku. Meie tunnid olidki paljus rääkimistunnid. Tegemise pool tuli suures osas kätte isikliku praktikaga. Kui hakkas praegu mõtlema, oli tunnis kommentaaride osa väga suur. Ta ütles, et kui ta töötaks teatris, siis teeks ta selle asja kiiresti valmis, aga siin teeme niimoodi. Käsitööoskuse kallal ironiseeris ta vahel vaimukalt.

Te tegite ka loomaetüüde. Millised need loomad olid?

Mäletan küll neid loomi. Need olid normaalsed, lõbusad. Loom inimese ja inimese loomas huvitas Pansot. "Popi ja Huhuu" meeldis talle pööraselt. Ta käis meiega Peterburis ja Moskvas kaasas ja esines alati enne etendust pooltunnise sõnavõtuga. Tutvustas loomaetüüdide meetodit ja kogu looma-inimese — inimese-looma metodoloogiat.

Kui vaatasin teie "Pelléast", nautisin selle humorivarjundeid. Millegipärast mõtlesin siis ka Pansole.

Olen Maeterlincki traktaatide ja näidenditega kaua tegelnud. Tajun, et seal peab mingi kergus olema. Maeterlincki naeratus kumab "Pelléasist" läbi. Pansos oli vaimukust. Sellepärast ta Juhaniga [Viiding] ja Juhani luulega nii hästi kontakti sai. Osnapi värsid on väga vaimukad. Esimene hea kokkupuude Pansoga oli mul siis, kui tegime koolitööna Raudsepa "Siinai tähistel". Raudsepa tragikoomika meeldis Pansole. Seal ka üks minu ahaa'dest. Sain äkki aru, milline on lavastuse võti. Panso hindas paradoksaalsust ja inimese mitmetahulisust. Siinsamas võis ta olla kurbtõsine,

siinsamas kohutavalt naljakas. Ta tajus jube hästi veiklemit mõtte ja mõttetuse vahel. Seda on temalt vähesed õppinud, kui seda õppida saabki...

Veiklemine mõtte ja mõttetuse vahel... miks Panso ei tahtnud lasta teil diplomitööks "Godot'd oodates" teha?

Ta kartis. Ta ütles, et see ei lähe ministeeriumis läbi. Ta kartis, et me ei saa sellega hakkama. Ega polekski saanud, kui poleks olnud kaht asja, mis mind toetasid. Need olid "Popi ja Huhuu", mille tegime Merlega [Karusoo], kasutades tegevusliku analüüsi meetodit või täpsemini — tegevuste loogikat. Merle on selles väga tugev. Ja teiseks — Pirandello "Kuu tegelast autorit otsimas". See inspireeris samuti.

Alguses pidid õpilased ise kõik "Kuu tegelase" osad ära jagama. Enamasti määrati mind isa rolli peale. Seda osa mängis lavastuses Endrik [Kerge]. Panso pööras kõik osad pea peale ja ütles: nii päris ei saa, siin on ka vanus tähtis. Olin sada protsenti nõus [Lembit Peterson mängis lavatöölist, kelle nimi oli Peterson ja kes alati vael kohal koputas. (L.V.)]. Siis tuli suunamine ja Panso tahtis, et kaksteist inimest läheksid Draamateatrisse. Kõhklesin tükk aega. Aga siis ei lasknud ta teha "Godot'd" ja seal oli ka muid põhjusi. Olin koolist tohtu palju õppinud, aga tahtsin nüüd oma käe peal olla. Ei kujutanud ette, et peaksin minema samas voolus edasi. Võib-olla oli see väga. Võib-olla oleksin ka Draamateatris kohanenud. Aga mul oli teine kutsumus, ma ei tahtnud enam sellist elu. Võib-olla oli Noorsooteatrisse minekus lootust stuudioteatrit tegema hakata. Seda, millest olin unistanud ja mida tänaseni püüdnud realiseerida.

Panso hakkas olema demiurgi staatuses. Ega see, kui keegi teise raja peale läks, talle ei meeldinud. Aga lõpuks, kui "Godot" oli välja tulnud... oli meie viimane kohtumine Draamateatri trepil väga [soe]. Kogu kooliaja vältel oleksime me nagu piilunud teineteist. Panso ei saanud aru, mis mees ma olen. Vaatas, mida mõtlen, kuidas reageerin. Tahtis minust aru saada. Olin küllalt kaval kaasa mängima. Ja kui ta siis lõpuks arvas minust aru saavat, oli tohutult avatud. Siis tuli temalt äkki midagi niisugust, mida ei oskagi kirjeldada. Tema käepigistus trepil... ta andis sellega äkki nagu midagi edasi. Seda, mida vanemate näitlejate põlvkond, Eskola ja Lindau, endaga kandis. Liisuga olin Noorsooteatris kogu aeg loominguilises kontaktis. Tema oli saareke, millele sai toetuda. Mulle tundub, et

kuskil teises plaanis saime me ka Pansoga teineteisest aru, aga tema, Panso, sai ka sellest aru, et ma ei olnud temaga mitte alati nõus.

Ta tahtis, et oleksite?

Just, just. Aga ma ei saanud olla. Põhiline, milles ma olen opositsioonis, on seesama kunstniku ja inimese vahekord. Kui kunstnik neelab minus inimese, on tegelikult traagika ja natuke Fausti probleem. Jääb küsimus, kust läheb piir.

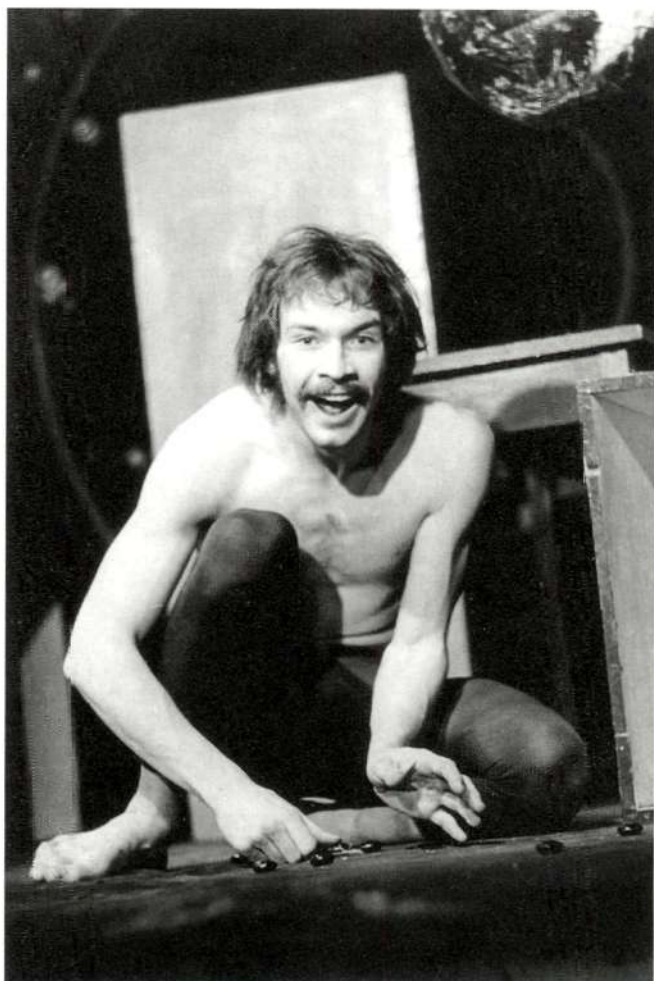
Ja seda mõistsite te juba kooliajal?

Ma ei mõistnud seda niimoodi. Ma rohkem tajusin läbi omaenda konkreetse elu. Läbi sündmuste ja konfliktide, mis hakkasid elus tekkima. Et millest pead loobuma. Elus on väärtusi, millest lihtsalt lahti ütelda ei tohi. Ka kunsti hinnaga mitte. Pigem olgu see kunst kahvatum ja olgu temas vähem sära.

See, mis mind hirmutas, oli alateadlik hirm minna jäägitult, saba ja sarvedega kunsti. Seda ma ei taha siamaani. Tahan olla vaba, siis saan ka kunstnik olla. Jääda kunsti vangiks oleks hirmutav. Mulle tundub, et siin võib olla ka Panso hirmu põhjus. Hirm sajabrotseeritud sisse minna. See on oletus, ainult mõtted.

Panso kui lavastaja ja Panso kui pedagoog — võis neis olla erinevusi?

Ma ei oska hinnangut anda. Ma ei ole teda lavastamas näinud. Olen näinud ainult tema lavastusi. "Inimeses ja inimeses" ja "Seitsmes vennas" oli tinglik mängulaad, aga teistpidi oli see ka väga elus teater. Psühholoogiliselt oli kaetud viimne kui samm. Eks ta niisugune uusromantik natuke oli, kahtlustasin, et tal sealt Novalise kandist midagi puhus. Saksa koolkond kõikide nende Gründgensidega



Friedebert Tuglas,  
"Popi ja Huhuu", 1975.  
Huhuu — Lembit Peterson.

mõjus tugevalt. Kogu saksa ja Viini teatri mõjud.

Nägin "Ehitusmeister Solnessit". Seal oli kunstnikuks olemise teema, seal see hirm sees oligi. Mingites otsingutes kaldus Panso äärmusse. Eesti ja soome materjalide põhjal tehtud lavastused kandsid rohkem soojust. "Kevadet" mäletan hästi. Artistlik, tinglik, mänguline. "Tants aurukatla ümber" oli oma-moodi... huvitav lavastus.

Mida ütleksite Panso raamatu kohta "Töö ja talent näitleja loominguks"?

See on väga nõudlik raamat. Ta seab ideaalid, kuhu poole ja kuidas pürgida. See peabki nii olema. Selles mõttes oli Panso geniaalne inimene, et ta julges püstitada ideaale ja nõudmisi. Niisuguseid inimesi, kes julgeksid nõuda, on hädasti vaja. Et pürgige sinnapoole — need asjad on tähtsad. Eetika on tähtis ja kontsentratsioon on tähtis. Panso oskab oma raamatus tuua fantastilisi näiteid. Ta on suurepärase kirjanik. Aga mulle isiklikult on lähedasem Maria Knebeli raamat. Mõistetavam on olnud ka Mihhail Tšehhov. See ärkab nagu rohkem ellu. Panso suuruses on samas midagi lämmatavat. Kunstimaailmas ei tohiks päris nii olla. Võib-olla oleksin vajanud — tagantjärele rääkides — rohkem sellist... tegelikult see oligi koolis olemas, see tuli Karl Adra kaudu. Panso oskas Adra ja Helmi Tohvelmani targalt enda kõrvale võtta. Ader Helmiga nagu toetasid ja kastsid sind, et sa päris ära ei kustuks selles suures ideaalide metsas.

**Kas tundsitate koolis ka millestki puudust?**

Ei, seda ei olnud. Saime kogu vajaliku informatsiooni koolist kätte ja võtsime kõrvalt lisa. See, mida Panso kogu aeg rõhutas ja millele olen püüdnud truuks jääda, on — koolikond. Olen püüdnud aru saada ja omaenda arusaamist sellest edasi arendada. Muidugi tekkis kooliajal kokkupuude Tartu inimestega, Jaan Toomingaga. Toominga kaudu tuli vaimse kirjanduse lugemine. Mulle oleks meeldinud, kui oleksime ühe semestri saanud õppida Knebeliga. Kui ta meil paar tundi oli, märkasin, kui tähtis on see, mida inimene endas kannab, kuidas ta vaatab, kuidas kommenteerib. Knebeli tunnis läksin lahti. Tundsin ennast hästi. Panso puhul vaatasin ennast nagu kõrvalt... Seda Knebeli-igatsust oli küll, jah.

**Panso armastas sõna — kummaline.**

Ta oligi kummaline mees. Kui temaga kontakt tekkis, oli ta tohutult soe. Võib-olla oli ta liiga kärsitu, tahtis kõike kiiruga kätte saada. See lööb kinni. Ja kui kinni lööb, siis teeb närviliseks. Selle tõttu kujunesid tema lemmikuteks sageli need, kes resultaadi kohe välja tõid.

Teistpidi ta nagu hindas seda, kui sa kohe valmis ei ole. Panso oli vastuolusid täis. Meie õnnetus on see, et tahetakse kohe isiksusi saada ja isiksuse märk on see, et ta peab tingimata vastanduma. Tegelikult on isiksus kõrgemal tasandil see, kes on võimeline koostööks teise isiksusega. Aga sellele tasandile jõuavad väga vähesed.

**Mida rääkis Lindau Pansost?**

Ta rääkis muutusest, mis Pansoga oli toimunud, kui ta Moskvast tuli. Ta oli äkki muutunud lavastajaks. Aga vanad näitlejad panid ta paika. Ei lasknud nii väga lavastajat mängida. Mäletasid teda sellest ajast, kui ta teatrisse tuli. Aga Pansost Lindau pidas, pidas küll. Ikka väikese muigega kogu asja juures. Tema silmadest paistis üks teine Panso, see, kes ta oli enne Moskvasse minekut.

**Kust tuli selline näitlejaplejaad, nagu need vanad olid?**

See oli see vaimne õhkkond, mis valitses eesimeses Eesti Vabariigis. Tegelikult ärkamine. Eestikeelne haridus, vabaduse õhkkond. See, mis toimus kirjanduses. Ja mujal ka. Kõik plahvatas. Sellega ka see sõjajärgne raske aeg üle elati.

**Kas kujutlete Pansot meie aega?**

See oleks mõeldamatu. Panso oli heas mõttes pateetiline isiksus. Ta kandis ühtpidi saksa teatri vaimsust ja teistpidi oli tal — ma ei tea, kust pärit — võib-olla vene teatri, Stanislavski paatos. Aga eestlasel tekib paatosega vastuolu.

**Kui suur teatrimees oli Panso?**

Minu jaoks piisavalt suur, et teda ei suuda ära varjutada keegi varasemast eesti teatrist. Ka hilisemas teatris on temast tunda midagi olulist. Aga ta oleks nagu mulla alla vajunud. Kas Panso nimega ei spekulereita liiga palju? Kas Panso vaimu ei omistata sageli kuulekatele? Kas seda ei nähta nendes, kes natuke röömsamad on? Ega Panso nii väga röömus mees olnudki. Ta oli — ausalt öeldes — keset kogu seda nõukogude võimu traagilise, hirmunud kuju. Muidugi, päikest ja elaanit oli temas palju, aga samas ka mingi teine sügav traagilise taju. Ehkki ta seda välja ei tahtnud näidata. Ta oli kogu aeg nagu püssirohutünni otsas. Ma arvan, et eesti ja maailma teatri sidumise mõttes on ta üks olulisemaid sõlmisiksusi üldse.

Elus puutusin ma Pansoga vähe kokku. Olin tal külas, kui filmi "Teatri vang" tehti. Olime kogu kursusega Kivimäel. Ja veel enne ta ema matusel. Lugesin Liivi luuletust "Üks laevuke läeb üle vee", Ader andis selle



mulle. Panso tunnis aeg-ajalt meenutas, kuidas ma seda lugesin. See oli meelde jäänud.

**On teil näitlejapäevikud alles?**

Süsteemaatiline ülesmärkija ma ei ole kunagi olnud. Päevikud on alles küll, aga ei ole neid praegu üle sirvinud. Kui õpilastega töötan, olen neid vaadanud.

See, mida Panso püüdis kätte saada, oli: sündmus. Põhiline probleem oligi sündmuste mängimine. Sündmuste mängimise, nende suhestamise läbi tuleb kätte filosoofia ja kõik muu. Sündmused ongi selle süsteemi juures kõige raskem asi. Minu jaoks vähemalt. Mulle tundus, et sündmuste loogika loomine oli Pansole endale samuti probleem. Knebel räägib sellest, et kui iga päev võtad ühe näidendi ja püüad luua selle sündmuste sõrestikku, läheb analüüs nagu kergemaks. Panso ise rääkis, et sündmusi välja märkides võis ta öid üleval istuda. See sündmuste juurde raudse järjekindlusega tagasitulek oli tänuväärne kool. Laval on kogu aeg tegemist sündmustega — ükskõik mis žanris teatrit tehakse. Sest kogu aeg juhtub midagi. See, mida Panso rõhutas, oli sündmuse-tegevuse ahel. Igal tegijal, igal lavastajal on oma vaatenurk, ühele on tähtis üks, teisele teine näidendi peamine sündmus. Vastavalt sellele, missugune sündmus kellelegi oluline on, loob ta ülejäänud sündmuste rea. Peamine sündmus, nagu õpetas Panso, on see, mis haarab kõiki teisi sündmusi, milles peegeldub etenduse kõige olulisem konflikt, ning puudutab võimalikult suurt hulka tegelasi.

Alguses tuli minna faabula liini pidi ja sealt välja noppida suuremad sündmused. Aga esimene, elementaarne tasand, millest Panso meile rääkis, on fakt. Puhta fakti leidmine. See, "mille miilitsi protokolli kirjutab", nagu ta ütles. See on kõige raskem. Ikka tahaks rääkida, mida mina asjast arvan. Panso õpetas, kuidas keskenduda, kuidas tulla raudse järjekindlusega faktide loogika juurde. Luua [etenduse] karkass. See on ka üks meetod või tee näidendi konkreetseks analüüsiks. **Kuidas te koolis sündmusi praktiliselt leidsite või avastasite?**

Igati. Vahel ka Panso mängis ette. See, mis ta tegi, oli suures osas etendus. Sai vaadatud, kuidas tema teeb. [Võrdlusest] nägi, kes hakkas ja kes ei hakanud sündmust mängima. Panso tajus kohe, kui näitleja mängus tekkis sündmus.

**Saite koolis ka alateadvuse juurde jõudmise tunde kätte?**

Mul on mõned etüüdid meeles, kus see tuli. Ka Huhuu tegemisel. Ja Raudsepa "Siinai tähistel" tegemisel. Eks neid oli rohkemgi.

**Kas Panso ütles sel puhul midagi?**

Jah, ta reageeris kohe. Kogu Stanislavski süsteem selleks mõeldud ongi, et inspiratsiooni vastuvõtmiseks ja edasiandmiseks valmistuda.

**Kuidas vaataja selle hetke ära tunneb?**

Kõik jääb vaikseks. Näitlejale tuleb nagu elu sisse. Inimene hakkab elama. Roll hakkab ise elama. Kuidas tekib ja mille peale tekib, ei tea, see on tabamatu asi. Välja seda pressida ei saa, tuleb meelitada, peibutada.

**Panso olevat rääkinud, et igapäev on oma nipid?**

Jaa: "teile teada olevad vahendid".

**Mis teil selleks on, kui see saladus pole?**

Ma ei tea, ei oska seda seletada. Võib-olla kujutus. Rääkisin Kimiga [nimeka Korea teatri-mehega]. Ta võttis kõik lühidalt kokku: kõigi näitlejatehnikate aluseks on — kujutus. Kõik oleneb fantaasiast. Pansol oli pöörane fantaasia. Võib-olla see reaalsuse, näivuse ja kujutluse segiajamine, mängud ja paradokslemised oligi Panso põhiistiil.

Põhilised inspiratsioonihetked tekkisid siis, kui me tunnis ei olnud. Minul vähemalt. Tunnis oli raske inspiratsiooni saavutada. Aga vahel juhtus ka. Huvitav, need hetked olid siis, kui Knebel oli tunnis. Ja Knebel hindas seda. Aga põhiliselt juhtus see proovidel, kui me Merlega omavahel tegime. Siis hakkas asju sündima.

Neid alateadvuse avanemise või inspiratsioonihetki on raske eristada. Võib-olla on need tegelikult kardetavad momendid. Võib-olla tekib teataval hetkel hirmutav identifitseerumine. Lummus saab äkki niivõrd tõsiseks, et sa ei tea enam, kes sa oled. Olen veidi uurinud kiriku ja teatri suhete ajalugu. See on põnev. Ega kirik teatrit ei keela. Keeulatud on see, mida ka teatrikriitikud ei hinda: labasus, madalus, rõvedus. Seda taunitakse. On veel üks moment, mille pärast kirikuisad mures on. See on seotud vanade kreeka-ruuma mängudega, mis olid avatult provokatiivsed. Ja üksteise hävitamisele suunatud. See räägus on ka meie ühiskonnas olemas. Siin on tegemist inimese hävitamise, surmakultuuriga. Selle vastu seisab kirik. Aga kui on tegemist vaimsete ja moraalsete eesmärkidega, selge intentsiooniga, siis on pigem vastupidi. Näiteks enesekaotamise, identiteedi kaotuse, segimineku moment on see, mille puhul valvsad ollakse. Mõnikord on romantiliselt idealiseeritud seda, kui lõhki üks või teine näitleja elus minna võib ja kui huvitav ta seetõttu laval on. See on ohtlik suhtumisviis.



Lavakunstkateedri VII lennu lõpetamisel Tallinna Loomaaias, mai 1976.  
Lembit Peterson  
ja Urmas Kibuspuu.

Panso aitas meid eritleda, mille pealt fantaasiad ja kujutlused tekivad. Kui fantaasia sündima hakkas, tuli tal sädemeke silma. Aga kui oleksid läinud selle fantaasiaga üksüheselt kaasa, hakanud seda reaalsuseks pidama, oleks klõps ära käinud.

**Kas Pansol ei juhtunud seda kunagi?**

Ei, ta teadis, mis ta tegi. Ta teadis, mis on teater. Ta oskas fantaasiat reaalsusest eraldada. Fantaasiad võisid teda piinata ja väsitada, tal ei jätkunud nende jaoks piisavalt energiat, et tasakaalu hoida, aga ta ikkagi teadis, et ta teeb teatrit. Lolliks ta ei läinud. Selles mõttes oli ta terve.

Panso jaoks oli fantaasia põhiline. See sajand oli lavastajate sajand ja Panso oli saja-protsendiline lavastaja. Selles mõttes, et ta toitis näitlejaid oma fantaasiaga. Näitlejad võivad ühtpidi lavastajat eitada, arvata, et saavad kõik ise valmis, aga samas on need fantaasiasüstid, mis lavastaja annab, väga tähtsad. Kujutluse töölepanemiseks on tegelikult vaja välist impulssi. Ühtepidi — vaadata seestpoolt, teistpidi — väljastpoolt. Seda andis Panso vaieldamatult.

Mis etendamis- ja läbielamisteatrisse puutub, siis need piirid tõmbas ta nii rangelt tänu Moskva koolile, kust ta tuli. Seal sai nii

üks kui teine eetilise hinnangu, etendamistea-  
ter oli natuke nagu paha ja läbielamistea-  
ter see tõeline, õige. Üks läbielamistea-  
tri reegleid on, et emotsioon, tundmus on tegevuse resul-  
taat. Me saame tundmusi väljendada läbi kau-  
nilt ja loogiliselt sooritatud füüsiliste tegevuste  
rea. Nii proovist proovi, igal etendusel uues-  
ti. (Ka aalooigik on oma loogika. Panso ar-  
mastas väga korrata: selles hulluses on süs-  
teemi! – vrld Polonius.)

Etendamistea-  
tri olemus oleks nagu  
selles, et ma hakkam tunnet etendama. Et minu  
füüsiline tegevus seisab selle tunde kujutami-  
ses. Räägitakse, et etendamiskunstnikud elav-  
vad läbi ja pärast imiteerivad selle hetke vä-  
list vormi. Aga välise vormi imiteerimine toob  
teistpidi tundmuse jälle kaasa. Kui seda õigesti  
teha. Teoreetiliselt hoidis Panso etendamis- ja  
läbielamistea-  
tri lahus. Aga tunnis andis väli-  
se vormi tihtipeale ette ja sinu kui näitleja asi  
oli selle vormi kaudu läbielamine tekitada.

Panso kooli mindi ju sageli ka selle vaimu pärast?  
Jaa. Panso oli pühendunud. Ta ei olnud kont-  
ra... Nagu see vastuvoolu ujumise preemia!...  
Ta ei ole kunagi teadlikult vastu voolu uju-  
nud. Kallas on seal, ta ujub selle poole. Kas  
vool on vastu või mitte, see ei ole tähtis. Ta  
tahab lihtsalt kaldale jõuda. Mõni otsib kogu  
aeg, kuidas nimme vastuvoolu minna. Panso  
tahtis jõuda lavalise olukorra tõesse. Läbi selle  
tuleb ilu ja headus ja mängulisus kõik kätte.  
See vallandub. Ja on kõikide kunstnike ees-  
märk. Selles vale maailmas jõudis Panso oma  
kaldale aeg-ajalt päris lähedale. Selles olukor-  
ras ja ajas sai ta ikkagi midagi ilmutada. Sai  
ilmutada mingisuguseid kõrgemaid väärtusi,  
ja seda mitte ainult ratsionaalsel, vaid ka hing-  
elisel, ka vaimsel tasandil. Tasandil, mis löi  
inimese seesmise elu. Panso võis ka kõrgus-  
tesse tõusta, aga inimese mõistmise tasandid  
jäid tal kõik alles.

Mihhail Tšehhov ütleb, et lavakuju on  
meie ees viimse nüansini avatud. Me saame  
oma fantaasias, oma kujutluses tema viima-  
sele kui sisemisele liigutusele ligi. Aga elus  
inimene on peidetud, me ei saa tema saladust  
kätte. Pansol on sees samasugune saladus,  
millest püüame aru saada. Talle peaks ligine-  
ma kui salapärasele inimesele, kelle üks ots  
jääb tabamata. Oma missiooni selles ajas, kus  
ta elas, tajus Panso järjest selgemalt, jär-  
jest valulisemalt. Pansole oli tähtis inimhinge muu-  
sika kuulamine. Ta oskas kuulata vaikust ja  
vaikusest välja seda, mis toimub hingede va-  
hel. Seda tundis, kui ta tegi dialogirežiidi.  
Oma teatritegemises oli ta muusik. Ta oskas  
võluda välja helisid ja teisi neid kuulama pan-

na. Selles oli ilu. Ilu puudutas teda. Igaüks lä-  
heneb asjadele omast nurgast, oma võtmega.  
Filosoof lahkab tõde, esteet ilu. Pansol olid  
need mõlemad koos.

Kuidas Panso seda õpetas, kuidas ta seda tegi?

Panso ütles ühe sõna ja avas selle sõna kaudu  
kogu maailma. See, kuidas ta mingis konteks-  
tis midagi ütles... sa võtsid selle nagu õhust.  
Seda on võimatu fikseerida. Sellepärast ongi  
vajalik elav õpetamine, mida võiksid olla  
ainult raamatud. Konkreetset hetkel konkreet-  
ne impulss, konkreetne ütlemine — selles on  
pedagoogi või kunstniku tarkus. Kuidas mis-  
ki sinus kasvama, arenema hakkab, ja kas  
hakkab või ei hakka, oleneb sellest, kas vaju-  
tasid õigel ajal õigele klahvile. Pedagoogitöö  
on nagu klaverimäng — oskus õigel ajal va-  
jutada õigetele klahvidele.

Tagasipeegelduse saab anda konkreet-  
ne peegel. Kui peegel on ähmasem, kui hõbe-  
dat taga ei ole, võid vaadata temasse nii palju  
kui tahad, sa ei näe sealt midagi. Vaatad nagu  
läbi akna, mis on muidugi ka tore. Mulle kui  
lavastajale on tähtis, kes istub saalis. Ma pean  
seda tajuma. Isegi mitte selle kaudu, mida ta  
räägib, vaid selle kaudu, mis ta on. Sellest tek-  
ib kontakt. Ka Panso olemine oli tegelikult  
õpetlikum kui see, mis ta rääkis. Jutt oli mui-  
dugi ka tähtis. Sest kõnelemine, ütlemine on  
samuti füüsiline tegevus. See, mida ta väljen-  
das sõna, žesti või muu reaktsiooniga sellele,  
mida sa tegid, oli iga kord elav. Teatri puhul  
on see kõige hinnalisem.

Ega pole tark teha Pansot maailma  
nabaks või keskpunktiks. Panso vaim. Mis see  
ikkagi on? See on ühe konkreetse inimese  
vaim. Vaim, mis püüdis peegeldada teisi vai-  
me. Ütleme kas või nendesamade kirjanike  
vaimu: Shaw'd või Tammsaaret või keda ne-  
mad omakorda tabada püüdsid. Kuidas see  
peegeldub, murdub läbi konkreetse inimese.  
Ja kuidas see meis peegelduse leiab. Mis oli  
see tema intentsioon, pealis-pealisülesanne,  
kuhupoole ta pürgis. See võis eri etappidel olla  
erinev. Mis moodustab Panso tegeliku pealis-  
ülesande, seda oleks huvitav mõelda, uurida.  
Üks on väline saatus, teine sisemine saatus.  
Mida ta tahtis järgida ja mida tegelikult jär-  
gis.

*Küsinud LILIAN VELLERAND*  
1998. a detsember, 2000. a september

## MÄLESTUSTE KROKET VANAS EUROOPAS

Brian Friel, "Aristokraadid"

Lavastaja: Priit Pedajas

Kunstnik: Pille Jänes

Esietendus Keila-Joa mõisas 9. juunil 2000

*Aristokratia (kr) — parimate, suursuguseimate valitsus.*

Keila-Joa mõis, mille Priit Pedajas valis Brian Frieli näidendi "Aristokraadid" tegevuskohaks, on üks paljudest Eestimaa arhitektuuri- ja traditsiooniharuldustest, mille tegelikku tähendust meie, maarahvast pärinevad, vaevalt kunagi päris tõeliselt hoomata või hinnata suudame. Aristokraatia on siinmail ikka võõrast võimu märkinud, oma aristokraatiat meil ju pole. Katsed seda kunstlikult tekitada, nagu kadaklus või viimase kümnendi uusrikaste liikumine, on paremal juhul liigitatavad raha ja võimu valdkonda, mis vastab ainult osaliselt aristokraatia mõistele, halvemal juhul arvata- vada aga lihtsalt naeruväärsuste hulka.

Aristokraatia ülevamat tähendust olemise seetõttu õppinud ainult rännates — kes maailmas, kes raamatuis. Minusse ja küllap veel paljudesse on tänu maailma kirjandusele ning arhitektuurile kasvanud sisse teatud aristokraatiahalus. Sel pole midagi tegemist kellegi "valitsusega" kellegi üle, nagu kreeka- keelne termin määratleb. Suursugususega aga küll. Samuti traditsioonidega, põlvest põlve kanduvate väärtustega. Majadega, milles lõhnab vanavanavanaisade tubakas ning vanavanavanaemade puhtad linad. Mõõbli ja asjadega, mis on hinnalised, sest kunagi mitu põlve tagasi jättis oma energia sellesse Keegi. Või oli see Keegi Teine? Mälestused ja/või legendid on samuti vääramatu osa aristokraatia mõiste ilusast tähendusest.

Just neidsamu mõtteid vahendab oma näidendis "Aristokraadid" iiri dramaturg Brian Friel.

Eesti kontekstis on "Aristokraatide" mängupaiga valik ülitäpne. Keila-Joaga seos-

tub meil oma lugu: Keila-Joa on olnud Volkonskite suguvõsa mõis — ja Peeter Volkonski on üks väheseid hääbuva aristokraatia esindajaid, keda meil on au tunda ning — veelgi enam — ka endi hulka kuuluvaks lugeda.

Keila-Joa on Eesti mõisate hulgas arhitektuurilt küllalt omanäoline. See ehitati 1830- ndate alguses noore ja andeka Peterburi arhitekti Hans Stackenschneideri projektide järgi ning omaniku Alexander von Benckendorffi soovi kohaselt lähtus arhitekt paiga romantilisest loodusest. Otseseks arhitektuuriliseks eeskujuks võeti inglise gootika ehk nn perpendikulaarstiil, mida Eestimaa häärberite ilmes ei kohta just eriti tihti, mis on aga küllalt levinud katoliiklikes maades.

Kaunikujulised aknad, mis avanevad lagunenenud terrassile ja metsistunud aeda. Gooti stiilis puitvõlvistik juhatamas "lava" taga- osast õhulisele verandale. Pruuniks tõmbunud seinad kõrgete lagede all, uhked kahe poolega ukсед avanemas arvukaisse tubadesse... Muidugi jääb enamik mõisamaid ja ruumegi "saali" vaateväljast väljapoole, ent "saalis" istuja usub siin tõeluseks nii Frieli kirjutatud viljatud mõisamaad, mida Willie Diver peab halastusest rentima, kui ka hoone "maalilise, rohkesti liigendatud silueti", millest "kerkib vertikaalaktsendina esile sakmelise ülaäärega kaheksakandiline torn", millest kirjutab Juhan Maiste oma raamatus "Eestimaa mõisad".

Nagu öeldud, ei piirdu "Aristokraatide" lavakujundus (kunstnik Pille Jänes) ainult saaliga. Juba parklast häärberile lähenedes pääseb mõjule paiga energeetiline väli. Eriti mõjuv oli see augusti lõpu, septembri alguse etenduste puhul, kui väljas juba hämardus ning halli akendest majaanaiselise hoovav soe valgus ja akende taga liikuvate inimeste varjud löid kujutluspildi elluärgeanud mõisast. Ühel hetkel tuli tasakesi kõndides Peeter Volkonski ja jäi maja silmitsema... Kõike ülejäänut aitas ehitada fantaasia. Ühe suguvõsa lugu sugunes teisega.

Majja siseneja leiab end hallist, kus lõhnavad kohv ja konjak. Seintel tardunud hetke Keila-Joa mõisa ajaloost. Inimesed sumisevad erutatult. Tegelikult on etendus juba alanud.

Saalis võtab vastu narmendav mööbel, mille päritolu ja lugude tähtsust rõhutatakse kavalehe lisalehega. Me kõik, kes me hindame niisuguseid väärtusi, elame juba täna muuseumis, ärge seda unustage, näis see ütlevat. Nahktugitool "Hopkins", pärit Juhan Viidingu kodust, andis Viidingut tundnuile lavastuse mõistmiseks veel kolmanda, neljanda või kümnenda mõõtme.

Willie Diveri üles seatud titevalvekrapp sobib mõisasaali seinale tõesti umbes sama hästi nagu rohelised peldikukabiinid häärberiaeda. Mis teha, elu tahab elamist, hoolimata sellest, et aristokraatia on häbumas.

Lavaruumi külvab mõnusat väikekodanlikku kodusoost kamin. "Lava" sügavusse tõusev pruuniks vööbatud põrand on nii orgaaniline osa lavakujundusest, et selle pidanuks Draamateater laskma ehitada, kui see poleks jäänud alles mõisa vahepealsete asukate, Nõukogude armee sõdurite panuse-na. Kaldpind avab perspektiivi ning muudab vaatenurki. Vastavalt sellele, kas minnakse üles- või allamäge, on sammu raskuski erinev. Vaese Alice'i teekond üles puhvetis asuva viskipudeli juurde on kahekordselt ränk. Onu George'i katsed tulla tuppa, kus talitab võõras, Tom Hoffnung, saavad pahameelest ja põrandast sisse ennenägematu hoo.

Nii on Keila-Joa iga ajajärgu asukad andnud oma panuse selle imelise päeva heaks, mil sinse häärberi elustavad taas kord aristokraadid.

Aristokraatlikkusel on ju veel üks oluline tähendus. Selle sõnaga võidakse mõnikord tunnustada saavutust — näiteks loomingu- list —, mida peetakse erilisel tähendusli- kuks. Kui eestlaste hulgast üldse saab otsida aristokraate, siis ilmselt vaimuinimeste seast. Kahtlemata oli Juhan Viiding, kelle energia on läbi tugitooli selles teatriruumis ühtäkki ülimalt hoomatav, meie vaimuaristokraatia üks säravamaid esindajaid.

Nii et Pedajase lavastuse "Aristokraadid" pealkiri on täpne kahtpidi: nii tegelaste kui ka tegijate poolt vaadatuna.

## LAVASTAJA RUUM

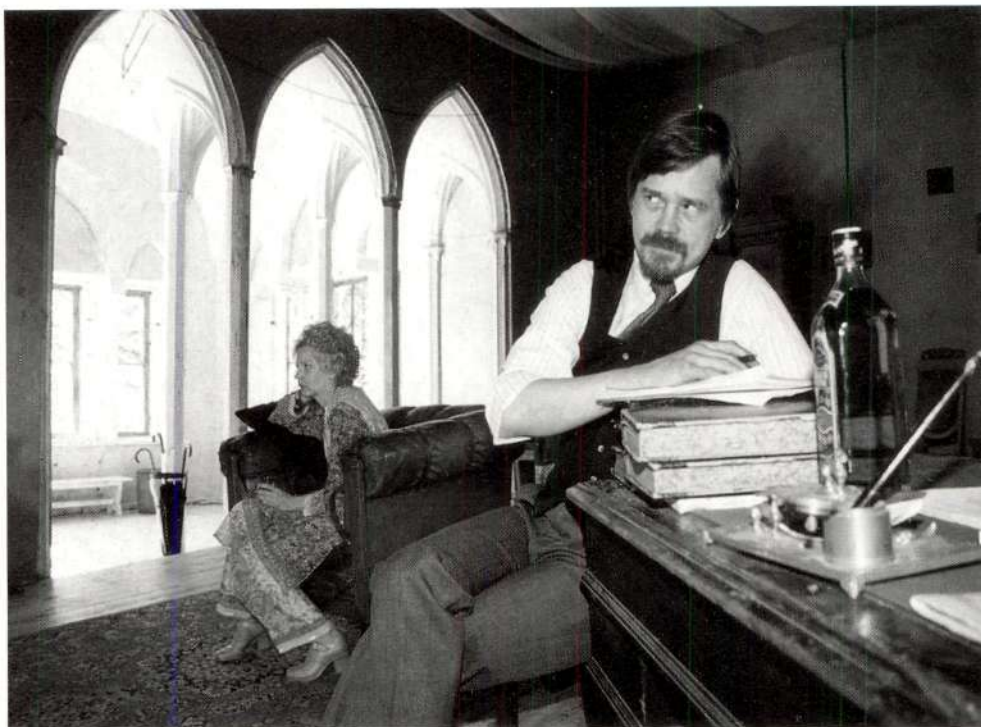
Millal ma esimest korda kuulsin kõnel- davat "Pedajase atmosfäärist"? Ei mäleta. Kindel on, et üheksa aastat tagasi sai selle termi- ni mõttemodulatsioon "Pedajase ruum" pan- dud pealkirjaks telesaatele Priit Pedajasest. Vahepealsete aastate sage pruukimine näib Pedajase õhustiku rõhutamist devalveerinud olevat, pole aga tõenäoliselt suutnud teha midagi õhustiku endaga.

Tegelikult on õhustik ju igal lavastusel — vähemasti peaks olema. See sünnibki õigest mängupaiga valikust, lava- ja muusikalisest kujundusest, näitlejate mängust ja publiku kaasahingamisest. Peaks sündima iga kord, igal etendusel. Kui täpne olla, saabki rääkida etenduse, mitte lavastuse õhustikust. Kui see ei kao, vaid püsib etendusest etendusse, on tegu professionaalse lavastajatööga.

"Aristokraatide" saladuse võti näib li- saks mõisa enda lisaväärtusele olevat näitleja- mängu teises plaanis, suhete peenmängus, mis kihiti põimudes käib korraga mitmel ta- sandil. Nii paljude tegelastega loos võib juh- tuda, et kõike seda esmavaatamisel ei hooma- gi. Ei ole tähtis püüda iga üksikut pilku, üld- pildi kujundamisel on aga lavastaja asetanud hoolikalt paika mosaiigi iga pisima detaili.

Päev, mil näidendi tegevus algab, on Ballybeg Hallis eriline. Tulemas on pere noo- rima tütre Claire'i (Harriet Toompere) laula- tus. Selle sündmuse auks on lisaks pidevalt siin elutsevale Claire'ile, tema vanemale õele Judithile (Ülle Kaljuste), voodihaigele kohtu- nikust isale (Peeter Volkonski) ja aastaid vai- kinud onu George'ile (Ain Lutsepp) Saksa- maalt kohale sõitnud vend Casimir (Tiit Sukk) ja neljas laps Alice (Laine Mägi) koos abikaasa Eamoniga (Sulev Teppart). Mõne- võrra varem on mõisa saabunud aristokraatia- kiitbitseja Tom Hoffnung (Tõnu Oja), et kirju- tada seal oma teadustööd pealkirjaga "Kordu- vad kultuurilised, poliitilised ja sotsiaalsed tavad Iirimaa maapiirkondade katoliikliku ühiskonna kõrgemas kihis pärast katoliiklik- ku emantsipatsiooni". Veel asjatab siin ringi Willie Diver (Ivo Uukkivi), abivalmis mees külast, kes loeb ennast vist teatud mõttes Judithi peigmeheks, kuid kellest ainsana on abimehena asja.

Need kaks väljastpoolt perekonda pä- rit tegelast, ja teatud mõttes ka Eamon, moo-



B. Friel, "Aristokraadid", Eesti Draamateater. Lavastaja Priit Pedajas.  
Alice – Laine Mägi, Tom Hoffnung – Tõnu Oja.

dustavadki taustsüsteemi, mille Friel laseb aristokraatia olemasolu mõttekust, ajaloolist väärtust ja paratamatut hukulemääratust vaagida.

## NÄITLJATE RUUM

Tõnu Oja Tom Hoffnung püüab endasse haarata iga fakti ja faktikest, olenemata nende tõeväärtusest. Temas on tõsist respekti nii oma veidra pealkirjaga teema kui ka inimlike uurimisobjektide suhtes. Et Tom selle juures natuke naeruväärsena mõjub, tuleb sellest, et ta keeldub tajumast: selle suursuguse pere ring on väljast tulijale suletud — pallideta kroketimängu reegleid ja võlu mõistavad vaid need, kel seljataga samasugune sajandite kultuuritaust.

Oja loob liigutava professorikuju, kelle delikaatus on liiga suur, et isegi Eamoni natuke õelale ironiale samaga vastata. Ainult kord, päris purjus olles, püüab ta tõde näkku öelda ning tõmbub siis kohe taas häbelikult oma rolli.

Ivo Uukkivi Willie Diver on hea ning abivalmis maamees, kes on harjunud võtma "suure maja" rahva veidrusi kui paratamatust. Ta aitab, kus saab, teeb, mis vaja, ega oota tänutunnet. Uukkivi on lahe ja orgaaniline ja täpne ning hoidub põhilisel tagaplaanil.

Pere ainus poeg Casimir on kohtunikust isale olnud ilmselt pettumus. Hapra ning labiilse hingeeluga perepoeg, kellele ema pani nime Poola prints'i järgi, on natuke veider vend. Ta pole oma isa arvates ilmselt kunagi olnud piisavalt mees, et olla vääriline poeg. Üksteist aastat tagasi on ta põgenenud siit tõenäoliselt nii kaugele, kui jaksas minna.

Tiit Sukk on neljast Draamateatrisse läinud XVIII lennu perisist kõige hilisema ärkamisega. Tõsi, pole õigupoolest olnud ka võimalusterohket rolli (välja arvatud mõnevõrra episoodiline tegelane "Moondsundi Vasselis"). Nii tunduski juba, et Sukka võib tabada paljude andekate, musikaalsete, blondide ja ilusate teatrikoolipoiste saatus. Mis tal mängida? Ikka neidsamu ilusaid poisse, kelle nahas on raske näidata, et eeldusi on hoopis

enamaks. Ja siis, kui poiste aeg saab otsa, ei tea keegi, et nad võivad mängida muudki. Nüüd, "Aristokraatides" — ometi tõeliselt hea roll ja ka õnnestunud osatäitmine.

Suka Casimir on seesugune kergkiirustaja tüüp, kes ei julge hetkekski peatuda, sest siis tuleb rinda pista oma mõtetega ja mõnevõrra suurema hulga tõega. Täit tõtt enda kohta ei tea ta aga enam isegi. Ta räägib, organiseerib, seletab. Pealtnäha kõik justkui toimib ja, samuti pealtnäha, on ju õudselt vahva jälle lapsepõlvkodus olla.

Ent Casimiri rabedates liigutustes aimub hüsteeriat, aimamatutes mõttepööretes paanilist hirmu ja põgenemisvajadust. Asjata püüab Tom Hoffnung temaga kiiretel mõttekäänakutel sammu pidada. Tõnu Oja Tomi, vaesekese, ainus häda ongi selles, et ta püüab kõigiga sammu pidada, valvsalt haarata vähematki mälestuskildu ning need siis kiivalt talletada. Ta on küll hakanud aru saama, et lugudel siin majas pole saba ega sarvi, ent ometi loodab ta noppida ka mõne tõelisuse katke. Stseen, kus Casimir vahendab talle asjade seoseid ammu elanud inimestega, on üks lavastuse naljakamaid. Väga täpse partneritajuga mängitud, väga puhtalt tulevad esile mõlema osatäitmise parimad pooled.

See stseen ning Eamoni-Claire'i mäng pruudilooriga on esimese vaatuse elavaimad hetked. Kui lavastusele midagi ette heita, siis just esimese vaatuse teatud ühetoonilisust, mis siiski ka on etendusiti erinev olnud.



"Aristokraadid". Willie Diver – Ivo Uukkivi.



"Aristokraadid".  
Casimir – Tiit Sukk.

Laine Mägi Alice'i probleemid on õdede-venna omadest rohkem nähtaval — Alice joob. Vaevu jalgu järele vedades tuigub kõhnutud alkohoolik sel hilisel pärastlõunal saali. Silmad vilamas vaid ühe objekti otsingul. Ja ennäe, professionaalse osavusega leiabki viskipudeli. Siis algab ülimalt osav tagaajamis-mäng — jook on vaja kätte saada. Pärast mõnda napsi tuleb puna taas põskedele ning sära tagasi sellesse balletti tantsinud tütresse, kelle kohta vihjatakse, et ta oli viiest lapsest lootustandvaim.

Alice abiellus (samuti lootustandva) noore diplomaadi Eamoniga (Sulev Teppart). Tegelikult tegi ta saabuvaid aegu silmas pidades enda arvates partii; Eamon oli pärit külast, lihtsa rahva hulgast, tulevikuga, optimistlik, tegus — kõike seda, mida Alice, tema kolm õde ja õnnetuke vend kunagi polnud. Ent osalemise Põhja-Iiri rahutustes võttis Eamonilt võimaluse edasiseks karjääriks.

Tepparti Eamon on joviaalne, ironiline ja natuke üleolev oma aristokraatidest sugulaste suhtes, nagu ilmselt iga temasugune *self-made-man*, kes on kasvanud "suure maja" elanike lähedal ja teab neist rohkem kui nad ise.

Frieli "Aristokraate" on võrreldud Tšehhovi "Kolme õe" ja "Kirsiaiaga". Siingi on õed, siingi on kinnisvara, mida ei suudeta pidada. Ja Eamon on päris kummastav uueaegne Lopahhin, kes on alati unistanud, et ükskord abiellub ta ühega neljast õest, ükskõik millisega, ja siis ta alles näitab kogu sellele ülespuhutud seltskonnale. Paraku, saatus jagas kaardid kehvasti. Nii aristokraatiale kui ka Eamonile. Ent veel nüüdki üritab ta üht õde teise vastu vahetada.

Teppart on täpse ja mitmetasandilise mängu meister. Tema ja Laine Mägi stseen viskipudeliga on parimaid lavastuses. Mägi püüab iga hinna eest pudelit enda valdusse saada ja seejärel viskit pudelist välja saada. Ta on ülimalt kontsentreerunud oma ühele eesmärgile. Teppart, vastupidi, teeb viskipudeliga ülikergeid, elegantseid, peaaegu klounilikke silmamoondustrikke. Temagi tähelepanu on tegelikult keskendunud pudelile, ent näiliselt vestleb ta sundimatult elegantset Tomiga keerulistel teemadel. Tema tähelepanuvõime on imetusväärne, ta oleks kindlasti olnud suurepärase diplomaat.

Teppart on kummaline näitlejafenomen. Ta pole ainus, kellele teatrikooli aegadel

"Aristokraadid". Alice – Laine Mägi, Tom Hoffnung – Tõnu Oja.







“Aristokraadid”. Eamon – Sulev Teppart.

kuulutati suurt tulevikku ja kes teatris kadus keskpärasusse — üsna pikaks ajaks. Ent viimaste aastate rollid on näidanud jälle kooliajast meelde jäänud säravat, teravat ja täpset Teppartit. Eamon “Aristokraatides” ja politseinik Andrus Kivirähi “Papagoide päevades” kuuluvad kindlasti selle teatriaasta parimate rollide hulka.

### MAJA TÄIS VÄLJAÜTLEMATA SÖNU

“Aristokraadid” on üks kummaline lugu. Siin on kõik sassis: suhted sassis, ajad sassis, mälestused sassis. Väljamõeldised, pettus ja enesepettus. Maskid. Juhuluule. Maja täis väljaütlemata sõnu.

Kõik kohalviibivad lapsed (“Anna on Aafrikas.”) on täpselt valitud: kõik nad on nii kaunid, haprad, kahvatud, suursugused ja teatud mõttes täiesti kasutatud. Välja arvatud muidugi Judith (Ülle Kaljuste), kes on ennast matnud teenima seda maja, isa, õde ja onu. Kui võtta aluseks tees, et peategelane on see, kes näidendi jooksul kõige rohkem muutub, siis

on Judith “Aristokraatide” peategelane. Näidendi alguses ütleb ta, et see siin on tema elu, ei tea, kas hea või halb, aga tema oma. Näidendi lõpus kavatseb ta viimse mohikaanlasena loobuda “pärandusest”, jätta selja taha variseva häärberi, võtta lastekodust ära oma seitsmeaastase lapse ning asuda elama nagu miljonid keskmised inimesed.

Claire (Harriet Toompere) läheb mehele. Tema trauma tundub kõikidest lastest kõige sügavamal olevat. Just seetõttu, et pealtnäha on ta rahu ise. Ta sõnab küll, et võtab tablette, nii et see aeglus ja väljapeetus võib olla ka rohtudest. Näidendi jooksul ei näe me kordagi, kuidas väljendub tema depressioon, miks ta tegelikult tablette võtab — ta on põhiliselt kahvatu, tõsine ja kuskil sisimas vist väga hirmunud. Sest meeleheitlik samm perekonna päästmiseks, abiellumine vanaldase nelja lapsega juurviljakaupmehest lese rahaga, kujuneb tõenäoliselt tema hapra hingeelu lõplikuks hukatuseks. Rääkimata sellest, et nagu lõpus selgub, ka täiesti mõttetuks ohvriks.

Sest isa (Peeter Volkonski) on ju surnud. Ta sureb selsamal päeval, mil Casimir

“Aristokraadid”. Judith – Ülle Kaljuste.





"Aristokraadid". Onu George – Ain Lutsepp.



"Aristokraadid". Isa – Peeter Volkonski.

*Harri Rospu fotod*

"Aristokraadid". Claire – Harriet Toompere.



pidanuks isa asemel kirikus loovutama juurviljakaupmehele oma noorima õe. Pulmapäevast saab matusepäev, üks ajastu on igal juhul lõppenud. Võib-olla on niisugune lõpp kauningi kui aristokraatia ohvriks toomine juurviljakaupmehe altarile.

Peeter Volkonski külalisena Isa rollis tekitab kaheldamatult vastakaid tundeid. Ühelt poolt näib, et teda on juba piisavalt aristokraatia sümbolkujuna ekspluateeritud, teisalt ei saa parata, et on hea tunne, kui üle aastakümnete astub Keila-Joa pörandail taas üks Volkonski — seekord teatriaristokraat. Oleks ainult, et teatrijalugu mäletaks aastasadade pärast sellest lavastusest muudki.

Judith on niisiis peaaegu vaba: isa on surnud, Claire läheb mehele, ainus probleem — kuhu panna Onu George (Ain Lutsepp), kes pole rääkinud sõnagi sestpeale, kui joomise maha jättis. Lutsepp on nii ilmekas näitleja, et Onu George'i põgusad käimised ja akendest piilumised on kahtlemata ühed värvikamad hetked kogu lavastuses. Lisaks tundub vaikiv kõnekus Lutsepale ka lusti pakkuvat. Temas nagu pakitseb ja pulbitseb midagi ning kui see

kõik siis ükskord valla pääseb, kui onu George siis lõpuks peab vajalikuks suu avada, on see vaimustavalt vabastav kõigile. Alice saab pikkade päevade seltsiliseks Onu George'i, Onu George saab võimaluse pärast pikki aastakümneid taas Londonisse minna. Vaikne vabanemine, ühe ajastu vääramatu lõpp võetakse kokku oma salamängus, pallideta krocketis.

Tänaseks ongi kogu selline aristokraatia ilmselt välja surnud, ära kolinud oma lagunevatest mõisatest, mida nad pidada ei jaksa. Nad on sulandunud uueaegsesse massi, mille rohkemas pealispind suudab sajanditepikust kultuurikihti suurepäraselt varjata. Mõõbel nende kodudest on koos oma lugudega rännanud kurat teab kuhu, kust antiigihalejad ja kollektsionäärid seda aeg-ajalt leiavad. Mõnikord, kui veab, võib aga õige aristokraatia hõngu veel tajuda niisugustes vanades lossides nagu Keila-Joa. Tõeline aristokraatia ei kuulu enam kokku rahaga, vaid pigem selle puudumisega.

Frieli näidendi "Aristokraadid" juured on küll sügavalt ja traagiliselt iiri rahva saatuseloos, ent ometi on see arusaadav ja tunnetatav mis tahes paigas siin vanas Euroopas.

## ÕNNITLEME!

1. november

ARNO OJA

*kirjandus- ja teatrikriitik — 50*

4. november

ANU KAAL

*ooperisolist ja pedagoog — 60*

4. november

MAIT ROBAS

*laulja — 75*

7. november

JANNO PÕLDMA

*joonisfilmide režissöör  
ja operaator — 50*

8. november

LEIDA JÜRGENS

*laulja ja laulupedagoog — 75*

12. november

KERSTI MIILEN

*filmimonteerija — 50*

21. november

UNO UIIGA

*koorijuht — 75*

22. november

VEERA TALEŠ

*laulja — 50*

24. november

AIKI KASE

*laulja — 50*

26. november

ENN KABRITS

*Kultuuriministeeriumi  
teatrinõunik — 60*

28. november

ERICH JAANSOO

*näitleja — 80*

## ERSO 1999/2000 I

*Arve, arutlusi ja arvustusi*



ERSO 1999/2000.  
*Harri Rospu foto*

Teadupärast kerkis tänavu akuutselt päevakorda ERSO staatuse küsimus: kas minna pikka aega kestnud segasest seisust päriselt "Eesti Kontserdi" alla või täiesti iseseisvuda — nii kunstilistes otsustes, haldamises kui ka raamatupidamises. Kuigi sinise kirjutise ülesanne on üksnes reastada orkestri hooaja kavad, esitajad ja esinemisajad ja -kohad koos väljavõtetega otseselt ERSO't puudutavaga arvustustest, ütleksin siiski ühe mure välja: laheneagu asi nii või teisiti, kui aga minnakse koosseisu kokkutõmbamisele, paiskume arengus otsemaid aastakümneid tagasi. See on teema, mida ei tohiks muusikavälised

ametnikud isegi mitte arutada. Aga arutatud juba on, ning enda arvates positiivse pretseendina ette toodud RAMi nüüdne 60-mehe-line koosseis viitab, et ideaalse koostusegi puhul ei saavutata eal vajalikku kompaktselt kõlamassi (Gustav Ernesaks on öelnud — optimaalne on 80!). Orkestri organism on veelgi tundlikum, sest miks siis on "välja mõeldud" regulaatorid või miks ei mängi kammerorkestrid Wagnerit, Šostakovitšit ja Mahlerit? ERSO on tänini meie pillirahva eliit, mis sellest, et tugevaid muusikuid jätkub mujalegi — peabki jätkuma, sest seal on jälle omad tegemised.

Praegu kuulub ERSOsse üheksaküm- mend seitse muusikut pluss peadirigent ja ad- ministratsioon — kokku sada seitse hinge, mis meie oludes ka optimaalne (jõutud on selleni aga hirmsa vaevaga!). Oeldu kinnituseks ja orkestri kiituseks piilugem korraks “partituuri” (sulgudes on antud kontsertmeisterid, kes enamasti kõik tuntud helikunstnikud, mõnel- gi puhul terve oma pillirühmaga): 4 flööti (Peeter Malkov), 5 oboed (Aleksander Hännikäinen), 4 fagotti (Andres Lepnurm), 6 metsasarve (Valdek Pöld), 3 trompetit (Ivar Tillemann), 4 trombooni (Heiki Kalas), 1 tuu- ba (Andrei Sedler), 1 harf (Tatjana Lepnurm), 6 löökpilli (Kalju Terasmaa), 16 viiulit (**Maano Männi**), 15 II viiulit (Urmas Roomere), 12 vioolat (Rain Vilu), 10 tšellot (Pärt Tarvas) ja 10 kontrabassi (Mati Lukk). Nagu näete, tu- leb hiidpartituuride puhul niigi kasutada li- sajõude.

Nüüd asja juurde. Kõigepealt olgu kin- nitatud, et järgnev ülevaade käsitleb üksnes ERSO kontserte ega anna kaugeltki täit pilti sellest, mida Eestis sümfoonilise ja vokaalsüm- foonilise muusika vallas vaadeldaval ajalõig- gul kuulda võis. Ühelt poolt on tervitatav, et nišši on asunud täitma arvestataval kombel ka mitmed teised kodumaised orkestrid ees- otsas “Vanemuise” Sümfooniakute, “Estonia” teatriorkestri ja Pärnu Linnaorkestriga, samuti käisid meil esinemas Sydney SBS Raadio ja Televisiooni Noorte Sümfooniaorkester (26. septembril 1999) ja Frankfurdi Raadio Süm- fooniaorkester (16. aprillil 2000). Teisalt, kui- gi teistelegi on saalides ruumi tehtud, pole ERSO lipulaevana kahju kannatanud, temata vajuks pilt kokku. Kui nüüd järgnevalt vaid arvudesse süüvida ja neid eelmise hooajaga võrrelda, näeme tõesti mõnes osas koormuse teatavat kahanemist — järelikult olu- ks kõige ootuspärasem siis vist kvaliteedi tõus? Vas- tust otsige arvustustest, ütleksin — nende üld- toonist.

Arvustustega on aga jätkuvalt nii, et leiame neid ERSO kohta järjekindlalt vaid “Sirbis” ja “Muusikalehes”, ning kuigi neid on hakanud mullusega võrreldes rohkem il- muma ka mõlemas keskses päevalehes, ei anna need juhuslikena märku toimetajate (pe- remeeste) huvist meie kandvaima kollektiivi vastu, missioonitundest rääkimata. Ent väike seletamatu nihe paremusele on siiski toimu- nud. Arvustuste laad ise aga näitab, et üldju- hul hoidutakse liigest elitaarsusest (ja õiges- ti kah!): enamasti avatakse põnevamate uudis- lugude ja kaalukate teoste sisu ja tausta,

peatähelepanu pööratakse solistile või erilis- tel puhkudel dirigenditööle ja -isikule, orkest- rit puudutatakse otseselt vähe. Osa kontserte (pühade-, laste- ja kommertsiaalsed üritused) on üldse arvestamata, sageli piirduakse vaid orkestri nimetamisega.

Nüüd lühidalt lubatud s t a t i s t i k a. Kanti ette sadakond suuremat või väiksemat teost ligi kaheksakümnelt autorilt. Maailma- klassikast mängiti enim (ent mitte kedagi sil- matorkavalt palju) Tšaikovskit (ka 1 täiskava), Brahmsi, Dvofakit, Wagnerit, Mahlerit ja Debussyd, kenasti olid esindatud sakslased, prantslased ja venelased, taas puudusid täiesti itaallased ja ungarlased, samuti ei kuulnud me Schubertit, skandinaavlasti — kuid ega kõiki igal hooajal ju jõuagi. Üldine amplituud oli siiski paljuhõlmav, paleti kujundasid üksikoopus- tega kümned heliloojad, mõnelgi korral oli tegu otsekui väga vana võla tasumisega (Honeggeri Kolmas sümfoonia!). Tänavu or- kestri juures resideerivat viisimeistrit ei olnud, eestlastest mängiti jälle kõige rohkem Tubinat (Esimese, Kuuenda ja Seitsmenda sümfoonia- ga jätkati sarja), veel kõlas Pärdi, Kangro, Tor- mise, Tüüri, Rannapi ja Sumera (autorikont- sert) muusika.

Üles astuti 52 korda, erinevaid kavu oli 40. Meie dirigentide juhataja jäi 27 kava (koos kordustega 36 kontserti), külalistele 13 (16). Üldse seisis ERSO ees 24 dirigenti, neist oma- sid 11. Viimased loetleme ülevaatlikkuse hu- vides ka ette: Arvo Volmer tegi peadirigendi- na 13 kava (2 korra), Tõnu Kaljuste 2(2), Anu Tali 2(4), Eri Klas ja Vello Pähn 2, ühe kavaga piirdusid Lauri Sirp (1), Neeme Järvi, Olari Elts, Andres Mustonen, Mihkel Kütson ja Jüri Alperden. Veel juhatas Pärdi seitsme oopuse salvestamisel Paavo Järvi, kaks salvestust tegi Aivo Välja ja ühe Paul Mägi. Esinemiskohad: Tallinn (30), Tartu (10) ning Pärnu, Põltsamaa, Paldiski (2), Narva, Võru ja Jõhvi. Raja taga käidi koos Tõnu Kaljustega Helsingis (8. I 2000) ja Genuas (17. I 2000) ning Arvo Volmeriga Rootsis (24. VI 2000) — olid küll karmed edasi-tagasi sõidud, ent kaalukate kavadega tõsise publiku ette. Soliste ega koo- re ei hakka siinkohal nimetama, need selgu- vad järgnevalt niikuinii viimseni. Toonitamist väärib aga see, et soliste jagus mitmel tasan- dil varasemast rohkemgi, tippe seejuures, nagu ikka, vaid üksikuid. Tänu suurvormi- dele oli kõige mitmekesisem rahvusvaheline vokalistide seltskond, ja nagu kriitikud mär- givad, olu-ksid omad sageli etemad.



- Eduard Tubina Esimene sümfoonia; Arvo Volmer; Maido Maadik (jaanuaris 2000);
- Eduard Tubina Seitsmes sümfoonia; Arvo Volmer, Maido Maadik;
- Ester Mägi "Vesper"; Aivo Välja; Marris Laanemets (mõlemad märtsis 2000);
- Arvo Pärdi Kolmas sümfoonia, "Fratres", "Festina lente", "Summa", "Cantus Benjamin Britteni mälestuseks", "Silouans Song" ja "Trisagion"; Paavo Järvi; Maido Maadik (juunis 2000).

### Esitused, esitajad, arvamused

15. augustil (Pärnu) — "Puškin 200": Tšaikovski avamäng-fantaasia "Romeo ja Julia", katkendid ooperist "Jevgeni Onegin" ja "Mõtisklus". Solistid Marina Lapina ja Andrei Grigorjev (Suurest Teatrist) ja Maano Männi, dirigent Arvo Volmer.

ERSO peadirigent hooajal 1999/ 2000 — Arvo Volmer.

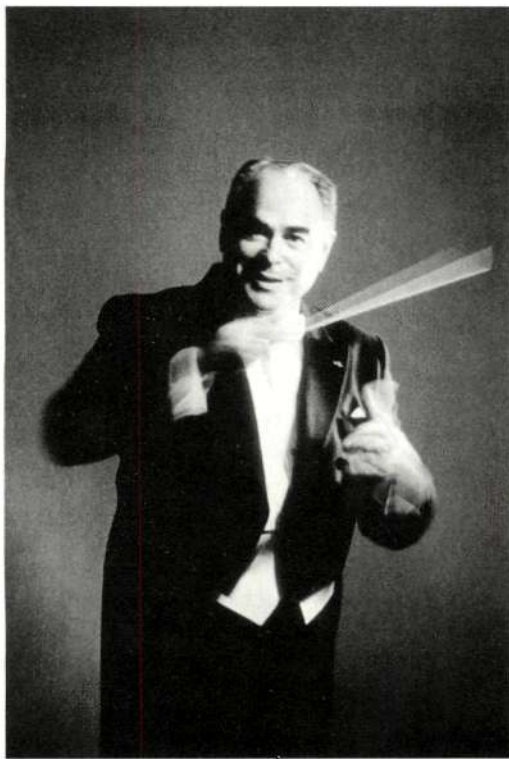
Vello Pähn  
Harri Rospu fotod



Mullu rõõmustasime ERSO arvukate helisalvestiste üle, neid tehti nüüdki, ent märksa väiksemas mahus (autor, teos, dirigent, helirežissöör):

- Margo Kõlari "Vaid üksainus sõna"; Paul Mägi; Aili Jõelett;
- Mart Siimeri "Ipsum esse"; Aivo Välja; Mati Brauer (mõlemad oktoobris 1999);
- Eduard Tubina Kuues sümfoonia; Arvo Volmer; Maido Maadik (novembris 1999);

I n e s R a n n a p (I. R., "Muusikaleht" 1999, september) tõde, et "Romeo ja Julia" veeres algul üsna kiretult-ebalevalt ja ka kirjastseen ei läinud eriti hinge, küll aga tekitasid saalis (Eliisabeti kirikus) märuli lisapalad. "Alates "Jevgeni Onegini" III vaatuse "Poloneesist" tehti imetegusid: keskmisi lüürilisi löike embasid a-osad lausa raudse keerisena, taandumata hetkekski dünaamilisest ja kõlalisest maksimumist. Seevastu Maano Männi mängitud "Mõtisklus" oli otsekui kaitstud saareke keset tunnete möllu."



Eri Klas.  
Foto "Eesti Kontserdi" arhiivist

21. augustil (Põltsamaa) — avamäng Wagneri ooperile "Nürnbergi meisterlauljad", Mendelsohni Viulikontsert (mitte *e*-moll, vaid vähetuntud *d*-moll, trompeti versioonis), Brahmsi "Ungari tantsud" nr 5, 6 ja 7; Ábrahâmi "Veneetsia karneval", Johann Straussi "Sepapolka", valss "Ilusal sinisel Doonaul", "Radetzky marss" ja "Tritsch-tratsch polka". Soleeris Sergei Nakarjakov. I. R. ("Muusikaleht" 1999, september) märgib, et "Veneetsia karnevali" ja S. Nakarjakoviga köeti publik sedavõrd üles, et hakati suisa kaasa laulma — oli promenaadlikult tore kontsert, ent lossiõue heale akustikale vaatamata ei ulatu naturaalse heliga *piano* kahjuks esimesest paarikümnest reast kaugemale".

28. ja 29. augustil (Paldiski) — tuntud hitid Andrew Lloyd-Webberi muusikalidest, "West End Company" solistid, oratooriumikoor, dirigent Richard Balcome (Inglismaa).

12. septembril (Tallinn) — osalemine EMA uue hoone avamisel, kavas ka Chopini

*Andante spianato* ja suur polonees *Es-duur op. 22*, solist Ivari Ilja, dirigent Arvo Volmer.

16. septembril (Tallinn) ja 17. septembril (Narva) — hooaja avakontsert "Uuest maailmast": Adamsi "Lühike sõit kiire autoga" (*Short Ride in a Fast Machine*), Gershwini Klaverikontsert ja Dvořaki IX sümfoonia ("Uuest maailmast"), solist Daniel Blumenthal (USA), dirigent Arvo Volmer.

A n n e l i R e m m e (A. R., "Eesti Päevaleht" 20. IX 1999) ei näe valikus amerikaniseerumise märki. Dvořaki sümfoonia ettekandesse olid Arvo Volmer ja ERSO "laadinud suuremas koguses positiivset energiat (...), see kõlas enamuses läbimõtestatult, valusad ja võimsad meeleolud mängiti mõjuvaks ning mitmeid puhkpillisoosid oli hea kuulata". Adamsist: "ERSO-le on varem ette heidetud loidust ja rütmilist logisemist, mis selle loo esitamisel tähendaks kindlat läbikukkumist, kuid "Lühike sõit" kulges avakontserdil hea pealehakkamisega." Ning Gershwinist: "Orkester pakkus kontserdis paremaid hetki kui solist."

I g o r G a r š n e k (I. G., "Sirp" 24. IX 1999): "Kava küll ameerikalikult atraktiivne, kuid samas ka esituslikult nõudlik ja mitmekülgne." Gershwini kontserdi *Adagio*'st: "Volmer mängis siin fantaasiarikkalt *rubato*'dega kuni viiuli (Maano Männi) hea stiilitaju ning karakteritega lühikese sooloni." Ja Dvořakist: "Kuuldu põhjal tuleb (...) tunnustada ERSO vaskpillide kõlalist ettevalmistust." Tunnustuse leiab orkestri ja dirigendi koostöö kulgosast osasse, kuni finaali "kulminatsioon rabas panoraamsuse ja dramatismiga". Algavat hooaega resümeerib I. G. ettehaaravalt niimoodi: "ERSO repertuaaripoliitika on oluliselt muutumas mitmekülgse suunas, sest ega klassikudki ole kadunud." (Viimane märkus jääb muidugi oma kohale — kuigi eelmiste hooaegade "ühekülgsele" I. G. varasemates arvustustes ma osutusi ei leidnud.)

E v i A r u j ä r v (E. A., "Postimees" 20. IX 1999): "Saksa-austria "alateadvusega" akadeemiline traditsioon ei saavuta ka oma uutes alternatiivolekutes naljalt seda nõtket spontaansust, mida näiteks Bali amatöör kollektiivsetes rütmimustrites suudab. Seda paratamatust silmas pidades olid ERSO rütmifaktuurid üsna vabalt ja loomulikult voolavad." Pianistist: "Ehk oli tegemist isegi kübeke liiga korraliku esitusstiiliga — autori siirast, avatud ja rapsoodilist mõttelendu silmas pidades... See-eest paistis solisti ja dirigendi muusikanägemus klappivat ja muusikaline lõpp-



Sergei Nakarjakov (Prantsusmaa).

Foto "Eesti Kontserdi" arhiivist

tulemus sai vormiliselt ümar ning lõpetatud." Dvofakist: "Teose arvukate teemameloodiatega said ERSO pillirühmad ja solistid jälle kord läbi katsutud — enam-vähem edukalt."

22. septembril (Tallinn) — Debussy "Fauni pärestlõuna", Richard Straussi Oboekontsert ja Mendelssohni Neljas sümfonia ("Itaalia sümfonia"), solist Thomas Indermühle (Saksamaa), dirigent Jin Wang (Hiina). I. G. ("Sirp" 1. X 1999): "Dirigendi lähenemise viis romantilisele ja impressionistlikule oli ootamatult mõistuspärane ja kaalutletud, kuigi mitte just tundevaene. (...) Debussy "Fauni pärestlõuna" näis seetõttu mõjuvat pisut liiga külmalt. Samas oli dirigendi "Fauni"-visioon kahtlemata tervik: rõhutatult maaliline, aeglase *rubato*-tunnetusega algus, mis hakkas arenema ühest voogavast seisundist teise. Palju esituslikke detaile, kuid mitte ükski neist silmatorkav." Ja jälle saavad kiita puhkpillid. "Itaalia kontserdis" tõstab kriitik esile metsasarvemängijad, leiab üldse, et dirigent on orkestriproovides head tööd teinud.

30. septembril (Tartu) ja 1. oktoobril (Tallinn) — rahvusvaheline muusikapäev: Marek Stachowski "Chorer", James Mcmillani "Veni, veni Emmanuel" ja Witold Lutos-

ławski IV sümfonia, solist Evelyn Glennie (Inglismaa), dirigent Jerzy Maksymiuk (Poola).

A. R. ("Eesti Päevaleht" 4. X 1999): "Inglise ja poola uuemast muusikast koosnev kava ootas esitajailt kõrgemat pilotaaži mõtte tabamise ning kohati ka mängutehnika osas. ERSO ilmutas võimet mängida kandva ja ühtlase, tõelise "suure orkestri" kõlaga ning kandis välja ka Lutosławski muusikalise monumendi, Neljanda sümfonia pinget." Loomulikult jagus imetlust rahvusvahelise nimega löökpillivirtuoosile Inglismaalt.

7. oktoobril (Tallinn) — Wagneri "Viis laulu Mathilde Wesendonki sõnadele" ja Bruckneri Kolmas sümfonia, solist Anette Bod (Rootsi), dirigent Marc Tardue (USA/Euroopa).

I. R. ("Muusikaleht" 1999, november): "Sümfonia esitust väärtustasid ERSO puhkpilli-, eriti vaserühma perfektne mäng, viololade peen kantileen, keelpillide seesmiselt pingetatud partiid."

14. oktoobril (Tallinn) — Raveli Klaverikontsert G-duur ja Mahleri V sümfonia, solist Mihhail Jankovski (USA), dirigent Veljo Pähn.

I. R. ("Muusikaleht" 1999, november): pianist "pälvis suure õnnestumise eest publiku ja orkestri tormilise heakskiidu. Ega vist nii ilusat muusikat saagi ükskõikselt-igavalt tõlgendada: Leinamarsi (I osa) traagilisus, tormiliselt liikuma pandud II osa dramaatilisus, virtuoosne *Scherzo* elegantsus (mille terviklikkus kipus küll pudenenema aina kulmineeruvateks lõikudeks), võrratult kaunis *Arietto* — armuavaldus Mahleri tulevasele abikaasale — ja suurepärase punktpaneve finaali pakuvad dirigendile oivalise võimaluse elada välja oma tundeid ja tõestada oma vaimesust. Seda ei jätnud V. Pähn kasutamata, "maalides" endast targa, ülevaatliku ja aktiivse orkestrijuhhi portree."

I. G. ("Sirp" 22. X 1999) Ravelist: "Dirigent vastandas selgelt need kaks kujundlikku alget [impressionistliku ja džässiliku — I. R.], prantsuslikult peenendatud lüürilise akvareluse ning aktiivsed muusikalised "amerikanismid" kui kõlamaailma teise poole. [- -] ...finaal kõlas hämmastavalt eredalt: vilkalt tormavad klaveripassaažid koos orkestri tarmuka liikumisenergiaga. Nii koloriitne karakter pani koguni unustama, et üks episood polnud solistil ja orkestril just ideaalselt koos."



Mahlerist: "Võib arvata, et kui juba Mahleriga välja tulla, siis läheb dirigent kindla peale välja — et tal on ka huvitav dramaturgiline nägemus. Vello Pähna kui dirigendi trumbiks näib olevat hea karakteritaju. Loomulikkus, millega ta ka äärmuslikke kujundeid üksteisesse sulatas, kuidas ta temposid modelleeris ning kuidas emotsionaalsete aktsentidega mängis, näitas Pähna kui dirigenti-dramaturgi ning ERSO-t veel kord kui head orkestrit."

28. oktoobril (Tallinn) — **Kantšeli "Tuulest leinatud"** (*Vom Winde beweint*) ja **Rahmaninovi "Sümfoonilised tantsud"**, solist **Daniel Raiskin** (viola, Holland), dirigent **Arvo Volmer**.

I. G. ("Sirp" 5. XI 1999): "'Sümfooniliste tantsude" *non allegro* alguskarakter võlus kohe oma ühemõttelise väljendusjõuga — kõik erinevate pillirühmade repliigid orkestris mõjusid iseloomulikult sirgjooneliselt ja eredalt. Keskmise kantileenne episood joonistus välja märkimisväärse meloodilise sisseelamisega (...). Selline eepilisus kandus kõlalisel

Löökpillide *first lady* **Evelyn Glennie** proovis "Estonia" kontserdisaalis.

*Tet Malsroosi foto*



laiendatud variandis üle ka keelpillidele — võis öelda, et nii kõlab muusikaline poeesia, mis ongi vene (hilis)romantilistele heliloojatele nii iseloomulik. Volmer tundus lausa vi-



Hiina dirigent **En Shao**.  
Foto "Eesti Kontserdi" arhiivist

sualiseerivat teose esimeses osas neid Rahmaninovi pateetilisi karaktereid." Kriitik naudib Volmerit ja orkestrit üksikasjalikult teose lõpuni. Kantšelist: partituuris esineb väga suuri dünaamilisi kõrvutusi (5 t kõrvuti 5 f-ga!). "Niisuguseid äärmusi Volmer oma tõlgenduses siiski pisut redutseeris, arvatavalt selleks, et kulminatsioon mõjukamalt üles ehitada." Kolmveerand sellest 4-osalisest leinalisest teosest on aeglane muusika, "finaali mõjujõud seisnes ühelt poolt senistes emotsionaalsetes kontrastides ning teisalt majesteetlikus väljapeetuses". Siin, arvab I. G., võinuks kontraste dünaamiliselt rohkem esile tuua.

30. oktoobril (Tallinn) — lastekontsert: **Smetana "Vltava"**, **Bizet "Laste mängud"** (väike süit) ja **Poulenci "Jutustus elevantipojast Babarist"**, dirigent **Eri Klas**, teksti luges **Mart Sander**.

11. novembril (Võru), 12. novembril (Tallinn) ja 16. novembril (Tartu) — lastekontserdid: **Kangro "Ooperimäng"**, dirigent **Anu Tali**.

18. novembril (Tallinn) — vene kultuuripäevad: **Glinka "Valss-fantaasia"**, **Rahmaninovi Klaverikontsert nr 4** ja **Tšaikovski Viies sümfoonia**, solist **Sergei Glavatski** (Venemaa), **Kremlis Koorikapell**, dirigent **Nikolai Aleksejev** (ERSO 1. külalidirigent, Venemaa).

**I. R.** ("Muusikaleht" 1999, detsember): Aleksejevi "käe all hakkab ERSO kõlama eriti suurepäraselt (...), lõpp-produkt osutus kaasakiskuvaks. Juba Glinka lihtsakoelises, sentimentaalses "Valss-fantaasias" avastas N. Aleksejev "peidetud väärtusi." Hoides tempot ootuspärasest aeglasemana, tõi ta esiplaanile pala intiimse lihtsuse, lüürilise nukruse." Autor nendib Tšaikovski Viienda sümfoonia suurt publikumenu.

**I. G.** ("Sirp" 26. XI 1999) Rahmaninovist: "Orkestri tunnustuseks tuleb märkida keelpillide nauditavalt kandvaid ja pikki *legatokaari* esimese osa repriisid." Üldiselt tunneb arustaja dirigendile terviku vormimise pingeis — eriti finaali osas — kaasa (Rahmaninovil on lühikesi kujundimotiive nagu "niidijuppe löimekangas"), ent Aleksejev sõlmis materjali siiski kokku "suurde pompoossesse kulminatsioonini". Seevastu Tšaikovski Viienda sümfoonia tõlgitsus äratas küsitavusi, eriti tempovalikul.

2. detsembril (Tallinn) — **Williamsi** avamäng "**Herilased**", **Dvořaki Tšellokontsert** ja **Holsti "Planeetid"**, solist **Wang Jian** (Hiina), dirigent **En Shao** (Hiina).

9. detsembril (Tallinn) — "Goethe 250": **Mendelssohni "Merevaikus ja õnnelik sõit"**, **Wagneri** avamäng "**Faust**" ning **Liszi "Faust-sümfoonia"**, kaastegevad **RAM**, **Juhan Tralla** ja **Piret Aidulo**, dirigent **Georg Fritsch** (Saksamaa).

**I. R.** ("Muusikaleht" 2000, jaanuar). "Tore, et vokaalsümfoonilisteks suurvormideks valdavalt "maaletoodud" solisti(de) asemel kasutati nüüd eestimaist — paraku küll Viinist transporditud! — **Juhan Trallat**..." Fritsch žestides "oli ehk teatud saksalikku pedantsust, kuid kuna orkester reageeris laitmatu, läbipaistva ja tasakaalustatud teostusega, tuleb seda pedantsust pidada otsterbekaks."

**E. A.** ("Sirp" 17. XII 1999): "ERSO-t juhitanud saksa dirigent **Georg Fritsch** esindab kõlaleebet ja pedantset stiili, mida on võimatu tema kooli ja päritoluga mitte seostada. Võiks arvata, et see ei sobi nii väga pildilisele ja karakterivale romantilisele muusikale. Nii di-

rigendi käekiri kui ka kava iseloom (näiteks Liszi sümfoonia kohati väga hõre, detailne või retoorilistest aukudest lõhestatud faktuur) tõi ajuti ka pisuke si pillimängu puudujääke esile. "Kammerstiil" nõuab ideaalset teostust. [- -] Saksa külalise käeviibe peegeldus orkestri peal väga selgelt. Et külalidirigendite loominguiline ego muusikast välja kostab, see räägib ka ERSO professionaalsest peegeldamisvõimest."

19. detsembril (Tartu) ja 20. detsembril (Tallinn) — **Barbara Hendricks**.

22. detsembril (Tallinn) ja 23. detsembril (Tartu) — **Joseph Jongeni Orelikontsert** ja **Saint-Saënsi "Jõuluoratoorium"**, solist **Ines Maidre**, kaastegev **Tallinna Poistekoor** (koormeister **Lydia Rahula**) ning **Pille Lill**, **Merle Silmato**, **Maire Haava**, **Mati Turi** ja **Rauno Elp**, dirigent **Arvo Volmer**.

30. detsembril (Tallinn) — aastalõpu festival "Sünnisõnad": Pärdi "**Te Deum**" ja "**Cantique de grèges**" (Psalm 121 — esietekanne Eestis), **Tormise kantaat "Sünnisõnad"** (maailma esietekanne) ning **Tüüri oratoorium "Ante finem saeculi"** ("Enne sajandi lõppu"); solistid **Susan Bullock** (Inglismaa), **Mati Turi**, **Uku Joller** ja **Teete Jõks**, kaastegevad **Eesti Filharmoonia Kammerkoor**, **RAM** (koormeister **Ants Soots**) ja tütarlastekoor "**Ellerhein**" (koormeister **Tiia Loitme**), dirigent **Tõnu Kaljuste**.

**I. G.** ("Sirp" 7. I 2000): "... oli esituslikult hämmastav muusika plastiline jagunemine kolme koori häälerühmade ning orkestri pilligruppide vahel. Just täpne kõlareljeef ühendatuna süvenemisega igasse helisse, artikulatsioonilisse detaili ning igasse fraasilõppu tegid ettekandeliselt kordumatu muusikaelamuse." Kuid mis antud puhul ka kõigiti kohane, peatähelepanu pööras kirjutaja teostele endile.

Kalendriaastale pandi kaalukas punkt — hooaja tähenduses oli see semikoolon.

(Järgneb)

## HAAPSALU VANAMUUSIKA FESTIVAL 2000

Tundub, et nn vana, s.o enne Viini klaskuid ja pärast Bachi kirjutatud muusika on meie kultuuriruumis üsna pikka aega olnud pigem sümbolises, mingis ideaalmaailma tähistava supermärgi rollis kui väga täpsete esteetiliste ja tehnoloogiliste — sh puhtkõlaliste "sihikutega" nähtus. Vanamuusika taasavastamise alguses vastandus tema siirus avangardi tehniksismile, tema "uus" tundelisus uue muusika ratsionalismile, lihtsus keerukusele, demokraatlikkus elitaarsusele. Vastukaaluks romantismi ja selle akadeemiliste järellainetuste traagilisele paatosele pakkus vanamuusika hedonismi ja lapsemeelsust. Peale selle tähistas vanamuusika nõukogude vaimuruumis varjatud vastumõtlemist ametlikule kultuuriideoloogiale, oli nagu kujutletav oaas, kuhu võis sovetliku valepaatose eest paku minna.

Tõele au andes need sümbolised funktsioonid toimusid vanamuusika taasavastamise aegadel igal pool maailmas. Kui aga mujal läks tee sümbolsete väärtuste juurest tasapisi üha sügavamale, vanamuusika üldpilti rikastavate käsitõnippide, tehnika ja kõla otsingute juurde, siis näib, et meie kultuuriruumis jäi "tänu" vaesusele, suletusele ja institutsionaliseerumisele muusikaliste külgede ees ehk natukene ülemäära domineerima puhtmärgiline — "protesti-" või alternatiivfunktsioon.

1994. aastast alguse saanud Haapsalu vanamuusika festival on oma näoga just seepärast, et on tollest vanamuusika teatraalsest sümboli funktsioonist enam-vähem distantseerunud, pühendudes rohkem "käsitöö" probleemidele. Festivali seitsmest aastast paistab silma kaks püsivat eesmärki: esiteks väärtmuusika suurvormide järjekindel esitus ja teiseks otsingud vanamuusika stilistika vallas, milles on mänginud oma osa nii nimekate külalisinterpretide osalus kui ka meie oma tegijate, Tallinna Barokkorkestri, festivali projektkoori ja teiste kohalike kollektiivide ning

solistide muusikalised eesmärgid. Vanamuusika uurija Toomas Siitani kunstilise juhi tegevuse näol iseloomustab festivali ka teatav akadeemiline kompetentsus. Viimasel, seitsmendal festivalil tuli mängu ka pedagoogili-



Festivali "tandem": kunstiline juht Toomas Siitan, peaesineja hollandi barokkviuldaja Lucy van Dael ja agentuuri "Concerto Grosso" tegevdirektor Egmont Välja.

ne aspekt — üsna viljakalt mõjunud "muusikalise töötoa" õhkkond, mille tekitas hollandi barokkviuldaja ja pedagoogi Lucy van Daeli meistrkursus.

Hollandi vanamuusikameistri osaluse kaudu tõusiski kogu seekordse festivali keskpunkti baroki keelpillikultuur — kõla ja reetoorika. Aga just keelpillikultuur tundubki (peale vokaali muidugi) olevat see kriitiline tsoon, milles väga tundlikult peegelduvad eri aegade euroopalike kõlastiilide eripärad — ja mis meie kohalikus vanamuusikatradsitsioonis on pisut nagu "tardunud" või teadvustamata või sihitult otsivas olekus. Lucy van Daeli meistrklass ja inspireeriv roll 9. juuli lõppkontserdi Bachi kavas jätsid Tallinna Barokkorkestri kõlale märgatava jälje. Asjal oli

vaid üks puudus: mis tahes värske stilistika või uue kvaliteedi saavutamine vajab peale lühiajaliste loominguliste inspiratsioonihetkede paraku ka järjekindlat ning teadlikku, mängutehnika ning muusikatunnetuse juurteni küündivat tööd.

## ASKEES, NAIIVISM JA UUS SENSUAALSUS

Kui natuke üldistada, siis paistab vanamuusika kõlaotsinguist lähiminevikus ja olevikus silma paar-kolm üldstrateegiat või meetodit.

**“Askeesi ja eituse” meetodiks** võiks nimetada suundumust, mis oli ülekaalukas vanamuusika taasavastamise algstaadiumis ja seisnes teatud klassikalise-romantiliste retooriliste mudelite vältimises, esituse toonuse, afekti ja kõlajõu lihtsas **“mahakeeramises”**. Tulemuseks oli sel viisil sageli kõlalisel natuke hallivõitu, eelkõige **“objektiivsele”** mehaanikale, rütmile ja tekstimustrile orienteeritud **“geomeetiline”** esitusstiil. See meetod ignoreeris silmanähtavat tõsiasja, et muusika **“alg-sund”** on ju, stiilist või kõlamaterjalist sõltumata, kõlamaterjali eritlemise, meeltele huvitava, sisukalt muutliku kõlalise konfiguratsiooni loomise sund.

Teise meetodi nimeks võiks olla **“naiivne” meetod**. Tundub, et seda lähene-misviisi vanamuusikale toitis alateadlik uskumus, et koos originaalinstrumentidega tuleb barokkmuusikasse lausa iseenesest ka originaalne ehk stiilitruu kõla. Seda täiendas umbes samasugune lapselik usk kõlaloomes spontaansesse **“õigsusesse”**, mis iseloomustab külapillimeest või pärimusmuusikut, kes imiteerib alateadlikult mingit intuiitiivselt omandatud, vahendavast teadmistest rikkumata kõla.

Paraku on nii, et klassikalise-romantilisel paradigmat põhinevast akadeemilisest õppesüsteemist tulnud muusiku puhul käivituvad ka sellises **“simuleeritud ilmsüütuse”** seisundis vanamuusikat mängides paratamatult ja **“spontaanselt”** a) kas needsamad õpitud klassikalise-romantilised mudelid või b) **“õpitud”** (akadeemilisele, **“keerukale”**, varjundatud, maneerlikule) muusikale vastandlik, nn muusikalisest olmeteadvusest pärit väljenduskomplekt: teatud tahumatu, kare, lihtsustatud, pigem rütmile ja meetrumile orienteeritud kui intoneerimiskeskne väljen-

duslaad. Tundub, et too **“naiivne variant b”** on meie kohalikus vanamuusika traditsioonis üsna ülekaalukalt esindatud.

Seda üldist ja uudset strateegiat, mis vanamuusika interpretatsioonis tänapäeval toimub, võiks kokkuvõtlikult nimetada ehk **“sensuaalsuse taasavastamiseks”**. See meetod, mis tegelikult on väljenduslaadide hargnemine üsna erinevaid teid pidi, tähendab teatavat sünteesi või tagasipöördumist askeesi ja eituse, naiivismi ja **“spontaansuse”** juurest muusika kui elava organismi, kui kõlaeritlemise, meeltele huvitava kõlamustri juurde. See tähendab avastust, et vanamuusikas kehtib just seesama eritlemistung ja retooriline aktiivsus, mis iga teisegi ajastu muusika puhul. Tänapäevane vanamuusika interpretatsioon tõestab põhjalikult, et tolle muusika kõlalise eritluse võimalused ja meeleline huvitavus võivad olla sama intensiivsed kui mis tahes kõrgromantismi hõõguvat maailmvaltu tulvil teoses — hoolimata sellest, et vanamuusika **“mõõtkava”** on peenem, kõlamise **“vahemaad”** väiksemad ja üldvõimsus askeetlikult taandatud.

## KEELPILLID KESKPUNKTIS

Tolle tasapisi taastuva väljendusrikkusega on barokkmuusikasse tulnud otsingute vaimu ja sädemeid pilduvaid esitusi, millest mõnigi on tähelepanu köitnud ka meie kontserdilaval. Mõõdunud barokifestivalil näiteks jäi meelde taani-saksa klavessinist Lars Ulrik Mortensen; paar korda on meile esinenud erakordselt afektiivse mängustiiliga ameerika klavessinist Eduard Parmentier; meeles mõlgub mõnigi kordumatu kõlapildi ja retoorikaga vanamuusika ansambel. Uuesti **“lubatud”** väljendusrikkuses on oma osa ka eksootikal ja kõlastiilide sümbioosil (kui mõelda näiteks jaapanlase Masaki Suzuki barokitõlgendustele või ka väikese Euroopa piirkondlikele erinevustele). Muidugi on koos taasavastatud sensuaalsusega vanamuusikas eluõiguse saanud eriti rahvalikud või ka eriti kommertsiaalselt lihvitud esitusstiilid, mille puhul kerkib taas autentsuse ja stilistiliste piiride probleem...

Kuigi Haapsalu festival on varemgi **“sisse toonud”** nimekaid välisinterpreete (särav näide: belgia gambavirtuoos Wieland Kuijken 1998. aastal), tundus hollandi muusikameistri Lucy van Daeli koostöö meie muu-

sikutega oluline, sest tegemist on muusikuga, kes kõnnib mööda vanamuusika üht sisukamat teerada, mis viib välja nii "naiivse meetodi" kogemusinertsist kui ka "askeesimeetodi" vaesusest.

Pealkirja all "Esituskunsti suurmeistreid" kõlasid Tallinna Barokkorkestri ja van Daeli ühiskavas J. S. Bachi populaarseimad instrumentaalteosed: *Sinfonia* kantaadist "Ich steh' mit einem Fuß im Grabe" (BWV 156), Orkestrisüit nr 2 *h*-moll (BWV 1067), Brandenburgi kontsert nr 5 *D*-duur (BWV 1050), Kontsert viiulile, keelpillidele ja *basso continuo*'le *g*-moll (BWV 1056) ja Kontsert flöödile, viiulile, klavessiinile, keelpillidele ning *basso continuo*'le *a*-moll (BWV 1044). Solisti esituses paistis silma eriti paindlik poognatehnika, jõu ja raskuse tundlik jaotamine ja sellest sündivad kõla peenendatud sügavusastmed, ning sellest peenretoorikast välja kasvav eriline, leebelt afektiivne retoorika, milles segunevad sentiment, lüüriline tundlikkus ja väga reljeefne, isegi maneerlik muusikaline žest. Meie solistidest tegid kaasa flötist Reet Sukk ja klavessiinimängija Imbi Tarum, kes jättis väga hea mulje nii kindlakäeliste bassiliikumistega ansamblikoostöös kui ka virtuoosse-

te, energiast laetud vetruvate rütmimustritega Brandenburgi kontserdi nr 5 soolodes.

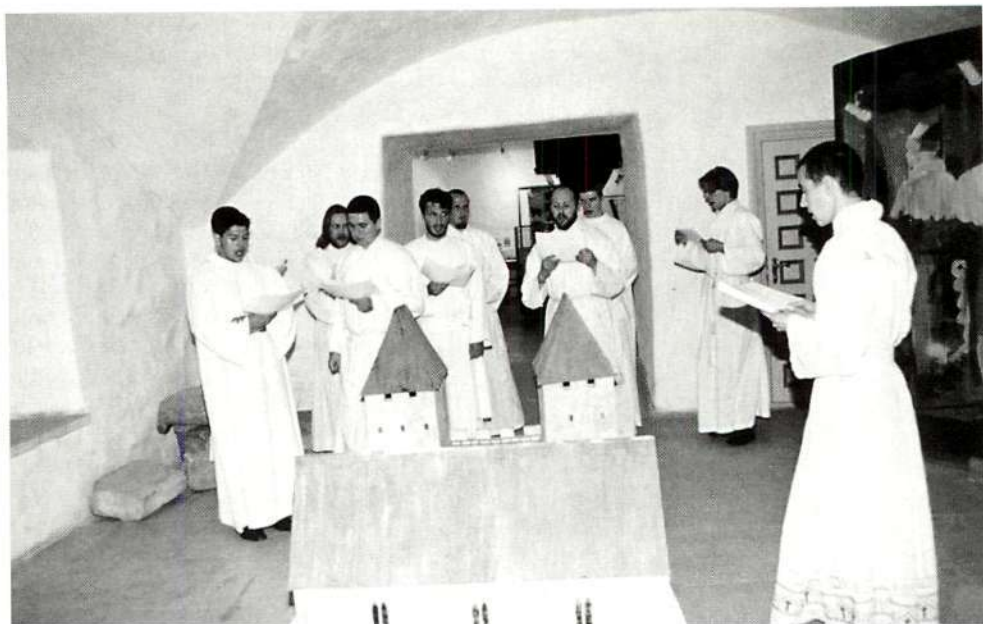
Daeli esitus ei olnud perfektne, selles oli ka juhuslikke iluvigu, aga tervik oli haruldaselt elav ja tundlik ning suunas tuntuvalt ka Tallinna Barokkorkestri, eriti selle keelpillide kõla ja retoorikat. Hollandi meistri mõjusuund on ilmselge: ta ei erguta niivõrd triviaalset barokkmotoorikat, vaid õpetab "uuesti" intoneerima. Kõlapildi siseenergia ei tulene siis mitte kõlasündmuse tempost või massiivsusest, vaid kõlamise väikestest nüanssidest. Ja ime küll, mulje on külluslik.

## VEEL MEISTREID

Pealdist "Esituskunsti suurmeistreid" kandis ka teine, 8. juuli külalisinterpretide kontsert, küündimata siiski lõppkontserdi intensiivsuseni. 8. juuli peaesineja oli belgia barokkoboje mängija Paul Dombrecht, kes esines koos jaapani päritolu ja haridusega, end Hollandis täiendanud ja seal töötava fagotimängija Yukiko Murakami ning belgia klavessinisti Guy Pensoniga. Kavas oli Georg Friedrich Händeli, Georg Philip Telemanni ja vähem tuntud autorite, Johann Friedrich

Belgia barokkoboje mängija Paul Dombrecht Hollandis tegutseva jaapanlannast fagotimängija Yukiko Murakami ja belgia klavessinisti Guy Pensoniga.





Ansambel "Vox Clamantis", paremal ansambli juht Jaan-Eik Tulve.

Faschi, Christoph Scaffrathi ja Johann Joachim Quantzi instrumentaalteoseid — enamik süütliku ülesehitusega ja varieerimistehnikates kirjutatud muusika: kolm sonaati, fantaasia, partita, duo, trio.

Paul Dombrecht, Brüsseli Kuningliku Konservatooriumi õppejõud ja üle maailma meistrikursusi korraldav vanamuusika spetsialist, Euroopas hinnatud solist, barokkorkestri "Il Fondamento" (1989) ning mitme barokkansambli asutaja, tundub oma interpreedinaatuurilt ja kõlavalikutelt kuuluvat sinasamasse pisut askeetlikku, jahedalt intelligentset vanamuusika tõlgendamise suunda, mille ilmekaim näide on ehk hollandi klavessiinikorüfee Gustav Leonhardt.

Ka nn jahe stiil võib milleski kõitev olla. Paraku oli Dombrecht oboe toon puisevõitu ja ei allunud alati ka solisti tahtmiste. Et retoorika kammermuusikas sõltub väga otseselt kõla kvaliteedist, siis sai muusika üldilmegi pisut tuim. Dombrecht oleks võib-olla äraagi veennud nagu mis tahes oma loomuse kohaselt ennast tõestav muusik, kui tema kunstiline tahe oleks tehniliselt ladusalt, perfektselt ja lõpuni ellu viidud. Tema ansamblipartner Yukiko Murakami (Hollandi kool) mehise koguga fagott kõlas seevastu pehmelt,

paindlikult ja elusalt, pakkudes sekka ka pisukesti kõlalisi puante ja huumorit.

Peale selle, et klavessiinimäng sõltub tugevasti konkreetse pilli kõlaomadustest, mängib klavessinist end isikupäraseks eelkõige rütmiga, meetrumiga — ajakäsitluse erkuse ja struktuurse täpsuse (löökheli atakkide selgus!) kaudu. Kõike seda, mida keelpilimängija suudab teha tooniga, peab klavessinist üritama rütmiga. Seepärast on meetrumi- ja temponihked klavessiinimuusikas nii olulised. (Minule isiklikult ongi tugevaima mulje jätnud mõni erksa, isegi ekstreemantse rütmitajuga klavessinist, kellest oli eespool juttu.)

Barokkansambelis on klavessiini roll, teadagi, rangem ja tervikule suunatud: tuleb luua muusikale paindlik, kuid kindel harmooniline põhi ja hoida koos ning kujundada suurel määral ka teose siserütmi. Belgia klavessinist Guy Penson kolmanda ansamblipartnerina täitis neid ülesandeid tulemusrikkalt. Ka solistina (J. S. Bach'i Fantaasia ja fuuga *a*-moll) püsis Penson mõõdukalt vetruva meetrumi ja korrektse rütmikujunduse piirides, ühendades hea maitsega baroki kahte olemustunnust — afekti ja distsipliini —, kumbagi üle ekspluateerimata.

## LAULDUD SÕNA

Lauldud sõna oli festivalil instrumentaalmuusikaga võrreldes tegelikult ülekaalus. Avakontserdil kõlas Toomas Siitani juhatusel J. S. Bachi "Johannese passioon", teisel päeval pakkus ansambel "Vox Clamantis" baroki lopsakusele kontrastiks kasinat gregooriuse laulu (kontsert jäi allakirjutanul kuulamata) ja kolmandal päeval dirigeeris noorepoolne, kuid mitme rahvusvahelise muusikaprojektiga seotud hollandlane Rob Vermeulen Haapsalu festivali koori kava Madalmaade muusikast.

Bachi aastaga seostunud "Johannese passioon" sai tänu Toomas Siitani idee teavapärasesse kammerlikuma ettekandeaparaadi, millesse kuulus kolmeteistkümnest lauljast koosnev, suures osas Filharmoonia Kammerkoori liikmetest kokku pandud ansambel "Collegium Vocale" ja seitsmeteist mängijaga Tallinna Barokkorkester.

Passiooni esitusstiil, selle kõlakäsitlus ja retoorika töötasid vormilisele kammertaotlusele ometi parasjagu vastu. Kõlakese kaldus enamasti tugevasti orkestrisse, täpsemalt sel-

le bassi- ja/või keskmisse registrisse. Sõna ja vokaali kandev kooripartii jäi selles koosluses pisut nõrgaks. Enam talitsetud võinuks olla instrumentaalpartiid ka mõnes vokaalolistidega osas. Pisut kiirustav, "suurt plaani" järgiv teoserütm ning üsna keskmiselt võimulal nivoole püsiv üldine dünaamika ei sihtinud samuti kammerlikke eesmärke.

Solistide isikupära tõi kannatuslooses erinevaid värve. Sopran Kaia Urb näitas üles talle tavapärasest artistlikkust, mida enamasti talitseb tehniline täpsus ja hea maitse. Soome tenor Heikki Rainio dramaatilist pinget ja lüürilist pehmust ühendav häälematerjal oli parasjagu võimas, et loo jutustajana mõjule pääseda. Ulatuslikus ja keerukas Evangelisti partiis tabas solisti aga nii mõnigi ebakindluse hetk ja teelt eksimine. Vokaalse viimistluse ja kammerliku pehmusega jättis väga hea mulje bass Uku Joller (Peetrus), ka korrektse häälekasutusega Teele Jõks (metsospran). Bass Mart Mikk pani Jeesuse rolli häälematerjalist ja laulmisstiilist tulenevat sooja vibratsiooni (mis seekord meloodiakontuuri väga ei hägustanudki nagu mõnikord varem).

Tallinna Barokkorkester pärast festivali lõppkontserti. Ees keskel, vasakult 5. — klavessinist Imbi Tarum, 6. — viiuldaja Mail Sildos, 7. — Lucy van Dael, 8. — Egmont Välja; paremal festivali kunstiline juht Toomas Siitan.

Arvo Tarmula fotod



Lõpptulemusena oli aga seesama kiirustav teose siserütm ja retoorika “suur joon” (dramaatiline fraasikujundus, afektiivsus, suurt kõlaruumi püüdev dünaamika) ka solistide puhul määravaks jõuks, kuigi väljakuulutatud idee ja vähendatud koosseis panid ootama midagi muud — kammerlikku mõtteühtsust, mis haaraks teose kõiki tasandeid.

Hollandi dirigent Rob Vermeulen ei olnud küll meistrina välja kuulutatud, kuid tema juhatatud kava hilisrenessansi kirikumuusikast — Jan Pieterzoon Sweelinki prantsuskeelsed psalmid (kalvinistliku “Genfi psaltri” tekstidele) ja Orlandus Lassuse itaaliakeelne vaimulike madrigalide kogumik “Lagrima di San Pietro” (“Püha Peetruse pisarad”) — jättis väga hea mulje eriliselt puhta ja selge, justkui harmooniat uuesti avastava lähenemisviisiga. Näib, et dirigendi üks salajane pedaal oli sõna, keel (kavas: prantsuse, itaalia ja ladina keel), mis nõudis taga vokaalide avatust, “õiget” värvi, akustilist selgust ja täpsust. Koori häälikud “laulsid” — ja harmoonia hakkas sellest otsekui sillerdama. Ka suuremast plaanist paistis kindel siht — dirigendi väga hoolikas, lüüriiliselt tundlik ümberkäimine kõlakujunditega, hingamiskohtadega, üleminekutega. Haapsalu festivali koor järgis neid sihte üsna paindlikult ja tulemuks oli üsna lihvitud, kvaliteetne kõlapilt. See tõestab taas, et hea dirigent ei ole mitte kooregraafiline figuur, vaid visionäär ja terviku looja.

## MÄRGIST KÕLANI

Haapsalu festival pani veel kord mõtlema muusika vastuvõtmise “möötkavadele”, muusika märgilise olemisviisi ja elusa kõla suhetele. Kogu praegune kultuurikaubandus on üles ehitatud supermärkide (staariimidž, firmamärk, kunstiline prestiiž) tootmisele ja ärakasutamisele. Aga märk on alati üldplaan vahend, mis tõelust “pakib” ja lihtsustab. Väike plaan, väike “möötkava” — aistitav, detailne tõelus — jääb selles teisele plaanile, on “ületatud” või “ei loe”. Muusikas võib sel viisil näiteks kõlapilt “tsementeeruda” ja/või tähtsuse kaotada. Ja vastupidi, üksnes väikese möötkava kaudu võib muusikat restaureerida ja elustada.

Möötkava probleem on kultuuris praegu ehk ka üldisema tähendusega asi. Meediaühiskonnas omandab mis tahes informat-

sioon vahendatud, töödeldud, virtuaalse “prääniku” taolise oleku. Selline märkideks pakitud teave on kaotanud konfiguratsiooni, sisukuse, arendatud seostesüsteemi kuju ja pakub selle asemel “lühivorme” — loosungit, klippi, sümbolit, stiimulit. Märgi terror kultuuris tähendab vaimupilku, mis on pööratud väljapoole, mis on ekstensiivne, kantud hõlmamiskirest, üldistuskirest, ületamise ja eitamise kirest, orienteeritud üha võimsamale supermärgile — ning sellega väikest, vahetut, inimese lähiruumi ja lähikontakte hülgav. Kunstis tähendabki see sensuaalse külje, vahetult tajutava hülgamist. (Vaid näiliselt kaugel paralleel: Mart Laar käsitleb oma artiklis Eesti märgi loomist — vt PM 12. IX 2000. Sellist näilist tõelust ehk fassaadlikkust nimetati vanasti Potjomkini külaks. Tõsiasi on, et “pakendi” ja kaubamärgi-hullust, fassaadimaa- niat õhkub praegu igast ilmakaarest.)

Tõsi on ka see, et supermärkide abita kaotab igasugune kunstitoode oma “suure publiku” ja seega oma majandusliku olemasolu õigustuse. Et märgiterror muusikas näiteks kõla loovust päris ära ei sööks, selles aitaks ehk teatav kultuuriökoloogia, mis ei kummarda supermärke ja säästab ka näilisel tarbetuid nähtusi, nagu on muuseumis ka muusikaliste käsitööoskuste arendamine. Siis saaks ka Haapsalu festivali taolised muusikaüritused edasi kesta ja arened.

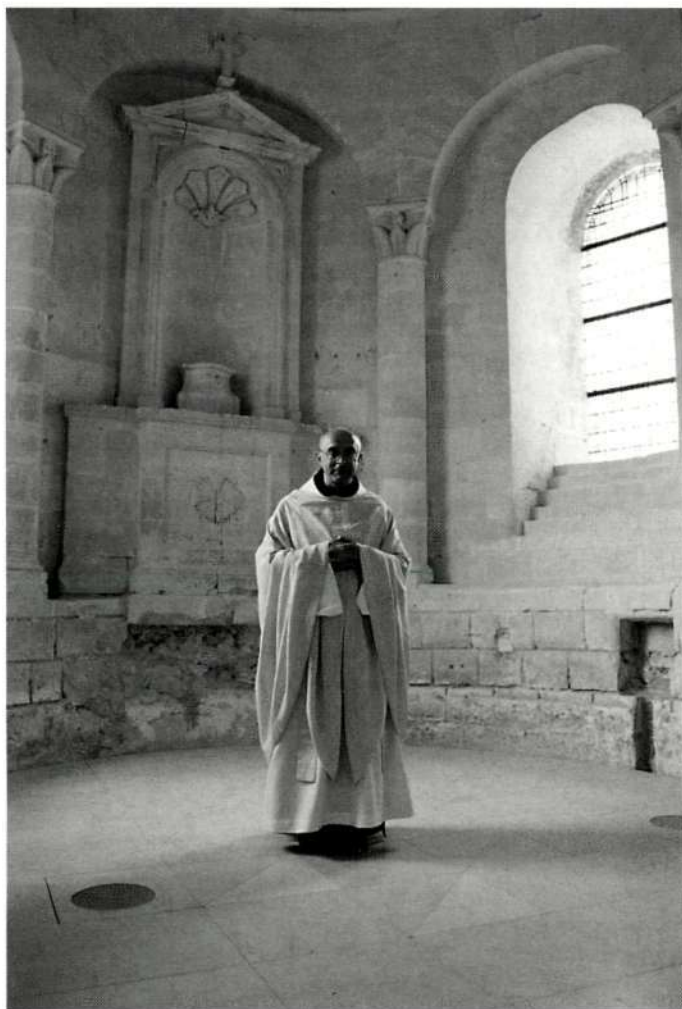


---

---

# KLOOSTRIELU JA GREGOORIUSE LAULU VÕLU

*Intervjuu isa DANIEL SAULNIER'ga*



*Pärast mungaks pühitsemist sai Daniel Saulnier' elu- ja töökohaks Solesmes'i klooster Prantsusmaal, mis on üle maailma tuntud kui gregooriuse laulu uuringute keskus.*

*Mõne kuu eest toimunud gregoriaani festivali ajal külastas Eestit Dom Daniel Saulnier, äärmiselt põnev isiksus ja üks maailma tunnustatumaid asjatundjaid vana kirikulaulu — gregooriuse laulu alal. Isa Daniel Saulnier elab ja*

*töötab Prantsusmaal Solesmes'i benediktiinikloost-  
ris, enne mungaks saamist õppis ta inseneriks ning  
omandas ka flöödimängu oskuse. Solesmes'i kloost-  
ter on üle maailma tuntud gregooriuse laulu uurin-  
gute keskus, kus tegeldakse väga põhjalikult kato-*

liku kirikumuusika ajaloo ja teooriaga ning valmistatakse käsikirju ette triikiks. Isa Saulnier on nende uuringute juht.

Koos intervjuga, mis Daniel Saulnier' rikast mõttemaailma ehk pisutki avab, avaldab TMK lõike tema raamatust *Les modes grégoriens* ("Gregoriaani laadid", Solesmes, 1997), mis loodetavasti aitab leevendada põuda sellealases eesti-keelses kirjavaras.

Reformatsiooni saabudes kadus koos katoliikliku traditsiooniga Eestist ka kloostrikultuur. Viimasel sajandil on see siia küll mingil määral tagasi jõudnud, kuid tavaeestlase kujutluses on munk ja nunn siiani inimesed, kellel pole elus ja armastuses vedanud või kellel on muus mõttes halvasti läinud. Ehk räägiksid lühidalt kloostrielu traditsioonist, mis vaatamata aegade ning olukordade muutumisele siiski väga tugevalt edasi areneb.

Kloostrielu on ikka ja alati olemas olnud, juba kristluse algusaegadest peale. Me näeme, kuidas inimesed, nagu näiteks Ristija Johannes, elasid üksinduses ja väga suures loobumises. Selline eluvorm oli olemas ka juba enne Kristust. Sellest annab tunnistust Vana Testamendi prohvet Elia, kes läks kõrbesse, sammus üksinda Jumala mäe poole ja elas koopas, et taasleida Jumalat, et olla üksi koos Jumalaga.

Kristluse algusaegadel tuli ette palju tagakiusamisi. Kristlane olla oli kangelastegu. Inimesed surid märtritena, jäädes kindlaks oma usule. Kolmandal-neljandal sajandil ta-

gakiusamised küll just ei lakanud, kuid muutusid üha harvemaks. Siis sündis võimas liikumine: noored mehed ja naised lahkusid linnast, jätsid maha oma ameti, oma perekonna, oma maise vara, et minna ning elada üksinda kõrbes. See liikumine väljendus võimsaimalt just Egiptuses ning Palestiinas. Igal pool Jeruusalemma ümbruses võib leida koopaid, milles elasid eremiidid. See leidis aset aga ka paljudes teistes Vahemere-äärsetes piirkondades.

Munk või siis nunn — kuna alguses leidis ka palju naisi, kes tundsid tõmmet selle eluideaali poole — on oma olemuselt keegi, kes on Jumalast kütkestatud. Ta on keegi, kes kogu oma olemusega pühendub Jumala otsingutele. Ta elab üksi, sellest tuleb ka sõna "munk" — "monos" ehk siis "see, kes elab üksinda" või teise seletuse järgi "see, kes otsib ühtsust iseendas". See ühtsus saavutatakse, kui leitakse üles see, kes on üks ja ainus, kelleks on Jumal. Nii õpetab juudi traditsioon.

Vaatamata põhjapanevale otsusele asuda otsima Jumalat, saades mungaks või nunnaks, ei ole siiski võimalik oma aja ning kultuuri eest täielikult põgeneda. Nii on kloostrielu vastavalt ajastule olnud väga erinev.

Selle algusaastail valitses soov maailmast eemale tõmbuda ning minna elama kõrbesse. Hiljem tõusid esile suurte ordude asutajad — idas püha Basileios ning läänes püha Benedictus. Nemad koondasid mungad rühmadesse, kuna üksinduselgi olid omad ohud.



Isa Daniel Saulnier' põhitöö on vanade käsikirjade uurimine, eesmärgiks avardada veelgi oma hinnalisi teadmisi gregooriuse laulust ning anda neid edasi ka teistele asjasse pühendatuile.

Mungad koondusid kooslustesse, mille aluseks oli oma kindel reegel — Basileiose reegel idas ning Benedictuse reegel Itaalias. Viimati nimetatu mõju laienes esmalt Itaaliast põhja poole. VIII—IX sajandil, karolingide valitsemisajal, ulatus see juba üle kogu Lääne-Euroopa. Benedictuse reegli kohaselt jätsid mungad küll maailma maha, et elada vaid Jumalale, kuid elasid enamasti üheskoos, et üksteist aidata.

#### Mida tähendab siis tegelikult valida kloostrielu?

See valik on alati isiklik ning pole mõeldud kõigile. Õnneks muidugi, sest muidu jookseks maailm peagi elust tühjaks. See valik langeb osaks vähestele. Jumal kutsub ning munk vastab, otsides teda kogu oma elu. See on munga eneseteostus. Vaatamata sellele, et ta jätab oma vara, oma kiindumused, võimaluse korraldada oma elu nii, nagu ta ise tahab, avastab ta, et sellel moel laseb ta end Jumalal oma plaaniga täita. Mungast saab, nagu ka püha Benedictuse kohta tema eluajal öeldi, "Jumala inimene", ladina keeles "vir Dei".

Võib öelda, et maailm on juba ammustest aegadest elanud, olles teadlik selliste inimeste olemasolust, kuid tihti ei ole see maailma silmis kuigi suurt tähendust omanud. Ma arvan, et praegusel ajal on selles osas palju muutunud. Nii nagu see oli minevikus ning on ka alati tulevikus, leidub ka tänapäeval mehi ning naisi, kes on Jumalast sisse võetud. Nad on Temast sedavõrd kütkestatud, et on võimelised jätma kõik muu, et vaid Teda leida. Kuid tänapäeval on kloostrielul, eriti benediktiinidel ning tsistertslastel, meie ajale edasi anda oma sõnum. Nad elavad küll eemal muust maailmast, kuid tänu meie aja kommunikatsioonivahenditele, ajalehtedele, televisioonile ja muudele informatsioonikanalitele, on nende olemasolu kõigile teada. See annab tunnistust sellest, et kellegi jaoks on tasunud vaeva minna mööda kõigest, mis moodustab teiste inimeste õnne, ja et ka niiviisi võib olla õnnelik. Niisiis on see kaudne ning samas väga veenev viis öelda oma kaasaegsetele, et on olemas midagi, või täpsemalt, et on olemas keegi, kes on palju väärtuslikum kui see, mida tavaliselt otsitakse. Nii annab munklus meie kaasajas mõjuvalt kinnitust Jumala olemasolust ning sellest, et kristlus kannab endas sõnumit, millel on püsiv väärtus.

#### Mis on kloostrikutsumus?

Last kloostrieluks ette valmistada pole võimalik. Mulle tundub, et kloostrielu valimine lapsele sarnaneb väga nähtusega, mida võib leida paljudes kultuurides. See on nähtus, kus mehele valitakse naine, kellega koos ta peab elama kogu oma edaspidise elu. Sel juhul ei saa tegemist olla armastusabieluga.

Kloostrielu on kutsumus, mille olemasolu avastatakse. See võib alguse saada küll juba lapsepõlves, kuid kutsumuse võib siiski kindlalt ära tunda alles siis, kui inimene on juba täiskasvanud. See on täiskasvanud inimese valik.

Kloostril, kuhu mina astusin, on juba poolteist sajandit olnud kiriku sees täita erilise ülesanne. Selleks ülesandeks on olnud gregooriuse laulu jõu ning väärtuse taasavastamine, mis sai alguse XIX sajandi keskel. Nii on Solesmes'i mungad alates XIX sajandi keskpaigast kuni tänapäevani töötanud andmaks uut elu sellisele muusikalisele aardele nagu gregooriuse laul.

Mina saabusin siia aastal 1980, mil suurem osa tööst oli juba tehtud. Ma ei astunud kloostrisse gregooriuse laulu pärast, kuid tegin seda siiski teades, et gregooriuse laul on olemas ning, pean seda tunnistama, tundes tõmmet selle laulu poole. Kuid peab ütleva, et gregooriuse laulu ma siis veel õieti ei tundnud. Olin seda vaid mõned korrad kuulnud. Muusikaga kokku puutunud olin ma aga küll. Oma noorukieas tegelesin pillimänguga.

Juhtus nii, et esimestest kuudest alates, puutudes kokku selle lauluga, mis saadab suuremat osa meie päevast, hakkasin endale küsimusi esitama. Ma küsisin endalt, mida see laul endast üldse kujutab? Miks on ta nii ilus? Ta meeldib mulle küll, aga kuidas on ta püsinud juba tuhat aastat või kaksteist, isegi juba viiosteist sajandit, kuid on samas ikka niivõrd kaasaegne? Ning eelkõige esitasin ma endale küsimuse, mis ühendab omavahel gregooriuse laulu ning vaimset elu, gregooriuse laulu ning palvet? Kuidas võib üks muusikavorm viia Jumala juurde? See oli mulle väga oluline. Kuid huvitaval kombel ei leidnud ma varem Solesmes'i kloostrisse astunud munkade seast ühtegi, kes oleks osanud sellele vastata. Mäletan, kuidas meie koori juhataja, kui ma pärast üht laulutundi tema käest selle kohta selgitust palusin, vastas mulle nagu lapsele: "Te mõistate seda siis, kui olete suuremaks kasvanud."

Sellest hetkest alates võtsin ma käsile raamatud. Otsisin raamatukogust kirjandust gregooriuse laulu kohta, tegin märkmeid, mõtlesin järele, ning kuna olin kogu aeg selle laulu sees, siis ka palvetasin ning muidugi esitasin küsimusi. Esitasin küsimusi meie koori juhatajale. Tema näitas mulle vähehaaval ära kõik, mis ta oli avastanud, mediteerides ajaloo, liturgia, inimese südame saladuste ning muidugi ka muusika üle. Nii alustasin ma oma teekonda.

Nüüd, peaaegu kaksikümmend aastat hiljem mõistan ma, et see oli Jumala tahtmine. Alati saatis Ta minu teele inimesi vastamaks minu uutele küsimustele. Alates aastast 1982 kuni aastani 1996, mil mulle usaldati gregooriuse laulu õpetamine kloostris, kohusin ma peaaegu kõigi gregooriuse laulu õpetajatega nii Prantsusmaalt kui ka kogu Euroopast. Ma võisin nendega veeta teinekord terveid päevi. Võiksin siinkohal ära märkida sellised nimed nagu isa Eugène Cardine, isa Jean Claire Solesmes'ist, kanoonik Jean Jeanneteau. Nemad juhtisid mind gregooriuse laulu sisse- sisse. Mind aitasid ka inimesed väljastpoolt Prantsusmaad — Itaaliast, Saksamaalt ning samuti idast. Kõigilt neilt inimestelt õppisin ma tohutult palju. Nad korraldasid mulle kursusi, andsid selgitusi. Nii leidsin ma tee selle laulu mõistmise juurde ning siis paluti mul seda ka teistele õpetama hakata.

See oli minu jaoks uus väljakutse. Aastast 1985, aga eriti just viimasel ajal, olen pidevalt olnud gregooriuse laulu õpetaja rollis. Et teistele muusikutele gregooriuse laulu kohta selgitusi anda ning neis selle vastu huvi tekitada, olen pidanud üha rohkem kursis olema selle laulu loogikaga ning eelkõige hoidma sellega tihedat sisemist sidet.

Minu ülesanne Solesmes'is on jätkata gregooriuse laulu tundmaõppimist. Munkadel ning kirikul on ülesanne oma teadmisi üha süvendada ning neid üha paremini teistele edasi anda. Tänapäeval näiteks avaldatakse uusi gregooriuse laulu väljaandeid, mis on järjest täpsemad ning vastavad järjest rohkem ajaloolisele tõele.

Gregooriuse laul on muusika, mis pärineb minevikust. Ta sündis VIII sajandi teisel poolel ühes kindlas piirkonnas, Prantsusmaa kirdeosas. Nii tuleb meil ühekorruga taasavastada laul, mille juured ulatuvad minevikku, aga samas ka mõista, milliseid muundu-

mis on see kokkupuutes teiste muusikaliiki- dega sajandite jooksul läbi teinud. Gregooriuse laul, olles kaasa aidanud uute muusikavormide sünnile, on sellega mõnikord isegi omaenda olemasolu ohtu seadnud. Sellest hoolimata on ta ikka ja jälle esile tõusnud.

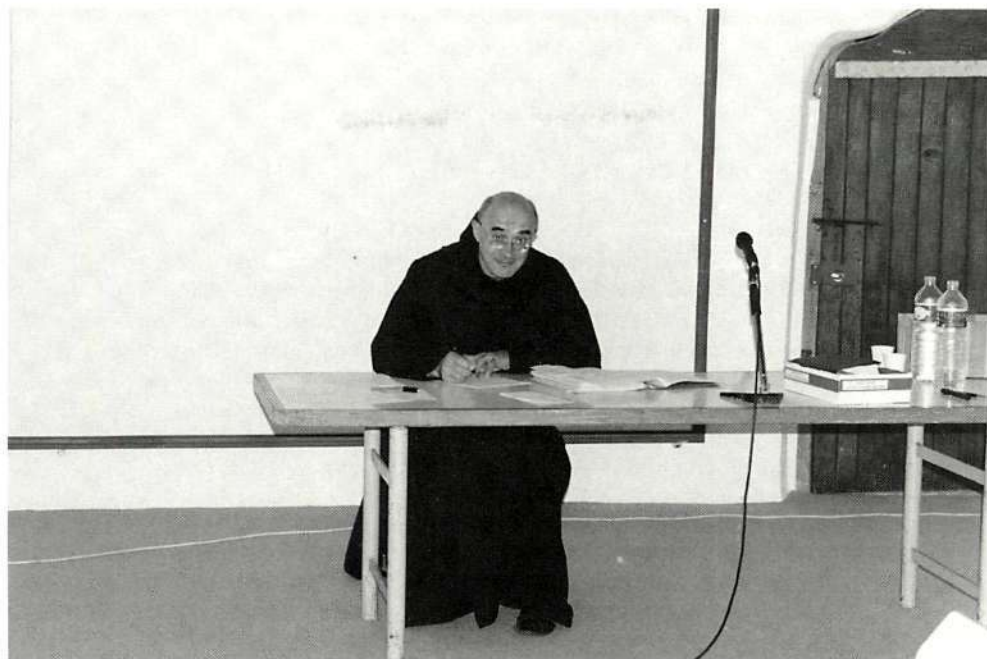
Käesoleva sajandi algust võib pidada tõeliseks gregooriuse laulu taassünniks. Muusikateadlased on gregooriuse laulu ametlikult tunnistanud kogu Lääne-Euroopa muusika algallikaks. Neile, kes Lääne-Euroopa muusikasse süveneda tahavad, on gregooriuse laulu tundmaõppimine väga vajalik.

Minu ülesanne kloostris on seda teed jätkata ning arendada dialoogi meie kloostris ning kogu maailma muusikute vahel ning isegi kõigi maailma religioonide vahel, kuna kõikides religioonides ju lauldakse.

Sa räägid erinevatest religioonidest, erinevatest kultuuridest maailmas. Kõigi suuliste traditsioonide puhul on väga oluline muusika perekonnasisene edasiandmine isalt pojale. Euroopas võib sellist nähtust kohata eriti just kloostrites. Kõik teise aastatuhande alguse suured muusikud on olnud peamiselt mungad, preestrid või siis ka nunnad nagu Hildegard von Bingen. Kas sina oma kloostris tunnend selle perekonna tuge, kes sulle on eelnenud?

Rääkides traditsioonist, on tõepoolest väga ilus kasutada sõna "perekond". Huvitav on pöörata käsikirja lehekülgi ning õppida tundma neid sule abil üles tähendatud väikesi märke, mille vanus on teinekord oma kümme-üksteist sajandit. Algul tundub see kõik olevat üsna kauge. Kuid vähehaaval, just ühe kindla käsikirjaga töötades, on võimalik kohtuda inimestega nende taga. Esiteks muidugi konkreetset selle käsikirja tegijatega, aga ka nendega, kes selles sisalduvad laulud on loonud; ning nendega, kes aja jooksul käsikirju kasutanud. Ühe käsikirja loomine nõuab ju paljude inimeste: kantorite, munkade, kloostriulemate — kõigi kloostris ning kirikliku elu rühmituste osalust.

Üht käsikirja tundma õppides võib lõpuks jõuda tajumuseni, et ollakse ühenduses kellegagi. Sel hetkel saab käsikirjast elu edasiandja. Nii kohtutakse inimestega, kes on elanud tuhat aastat enne meid. Noodikiri pole kunagi olnud muud kui vahend meespidamiseks, sest gregooriuse laul on peaaegu alati, välja arvatud ehk renessansi ning klassit-



*Need, kes isa Saulnier'ga lähemalt on kokku puutunud, tunnevad teda kui väga haritud ja paljunäinud inimest, kes on tõestuseks sellest, et kloostris elamine ei pruugi tähendada silmade sulgemist muus maailmas toimuva eest.*  
Jaani-Eik Tulve fotod

sismi ajastul, edasi kandunud just pideva kuulamise ning kordamise abil. Noodikirja kaudu kohtume nii ümberkirjutajate kui ka lauljate ning heliloojatega. Nende nimesid me enamasti ei tea. Hildegard von Bingen on üks erand, mis kinnitab muidugi reeglit, kuid samas tegutses ta gregooriuse laulu sünnist natuke hilisemal ajal.

Nii võib siseneda ühe kindla koguduse, ühe kindla helilooja muusikalisse maitsetesse, tunnetusse ning isegi vaimsesse ellu, mis on gregooriuse laulu lahutamatu osa. Samuti õpitakse nii selle inimese juhendamisel palvetama. Ka tänapäeval vormivad liturgilised laulud inimesi, kes neid laulavad. Seega ollakse tõepoolest osa ühest suurest perekonnast ning antakse perekonnasiseselt pärandit edasi.

Minulgi on oma õpilased — noored inimesed, kes võiksid olla minu lapsed, mitte veel küll lapselapsed, aga ega seegi aeg enam kaugel ole. Tõepoolest, hea on näha mõnda noormeest või tütarlast end lahti rebimas meie aja muusikakultuurist, kui mitte öelda selle kultuuri puudumisest, ning kütkestatuna

gregooriuse laulust seda õppima hakkamas. Kursustel püüan ma leida sõnu ning meetodeid, et seda pärandit edasi anda — hindamatu väärtusega aaret, mis meie käte ning eriti meie häälte kaudu edasi kandub.

*Küsinud JAANI-EIK TULVE  
Prantsuse keelest tõlkinud EVA EENSAAR*

## GREGORIAANI LAADID

Eestis on väikese riigi kohta palju varajase muusika huvilisi, kuid asjatundlik emakeelne kirjandus Euroopa muusika tähtsaima allika, gregooriuse laulu kohta sama hästi kui puudub. Seda tiuhikut püüab täita ülemaailmse tähtsusega kirikumuusika uurimise keskuse, Solesmes'i kloostril poolt avaldatud raamatust Les modes grégoriens ("Gregoriaani laadid", Solesmes, 1997) tõlgitud materjal. Raamatu autor isa Daniel Saulnier on oma ala hinnatuim asjatundja, tõlgitu pärineb raamatu esimesest peatükist "Modaalsus" (La modalité).

Ainese spetsiifikat arvestades kergesti loetavas stiilis vahendatud kirikulaulu kujunemislugu võiks muusikute kõrval huvi pakkuda ka teiste kunstivaldkondade esindajatele, kes huvituvad kristliku kultuuri ajaloost.

## AJALOOLOSED JA ESTEETILISED ALLIKAD

Neljakandilistest nootidest ehk keskaegsetest neumadest koosnev noodikiri annab gregooriuse laulu repertuaarile tema näilise ühtsuse, varjab aga samas osavalt tegelikku pilti. Lehitsedes gregooriuse laulu kogumikke tuleb õigupoolest linnulennul läbida hulk lugusid, mis on loodud kaheksa sajandi jooksul ning väga erinevates piirkondades.

Laadi mõiste pole kõigil neil aegadel ning kõigis piirkondades olnud alati just ühesugune. Seepärast oleks arukas pisut peatuda gregooriuse laulu kompositsiooni peamistel eeletappidel.

Kantillatsioon

Esimeseks struktuuriks, mis andis elu ning pani aluse kogu Vahemere-äärsele sakraalsele laulule, tuleks pidada jumalasõna ettelugemist rahvale. Püha teksti lauldi, kuid selle muusikalised arendused allusid täielikult deklamatsioonile. Sõnu saatev meloodia oli lihtne ning algeline. See ei olnud küll enam lihtne teksti ütlemine, aga siiski mitte veel ka välja arendatud laul. Sellist üle kogu maailma kasutusel olevat püha õpetuse edasiandmise viisi võiks nimetada **kantillatsiooniks**. Kantillatsioonile omane kõne stiliseerimine pärineb otseselt juudi sünagoogi liturgiast.

Ilma refräänita psalmoodia

Olles ära kuulanud esimese lugemise, vastavad liturgias osalejad sellele, lauldes ühe laulu või psalmi, mis samuti pärineb pühakirjast. Laul, mida pärast pühakirja lugemist lauldi, on üks kristliku liturgia vanematest muusikavormidest. Selle ülesehitus on lihtne, lähedane kantillatsioonile. Samas võib see olla kaunistatud melismidega.

Algsel kujul, I–II sajandil, kandis selle ette solist, kantor või psalmist. Üksteise järel laulis ta ette kõik psalmiread esimesest kuni viimaseni, koguduse osalusega. Seda nimetatakse "**ilma refräänita psalmoodiak**", teise nimega "**psalmoodia in directum**"iks.

Praeguses liturgias kasutatakse seda laulustiili väga vähe. Seda võib leida ülestõusmispühade vigiilia *canticum*'ides, paastuaja pühapäevade *tractus*'tes, vespri *versus*'tes.

Vastastikku lauldav ehk responsoriaalne psalmoodia

Järgnevalt kohandati sedasama vana psalmilaulmise viisi nii, et kogudus saaks selles aktiivsemalt osaleda. Iga värsire või psalmistroofi lõpul vastas rahvas solistile lihtsa meeldejääva refrääniga, mis mõnikord oli kaunistatud melismiga.

Selline laulmisviis levis läände püha Ambrosiuse ning püha Augustinuse ajal, umbes IV sajandi lõpul. Kuid ka selle laulu vanem vorm ei lakanud olemast.

Tänapäeval kasutatakse **responsoriaalset psalmoodiat** missa psalmiosas ja *graduale*'s ning tunnipalvuste responsooriumides.

### Kooride vaheldamine psalmoodias

Lääne munkluse arenedes ning pideva ühise psalteriumi retsiteerimise tulemusena asaldati psalmi värsiridade laulmine lõpuks kloostrikogudusele, mis omakorda jagunes kaheks kooriks. Siiski ei tekitanud muudatus "laulvas personalis" uut arenguetappi gregooriuse laulu kompositsioonis. Pigem sarnaneb see "kooride vaheldamine" kahe eelneva traditsioonilise psalmilaulmise moodusega — nii refrääniga kui ka ilma refräänita psalmoodiaga.

Lõpuks viis kooride vaheldamise võte psalmoodia responsoriaalse vormi teatud muutuseni — loobuti algelisest "vastusest" psalmi algul ning lõpuosas. Nii sündis *antifon*, mis muutus tasapisi üha iseseisvamaks ning mille muusikaline ülesehitus pidevalt arenes.

### Schola cantorum

Lääne liturgia viljakaimad loominguastad jäid V—VI sajandisse, peamistesse kristlikesse metropolidesse nagu Rooma, Milaano, Lyon, Sevilla jne. Tagakiusamiste lõppemisega ning kiriku vabaduse saavutamisega muutusid usutalitused avalikuks ning arenesid üha edasi, ikka rikkalikumaks ning säravamaks. Nüüd pidi muusika saatma peaaegu kogu liturgiat. Vanadest vormidest, kus solist psalmi laulis ning mis selle aja ehitiste arhitektuuri võimsusega võrreldes tundusid väga algelised, enam ei piisanud.

Basiilikate juurde hakkasid moodustuma elukutseliste muusikute rühmad, kes soovisid ühendada oma oskused ning anda need liturgia teenistusse. Nii sündis *schola cantorum*. Sellesse rühma kuulusid ka lapsed ning noored, kes alles õppisid pühakirja ettelugemise ning laulmise kunsti, ning olid tihti orienteeritud, kuigi mitte alati, vaimulikuametile.

V—VI sajandi jooksul töötas *schola cantorum* välja terve uue repertuaari. *Schola* lõi *introitus'e*, mis saatis missat pidavat preestrit, kui see protsessiooniga sisenes. Samuti sai *schola cantorum*'ist paljude uute laulude looja.

Muu hulgas tegi *schola* ümber ka vanu, lugemisele järgnenud ilma refräänita psalmoodiaid, lisades neile uusi pikemaid kaunistusi. Samas aga lühendati psalmi ennast mõnikord tähelepanuväärselt. Nii sündisid *tractus* ja *graduale*.

Samuti komponeeris *schola cantorum* kogumiku *communio*'sid ehk armulaululaule. Senini oli armulaulda saatnud vaid lihtne psalmoodia.

Praegused uurimused lubavad kinnitada, et Gregorius Suure paavstiks valimise ajal oli suurem osa rooma meloodiate põhiosast juba sündinud. Samuti on võimalik, et sama sajandi lõppu, järgneva viiekümne aasta piiresse, langeb ka teiste lääne metropolide repertuaari lõplik väljaarendamine. Sellest kronoloogiast me teame siiski vähe.

Edaspidi laienes *schola* mõju ka repertuaari teiste osadele — *antifon*'idele, responsooriumidele, hümnidele ning missa ordinaariumi lauludele (Kyrie, Gloria jne).

Kõigil gregooriuse laulu kompositsiooni etappidel, alates psalmoodiast ja lõpetades haritud *schola* töödega, on kõige tähtsam osa olnud improvisatsioonil. Muidugi moodustasid struktuurid nagu tekst või liturgia vorm sellele piirava kohustusliku raami. Ornamentide kasutamine aga, mis muutus vastavalt vajadusele, olenevalt kohast ning olukorrast, jäi lauljate inspiratsiooni valdusse. Alles laulude kirjalik ülestähendamine IX sajandil külmutas lõplikult võimaluse vormi ning ornamentidega vabalt mängida.

### Ümbertöötlus rooma-frangi ajajärgul

Kaheksanda sajandi teisel poolel viidi rooma liturgiline repertuaar frangi valitsejate nõudmisel Galliasse, et asendada vana gallia laul. Tegelikult ei saanud täielik asendamine siiski teoks. Toimus kahe laulu segunemine. Rooma laulust jäi alles tekst ning enamik peamistest meloodialiinidest. Frangi kantorigi lisasid rooma päritolu aluskihile gallia laulule iseloomulikke ornamente. Tulemuseks oli uus repertuaar, mida võiks nimetada rooma-frangi repertuaariks, kuid mis sajandi möödudes sai nimeks **gregooriuse laul**. Frangi valitsejate survele levis see uus, oma rooma päritolu tõttu hinnatud laul tasapisi üle kogu Lääne-Euroopa ning vahetas aja jooksul välja kohaliku repertuaari, millest jäid tihti järele vaid jäljed.

Kaheksanda sajandi teise poole rooma-frangi muusikalised ümberkorraldused järgisid oma kompositsiooni erinevates kihtides siiski tähelepanelikult rooma traditsioone, rikastasid seda aga võrratute kaunistustega. See teeb rooma-frangi laulude kogumist haruldase *chef-d'œuvre*'i. Muu hulgas kaasnes ümberkorraldustega ka paljude uute muusikateoste loomine (ülestõusmispühade vigiilia laulud muudeti täies

ulatuses), ning laulude modaalse raamistiku süstematiseerimine (*octoechos'*e ehk kaheksa laadi süsteemi teooria).

Selle karolingide esimese renessansi ajal teostunud muusikalise ristamise puhul pandi suurt rõhku ka lauldava teksti retoorilistele tagamaadele. Kõnekunst ehk *ars bene dicendi* ehk *recte loquendi*, mida karolingi humanistid viljelesid, jättis roomafrangi repertuaari esteetikale sügava jälje. Tekst ning meloodia põimusid selles omavahel täielikult, tänu rooma repertuaarist pärinevale hääldusele ja artikulatsioonile (silpide puhul), rõhutamise kunstile (sõnade ning kiillausete puhul) ning lause lihtsusele ja ökonoomsusele.

#### Hilisemad teisenemised meloodias

**Alates XI sajandist** ilmuvad gregooriuse laulu käsikirjadesse muutused meloodias. Teatud helijärgnevused asendusid teiste, huvitavamatega (tõus *si-st do-sse; mi-st fa-sse*). Keskajal valitsenud muusikaõpingute vaimustus ning koos noodikirjaga tekkinud uued võimalused ajendasid teoreetikuid ning ümberkirjutajaid meloodiaid parandama vastavalt oma tõekspidamistele (muutused *si* puhul). Kuna see protsess toimus samaaegselt uute muusikavormide arenguga, muutusid meloodiad tõepoolest rikkamaks. Samas aga muudeti ka vana repertuaari laule ning nii omandasid nende algsed meloodiad täiesti teistsuguse kuju, mis tuleks aga jällegi taastada.

Mõned sellised variandid leiduvad ka praegustes igapäevaseks kasutamiseks mõeldud gregooriuse laulu kogumikes, mistõttu neid väljaandeid tuleb kasutada teatud ettevaatusega.

Gregooriuse laulu repertuaari võib kokkuvõttes pidada keeruliseks kogumiks, milles eristuvad arvukad kompositsioonikihid. Igal ajastul valitses erinev laadikäsitlus, seetõttu peaks meie laadi mõiste olema piisavalt paindlik hõlmamaks neid kõiki.

## MIS ON LAAD?

Enne kui hakata kirjeldama gregooriuse laulu laade, tuleks leida vastus sellele küsimusele, sest just selles osas tekib üha uusi teooriaid, mis on üsnagi vasturääkivad.

Oles kokku võtnud kõik seda küsimust käsitleva "toimiku" osad ning mõelnud tükk aega selle "teose" üle, tegi üks kaasaegne muusikateoreetik järgmise järelduse:

"Laadi mõistel pole ühest seletust, mis kehtiks kõigil aegadel ning kõigis maades. See on sajandite vältel nii muutunud, et seda saab mõista vaid kooskõlas vastava ajastu ning kohaga. Pääaegu kõigi selle mõiste selgitajate viga kümne sajandi vältel on olnud lähtumine just oma kaasajal kasutusel olevast laadi kontseptsioonist, ning püüid kasutada seda selliste teooriate ning sellise muusika puhul, kus laadi mõisteti hoopis teisiti.

Keerulisest olukorrast, kuhu teoreetikud meid kõige paremas usus on eksitanud, pole võimalik väljuda teisiti, kui teha plats puhtaks ning alustada oma uuringuid taas algusest."<sup>1</sup>

Teha plats puhtaks teooriatest ning alustada oma uuringuid taas algusest tähendaks gregooriuse laulu puhul mitte üksnes vanaaegsete kompositsioonimeetodite, vaid ka suulise traditsiooni ning improvisatsiooni taaselustamist. Kuna see kontekst on meie ajaks kaduma läinud, laenamine **neli põhilist laadi definitsiooni** praegu veel elavatest muusikatradsioonidest.<sup>2</sup>

#### 1. Lõpetatud ja kindla struktuuriga helirida

Laadi helirea moodustab hulk helikõrgusi, mille hulgast heliteose jaoks valik tehakse. Teose struktuur moodustub nii selle põhjal, millistes intervallisuhetes need astmed üksteise suhtes paiknevad, kui ka selle alusel, milline on iga astme mõju ning tähendus.

Helirida koos oma struktuuriga oli heliloojatele pärandatud, muuta nad seda enam ei saanud. Kui rääkida helireast ja selle ülesehitusest, võib mingil määral rääkida ka etimoloogilisest ehk algupärasest andmebaasist, kompositsiooni päritolust. (Vt näide 1.)

<sup>1</sup>J. Chailley. *L'imbroglio des modes*. Pariis, 1960.

<sup>2</sup>Laadi definitsioonid käesolevas artiklis toetuvad M. Tran Van Khe määratlusele, mille võib leida väljaande *Encyclopedia Universalis* (1992) XV köitest, artiklist *Modes Musicaux*.



**I** N splendó-ri-bus sanctó-rum, ex ú-te-ro  
an-té lu-cí-fe-rum gé-nu-i-té.

Näide 1. *Communio In splendoribus*

Selle laulu meloodia pärineb VIII sajandist. Laulu noodipilt töötati välja alles kolm sajandit hiljem, XI sajandi keskpaiku. Selle helirida koosneb viiest astmest:

1 (re) 2 (fa) 3 (sol) 4 (la) 5 (do)

Astmete vahel on niisiis kas tervetoon, nagu 2. ja 3. vahel ning 3. ja 4. vahel, või siis väike tert, nagu 1. ja 2. ning 4. ja 5. vahel.

Esmapilgul tundub, et 2. astmele (fa) on antud teistega võrreldes suurem elujõud. Ta vibreerib intensiivsemalt — *splendoribus, ante, genui*.

#### 2. Helirea astmete vaheline hierarhia

Helilooja valib helirea astmete hulgast endale sobivad ning loob neist meloodia. Seda tehes annab ta igale astmele oma erilise osa, kindla funktsiooni. See saab vastava helirea astmete vahelise hierarhia aluseks. Nii on helilooja selle hierarhia loojaks.

Hierarhia ilmneb meile eelkõige kvantitatiivselt — kui tugevalt ning kui tihti igast astet teoses kasutatakse. Kuid seda on kuulda ka kvalitatiivses mõttes — igal astmel on loos tähta oma eriline funktsioon, oma kindel roll.

Üht laadi tundma õppida tähendab aru saada, milline on iga teoses esineva astme eriline osa. Esmalt püütakse eristada arhitekturaalseid ning ornamentaalseid noote. Seejärel tuleb kindlaks teha iga astme spetsiifiline tähendus. (Vt näide 2.)

Näide 2. *Introitus Puer*

**P** U-ER na-tus est no-bis, et fi-li-us  
da-tus est no-bis: cu-ius impè-ri-um su-per  
hú-me-rum e-ius: et vo-cá-bi-tur nomen  
e-ius, magni consí-li-i An-ge-lus. Ps. Can-tá-te



V. In-é-a-fa-cta est di-lé-cto  
in cornu, in lo-co ú-be-ri.

V. Et mā-cē-ri-am circúmde-dit, et circúmfo-  
dit: et plantá-vit vi-ne-am So-rec, et  
aedi-fi-cá-vit turrim in mé-di-o e-ius.

V. Et tórcu-lar fo-dit, in e-a vi-ne-a  
e-nim Dómi-ni Sá-ba-oth, dó-mus Is-ra-el  
est.

Näide 3. Ülestõusmispühade vigiilia *canticum*.

Seevastu on aga tõsi ka see, et laadikeele keerulisemaks muutudes töötati välja uuemad meloodiavormelid, mis kuulusid jällegi vaid ühe kindla laadi juurde.

*Märkus.* Iseloomulikud meloodiavormelid on olulised laadi äratundmiseks, kuid nad on tihedalt seotud ka helirea ülesehituse ning astmetevahelise hierarhiaga. Need vormelid on üldiselt meloodilised järgnevused, mis toetuvad teose ühele kindlale ehituslikule astmele.

#### 4. Laadiga seotud tunne ehk eetos

Tänapäeval aktiivses kasutuses olevad modaalse muusika erinevad liigid on kinnituseks, et "iga laadi mõistega on tihedalt seotud laadist lähtuv tunne ehk eetos".<sup>3</sup>

<sup>3</sup> M. Tran Van Khe, *op. cit.*

Seda ideed on gregooriuse laulu puhul tunduvalt raskem mõista kui ida muusikaliikide puhul, kuna Idas on muusikast ning eetosest hoopis teistsugune arusaam. Igal juhul mitte nii süsteemne kui meil XX sajandil. Kuid siiski omab eetose mõiste ka Läänes väärtust.

Mõtet, et hingeseisundite ning erinevate muusikaliikide vahel on mingi side, väljendas selgelt juba Platon ning kogu vanakreeka filosoofia. Kirg, mida keskajal tunti kreeka-roma kultuuripärandi vastu, selgitab, miks saab see teema XI sajandi kommentaaride sulgedes ning skulptorite käe all niisuguse mõju.

Muusikalise eetose mõistet sisaldavad muuseas ka pühakiri ning kirikuisade kirjutised. Muusikal on teatud mõju inimhinge seisunditele ning ta suudab neid seisundeid ka väljendada. Kuidas oleks see nähtus saanud kristlikule liturgiale võõraks jääda? Ja enamgi veel — kuidas oleks võinud elav ning kontemplatiivne muusika, mille ülesandeks on poeetiline ilmutuse edasiandmine, võinud loobuda nii mõjuvust vahendist?

Kuid sellest ajast, mil gregooriuse laul sündis, on möödunud sajandeid ning suuline traditsioon katkenud. Muusikaajalugu, mõtte ning religioosse tunnetuse ajalugu sisaldab mitmeid arenguetappe. Kuigi tänapäeval ei ole enam võimalik kesk-aegsete laadide eetost täielikult taastada, annavad selle ajastu kirjutised meile siiski väärtuslikke juhiseid.

Siin on kaks teksti, mis on järgnevate põlvkondadeni jõudnud.

**Guido Arezzost** kirjutab **XI sajandil**, et erinevad laadid "kohanduvad ülihästi erinevate hingeseisunditega. Nii on üks meist võlutud autentse *deuterus'*e kergest hoost, teine eelistab plagaalse *tritus'*e vormikust; ühele meeldib rohkem autentse *tetrardus'*e voolavus, teine eelistab sama laadi plagaalse vormi mahedust, jne".<sup>4</sup>

See arvamus lähtub rohkem kuulaja subjektiivsest tundest kui muusika ülesehituses peituvast objektiivsest alusest.

**XII sajandi alguses** arendab **Afflighemi Johannes** neid mõtteid edasi: "Nii nagu igale suule ei maitse toit samamoodi, ühele meeldivad rohkem vängemad road ning teisele mahedamad, nii ei võta ka kõik kõrvad helisid vastu ühtmoodi. Ühtesid rõõmustab esimese laadi rahulik ning pühalik kulgemine, samas kui teisi haarab teise laadi veidi raskepärane sügavus; ühtedele meeldib kolmanda laadi karm ning otsekui ebaväärikas hüplevus; teisi tõmbavad enda poole neljanda laadi meelitavad kõlad; mõnesid liigutab viienda laadi vaoshoitud tulusus ning selle ootamatu langus lõpuosas; teised upuvad pisaratesse, piltlikult muidugi, kuuldes kuuendat laadi; mõnedele meeldib kuulata seitsmenda laadi väljendusrikkaid hüppeid; teised jälle armastavad kaheksanda laadi harmoonilist, peaaegu kumisevat kooskõla."<sup>5</sup>

Selline käsitlus võeti taas kasutusele **XVIII sajandil**. **Abee Poissoni** sulest ilmus jällegi hulk laadidele vastavaid omadussõnu, mis tema andmetel pärinevad mõnelt kaasaegselt, kuid nähtavasti ulatuvad nende juured aga varasemasse aega.<sup>6</sup>

PRIMUS	gravis	tõsine
SECUNDUS	tristis	kurb
TERTIUS	mysticus	müstiline
QUARTUS	harmonicus	harmooniline
QUINTUS	laetus	rõõmsameelne
SEXTUS	devotus	jumalakartlik
SEPTIMUS	angelicus	ingellik
OCTAVUS	perfectus	täiuslik

Laadiga seotud tunnete täielikum uurimine seisab gregooriuse laulu puhul alles ees.

(Järgneb)

*Prantsuse keelest tõlkinud EVA EENSAAR*

<sup>4</sup>Gui d'Arezzo. Micrologus. Pariis, 1993.

<sup>5</sup>Ioannis Cotton. Musica. Rmt : Scriptus ecelesiastici de musica. San Blasianis, 1784.

<sup>6</sup>Léonard Poisson. Traite théorique et pratique du plain-chant appelé [sic] grégorien. Pariis, 1750.

## ALFRED VON GLEHN — 110 AASTAT PEDAGOOGITÖÖ ALGUSEST MOSKVA KONSERVATOORIUMIS



Tšellomängu ja õpetamise ajaloos seni veel vähe uuritud Moskva konservatooriumi professor Alfred von Glehn on Eestiga mitmeti seotud — ta on sündinud Tallinnas, siin esinenud ja õpetanud, Eestis töötab praegu tema õpilaste õpilasi ning muuseas pärineb ta samast suguvõsast, millest kuulsa Glehni lossi ehitaja Nikolai von Glehn.

*Arhiivifoto*

Lev Solomonovič Ginsburg kirjutab oma raamatu "Tšellokunsti ajalugu" III osas:\* "Nii nagu väljapaistvate viiuldajate, vene konservatooriumide kasvandike (Jascha Heifetzi, Jefrem Zimbalisti, Mischa Elmani ja teiste)

kontserttegevus välismaal pani kogu maailma vaimustuma vene viiulikoolist, nii töid Jevsei Beloussovi (samuti ka Jossif Pressi, Grigori Pjatigorski ja teiste) esinemised kuulsust vene tšellokoolile." Loetletud viiuldajad on kõik õpinud Peterburi konservatooriumis professor Leopold Aueri juures, tšellistid on aga professor Alfred von Glehni õpilased Moskva konservatooriumist. Kes oli see salapärane pedagoog, kellest ei ole juttu mitte üheski Eesti, Lääne-Euroopa ega Ameerika teatmeteoses?

Minu õpetaja Moskva konservatooriumis professor Sergei Širinski rääkis tihti oma õpetajast von Glehnist. Tähelepanu äratas tema väga austav ning lugupidav suhtumine von Glehni isikusse ja pedagoogilistesse põhimõtetestesse. Tol ajal ei osanud ma veel sellele nimele eriti tähelepanu pöörata, kuigi tekkisid mõned mõtteseosed — on ju kõik tallinlased kuulnud näiteks Glehni pargist Mustamäel. Samuti on meelde jäänud, et professor Širinski mainis midagi von Glehni surmast või lahkumisest 1921. aastal. Mõni kuu tagasi sattus minu kätte Otto Greiffenhageni raamat Tallinna Kammermuusika Seltsi ajaloost. Seal on juttu Moskva professorist Alfred von Glehnist, kes saabus aastal 1921 Tallinna ja hakkas siin korraldama kammermuusika kontserte ning tegelema pedagoogitööga. Tekkis küsimus, kas ei võiks olla tegemist sama isikuga, kellest rääkis minu õpetaja Moskvas.

Andmeid Alfred von Glehni kohta ei leidnud ma mitte ühestki tuntud leksikonist. Peamise lähteinformatsiooni sain lõpuks nõukogude muusikaentsüklopeediast: Alfred (Constantin) Edmundovič Glehn, von — sündinud 1858. aastal Revalis (Tallinnas), surnud 1927 Berliinis, 1890—1921 oli Moskva konservatooriumi professor; samuti tema tuntumate õpilaste loetelu, kelle hulgas oli nimetatud ka minu õpetajat professor Sergei Širinskit (kes aga ilmselt ei teadnud, et Alfred von Glehn on pärit Tallinnast).

Kuna von Glehni küsimus mind väga huvitab (see on otseselt seotud minu enda õpetamissüsteemi kujunemisega), alustasin

\* Moskva, "Muzōka", 1965.

andmete otsimist ja materjali kogumist. Selgub, et trükitud materjali on väga palju — juba praegu, uurimise algetapil, olen leidnud üle viiekümne raamatu, kus on andmeid ja viiteid Alfred von Glehni ja tema perekonna kohta. Praegu on kahju, et ma ei osanud õigel ajal professor Širinskilt tema õpetaja kohta rohkem küsida, sest raamatute kuivad faktid ei suuda kuidagi asendada kaasaegsete isiklikke mälestusi ja hinnanguid. Pidevalt paisuv materjali hulk nõuab läbitöötamiseks pikemat aega, esialgu püüan anda lühema ülevaate Alfred von Glehni elust ja tegevusest.

**Alfred Constantin von Glehn** sündis 6. (18.) jaanuaril 1858. aastal Tallinnas aadliperekonnas. See vana suguvõsa on pärit samanimelisest rüütlimõisast Reini provintsis. Suguvõsa üks haru (nende hulgas ka üks Alfred von Glehni esivanematest, **Heinrich von Glehn**) tuli Tallinna XVII sajandi keskel, olles enne seda tegutsenud kaupmeestena Aachenis ja Lübeckis. Heinrich von Glehni poeg, Revali raehärra **Peter von Glehn** (1669—1742) oli kaks korda abielus. Esimesest abielust sündinud poja Adriani poeg **Peter Gottlieb von Glehn** oli professor Alfred von Glehni vanaisa, teisest abielust sündinud poja Peteri poeg **Peter von Glehn** oli Nikolai von Glehni, Nõmme asutaja ja Jälgimäe mõisahärra vanaisa.

Alfred von Glehni isa **Edmund Theophil von Glehn** (1800—1884) oli meditsiinidoktor, lisaks omandanud ka vene teenistusaadli tiitli. Alfred oli noorim perekonna kuuest pojast ja kahest tütrest. Kõik kuus poissi õppisid Tallinna Kubermangukoolis. Von Glehni perekonnas tegeldi palju muusikaga. Alfredi vendadest-õdedest vanim, kaupmees Edmund von Glehn (1841—1902), mängis hästi viiulit ja oli 1888. aastal Tallinna Kammermuusika Seltsi üks asutajatest ning selle aktiivne liige kuni surmani. Paljud vend Edmundi lapsed olid head pillimängijad: Felix von Glehn mängis viiulit, Roman von Glehn oli hea tšellomängija (ta oli näiteks kaastegev Aino Tamme kontserdil 1926), Walter von Glehn mängis viiulit ja vioolat. Ta andis ka soolokontserte. Muuseas oli ta aastail 1919—1920 "Estonia" teatri orkestrant ja mängis vioolat kvartetis, kus kaasmängijateks olid Johannes Paulsen, Alfred Pappmehl ja Raymond Bööcke.

Pärast gümnaasiumi lõpetamist Tallinnas 1876. aastal läks Alfred edasi õppima Peterburi Teedeinseneride Instituuti. Peterburis tutvus ta tulevase väljapaistva vene tšellisti ja pedagoogi Alexander Wierzbiloviciga. Alfredi pidi olema Tallinnas tšellomänguga üsna tõsiselt tegelnud, muidu poleks Wierzbilovic soovitanud tal Peterburi konservatooriumi kuulsale vene tšellisti professor Karl Juljevitš

Davõdovi juurde õppima minna. 1877. aasta sügisel astuski Alfred Peterburi konservatooriumi Davõdovi tšelloklassi vastu vanemate tahtmist, kes jätsid ta toetusrahast ilma.

Davõdov pidas oma õpilast väga andekaks ja kasutas teda korduvalt oma "Sümfoonilistes harjutustes" (Karl Davõdovi organiseeritud sümfooniakontsertide sari). Juba 1877. aasta lõpul esitas von Glehn orkestriga Bachi aaria. 1879. aasta kevadisel eksamil mängis ta Lindneri kontserti, mille eest sai väga hea hinde. Eksamikomisjoni esimehe märkmetevihikus on Davõdov von Glehni kohta kirjutanud: "Väga andekas ja küllalt hoolas." 24. jaanuaril 1880 esitas von Glehn Schumanni kontserti; orkestrit juhatas tema õpetaja Davõdov. Aastal 1881 lõpetas von Glehn Peterburi konservatooriumi Davõdovi tšelloklassis vabakunstniku diplomi ja suure hõbemedaliga.

Hooajal 1881/82 viibis von Glehn kontsertreisidel Venemaal ja piiri taga. Ta esines suure eduga Leipzgis, Dresdenis, Würzburgis, Viinis, Pariisis ja Londonis. 30. mail 1882 esitas ta Moskvas Saint-Saënsi kontserdi Anton Rubinsteini juhatusel.

Umbes aasta mängis von Glehn Peterburi Itaalia ooperi orkestris. Pärast kontserte Londonis 1883. aastal asus ta tööle Berliini Filharmoonia orkestri solistina. Järgmisel aastal võttis ta aga vastu ettepaneku minna tööle Harkovisse ja 1. septembrist 1884 sai temast tšello- ja kvartetiklassi vanemõpetaja Vene Muusikaühingu (VMÜ) Harkovi osakonna muusikakoolis. Samal ajal mängis ta kohalikus VMÜ kvartetis, samuti teistes kammeransambrites.

1888. aastal asutas von Glehn Harkovi ülikooli juurde üliõpilasorkestri. Korduvalt ühendas ta muusikakooli õppejõud ja õpilased ning kohaliku draamateatri muusikud koos ülikooli orkestriga üheks suureks koosseisuks ja dirigeeris selle kontserte.

Tihti esines von Glehn Harkovis ka solistina. Näiteks hooajal 1888/89 esitas von Glehn läti helilooja Andrejs Jurjānsi (õpetas Harkovi muusikakoolis 1882—1916) talle pühendatud tšellokontserdi, 1890. aasta jaanuaris koos Sergei Tanejeviga Tšaikovski Trio.

1888. aasta suvehooajal esines von Glehn korduvalt sümfooniakontsertidel Peterburi "Akvaariumis", esitades Bernhard Rombergi Üheksandat kontserti, Adrien François Servais' kontserti ja teisi tolaeagseid populaarseid teoseid.

Anton Rubinstein loetles oma kirjas "Novoje Vremja" toimetusele 8. juulil 1889. aastal Peterburi konservatooriumi saavutusi ja parimaid lõpetajaid, nimetades nende hulgas kahte tšellisti: Wierzbilovicit ja von Glehni.

Aastal 1890 pärast professor Karl Friedrich Wilhelm Fitzenhageni surma tekkis äge vaidlus, keda kutsuda Moskva konservatooriumi tšelloprofessoriks. Pjotr Iljitš Tšaikovski arvates võis kõne alla tulla ainult Anatoli Brandukov, ent konservatooriumi direktor Vassili Safonov pooldas kindlalt von Glehni kutsumist, põhjendades seda sooviga anda tšelloklassi juhtimine Davõdovi koolkonna esindajale (Brandukov oli õppinud Fitzenhageni juures ja esindas Friedrich Wilhelm Grützmacheri kooli). Konflikti tagajärjel lahkus Tšaikovski Vene Muusikauhingu direktori kohalt.

Moskva konservatooriumi kunstinõukogu otsustas 19. mail 1890. aastal kutsuda Alfred von Glehni tšelloprofessori ametikohale. 28. mail 1890 kirjutatud vastuses Vassili Safonovile nõustus von Glehn pakkumisega. 1. septembril 1890. aastal alustas Alfred von Glehn pedagoogitööd Moskva konservatooriumis. Tullis ära Harkovi muusikakoolist, võttis ta kaasa kaks oma sealset õpilast — Mihhail Bukiniku ja Isaak Dubinski.

1934. aastal ilmunud "Mälestustes" kirjutab Moskva konservatooriumi kauaaegne direktor helilooja Mihhail Ippolitov-Ivanov: "Kuigi Pjotr Iljitš [Tšaikovski] pahandas väga Safonovi järeleandmatuse pärast, tunnistas ta siiski lõpuks, et Safonovil oli õigus. Von Glehn oli pedagoogina täiesti eriline nähtus, kes oli pärinud oma geniaalselt õpetajalt Davõdovilt kogu tema koolkonna eripära ja haruldase oskuse oma kunstilisi saavutusi õpilastele edasi anda. Kuulates Alfred Edmondovitši õpilasi, on kohe tunda Davõdovi kooli erilist ja üleolekut teistest koolkondadest..."

Varsti pärast Moskvasse kutsumist, novembris 1890 esines Glehn VMÜ sümfooniakontserdil Davõdovi Neljanda kontserdi I osaga. Publiku nõudmisel esitas solist ka teose II osa, kusjuures klaveril saatis teda dirigent Safonov. Väga kiitev arvustus selle kontserdi kohta ilmus ajalehes "Московские ведомости" 1890, nr 906. Mainides esineja hiilgavat tehnikat, kõlavust ning tooni pehmust, kirjutab kriitik: "Härra von Glehni õilis ja sádelev mäng meenutab oma võtete poolest kadunud Davõdovit. Ei saa jätta heaks kiitmata just nimelt von Glehni valimist konservatooriumi professori kohale. Von Glehn on omandanud Davõdovi parimad mängu- ning õpetamisvõtted, ta on võimeline neid omakorda õpilastele edasi andma ja nii jääb meie kuulsaltšellisti koolkond elama ka pärast tema surma. Härra von Glehnil oli tohutu menu ja näib, et ta võitis kohe Moskva publiku sümpaatia."

Juba Moskva perioodi esimestel aastatel esines von Glehn väga edukalt ka kammeransamblites. 1892. aastal esitas ta Tšaikovski

Trio koos Moskva konservatooriumi viiuliprofessori Jan Hřimalý ja Sergei Tanejeviga, Beethoveni Trio op. 97 Christian Pabsti ja Hřimalýga.

1893. aastal esitas von Glehn koos Vassili Safonovi ja Sergei Vassiljevits Rozanoviga esimest korda Moskvas Brahmsi Trio klaverile, klarnetile ja tšellole. Ta on mänginud ka trios Jossif Hoffmanni ja Leopold Aueriga. Aastal 1899 esines ta koos Ignaz Paderewskiga, mängides Beethoveni Trio op. 94 ja Brahmsi kvarteti. Ansambelis Nikolai Medtneriga esitas ta 1900. aastal Beethoveni sonaadi D-duur.

Pärast aastat 1905 esines von Glehn harva solistina, osaledes mitmesugustes kammeransamblites, eelkõige VMÜ Moskva osakonna kvartetis, kus ta mängis aastail 1890—1910 (esimene viiul selles kvartetis oli kuni 1905. aastani Jan Hřimalý). See kõrgetasemeline kvartet aitas oluliselt kaasa kamermuusika populariseerimisele ja oli Tanejevi kahe esimese kvarteti ning paljude teiste väljapaistvate teoste esiettekandjaks.

1906. aastal oli Alfred von Glehn kaasaegse välismaise kamermuusika kontserdisarja algataja ja osavõtja. Sama aasta novembris esitas ta koos Konstantin Nikolajevits Igumnoviga prantsuse helilooja Samuel Rousseau sonaadi ja osales Regeri trio ja Dohnányi klaverikvinteti ettekandel. Veel hooajal 1920/21 leiame von Glehni nime Beethoveni trio esitajate hulgast helilooja 150. sünniaastapäevale pühendatud kontsertidel.

Märtsis 1910 toimus Jan Hřimalý muusikalise tegevuse neljakümnennda juubeli puhul tema viiulõpilaste konkurs. Žüriisse kuulusid Alfred von Glehn, Anatoli Brandukov, Vjatšeslav Ivanovitš Suk, František Ondříček ja teised.

Konservatooriumi ajaloo keerulistel aegadel oli Alfred von Glehn üks neist, kes aitas aktiivselt tööd juhtida ja korraldada. Detsembris 1905 valis konservatooriumi kunstinõukogu von Glehni (koos Ippolitov-Ivanovi, Nikita Morozovi, Nikolai Šiškini ja Konstantin Igumnoviga) konservatooriumi juhtimise ajutisse komisjoni, Glehn oli selle esimees. Aastal 1905 oli ta ka konservatooriumi direktori kandidaat, kuid taandas end enne hääletamist.

1917. aasta jaanuaris Petrogradis toimunud konservatooriumide direktorite ja esindajate nõupidamisel esindasid Moskva konservatooriumi Mihhail Ippolitov-Ivanov, Alfred von Glehn ja Grigori Prokofjev. Sama aasta märtsi lõpul toimus Moskvas kõigi konservatooriumide direktorite ja kunstinõukogude esindajate kongress. Moskva konservatooriumi uue põhikirja väljatöötamise komisjoni kuulusid Ippolitov-Ivanov, Aleksandr

Goldenweiser, Grigori Prokofjev ja von Glehn. Kongressil esindasid Moskva konservatooriumi Ippolitov-Ivanov, Morozov, Prokofjev, Goldenweiser ja von Glehn.

1917. aasta sügisel moodustati konservatooriumi orkestriosakonna professorite nõukogu, mille esimeheks valiti Alfred von Glehn.

23. novembril 1919 kinnitati Moskva konservatooriumi juhtkond: rektor Mihhail Ippolitov-Ivanov, rektori abi Alfred von Glehn, alates 1920. aastast lisaks prorektor Aleksander Goldenweiser.

Hariduse Rahvakomissariaadi muusikaosakonna juurde moodustati spetsiaalne konservatooriumide reformi komisjon. Moskva konservatooriumist kuulusid sellesse Goldenweiser, von Glehn ja Prokofjev.

1921. aastal tuli von Glehn tagasi Eestisse. Siin tegutses ta pedagoogina (tema pedagoogiline tegevus Tallinnas vajab veel lähemat uurimist) ja korraldas aastail 1922—1925 kammermuusika kontserte. 1922. aasta sügisel ilmunud ajaleheteates kuulutatakse välja kammerkonsertide sari — kaks korda kuus pühapäeviti kell viis Mustpeade Maja saalis. Kolme hooaja jooksul korraldas von Glehn mitukümmend kontserti. Kavad olid hästi läbi mõeldud ja enamasti temaatilised — pühendatud kas ühele heliloojale, rahvusele või ajastule. Peale von Glehni esinesid Artur Lemba, Alfred Pappmehl, Johannes Paulsen, Rudolf Milli, Sigrid Antropoff-Hoerschelmann, Nikolai Orlov, Vladimir Padva ja mitmed teised tuntud muusikud. Tihti esines nendel kontsertidel laulusolistina Alfred von Glehni abikaasa Catharina von Glehn-Runitsch, kes andis Tallinnas ka laulutunde. 1923. aastal esines sarja ühel kontserdil professor Jevsei Beloussov. Tema õpetaja von Glehn oli seekord kuulajate hulgas. Hiljem, aastatel 1930—1945 töötas Beloussov Juilliardi kooli õpetajana New Yorgis.

Alfred von Glehn esines ka solistina "Estonia" orkestri saatel Raimund Kulli juhatusel. 30. oktoobril aastal 1924, Chopini 75. surma-aastapäeva puhul toimunud mälestuskontserdil "Estonia" kontserdisaalis esitas von Glehn koos Pappmehli ja Lembaga Chopini Trio *op. 8*, samal kontserdil esitas Catharina von Glehn Chopini "Viis poola laulu". 24. veebruaril 1925 esines Alfred von Glehn solistina Eesti Vabariigi aastapäeval Tallinnas korraldatud pidulikel üritustel. 1925. aastal kirjutas Artur Lemba oma arvustuses tunnustavalt uuest kvartetist koosseisus Raja Feinstein, Rudolf Milli, Johannes Paulsen, Alfred von Glehn. See koosseis esines ainult kahel kontserdil 1925. aasta märtsis ja lõpetas tegevuse seoses von Glehni ärasõiduga. Oma viimasel kontserdil Tallinnas 24. aprillil aastal 1925 esi-

tas Alfred von Glehn koos Raja Feinsteini ja Nikolai Orloviga Tšaikovski trio.

1925. aastal sõitis von Glehn Berliini, kus tema õpilane Grigori Pjatigorski aitas tal saada töökoha Klindworth-Scharwenka konservatooriumis. 1926. aasta jaanuaris toimus Tallinnas Pjatigorski soolokonsert. Artur Lemba ennustas oma arvustuses muusikule suurt tulevikku, samas kurtis aga publiku vähesuse üle. Selle kontserdi aitas tõenäoliselt korraldada Alfred von Glehn, kes elas tol ajal juba Berliinis.

1926. aastal von Glehn haigestus. Teda asendas Grigori Pjatigorski, kes töötas Klindworth-Scharwenka konservatooriumis kuni 1928. aastani, mil ta lõpetas kõik oma püsivad töölepingud ja otsustas soolokarjääri kasuks.

Alfred von Glehn suri 1927. aastal Berliinis, nekroloog on ilmunud ajakirjas "Allgemeine Musikalische Zeitung".

Alfred von Glehni ajal suurenes Moskva konservatooriumi tšelloklass tunduvalt, oli aegu, mil seal õppis üle kolmekümne tšellisti. Märgatavalt rikastus õpilaste mängitud repertuaar — varem esitati peamiselt piiratud õp-perepertuaari kuuluvaid teoseid. Paljud Alfred von Glehni õpilased on töötanud silmapaistvatel kohtadel Venemaa muusikaelus, mitmed neist andsid tema õpetuse edasi oma õpilastele. Professor Sergei Širinski õpetas Moskva konservatooriumis aastatel 1931—1974 ja mängis Beethoveni-nimelises kvartetis üle viiekümne aasta. Mitmed väljapaistvamad Alfred von Glehni õpilased jätkasid tegevust välismaal: Modest Altschuler, Isaak Dubinski, Mihhail Bukinik, Jossif Press, Jevsei Beloussov, Grigori Pjatigorski USAs, Kazimierz Witkomirski Poolas, Evalds Berzinskis Lätis. Tbilisi konservatooriumis töötas pikka aega professor Konstantin Minjar-Belorutšev — pedagoog ja teoreetik, kes on avaldanud mitu raamatut tšellomängust ja selle õpetamise metoodikast. Tema tuntumate õpilaste hulka kuuluvad Daniel Šafran ja Raja Garbuzova. Anna Ljubošits oli esimene Moskva konservatooriumi lõpetanud naistšellist, kes esines enne 1917. aastat suure eduga ka Lääne-Euroopas. Hiljem jätkus tema kontserttegevus kuni 1939. aastani Venemaal, ta on esinenud koos Arthur Nikischi, Fjodor Šaljapini ja Goldenweiseriga.

Alfred von Glehni üle kolmekümne aasta kestnud pedagoogiline tegevus Moskva konservatooriumis oli erakordselt viljakas, kindlasti kuulub ta nende isiksuste hulka, kes on avaldanud kõige suuremat mõju tšellomängu ja pedagoogika arengule kogu maailmas XX sajandil.



## DAVID CRONENBERGI EKSISTENTSIAALNE MAAVÄRIN



*“eXistenZ”, 1999. Režissöör David Cronenberg. Mõnige tootva firma noor töötaja Ted Pikul (Jude Law) satub leiutaja Allegrat kaitstes maailma, kus on kadunud piir fantaasia ja reaalsuse vahel.*

*Näitlejad ja nendega samastuv publik hakkavad vaevu nähtavasse pildiruumi investeerima seda, mis end tavaliselt alateadvuse sügavustes varjab.*

Peeter Linnap, *“Make believe ja skisofreenia: külaskäik Blairi nõia juurde”*, TMK 2000, nr 4.

### Paralleelselt kulgevad reaalsused

Realism oli ja on sobivaks käetugedega ratastooliks suurtele poliitilistele diktatuur-süsteemidele. Üks reaalsus ja üks õige tõde, mille elluviimiseks saab olla vaid üks, olgu siis et veidi verisevõitu tee. **David Cronenbergi** filmide sulatusahjus toimub “raudbetoonist reaalsuse” dekonstruktsioon. Tema

serveeritud reaalsus valmistatakse faktidest, mida me teame, ja puruneb faktide teadasaamisel, mida me enne ei teadnud. Inimese kergeusklik ihalus ühe ja ainsa “tõe ja õiguse” järele on aluseks ja aineks Cronenbergi filmidele, sest selle lihtsameelse lootuse happevani pillamine toob omakorda publikumenu. Cronenberg kasutab kõige mõjuvama moel ära kahel, kolmel või n-tasapinnal jooksva jutustuse võimalused.

Samas hoidub ta hoolikalt kinnastatud käsi meie alateadvusse murdvarguse jälgi jätmast. (Tõsi küll, mõnikord tavatseb ta meie aju süvakihtidesse uputada sisalikke, hirmu, veidralt armistatud naisejalgu jm säärast kraami, aga sellest hiljem.) Seega pole Cronenbergi puhul juttugi epateerimisest või lihtlabasest kostüümiteatrist. Aja- ja sündmustaju nihe,

mida Cronenberg meis loob, on seda kohutavam, et ta on päriselt olemas. See ei ole mingi lihtlabane huvireis Wellsi ajamasinal, kus minnakse pannkoogikorvikesega Punamütsikest ja tema vanaema vaatama. See on lõhe meie sees kujunenud elumõistmise ning nende arusaamade murdumisel tekkinud rusuhunniku vahel. Meie reaalsustaju lihtsalt puruneb uute faktide teadasaamisel — selline on Cronenbergi eksistentsiaalse vaakumpommi mudel.



*“eXistenZ”. Geniaalne Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) leiutab mängu nimega eXistenZ, mille aluseks on biotehnoloogia. Mängu eripäraks on juhtkang, mis ühendatud mängija kela ja ajuga, tänu millele sõltub mäng täielikult kujutlusvõimest. Kuid eXistenZi piiramatud võimalused varjavad endas ka ohtu: Allegra muutub ise mängijate ründeobjektiks.*

Ohverdada end hulluks ajavalt šarmantse naise eest on veel kuidagi talutav, aga olla näiliselt samadel tingimustel julmalt ja sarkastiliselt petetud ning alandavalt-alandlikult armastatud teise mehe poolt on talumatu. Sedavõrd talumatu, et reaalsustaju puruneb hullumeelsuse kildudeks (*“M. Butterfly”*, 1993).

### Lõpplahendus ootab nurga taga. Illusioon muutub hallutsinatsiooniks

Kõige üllatuslikuma lõpplahenduseeni jõuab Cronenberg kergelt ja kordagi süžeed ähmastamata. Kõik on loogiline ja selge, see järjekindlus süvendab meis illusiooni, et film on “päris”. See “päris” kriteerumi järgimine uimastab vaatajat sedavõrd, et ta hakkab tasukurätikut otsima, kui kinolinal keegi aevastama juhtub. Süžee nihked tulevad järsku ja ootamatult nagu maavärinad. Üllatunud vaataja pöörab saalis pead, et kindlaks teha, kas

tema kõrval istuv tütarlaps ei ole tegelikult noormees, kes on hoopis naine?

Üsun äraspidises bumerangvinklis paneb Cronenberg kahtluse alla “kõik suure, ilusa ja ülla”, olgu siis tegemist armastuse ja kirega (*“M. Butterfly”*; *“Crash”*, 1996), tuhandete aastate vanuste traditsioonidega (*“M. Butterfly”*) või inimesistentsi enesega (*“eXistenZ”*, 1999). Cronenbergi “paralleelsed realismid” panevad meid ennast lõppude lõpuks samavõrra võõristama kui alguses uskuma.

Muinasjuttu ja valet on alati kergem uskuda kui Cronenbergi mitmenurkset tõde, kuna esimesed kaks on loodud ja disainitud selleks, et olla usutatavad. Vale on kliendile-tarbijale suunatuna üheselt lahtikodeeritav, elu aga ebamugavalt mitmepalgeline. Imekaunis seepjas unelm *“M. Butterflys”* pöördub kahteralise skalpellina idamaiste ning muude iidsete ja vähem iidsete traditsioonide lahkamiseks. Viirikühõngu haihtudes jääb õhku vaid formaliiniais ja mõru küsimus: *k e l l e l e* on traditsioonid kasulikud ning mida kõike iidsuse sildi taha varjatakse? Ehk M. Butterfly sõnul: “Osa “iidsed” armastustraditsioone löin ma spetsiaalselt oma ohvri tarbeks.” See-ga on traditsioonide ja rituaalide mehaanikasse kodeeritud nii tõe varjamine kui ka pettuse legaliseerimise võimalus.

### Detailid — veidrad mäluankrud ning veenivad argumendid

Cronenbergi loodud reaalsuse alustalad on kirurgiliku vahedusega valitud detailid, mida elegantse iseenesestmõistetavusega rakendatakse teema teenistusse. Mälutehnikast on millegipärast kummitama jäänud võte seostada raskesti meelde jäävaid sõnu millegi veidraga. Ehk on Cronenbergi filme osalt just tänu seda laadi pisikeste mäluankrute heitmisele nõnda raske unustada? Tilluke auguke selgroos bio-kübermängu juhtme tarvis pani saalitäie rahvast ebamugavustunde käes vaeveldes nimmepiirkonda sügama. (Femmarite rõõmuks paiknes eXistenZ 1999-nimelise mängu virtuaalreaalne naba just selles radikuliidist enim vaevatud inimkeha osas.) Kahepäised minisaurused, keda Allegra ja tema saatja bensiniijaamas kohtasid, ei lasknud oma loomutruuduses ilmselt eestlastel jaani-õhtul rahulikult vintis peaga metsas põitki kergendamas käia. Ja Maarjamaa teedel ja tänavatel patrulliv pätt ja politseinikki kontrollib pimedatel öödel PÖFFi auks, ega tal ometi biopüstel kabuuris ole.

Sõnaühendil *h a m b u n i* relvastatud on nüüdsest aga sootuks uudne tähendus, sest Cronenbergi loodud unenäoliste värddetailide reas ei ole soolikatest ja kõolustest konst-

rueeritud biopüstol, mille laskemoonaks ham- bad!, just mitte kõige väiksema kaliibriga leiu- tis. Meisterlike minimälutorgete kõrval kas- utab David Cronenberg ka virtuoosse osavu- sega laiekraankino pakutavaid võimalusi. Kadedusest kahvatuks võtavad kaadrid "eXistenZist", mille puhul Cronenberg on ar- vestanud kinos tekkivat nn ringauditooriumi efekti: saalis istujad ja kinolinal istujad mood- stavad hetkeks täiusliku eXistenZi mängi- jate ringi. Illusioon muutub hallutsinatsioo- niks.

### Moto- ja seksodroom: crash

Cronenberg on samanimeliseks filmiks vändanud ka omaaegse kultusteose "Crash". Selle teema on auto ja inimese ülimalt roman- tiline ühtesulandumine, mille üheks teguriks on loomulikult kiirus ja tagajärjeks inimkeha lõmastumine või väiksemate kriimustuste ning vigastuste tekkimine mõlemale kokku- puutuvale kehale. Kõikvõimalike haavandite ja mõlkide erotiseerimine kogu filmi vältel annab alust nimetada tulemust omamoodi seisundifilmiks. Vastandina laialt levinud *coitus interruptus*-linasteostele on siin õrritavalt püsti ja pinges iga viimane kui kaader. Cronenberg teeb tüpaažidega 10:0 ära isegi vanale heale Victor Hugole endale. Nii palju haavu ja ilu ühekorraga: imekaunid malbed blondiinid nümfomaanid, võrgutavad armid kehal; veetlevalt abitud pooljalutud daamid; edukad, seksuaalselt täitmatud ning pikant- selt lonkavad filmimehed. Ime siis, et selline loetelu ajab Quasimodogi näost roheliseks! Vähe sellest, neid moodsa aja kultusskaala mõlemat äärmust, ilu ja õnnetust, endas kand- vad kodanikud on ühendunud omalaadsesse sekti, kus lisaks isiklike mehaanilis-erootiliste kogemuste hankimisele haritakse end ka aegluubis vaadatavate videoklippidega õnne- tusjuhtumitest. Kuid kõik kaunis on maiselt kaduv, nii tõugatakse mootorite maailm info- tehnoloogia poolt troopilt. Pühitsenud mehaa- nika ja inimihu liitu "Crashi" veritseva pul- matalitusega, asub Cronenberg tegutsema uuel, simulatsioonreaalsuste loojale nii vilja- kal alal — mängud virtuaalses reaalsuses.

### Frankenstein tagavaraosadeks

"eXistenZis" on Cronenberg loobunud otsesest robotmehe müüdist märksa hulluta- vama inimese enese tehistumise stsenaariumi kasuks. Väljakurnatud mudeli "monstrum monstrumi pärast" asendab *remix* inimtead- vusest ja tehistarkvarast. Jälle kord on vaene Mefisto tupikusse aetud ega saa teps mitte küber-Fausti kiusata: viiv peatub just siis, kui tarvis, ning imetlushüüded asenduvad järk-

järgult REC ja PLAY nupuvajutustega, seda- korda küll inimteadvuses eneses. Kunagine leiba ja tsirkust nõudnud pööbli kisa on moon- dunud märksa moodsamaks versiooniks: "Kokat, kartulikrõpsu ja kübermänge!" Vaa- temängu vahimine areenilt või *screen*'ilt tõr- jutakse ärritaja siirdamisega lõbutseja sise- musse. Tegelased on endiselt hüper-super aaria rassi meenutavad inimkonna esindajad, aga nende füüsilisse sisemusse meil sedakor-

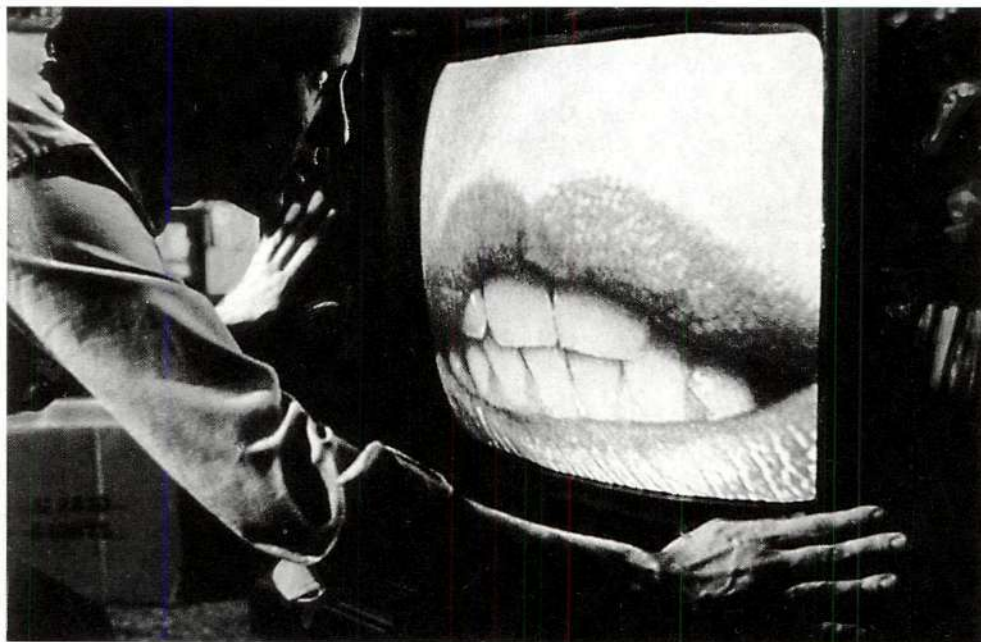


"eXistenZ". Tänamatu ja õline garaažimehaa- nik Gas (Willem Dafoe) paigaldab Tedi selg- roosse biopordi, mille abil saab eXistenZi mängida. Hiljem osutub Gas samuti üheks Allegra ja tema leiutatud mängu vastaseks.

da asja ei ole. Arvutimängude tootja investee- ringud jõuavad tõelise eesmärgini: toote ja selle tarbija võiduka otseühenduse. Nagu üks korralik invasioon kunagi toimub see al- guses uudishimu, lõbu, eksotika või lihtsalt peeglikildude ja teokarpide vahetamise ees- märgil ja varjus. Kui "M. Butterfly" tegeleb invasiooniga Hiinasse, siis "eXistenZ" juba sissetungiga inimese ajju. Samas aga peame valmis olema infotööstuse toodangus leidu- va praagi ja info-kõhu- ja -ajugripi juhtumi- teks. "eXistenZ" mõjub omas vallas (küber- mängud) võõrutava alkoholismiravina. Mei- le näidatakse justkui vorstitsehhi, kus sardel- lidesse satuvad ka mõned rotisabad ja -sisi- konnad. Head isu!

HELI SARAPUU (sünd. 26. III 1975 Tallinnas) on lõ- petanud 1997 Eesti Kunstiakadeemias nahakunsti eri- ala, samal aastal astus ta EKA magistriõppesse ning praegu õpib ka EKA kunstipedagoogika osakonnas. Esi- nenud näitustel ja kunstisaadetes.

## AJAMASINAD



Sisenemine virtuaalsesse reaalsusse David Cronenbergi "Videodroomis" (1982).

"eXistenZ". Stsenarist ja režissöör David Cronenberg, produtsendid Robert Lantos, András Hámori ja David Cronenberg, operaator Peter Suschitzky, monteeriija Ronald Sanders, kunstnik Carol Spier, muusika: Howard Shore. Osades: Jennifer Jason Leigh (Allegra Geller), Jude Law (Ted Pikul), Ian Holm (Kiri Vinokur), Don McKellar (Yevgeny Nourish), Callum Keith Rennie (Hugo Carlaw), Sarah Polley (Merle), Robert A. Silverman (D'Arcy Nader), Christopher Eccleston (seminari juhataja Levi), Willem Dafoe (Gas), Oscar Hsu (hünlasest kelner) jt. 35 mm, 96 min 51 s, värviline. © Screen-ventures XXIV Productions Ltd, an Alliance Atlantis company ja Existence Productions Limited, Kanada—Suurbritannia, 1999.

Arusaam "virtuaalsest reaalsusest" on pärit vähemasti nii kaugest minevikust kui Aldous Huxley raamat "Uus uljas maailm" (*Brave New World*, 1932), kuigi võib väita, et selle idee autor oli H. G. Wells, kes 1896. aas-

tal koos Briti filmipioneeri R. W. Pauliga püüdis patenteerida seadet, mis oli inspireeritud tema romaanist "Ajamasin" (*The Time Machine*, 1895).

Etenduse eest maksnud publik pidi istuma "ajamasina" mudelis ümbritsetuna rohketest ekraanidest ja mitmesugustest meelelisi aistinguid simuleerivatest efektidest, mis pidid andma mulje reisist tulevikku. Seadet ennast kahjuks ei jõutud kunagi konstrueerida, kuigi tema mudeli võlusid nauditakse paljudes "teemaparkides".

David Cronenbergi filmid "Videodroom" (*Videodrome*, 1982) ja "eXistenZ" (1999) töid kaasa virtuaalse reaalsuse buumi nii kirjanduslikes kui filmilistes kujutelmades. Kui tõsielulisteks "gravitatsioonivahenditeks" "Videodroomis" olid siiski veel film, kaabeltelevisioon ja pornograafia, siis "eXistenZ"

toetub juba arvutimängudele, interaktiivsetele rollimängudele ja "vali ise stsenaarium"-tüüpi tegevustikule. Kui "Videodroomi" vaataja pidi olema passiivne kujutlusreisija (*voyeur*), keda "paigati maailmapildi kommutaatori" külge, selleks et temas sampleerida paranoilisi fantaasiaid, siis *eXistenZi* mängija on sunnitud vahetult osalema narratiivis, milles tegutsesvad ka need seal ekraanil. Tundub, et aktiivsed konsumeristid inspireerivad aktiivset vastuhakku — "*eXistenZi*" maailm esitab efektse väljakutse "realistlikule arusaamale" tervikuna.

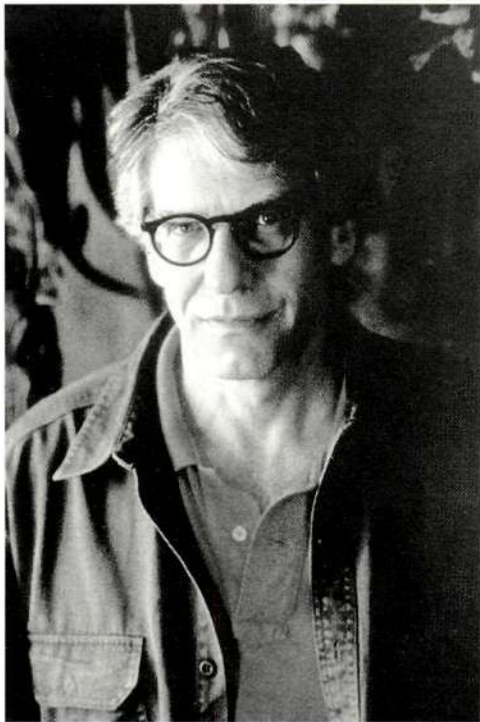
Uue filmi habras reklaamiagent ja kähkukate privilegeeritu Perky Pat on tunnustus kirjanduslikule pioneerlusele uuel territooriumil. Philip K. Dicki 1963. aastal novell "*Perky Pati päevad*" (*The Days of Perky Pat*) kõneleb nimelt marslastest kolonisaatoritest, kes, toetudes aguli-Ameerika ulmakodudele, loovad "mudeleid" ja mannekeene ka barbi-likele Perky Pati tüüpi nukukestele. Kogu oma karjääri vältel pöördus Dick korduvalt tagasi hiina võlulaegaste lõpmatult kihilise reaalsuse juurde, kus pealtnäha kõige mimeetilisem on tegelikult kõige konstrueeritum. "Eelviimases tões" (*The Penultimate Truth*, 1964), ühes paljudest "*Truman Show*" (*The Truman Show*, 1998) inspiratsiooniallikatest, osutub asjaosaliste kergelt Eisenhoweri ajastule omane aura hoopis fantastiliseks simulatsiooniks tulevikust. Siia lisandub ka paranoiku ironia, kes leiab end olevat ühtäkki tohutu konspiratsiooni fookuses Paul Verhoeveni Dickist lähtuvas "*Täielikus mäluvahetuses*" (*Total Recall*, 1990). Siit edasi küsib Cronenbergi film meilt uuesti, mis see "reaalsus" siis ikkagi on?

"*eXistenZi*" mängumaailmade teiseks eelkäijaks on muidugi Lewis Carrolli "*Läbi peegli ja mida Alice seal leidis*" (*Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, 1871), mis tegeleb mängudel (male, kaardimäng) põhineva fantaasiamaailmaga. Samuti võib kõnealuse filmi taustaks pidada Arthur C. Clarke'i romaani "*Linn ja tähed*" (*The City and the Stars*, 1956), kus vägivaldsed fantaasiad mängivad meeletahutuslikku rolli, ning Brian W. Aldissi "*Kaheksakümne minutist tundi*" (*The Eighty Minutes Hour*, 1974). Sarnaselt James Morrow' "*Valede kontinendi*" (*The Continent of Lies*, 1984) "unelmaubadele" ja "holodecki"-episoodidele seriaalis "*Star Trek: Järgmine põlvkond*" (*Star Trek: The Next*

*Generation*, 1987—1994) on ka "*eXistenZi*" mängud väljamõeldud narratiivid — tulvil loojaid, fänne, kriitikuid, marketingi strateegiat ja huvigruppe. Lühidalt on need (nagu Wells-Pauli masingi) kino enese analoogid, kirjanduslikud "tundmused", mis materialiseeruvad ning haaravad auditoriumi selle määrani, et mängijad hakkavad end tundma stooride osalistena.

Samasuguse toimega on kogemusi salvestavad masinad, sarnased nendega, mida tunneme Kathryn Bigelow' "*Kummalistest päevadest*" (*Strange Days*, 1995). Neil omakorda on kirjanduslikke prototüüpe SQUID-seadmete näol Shepherd Meadi teoses "*Suur vahapall*" (*The Big Ball of Wax*, 1954) ning inkarnatsioonid varasemates filmides, nagu Michael Reevesi "*Nõiad*" (*The Sorcerers*, 1967) või Douglas Trumbulli "*Ajutorm*" (*Brainstorm*, 1983), kus uus füüsilise kogemuse salvestamise ja taasesitamise tehnoloogia leiab kasutamist peamiselt pornograafia ja surmateema käsitlemisel. Nagu küberruumi ja virtuaalset reaalsust, populariseeriti sedagi teemat "*küberpunk-fiction'i*" vormis — tänu William

David Cronenberg.



Gibsoni romaanidele, kelle suurim kokkupuude kinoga (Robert Longo "Johnny Mnemonic", 1995) suutis vaid laenatud teemad klišeedeks fabritseerida. Ilmselt väärib ka märkimist, et enamik selliseid ideid toodi teelekraanile juba "Vangi" (*The Prisoner*, 1967—1968) episoodides: "A., B. ja C." käsitleb salvestatud ja manipuleeritud unistusi/mälestusi, "Living in Harmony" on olemuselt aga virtuaalse reaalsuse vestern. Sama lugu on isegi doktor Who'ga, kes külastas fiktsioonide riiki "Meeleröövli" (*The Mind Robber*, 1968) ja parandas oma õpetajat stooride ümberkirjutamisel.

"eXistenZ" ei meenuta selliseid filme nagu John Flynn'i "Brainscan" (1994), kus tõeks muutuv iidne õuduslugu tehakse ümber arvutimängude abil, või linatõeseid, milles igasugused tobedad *action*'id põhinevad labürintimängudel ning viivad võiduka lõpuni (*Super Mario Bros*, 1993; "Tänavavõitleja" — *Streetfighter*, 1995; *Mortal Kombat*, 1995). Juba "Videodroomis" näitab Cronenberg üles leidlikkust klišeedest möödahiilimisel: küberdžokid silmitsemas oma monitore, päikeseenergia-elujõu "reaalsusmasinad", arhetüüpsed vesterni või B-klassi ulme-*action*'i stsenaariumid leiavad tõlgendamist kui mängumaa-ilmad. Tema uus film viib meid alternatiivsesse reaalsusse hoopis varem, kui me seda ootame, ja osutab, et on olemas teine, hoopis suurem reaalsus (kuigi niisama võlts kui tavalinegi) kui see, mida me silmaga näeme. Võimalik, et "eXistenZi" lõputseen, mis toimub *tranCendenZis*, viibki selle teema oma mõeldava võimaliku piirini. Ühtaegu taaselustades ja eitades "Videodroomis" manifesteeritud loosungit "Elagu Uus Liha!", esitatakse hoopis küsimus: kas see enam üldse mäng ongi?

Ajakirjast "Sight and Sound" 1999, nr 4  
tõlkinud PEETER LINNAP

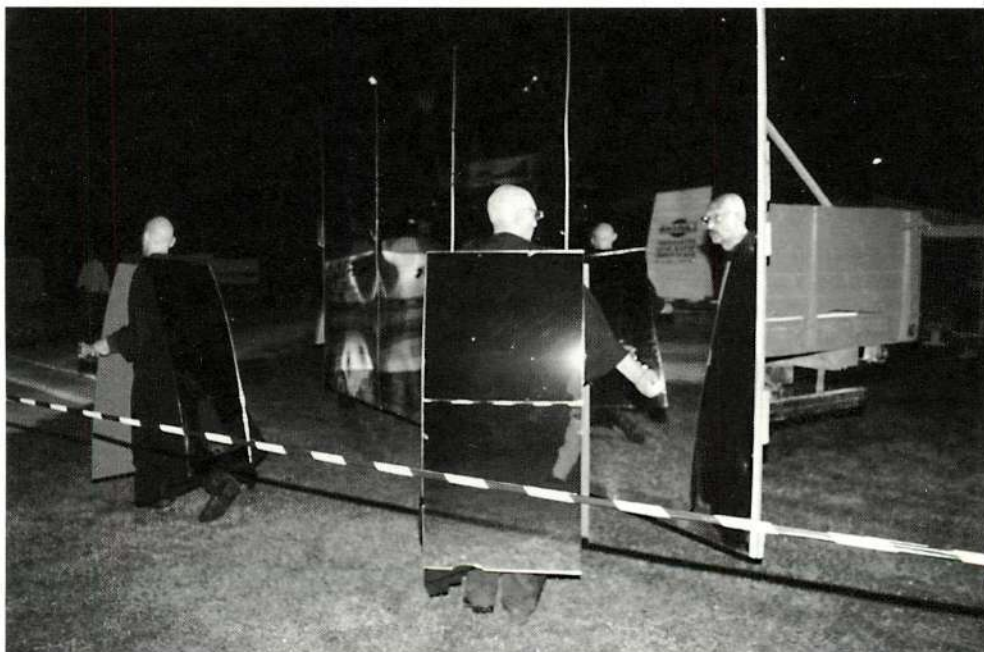
KIM NEWMANI 1990. aastal ilmunud romaan "The Night Mayor" on virtuaalreaalsuse võtmetekst. 1999 avaldas ta raamatu "Millennium Movies: End of the World Cinema".

DAVID CRONENBERG on sündinud 15. mail 1943. aastal Torontos ja lõpetanud sealse ülikooli kirjanduse erialal. Tema isa oli ajalehe kolumnist ja ema elukutseline pianist. 1966 tegi ta esimese lühifilmi ja kolm aastat hiljem täispika. Cronenbergi uuenudliku vormiga õudusfilmid, kus on kadunud piir reaalsuse ja fantaasia vahel ning olulisel kohal seksuaalsed motiivid, on temast teinud kultusrežissööri. Kuigi teda on kutsutud korduvalt Hollywoodi, jätkab ta endiselt töötamist Torontos. Oma filmidele kirjutab ta tavaliselt ise stsenaariumi. Cronenbergi psüühikat olevat väidetavasti tugevalt mõjutanud tema alalõpmata põdevate vanemate pikaldane surm. Sealst filmide patoloogilised lagunemise, roiskumise, suremise stseenid ning ängistav atmosfäär. Küllalt sageli on ta teinud kaastööd televisioonile režissöörina, stsenaaristina ja produtsendina ning mänginud vahel filmides. Täispikad filmid: 1969 "Stereo", 1970 "Tuleviku roimad", (*Crimes of the Future*), 1975 "Judinad" (*Shivers/The Parasite Murders/They Came From Within*), 1977 "Ve-reimejad" (*Rabid/Rage*), 1978 "Fast Company", 1979 "Pesakond" (*The Brood*), 1981 "Skannerid" (*Scanners*), 1982 "Videodroom" (*Videodrome*), 1983 "Elutu tsoon" (*The Dead Zone*), 1986 "Kärbes" (*The Fly*), 1988 "Lahutamatud" (*Dead Ringers*), 1991 "Alasti eine" (*Naked Lunch*), 1993 "M. Butterfly", 1996 "Crash", 1999 "eXistenZ".

TMKs 1994, nr 4 ilmus Juhani Nurmi "Putukaid ja inimesi" David Cronenbergi loomingust, sealst leiab ka tema täieliku filmograafia.

S. T.

## GALAKTIKATE KAITSIJA



Jaan Paavle ja Jaan Toomiku performance "Tõus" Haapsalu lossipargis 1998. aastal.  
Arno Saare foto

---

"KAITSJA". Autor Igor Glazistov. Filmis on näidatud Jaan Paavle maale ja kasutatud fragmente performance'itest "Taattoo" (1992) ja "Om-mani-padme-hum" (1997). Video SVHS, 37 min, värviline. © "Filmglain", 2000.

---

Igor Glazistov on Eesti üks andekaim ja viljakaim harrastusfilmirežissöör, kes teinud filme juba kakskümmend viis aastat. Kunagi filmiamatöörismi ja -klubide õitsemise ajal tegutses rahvastuudio "Dvigatel", kus filmijad võisid oma rahakoti raudu suurt paotamata tootmise tehnilisi probleeme lahendada. Eesti taasiseseisvumisega lõpetas see materiaalne baas "Dvigatel" oma eksistentsi. Glazistov aga tegi oma filme edasi ka ühis-

konna ülemineku oludes, nüüd juba videofor-  
maadis ja teinekord koostöös soomlase Erkki  
Lappalaineniga. See koostöö, "Kivi ja vesi"  
(1995) tipnes pronksmedaliga 1996. aasta  
UNICALt.

Paarikümne aasta jooksul on Glazistovi filmid pälvinud rohkesti auhindu rahvusvahelistelt, üleliidulistelt ja vabariiklikelt amatöörfilmide festivalidelt. Kui püüda seda veerand sajandit väldanud filmitööd ühte lausesse suruda, siis saaks mõneti vägivaldse selektiivsusega järgmise märksõnade rea: tantsivad-väänlevad kehad, põlevad käsikirjad, habisev leek, urbanistlikud inimesed, müürid, lagunenud masinad, sisehoovis alla langevad õhupallid, kihutavad rongid, militaarsed plahvatused, vesi ja kivid, majad, jalad trepil, avanevad altarid, kella löövad mungad, tele-

fonidega kontakteerumine, ajanäitajate sihverplaadid, napilt kaetud tantsijannad ja kunstnikud, eelkõige kunstnikud ja igatpidi liikuvad inimesed.

Vaadanud Igor Glazistovi kaheksateistkümmet parimat filmi, paistab, et 70-ndate sotsiaalkriitilised katsetused ja 80-ndate sümbolistlik pretensioon süvamõttelisusele asendus 90-ndatel konkreetse huviga inimese kui persooni vastu. Glazistovi abstraktne ja võrdleva sümboolikaga küllastatud, mõneti näpuga näitav laad muutub portreerivaks. Režissöör kujutab endisel loomungut ja destruktiooni, vett ja kivi, kuid pildiliselt pealesuruv ühiskonna- või inimkonnakeskus asendub inimesekesksusega.

Kassetti "Igor Glazistovi paremad filmid 1976—2000" valitud kaheksateistkümmete teose hulka kuulub ka üks Kultuurkapitali toetusel toodetud videofilm "Kaitsja" (2000). Et aga nn filmiharrastaja ja professionaalse režissööri peamiseks tunnusjooneks pole mitte tema linatse originaalsus, sügavus, terviklikkus vms vaieldav väärtus, vaid eelarveline aspekt, kas film on toodetud institutsionaalse raha eest või niisama harrastuslikult

põlve otsas, siis sellest finantsiliselt eraldavast kriteeriumist lähtudes tuleb "Kaitsja" n-ö profifilmiks tunnistada. Ja ega see töö 90-ndate eesti keskmisest portreerivast tõsielufilmist viletsam ole.

"Kaitsja" portreerib kunstnikku ja luuletajat **Jaan Paavlet**, kes on juba aastakümneid töötanud öövahi ja turvamehena ehk lihtsalt valvurina. "Valvur on väga sümboolne ja ilus nimetus, sest seda ma olen tõesti, vähemalt vaimses mõttes," ütleb Paavle filmis.

Et Paavle pole mitte ainult originaalne ja impulsiivne looja, vaid ka sama intensiivne ja tihti iseäranis eriskummaline mõtleja, siis on sellise tüpaaži fookusse tõstmine iseenesest tänuväärne ettevõtmine, mis eeldab huvitavat tulemust. Ja vahest ongi Glazistovi "Kaitsja" esimese osa suurim väärtus see, et film ei ole igav. Kohati tundub, et portreeritav püüab režissööri üle domineerida, teda "surnuks rääkida", aga see diktaat pole paha, sest ka Paavle leidis tuge "Dvigateli" studios, tegi koos operaator **Gunnar Okiga** mitu tähelepanuväärset amatöörfilmi ning kirjutab filmikriitikat ja stsenaariume tänase päevani. Nii, et "vana kala" omas vees.

Vesi ongi Paavlet ja Glazistovi siduv element. Film algab pahiseva joaga, kunstnik sirutab käe hüdrolektrijaama varemetest välja, langeva vee märgusse. Soliidne mees tuleb Balti jaama tunnelist, hele pintsak ja vest seljas, lips loomulikult ees, kaabu peas ja prillid ees, ostab ajalehti ja lilli. Pool filmitundi hiljem, kui Paavle rukkililled ja karikakarde kimbu lahti lõikab ja vaasi laiali kohendab, selgub, et ta on tundeline mees, kes armastab lilli. Aga sel roheliste nahkjate lehtedega täisküpsel suvepäeval, mil päike on pilvevati taga, käiakse enne Kadriorus ja siis Toompeal. Kõigepealt läidetakse aga filtriga sigaret pika peene pitsi otsas, nagu Marlene Dietrich, näidatakse vihjelisi fragmente Paavle maalidest, poeet loeb: "Olen armastuse jumal/ millise kiirusega langeb öö/ pole näha, pole näha su nägu/ pillikeelena heliseb kinžall/ mis lõhnab surma järele/ olen armastuse jumal..."

Maine reaalsus on proosalisem, valvuri ruumis demonstreerib valges särgis lipsustatud turvamees Paavle oma vana kumminuia ja taskulampi. Kõnnitakse Kadrioru kunstimuseumi restaureerimise segadikus. Paavle seletab vene keeles, sest Glazistov eesti keelt ei oska; rohkem ongi ta filmid orienteeritud vene- ja ingliskeelsele vaatajale. Väga häirib see, et Paavle loeb ise enda venekeelsele sünkroontekstile eestikeelset tõlget konarlikult sõnu otsides peale. See helindamine on liiast,

*Jaan Toomik ja Jaan Paavle Tallinna Botaanikaiaia palmide majas Toomiku ema juubelil 1998. aastal.*







Jaan Paavle, Jaan ja Tõnu Toomiku performance "Taattoo", mis tehti Dorian Supini dokumentaalfilmi "Muutumise vae" (1993) jaoks.  
Arno Saare foto

oleks vaja subtiitreid. Üldse paistab, et helindamine on Glazistovile probleem, tema valik on liiga ahtalt äärmuslik: kas lüüriline või dramaatiline süvamuusika, kas vulisev-voogav klaver või depressiivselt kiunuv-striihviviiul.

Kadrioru lossi rõdul ütleb Paavle: "Kõik algab soovidest, kui ei taha, siis ei juhtugi midagi." See olevat budism. Varsti valvur vihastab, peaaegu et karjub režissööri peale ja võtab väikese kreedoga omade ja võõraste teema kokku: "Kõik inimesed on minu omad, ma pole kellegi vastu."

"Sul puudub omanditunne," sedastab režissöör. "Tõesti ei ole seda. Mul on ainult minu pildid ja needki nii kaua ajutiselt, kuni elan. Nii kaua on nad minu omad. Inimesed on liiga omandi küttes, aga tegelikult on nii, et üks galaktika või teine galaktika — pole tähtis — see on kõik meie oma ja seda peab kaitsma."

Siit siis tulenebki filmi pealkiri "Kaitsja" — Jaan Paavle on galaktikate kaitsja! Ei, see pole suurus hullustus ega vaimuhaigus, vaid originaalse ja filosoofilise luuletaja, väga tundliku ja paindliku, meeleoludele alluva ja alati avatult kaasa mõtleva t u n n e t a j a t õ-

demus, tema usk. Pealtnäha ühiskondlikus võidujooksus, karjääris ja parnassil oma põlvkonnakaaslaste Paul-Eerik Rummo, Jaan Kaplinski, Jaak Jõerüüdi jt varju jäänud ning seega justkui ruineeritud Paavle peaks aga tegelikult sisemiselt üsna õnnelik olema. Usun, et t u n n e t a m i n e ongi maailma ahistatud inimese suurim õnn. Olen selles ammu täiesti veendunud, et just tunnetamine, piiridest läbi tungiv tunnetusvõime — see on Paavle suurim relv ja vaimne kvaliteet, mida peaksid kadestama siin planeedil miljardid inimesed, kõik. Jah, naerge, kuid Paavle ongi jumal, või vähemalt jumalus, igatahes midagi enam kui inimene. Kuigi ta võib mõnikord justkui hullumeelseid asju uskuda, on see siiski kõik ikkagi piiritu fantaasia, mis ei tunne mingeid looduslikke ega vaimseid tõkendeid, rääkimata sotsiaalsetest, moraalsetest vms raamidest.

Glazistov on oma "Kaitsjasse" lülitanud löike Jaan Toomiku maa- ja etenduskunsti aktsioonilt "Taattoo" (1992), mida filmis Dorian Supin, ja katkendeid Toomiku võetud videost "Om-mani-padme-hum" (1997). Mõlemas *performance*'is oli Paavle üks keskne tegelane. Filmi on pikitud ka linna haljust, tänaval lonkimist, fragmente ja kaameravälja-

sõite Paavle maalidest. Dramatiseeritud vaatepilk Toompea platvormilt ei anna konkreetset infot, see mõtliku looja valulemise kood on tuhandeid kordi ekspluateeritud kliše. Seal olnuks vaja kunstniku selgitavaid sõnu — miks talle meeldib kõrgelt vaatepunktilt linna ja merd ehk kivi ja vett vaadata. Mõjusam on väike piknik voolava vee ääres Jägala joa all. Mitte asjata ei meeldi vaimselt paindlikule Paavlele vesi — ülimalt muutlik, ühteaegu nõrk ja tugev, vormivõttev ja hingeliselt tähenduslik element, voolav ja langev vesi. “Panen oma pea sinu käte alla/ valgustamas ööd/ sinu käte sooja vihma/ lõpeb igavik.”

Kohiseva kose foonil ejakuleeruv fallos oli Paavle teemaks näitusel “Eesti energia” Rotermanni soolalao. Viimastel aastatel ongi Paavle rohkem etendus kunstis kui luules või tahvelmaalis enda loomingulist tungi ja ideid saanud realiseerida. Glazistov on soolalao leidnud huvitavaid detaile, otsinud rakursse, eriline tabamus on valguse ja varju piiril vibreeriv metallmask. Film võinukski lõppeda soolalao ees, pildi sinisesse taevasse sõiduga, aga siis äkki kõnnivad mingid inimesed kusagil toomkiriku ees, justkui kakskümmend viis aastat tagasi mingis Glazistovi segases filmis. Minek kunstimuseumi Rüütelkonna hoonesse ei anna peategelase kohta uut sisulist infot. Kadriorus seda põhimõtteliselt juba tehti, asi kipub topelt olema. Paavle enda tõlgitud eestikeelsest tekstist oli juba juttu. See on selge praak. Glazistov on küll aastakümneid filme teinud, aga ikkagi tasuks tal mõõdutunde, eriti helindamise asjus kolleegidega konsulteerida, vaielda ja siin-seal “Kaits-

Igor Glazistov.  
Marina Naaberi foto



jat” veidi ümber monteerida, mis sellega ainult võidaks, ning tagantjärele ka lühemaks lõigata.

Muide, Paavle on episoodiliselt esinenud ühes varasemaski Glazistovi filmis. 1990. aastal 16 mm filmilindile võetud “Eksproprieeritud ekspressioonis” räägib oma korterateljees aknalaual istuv kunstnik ja luuletaja sukeldujate veealusele hõljumisele elufilosoofilist taustateksti. Siis oli eksperimentide ja tsensuuri ärakukkumise aeg.

Paavle on keeruline, väga etenduslik ja mänglev tüüp, tema sajalpangeliselt muutlikku olemust pole lihtne filmis tabada, tema portreest võib igale inimesele üsnagi erinev mulje jääda. Kuidas sa ikka vett või elavhõbedat püüad?! Kuid Glazistov on otsa lahti teinud, “Kaitsja” nn esimene osa töötab järke, aga see pole kerge. Vahest tasuks enne filmi avalikkusele näitamist ja teise osa alustamist siiski esimest osa mõneti vormikindlamaks kohendada.

IGOR GLAZISTOV on sündinud 24. juulil 1952. aastal Tallinnas. 1975 lõpetas TPI elektriinsenerina. Viimased viis aastat on töötanud kaabeltelevisioonis STV. Tegehnud kakskümmend aastat lastefilmistuudiotega, oli üks “Noorfilmi” rajajaid, praegu juhendab viiendat aastat filmistuudiot “Meksvideo”. Aastatel 1974—1995 tegi harrastusfilme rahvastuudios “Dvigatel”. Valminud on kakskümmend kuus amatöörfilmi ja saanud paarkümmend auhinna rahvusvahelistel harrastusfilmifestivalidel. Olulisemad filmid: 1976 “Uvertüür”, 1977 “Mõtisklusi kvintessentsist”, 1978 “Piisk piisa haaval”, 1980 “Kiri”, 1982 “Üks, kaks, kolm”, 1984 “Dissonants”, 1985 “Kontakt”, 1985 “Revolutsioon”, 1987 “Kuni helisevad kellad”, 1988 “Katkenud unede illusioonid”, 1990 “Eksproprieeritud ekspressioon”, 1991 “Ookean”, 1990—1992 “Kaks päeva ja kaks ööd kunstniku elust”, 1994 “Sellepärast”, 1995 “Kivi ja vesi”, 1999 “Vaikus”, 1999 “Ira Kogan. Portree esimene strihh”, 2000 “Kaitsja”. “Kaitsja” võitis auhinna oktoobri keskel Riias peetud 31. Balti amatöörfilmide festivalil.

S. T.

## KAHEKÕNE EMAGA

**"AUTOPORTREE EMAGA".** Autor Edvard Oja, produtsent Artur Talvik, operaatorid Edvard Oja, Artur Talvik ja Rein Kotov, helirežissöör Ivo Felt, muusika: Riho Sibul, monteeriija Kersti Miilen, tootmisjuht Piret Tibbo. Video Betacam SP, 52 min, värviline. © "Allfilm", 2000.

Vahest sobiks just käesoleval juhul pruukida muidu täpsema tähenduseta oskussõna autorifilm — "Autoportree emaga" on autori elust, räägib tema mõtetest, autor on ise režissöör, kaasoperaator ja loomulikult stsenaarist, kui mitte pidada käsikirja loojaks elu ja ümbritsevaid olusid. Autor on veel lavastaja ja näitleja, sest kahtlemata on mõned episoodid lavastatud ning lavastaja on pannud nii ennast kui ka teisi inimesi määratletud osi mängima. Kuidas sa dokumentaalfilmi ikka ilma lavastamata teed? Pole enne tehtud, ei tehta praegu ega tulevikuski.

Meie teised autorifilmi loojad Priit Pärn ja Mark Soosaar on enese isiku püüdnud kõrvale jätta. Ja see pole siin etteheide **Edvard Ojale**. Ka mitte tunnustus. Pigem neutraalne konstateering.

"Autoportreed emaga" peaks hindama kahel tasandil. Esiteks kui enam-vähem asjalikku ja erapooletut informatsiooniallikat alkoholismist ning teiseks kui puhtisiklikku lugu, mis on tehtud loomevajadusest, kunstilistel eesmärkidel. Põhimõtteliselt oleks võimalik veel kolmaski, mida rääkimise puhul peetakse kõneteraapiaks, religioonides kas palvuseks või meditatsiooniks; siinsel juhul oleks siis tegemist filmoterapiaga, mille sisu seisneks selles, et inimene teeb rääkimise või palvetamise asemel filmi, et teda kiusavast pahest või tõvest (oleneb, kuidas keegi suhtub) vabaneda. Vahel kahtlustan, et äkki oligi autori salaeesmärk just selline, ent filmis ei avaldu see aga mitte kuidagi ning arvustaja ülesanne pole uurida autorit, vaid filmi.

Alustame esimesest ja halvemast.

Ütleme kohe, et oma suurest isiklikust praktikast hoolimata ei valda autor teemat ammendavalt, küllap oleks olnud õigem kutsuda filmi juurde konsultant. Filmi autori



**"Autoportree emaga", 2000.** Režissöör Edvard Oja. *"Tegin nüüd filmi iseendast, oma emast ja ühest suurest ühisest probleemist. Olen küll ise kaameramees, aga muidugi ei saanud kõike ise filmitud, ikka kolleegid pidid aitama. Ise filmisin, jah, kaamera nurgas, oli statiivi peal ja intiimsetes vestlustes olid kõik teadlikud, et ma filmin, salaja pole midagi filmitud."*

teadmised alkoholismist on kasinamad, kui suudaksid pakkuda paarkümmend aastat tagasi ilmunud Harri Jänese ja Jüri Saarma raamatud ning milliseid veel tänagi lugeda võiks, olgugi et mitmed seisukohad on selle pika aja jooksul muutunud, ent mitte päris vastupidi-seks teisenenud.

Filmis esinev Oja teeb katseid loobuda joomisest, filmi tegev Oja laseb tal käia mööda kulunud teid Wismari haigla, üliagrate kristlike uususkude ja psühhoneuroloogiaravila vahet. Mitu torget tehakse õnnetule viinatõbisele tuharatesse? Ei jõudnud lugeda, kindlasti said mehe kannikad päris armiliseks. Pidevalt korduvast (pisikeste muudatustega) episoodist, kus murest murtud napsimees püksid rebadele laseb ning naisarst süsti kumerasse lihha tsuskab, oli kujundatud juhtmotiiv, mis rütmistas filmi episoodid ning pani paika dünaamika. Sellega lõppesid ja sellega algasid alandatud kannataja vaevatee ringid.

Jäi mulje, et autori teadmised viinatõve vastu võitlemisest süstimisega ka piirduvad, episood peaks vist vaatajale ütleva — näete, ma ju tahan tinutamisest lahti saada, aga miski on minust vägevam ja see vägevam ei lase mind vabaks.

Seejärel võideldakse vägevama vastu usu ja materialismiga, näib, et suuremat lugupidamist tunneb autor materialismi vastu. Uususu keevalse pastori jutt on kohati päris ogar, lisaks veel tautoloogiline ja pealetükkiv, alkoholismi hurjutav; end pühameheks pidav jutlustaja tundub ise purjus olevat. Arvatavasti on ta siiski kaine, aga ta kuulub tüübilt nende väheste inimeste hulka, kes ka selge peaga näivad vindised. Igatahes näitab sellise joo- nega inimese valik Oja režissöörivõimeid — pastori jutu muudab variserlikuks pastor ise, polegi tarvis teda mingi nipiga välja naerda või lugeda diktoritektis peale tarka ja selgi- tavat kommentaari. Materialistlikku maailma esindava raviarsti vastu tuntakse ehk koguni nukrat halemeelsust ja sümpaatiat — vaata, mees, pingutad mis sa pingutad, aga mina olen nõnda joomises kinni, et abi sust ei ole, kuigi sa oled hea inimene.

Filmi kui informatsiooniallika suurim viga on see, et Oja kui režissöör ja stsenarist suunab Oja-alkohooliku otsima abi ainult enesest väljastpoolt, hoopiski käsitlemata jääb võimalus leida tuge seestpoolt ja iseendalt, saada oma saatusekaaslaste abiga enese ülen- damise teel alkoholismist lahti. Aga just enese- seeldmisele (religiooselt kas imele või val- gustatusele) rajanevadki kõige tänapäevase- mad viinatõvest vabanemise meetodid.

Oja kui režissöör ja stsenarist on teinud Ojast-alkohoolikust resigneerunud alla- andja, kes on täielikult leppinud oma haigu- sega, kes rohkem või vähem masohhistlikult ja kaastunnet nuruvalt isegi natuke naudib oma haigust. Niisugune sõnum sobib filmi esteetikaga (vastupidine — Oja-alkohoolik

leiab väljapääsute ummikust — lõhkunuks teose terviku), sõnum on ka realistlik, ent te- kitab küsimuse autori vastutustundest ja fil- mi finantseerimise vajadusest riiklikust alli- kast.

Pärimise otse: kas riiki vammina õgiva- tele teostele peab riiklikku raha andma? Loo- mulikult ei tohi keelata midagi, ent rahajaga- jad peaksid vaatama, et püsiks mingi tasakaal riigile kahjulike ja kasulike filmide vahel. Ühesõnaga, mulle on autori hoiak ning filmis propageeritav ellusuhtumine vastuvõtmatud. Mina ei näe alkoholismis paratamatust.

Voib-olla on vajalik, et ma siinkohal väljenduksin täpsemini. Olgu, ma teengi seda, ja väga lühidalt. Viin ja mõnuained kuuluvad kõikide ühiskondade juurde, need on olemas isegi kiviaja ühiskondades, mida aeg-ajalt kuskil Amazonase džunglitest või Filipiinide mägedest leitakse. Vähe sellest, isegi sipelga- ühiskondades on seitse protsenti heidikuid, kel lastakse vabalt lallata ning kellele töösi- pelgad isegi joovastavaid jooke ette kannavad. Kui aga mõni töösipelgas juhuslikult jauraja- tega punti lööb, siis ta tapetakse.

Nõnda: alkohol ja narkootikumad kuuluvad ühiskonna juurde ning kui ühis- kond tahab neist mingil moel (näiteks nn kui- va seaduse abil) lahti saada, siis tehakse suur lollus, mille valuraha tuleb hiljem kua maks- ta. Küll aga on individuaalselt võimalik igal inimesel kas juua või mitte juua, vähesed eran- did võivad endale lubada luksust juua mõõ- dukalt.

Mina oodanuksin filmilt just niisugust hoiakut, aga ma ei saa oma suhtumist peale suruda. Filmis kuulutatatakse alistumist, väl-



“Autoportree emaga”. Edvard Oja ja tema ema. Ema: “Kuidas sa julged neid tubasid näidata?” — Edvard: “Aga mis teha, kui see on niimoodi. Kuidas ma julgen iseennast näidata, kui ma olen niisugune. Peab julgema.”

jajuurimatust ühiskondlikust pahest tehakse saatuse poolt igale inimesele igavesti ette määratud fataalne paratamatus.

Ent kõigest sellest hoolimata pean ma tõdemä, et "Autoportree emaga" on hea film. Miks?

Film on avameelne, ja seda mitte küüniliselt, vaid teesklematult ja puhtalt. Keegi ei kisu end väljakutsuvalt ja jõhkralt alasti, ei ekshibeeri oma komistusi ja nõrkusi, kuigi inimesed räägivad peamiselt iseendast. Vaid üks rääkija on veidi uhke selle üle, et ta viina viskab. Teised inimesed on mures, aga leppinud oma murega. Režissöör on suutnud vältida silmakirjatsemist peaaegu kõigi poolt, keda näidatakse, ise oma loomulikkusega teistele head eeskujuna näidates. Valitud tundetoon on täpne ja sobiv, see ei muutu kogu filmi jooksul. Tegemist on emotsionaalse tervikuga, mis rajaneb **Riho Sibula** muusika ja **Edvard Oja** jutu haruldasel kooskõlal.

Terviklikku kogumõju pole rikkunud isegi kurb ja ootamatu sündmus, mida autor sugugi ei võinud ette näha ja oma filmi planeerida. Nimelt sureb võtete käigus üks jotasemu. Ja just seesugune, kes on kaks ja pool aastat pausi pidanud, hoidnud end tahtejõu abil viinast eemal ja siis tagasi pöördunud jooma peale, et nautida hingelisi kontakte sõpradega, mida kuivas maailmas üsna harva ette tuleb.

Nagu sellistel puhkudel ikka, leiavad oma hoiakule kinnitust nii karsked kui ka rüüpajad. Esimesed ütlevad, et küllap suri õnnetu mehike sel põhjusel, et uuesti jooma hakkas; teised ütlevad, et just sel põhjusel, et pika vahet pidas. Kuhu kaldub Oja?

Oja jätab küsimuse taktitundeliselt vastuseta, mida nõuabki filmi realistlik lähenemine. Siiski on ta lasknud enne tolle mehe surma tal endale tuhka pähe raputada kaine eluviisi pidamise pärast. Seejärel tuleb autorile ootamatu surm, mis filmi on jäädvustatud põletusmatuse näitamise abil. Valik on hea, aga matuseepisood on tehtud nõnda steriilselt, et ei anna kuidagi aimu autori suhtumisest. Autor peaks aga vanale semule olema väga tänulik — too on oma surmaga parajal ajal osutanud talle teene, nõnda ohverdanud ennast sõpruse ja kunsti nimel.

Kõige mõjusamad on episoodid emaga. Ema on ka ainuke inimene filmis, kes ei õilista joomist. Tavaliselt kehastab emakuju loomingu ja ema elus üldise headuse printsiipi, harva on hakatud selle vastu mässama, katsetajad on harilikult läbi kukkunud. Oja on aga osanud siingi väga peenelt jätta küsimuse vastuseta. Väliselt ei ole ju mingit vastu-

vaidlemist emale, ema hurjutamised poegade viinatõve puhul on ilusti filmi sisse jäetud. Aga tegemist on emaga, kes ropendab, kes ise oma suuga koorib enda ümbert pühaku maine. Tegemist on emaga, kelle kolm poega on eri isadelt.

Oja süüdistab oma viinatõves keskkonda, kuhu aga paratamatult kuulub tema ema. Vähe sellest — just ema on poja niisugusesse keskkonda toonud, pojal pole jätkunud jõudu oludest välja rabelda. Poja eemaldumise emast mõistaks ühiskond karmilt hukka. Filmis aga ei tule eemaldumine kõne allagi, sest poega ja ema seob armastus, mis on pojal hukatuslik.

Poja ja ema suhete avameelne näitamine teeb sellest filmist meistriteose.

EDVARD OJA on sündinud 20. veebruaril 1951. aastal Valgas. 1982 lõpetas Moskvas ÜRKI filmiopeeraatorina. Töötanud 1972—1983 "Eesti Telefilmis" operatoori assistendina ja operaatorina, 1983—1992 "Tallinnfilmis" operaatorina, aastast 1992 vabakutseline filmiopeeraator. Võtnud üles rohkem kui kuuskümmend dokumentaal-, reklaam- ja muusikafilmi ning olnud telesaadete operaator. Olulisemad filmid: 1980 "Jätkata fortes" (op, kaasrežissöör, ETF), 1981 "Koit ja Hämarik" (op, ETF), 1982 "Sinise taeva all" (op, kaasrežissöör, ETF), 1983 "Küljetuul" (mängufilm, op, rež Raul Tamm, ETF), 1984 "Hundiseaduse aegu" (mängufilm, op, rež Olav Neuland, TF), 1984 "Üks, kaks, kolm" (rež, op, ETF), 1984 "Mehed" (op, TF), 1986 "Vene rock" (op, TF), 1987 "Pingul keel" (muusikafilm, op, rež Toivo Elme, TF), 1987 "Rituaal" (op, kaasrežissöör, YLE TV1), 1988 "Kongress" (op, YLE TV1), 1990—1991 Portreefilmid **Boriss Jeltsinist ja Andrei Sahharovist** (op, "Maurum"), 1990 "Sõktõvkar" (rež, op, TF), 1991 "Surnud tee" (rež, op, TF), 1991 "Läänemere relvahaad" (op, YLE TV2), 1995 "Vabadus või surm" (op, rež Artur Talvik, "Exitfilm"), 1995 "Intervjuu president Dudajeviga" (op, rež Artur Talvik, "Exitfilm"), 2000 "Tulekummardajad" (op, rež Heini Druu, "Allfilm"), 2000 "Autoportree emaga" (rež, op, "Allfilm"). Lühendid: op — operaator, rež — režissöör, ETF — "Eesti Telefilm", TF — "Tallinnfilm". "Autoportree emaga" võitis tänavu kevadel Baltimaade filmi- ja telefestivalil Bornholmis täispikkade dokumentaalfilmide kategoorias kolmanda auhinna.

S. T.

# SAJAND

## TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS

1956—1960

1956

• 21. I jõuab Tokyos kinodesse üks esimesi jaapani patsifistlikke filme, Kon Ichikawa "Birma harf" noorest muusikust sõdurist, kes võtab Jaapani kapitulatsioonileerumise ajal Birmas 1945 endale buda preestri rolli ning püüab matta nii palju langenuid, kui suudab.

• 15. III New Yorgis esietendub Frederick Loewe muusikal "Minu veetlev leedi", peaosades Julie Andrews ja Rex Harrison.

• 21. III jagatakse Hollywoodis filmiakadeemia auhindu 1955. aasta töödele: parim film on "Marty" ja parim režissöör selle lavastanud Delbert Mann, meesosatäitja "Oscari" pälvib samast filmist Ernest Borgnine, naisnäitlejaist neorealiste staar Anna Magnani Daniel Manni filmis "Roositätoveering", meeskõrvalosa "Oscari" saab Jack Lemmon sõjateemalises koomilises draamas "Mister Roberts", lavastajateks John Ford ja Mervyn LeRoy, naiskõrvalosa kuldkuju Jo Van Fleet rolli eest Elia Kazani filmis "Hommikupool Edenit".

• 3. V esineb Moskva konservatooriumi Suures saalis maailma tuntumaid viiuldajaid Isaac Stern, olles pärast pikka vaheaega esimene ameerika solist selles majas.

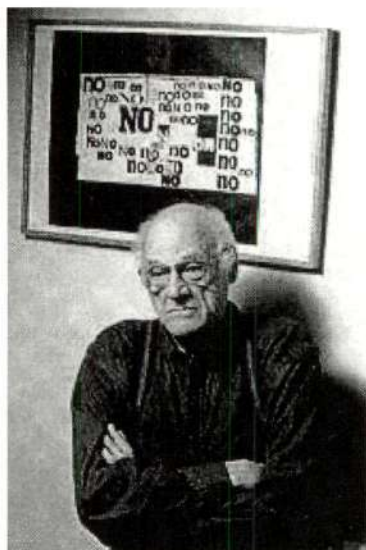
• 9. V Londoni *Royal Court Theatre's* esietendub John Osborne'i "Vaata raevus tagasi", millest saab "vihaste noorte meeste" näitekirjanduse tugitekst.

• 11. V Cannes'i festivalil tõusevad esmakordselt esile dokumentaalfilmid. "Kuldse palmioks" võidab kuulsa prantsuse okeanograafi Jacques-Yves Cousteau "Vaikuse maailmas", kaasrežissööriks tulevane uue laine üks liidreid Louis Malle, ja žürii eriauhinna Henry-Georges Clouzot' "Picasso müsteerium". Kriitikute soosingu ja samuti žürii eriauhinna osaliseks saab Satyajit Ray bengalikeelne "Teekonnalaul" (*Pather Panchali*, 1955) — esimene film kuulsast Apu trilooxiast, millele järgnevad "Võitmatud" (*Aparajito*, 1956) ja "Apu maailm" (*Apu sansar*, 1959). Väljaspool võistlust näidatutest saadavad ovatsioonid Albert Lamorisse'i lühifilmi "Punane õhupall".

• 28. V — 5. VI Riias toimub esimene teatrifestival "Balti teatrikevad", kus osaleb Balti vabariikide kõrval ka Karjala ANSV.

• Moskva Riikliku Konservatooriumi lõpetavad Veljo Tormis — kompositsioon (V. Šebalini kl) ja Vilma Paalma — muusikateadus, TRK Arne Oit, Valter Ojakäär ja Ülo Vinter — kompositsioon; Aleksander Rjabov — klarnet.

• Juulis toimub Tartus esimene Balti riikide üliõpilaste laulu- ja tantsupidu "Gaudeamus".



Aastal 1956 veetis Arthur Miller Marilyn Monroe'ga Londonis mesinädalaid. Samal ajal mängiti West Endis Milleri näidendit "Vaade sillalt".

• Eesti lavadele jõuab uudsem, mitmekesisem ja inimesekessem dramaturgia: V. Kingissepa nim Tallinna Draamateatris Egon Ranneti "Südamevalu" (19. VIII, I. Tammuri lav; "Vanemuises" 1957) ja Juhan Smuuli "Atlandi ookean" (14. X, V. Panso lav), "Vanemuises" Aadu Hindi "Peibutuslaul" (26. II, E. Kaidu lav) jt. Suureneb üldse algupärase dramaturgia, sh ka eesti klassika ja möödanikunäidendite osa repertuaaris: aastatel 1955—1965 näeb rambivalgust üle viiekümne eesti kaasaegse näidendi kahekümne viiel autorilt. Kasvab ka kaasaegsete lääne autorite mängimine, Eesti teatritesse jõuavad *Remarque'i* "Viimne peatus" (17. XII 1957, Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater), *Milleri* "Vaade sillalt" (13. XII 1958, V. Kingissepa nim Tallinna Draamateater), *Feuchtwangeri* "Lesk Capet" (19. III 1959, L. Koidula nim Pärnu Draamateater) jt teosed. Samal ajal suureneb eesti dramaturgia levik NL lavadel ja välismaalgi.

• 21. VIII esilinastub New Yorgis King Vidori 208-minutine, kuus miljonit dollarit maksnud "Sõda ja rahu" Lev Tolstoi romaani järgi, peaosades Audrey

Hepburn, Henry Fonda, Mel Ferrer ja Vittorio Gassman.

• 5. IX tuleb Berliinis postuumselt esiettekandele Siegfried Rappi esituses Prokofjevi Neljas klaverikontsert *B-duur op 53*, vasakule käele. Kontserdi oli 25 aastat tagasi tellinud Esimeses maailmasõjas parema käe kaotanud pianist Paul Wittgenstein, kellele teos ei meeldinud, mistõttu see jäi loomisaastal, 1931 ette kandmata.

• 3. XI esietendub RAT "Estonias" Eugen Kapi ballett "Kullaketrajad" (P. Abolimovi libre, F. R. Kreutzwaldi muinasjutu j, V. Päri lav).

• 28. XI kutsub Roger Vadimi esimene film "Ja jumal lõi naise" Pariisis erootika ja alastistseenide pärast esile skandaali, peaosas Vadimi naine Brigitte Bardot.

• 14. X toob Voldemar Panso TRA Draamateatris lavale Juhani Smuuli "Atlandi ookeani", siit saab alguse koostöö Smuuliga, kelle teoste põhiliseks tõlgendajaks ta jääbki (lavastamata jäi vaid "Polkovniku lesk").

• 11. XII hakkab Pariisi kinodes jooksmas Robert Bressoni film "Surmamõistetud põgenes", tõsielust lähtuv Saksa okupatsiooni aega viiv lugu, peaosas hõlguvalt François Leterrier.

• Esile on kerkinud uus põlvkond eesti heliloojaid — Eino Tamberg, Jaan Rääts, Veljo Tormis, Jaan Koha, Ester Mägi, Anti Marguste; kümnendi lõpul liituvad neile Arvo Pärt ja Kuldar Sink; seni valdavaks olnud hilisromantismile toetuv stiil asendub XX sajandi uue muusika iseloomulike stiilidega. Eesti muusikasse jõuab uusklassitsism.



Eino Tamberg, kelle "Concerto grosso" sai 1956. aastal läbimurdeks uusklassitsismi eesti muusikas.

Foto TMMi arhiivist

• Valmivad Tambergi "Concerto grosso" — esimene julget stiilipööret uusklassitsismi tähistav teos Teise maailmasõja järgses eesti muusikas ja autori senini üks populaarsemaid; Veljo Tormise kantaat "Kalevipoeg"; esimene rahvuslikust kirjandusklassikast lähtuv eesti film, Viktor Nevežini "Tagahoovis" Oskar Lutsu jutustuse ainetel.

• Herbert von Karajanist saab Viini Riigiooperi ja Salzburgi festivali juht.

• Londonis esineb esimest korda Moskva Suure Teatri balletitrupp, soleerib Galina Ulanova; esimest korda külastab Suurbritanniat *Berliner Ensemble* Helene Weigeli juhtimisel ja saabub Marilyn Monroe, kes veedab Londonis mesinädalaid näitekirjanik Arthur Milleriga ning vaatab tema näidendi "Vaade sillalt" Londoni esietendust.

• Leningradi Suure Draamateatri (BDT) juhiks saab Georgi Tovstonogov.

• Stratford-upon-Avoni Kuninglikus Shakespeare'i Teatris debüteerib Peter Hall, noore mehe esimene lavastus on Shakespeare'i "Asjatu armuvaev".

• Poolas, Nova Huta teatris debüteerib lavastajana Josef Szajna. Tema seades jõuavad publiku ette Carlo Gozzi "Printsess Turandot" ja John Steinbecki "Hiirted ja inimestest".

• Valmib Aleksandr Volodini üks esimesi menüünaidendeid, "Vabrikutüdruk", aasta hiljem lisandub "Viis õhtut".

• Väljapaistvate loominguliste saavutuste eest autasustatakse Tartu "Vanemuise" teatrit Tööpunalipu ordeniga.

• Gustav Ernesaksale, Eugen Kapile ja Kaarel Karmile antakse NSV Liidu rahvakunstniku aunimetus.

• Ilmub Liina Reimani mälestusteraamat "Rambivalgus süttib" (Eesti Kirjanike Kooperatiiv, Lund).

• Gennadi Podelski juhendamisel alustab Tallinnas tegevust oktett "Laine".

#### Surid:

23. I Sir Alexander Korda, ungari päritolu inglise filmirežissöör ja produtsent.

31. I Alan Alexander Milne, inglise kirjanik, "Karupoeg Puhhi" looja.

18. II Gustave Charpentier, prantsuse helilooja.

25. V Lembit Rajala, eesti näitleja ja teatritegelane.

14. VIII Bertolt Brecht, saksa kirjanik, lavastaja ja teatriteoreetik.

16. VIII Bela Lugosi, ungari päritolu ameerika näitleja.

24. VIII Kenji Mizoguchi, jaapani filmirežissöör.

2. X Olli Teetsov, eesti näitleja.

9. XI Aino Kallas, soome-eesti kirjanik.

#### 1957

• Suureneb Eesti teatrite külastatavus, iga tuhande elaniku kohta oli teatrikülastusi: 1957 — 919, 1958 — 911, 1959 — 959, ületades sellega 60ndate alguseks Euroopa külastusrohkemate teatrimaade Tšehhoslovakkia ja Saksa DV.

• 1. I esietendub Londonis *Covent Gardenis* Britteni ballett "Pagoodide prints".

• 15. I esilinastub Tokyos Akira Kurosawa "Ämblikuvõrguloss" (ka "Troon veres"), Shakespeare'i "Macbethi" keskagegsesse Jaapanisse üleviidud filmiversioon, peaosades Toshiro Mifune ja Takashi Shimura.

- 16. I Londoni *Covent Gardeni* juures alustab tegevust balletitrupp, Londoni Kuninglik Ballett.
- 26. I esietendub Milanos Poulenci ooper "Karmeliitide dialoog".
- 16. II jõuab Stockholmis vaatajateni Ingmar Bergmani seitsmeteistkümmes film "Seitsmes pitsat" (*Det sjunde inseglet*), moraalitee ristsõnadest naasnud rüütli jumala otsingutest ja surnuga malmängimisest, peaosas Max von Sydow.
- Heino Ellerile antakse Eesti NSV rahvakunstniku aunimetus, viis aastat tagasi anti see ka helilooja Mart Saarele, kelle 75. sünnipäeva septembris pidulikult tähistatakse.
- 29. III RAT "Estonias" tulevad lavale Kálmáni operett "Bajadeer" (V. Lutsu lav), Radjami osas menukana Georg Ots. 9. VI Tšaikovski ooper "Padaemand" (A. Vineri lav), Jeletski — Georg Otsa üks tipprolle, Herman — Viktor Gurjev, Liisa — Aino Külvand.
- Märtsis toimub Tallinnas näitlejate loominguline konverents, keskkseks küsimuseks tõuseb Stanislavski läbielamismõiste lihtsustatud tõlgendamine.
- 11. IV Londonis esietendub John Osborne'i uus näidend "Varieteenäitleja" — lugu kolmandajärgulisest *music-hall*'i koomikust Archie Rice'ist. Maailmaesietendusel mängib peaosas Laurence Olivier.
- Viljandi "Ugala" tõuseb arvestatavaks teatriks mitte ainult Eesti, vaid kogu Baltikumis kontekstis: Aleksander Sats lavastab Gunnárs Priede "Kuigi on sügis" (26. XII), mille eest koos lavastusega Stefan Zweigi "Maja mere ääres" (A. Sats, 6. III 1958) tunnustatakse "Ugala" III "Balti teatrikavadel" (1958) perifeeriateatrite parimaks.
- 31. V New Yorgi osariigi kohus süüdistab näitekirjanik Arthur Millerit Ameerika-vastasuses. Ülekuulamisel vastab Miller kõigile teda ennast ja tema tegemisi puudutavatele küsimustele, ent keeldub nimetamast ainsatki oma "kaasosalist".
- TRK lõpetavad Jaan Rääts — kompositsioon, Samuel Saulus — flööt ja Lilian Semper — klaver.
- 5. VII annab Berliini filmifestivali žürii "Kuldkaru" Sidney Lumeti debüüdile, kohtudraamale "Kaksteist vihat meest".
- Juulis-augustis toimub Moskvas ülemaailmne noorsoo- ja üliõpilasfestival. Tambergi "Concerto grosso" võidab heliloomingu konkursil I preemia ja kuldmedali; Tartu Akadeemiline Meeskoor (dir R. Ritsing) kooride konkursil laureaadi tiitli, RAMi oktett kuldmedali, džässikonkursi laureaadiks saab Eesti noorte estraadiansambel Uno Naissoo juhendamisel.
- 11. VIII esietendub Münchenis Hindemithi ooper "Maailma harmoonia".
- Epp Kaidu toob "Vanemuises" lavale Konstantin Trenjovi "Ljubov Jarovaja" (3. IX) ja Ilmar Tammur lavastab TRA Draamateatris Vsevolod Višnevski "Optimistliku tragöödia" (17. IX). Esimest lavastust tunnustab Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäevale pühendatud üleliidulise teatri- ja muusikafestivali žürii I järgu diplomiga, teist II järgu diplomiga (laureaadidiplomi saavad Ilmar Tammur, Peeter Linzbach, Aino Talvi ja Voldemar Panso).

- 9. IX saadab Venezia festivalil edu Satyajit Ray filmi "Võitmatud", pälvides "Kuldlõvi", "Höbelõvi" võidab Luchino Visconti Dostojevski-aineline "Valged ööd", osatäitjateks Maria Schell, Marcello Mastroianni ja Jean Marais.
- 13. IX Londoni *West End*'is mängitakse 1998. korda Agatha Christie' "Hiirelõksu", mis on enim mängitud lavastus Inglismaal.
- Tallinna Riikliku Konservatooriumi juures alustab Panso juhtimisel tegevust lavakunstikateedri draamaklass, õppejõududeks L. Kalmel, I. Tammur, H. Tohvelman, V. Rummo jt.
- Erich Kõlar saab Tartu "Vanemuise" teatri dirigendiks (peadirigent aastail 1958 — 1984).
- 24. X näidatakse Pariisis *Gaumont Palace*'is, kuus nädalat pärast Londoni esilinastust, Charles Chaplini uut filmi "Kuningas New Yorgis", milles terava satiiri aluseks on Ühendriigid ja mida ameerikalased näevad alles 1973. aastal.
- 29. XI esilinastub Londonis David Leani võimas draama "Sild üle Kwai jõe" (Pierre Boulle'i romaani j). Järgmisel aastal võidab see seitse "Oscarit", sh parim film, režissöör ja meesosatäitja (Alec Guinness).



1959 lõi briti näitleja Alec Guinness rüütliks.

- Novembris asutatakse Tallinna Kinostudio juurde nukufilmigrupp koosseisus: režissöör Elbert Tuganov, operaator Aimée Beekman, kunstnik Rein Raamat ja filmi direktor Karl Levoll.
- 10. XII Nobeli kirjanduspreemia pälvib Albert Camus.
- 26. XII jõuab Stockholmis kinodesse samal aastal teinegi Ingmar Bergmani tähtteos "Maasikavälu" (*Smultronstället*). Peaosas kehastab rootsi tummfilmi kuulsamaid režissööre Victor Sjöström.
- Dario Fo ja tema abikaasa Franca Rame asutavad Itaalias oma teatri. Uus teater toetub farsi- ning tänava- ja klubiteatri esteetikale.





Vana professor Borg (Victor Sjöström) pöördub mälestustes tagasi noorusaega Ingmar Bergmani "Maasikavälus" (1957).

- Ameerikas löövad laineid biitnikud. Ilmub Jack Kerouaci romaan "Teel" (*On the Road*), Kenneth Rexroth avaldab biitnike (*Beat Generation*) manifesti.
- Pärast Kaarel Irdi lahkumist on mõnda aega täitmata L. Koidula nim Pärnu Draamateatri peanäitejuhi koht, nüüd asub teatrit juhtima Enn Toona (kuni 1969).
- Kulno Süvalepa juhtimisel asub Rakvere Teatri juures tööle õpirühm (1957—1958), stuudiotöö iseloomu kandsid Süvalepa lavastusedki.
- Tegevust alustab Otepää Rahvateater.
- Valmivad: Samuel Becketti näidend "Lõppmäng"; Viktor Nevežini ja Kaljo Kiisa film "Juu-nikuu päevad" 1940. aasta kommunistlikust riigipöördest, kuulsaks laulab end selles Kalmer Tennosaar; Tambergi "Sümfoonilised tantsud".
- Rostislav Merkulov saab Eesti Televisiooni ja Raadio estraadiorkestri dirigendiks.

#### Surid:

14. I Humphrey Bogart, ameerika filminäitleja.
16. I Arturo Toscanini, itaalia dirigent.
20. I Ludvig Juht, eesti kontrabassivirtuoos.
12. V Erich von Stroheim, austria päritolu ameerii-

1957 asutas Dario Fo koos oma elukaaslase Franca Ramega Itaalias oma teatri.



- ka ja prantsuse filmirežissöör ja -näitleja.
24. VII Sacha Guitry, vene päritolu prantsuse näitekirjanik, filmirežissöör ja -näitleja.
7. VIII Oliver Hardy, ameerika menukas komöödianäitleja tandemist Laurel — Hardy.
2. IX Lydia Aadre, eesti laulja.
20. IX Jean Sibelius, soome helilooja.
26. X Salme Kann, eesti muusikategelane ja laulupedagoog.
26. X Nikos Kazantzakis, kreeka päritolu kirjanik.

#### 1958

- 29. I jõuab Pariisi kinodesse Louis Delluci auhinna võitnud Louis Malle'i esimene täispikk film, thriller "Liftiga tapalavale" (1957) Maurice Ronet', Lino Ventura ja Jeanne Moreau'ga peaosades, mis kuulutab prantsuse režissööride uue põlvkonna ilmumist. Novembri algul esilinastub Pariisis teinegi Malle'i film, peaosas Moreau, — "Armastajad", mis oma seksistseenidega põhjustab skandaale.
- 1. II toimub Tallinnas "Estonia" kontserdisaalis Mahleri "Laul maast" eesti esiettkanne (dir N. Rabinovitš, ERSO, sol M. Dovenman ja G. Barinova).
- 4. IV esilinastub Pariisis Jacques Beckeri film "Montparnasse 19", kunstnik Modigliani osas Gérard Philipe.
- 19. — 20. IV esineb "Estonia" kontserdisaalis Soome mainekas dirigent Tauno Hannikainen.
- Aprillis valmib eesti esimene nukufilm "Peetrikese unenägu" taani kirjaniku Jens Sigsgaardi muinasjutu järgi.
- 1. V Voldemar Panso toob TRA Draamateatris lavale Brechti "Härra Punttila ja tema sulase Matti". Lavastust nimetati nõukogude teatri ajaloo üldistavas käsitluses sündmuseks, mis väljus eesti lavakunsti raamest ja mille kogemusi arvestasid vene teatri lavastajad.
- 15. — 17. V toimub Riias esimene Balti vabariikide teatriteaduslik konverents. Eesti kriitikute pere on võrreldes sõjajärgse ajaga kasvanud. Varem kirjutanuile (S. Levin, H. Lumet, R. Kangro-Pool, E. Aavaaar, J. Feldbach, K. Kask) lisandusid Kalju Uibo, Lea Tormis, Endel Link, Elem Treier, Olaf Utt, Vidrik Kivilo, Ants Järv jt.
- 18. V Cannes'i festivali peaauhinna võidab Mihhail Kalatozovi "Kured lendavad" ja Tatjana Samoilova saab eriauhinna; žürii eriauhinna pälvib ka Jacques Tati komöödia "Minu onu". Ingmar Bergman tunnistatakse filmi "Elu hingus" (*Nära livet*) eest parimaks lavastajaks, eelmisel aastal võitis tema "Seitsmes pitsat" žürii eriauhinna. Parima naisnäitleja auhinda jagavad Bergmani filmis mänginud Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck ja Bibi Andersson. Parim meesnäitleja on Paul Newman Martin Ritti filmis "Pikk kuum suvi".
- 19. V Londonis esietendub Harold Pinteri "Sünnipäevapidu".
- Egon Ranneti "Südamevalu" Ilmar Tammuri lavastuses saavutab III "Balti teatrikavadel" Tallin-

nas 28.V — 5. VI kõrgeima tunnustuse — teatrite rändkarika. Autorile, lavastajale ja peaosalistele (Kaarel Karm ja Katrin Välbe) tõi esitus laureaadi nimetuse. Mitteametlikult tunnustati aga väga kõrgelt Panso "Punttila"-lavastust.

• 28. V RAT "Estonias" tuleb lavale Mozarti ooper "Figaro pulm" (P. Mägi lav; nimiosas teeb hiilgava rolli Georg Ots, krahv Almaviva — Tiit Kuusik, Rosina — Elsa Maasik).

• 28. V jõuab San Franciscos vaatajate ette Alfred Hitchcocki uus tähtteos "Peapööritus" (*Vertigo*), staarideks Kim Novak ja James Stewart.

• TRK lõpetab Johannes Jürisson — muusikateaduse erialal; Leningradi Riikliku Konservatooriumi Uve Uustalu — metsasarve erialal.

• 8. VI võidab Brüsseli festivalil hiilgava Hollywoodi *come-back*iga peaauhinna Orson Welles filmiga "Kurjuse puudutus". Korruptsiooni paljastavas thrilleris teevad peaosi Welles, Charlton Heston ja Janet Leigh, üle aastate näeb filmis jälle Marlene Dietrichit.

• 16. VII Londonis esietendub Peter Shafferi *Five-Finger Exercise*.

• 8. IX avastab Venezia festival Francesco Rosi, kelle mafiafilm "Väljakutse" (*La sfida*) jagab "Höbelövi" koos Louis Malle'i "Armastajatega". Sophia Loren ja Alec Guinness pälvivad parimate näitlejate preemiad.

• Ants Lauter lahku Tartu "Vanemuise" teatrist ja asub tööle "Estonia" direktorina (kuni 1959, 1960—1962 — kunstiline konsultant). RAT "Estonia" peanäitejuhiks saab Paul Mägi (aastani 1963).

• 3. X Varssavis kinodesse jõudev "Tuhk ja teemant" lõpetab võimsalt Andrzej Wajda sõjatriloogia, eelnesid "Põlvkond" (1955) ja "Kanal" (1957). Hiilgerollit teeb Zbigniew Cybulski, kes kujuneb uue põlvkonna protagonistiks.



Andrzej Wajda "Tuhk ja teemant" (1958) teadvustab maailmas poola kadunud põlvkonna ja toob esinäitlejaks Zbigniew Cybulski.

• 12. X avaldab Belgia *Cinémathèque* maailma kõigi aegade parimate filmide valiku: 1. Sergei Eisensteini "Soomuslaev "Potjomkin"", 2. Charles Chaplini "Kullapalavik", 3. Vittorio de Sica "Jalggrattavarjad", 4. Carl Theodor Dreyeri "Jeanne d'Arce kan-

natused", 5. Jean Renoiri "Suur illusion", 6. Erich von Stroheimi "Ahnus", 7. D. W. Griffithi "Sallimatus", 8. Vsevolod Pudovkini "Ema", 9. Orson Wellesi "Kodanik Kane", 10. Aleksandr Dovženko "Maa", 11. F. W. Murnau "Viimane mees" ja 12. Robert Wiene "Dr Caligari kabinet".

• 31. X Boriss Pasternakki ähvardab Nõukogude Liidust väljasaatmine. Peamiselt süüdistatakse nobelisti selles, et kui kodumaal keelduti "Doktor Živagot" avaldamast, saatis ta selle publitseerimiseks Itaaliasse. Palvekirjas Nikita Hruštšovile annab Pasternak avalikult teada, et keeldub Nobeli kirjanduspreemiast.

• 31. X RAT "Estonias" esietendub Edgar Arro ja Leo Normeti opere "Tuled kodusadamas" (D. Normeti ja K. Süvalepa lib, K. Süvalepa lav).

• 20. ja 21. XI esineb "Estonia" kontserdisaalis legendaarne vene pianist Maria Judina.

• 26. XII toimub "Estonia" kontserdisaalis Šostakovitši Üheksanda sümfoonia esietekanne Eestis (S. Prohhorov, ERSO).

• Prantsuse uue laine ilmumist näitab *Cahiers du cinéma* kriitiku Claude Chabroli debüütfilm "Närgus Serge". Järgneb veelgi edukam "Nõbud" (1959).

• Brüsselis esietendub tšehhi teatrikunstniku ja lavastaja Josef Svoboda ülimalt kujundlik "Hamlet".

• Georg Ots esineb suure menuga Etienne Verdier' rollis "Lenfilmi" opereett-filmis "Mister X" (I. Kälmani opereti "Tširkusprintsess" järgi; J. Hmelniitski lav, rež V. Sadovskii).

• Leonard Bernstein saab New Yorgi Filharmooni- kute peadirigendiks.

• Ameerika pianist Van Cliburn saavutab rahvusvahelise tuntuse, võites Tšaikovski-nimelise konkursi Moskvast. Samal aastal ületab tema salvestus Tšaikovski Esimesest klaverikontserdist esmakordselt klassikalise muusika plaadimüügi ajaloos miljonilise läbimüügi piiri.

• Valmivad Messiaeni ülimalt omapärane ja erandlik klaveritsükkel "Lindude kataloog", ornitoloogilise asjatundlikkusega muusikasse kirjutatud lindude portreed; Tübina Seitsmes sümfoonia, Elleri Neljas klaverisonaat, Räätsa Kontsertiino klaverile ja kammerorkestrile op 9, Pärdi Partiita klaverile — helilooja üks menumakaid klaveriteoseid seniajani; Tambergi Keelpillikvartett op 8, Villem Kapi poem "Põhjarannik" meeskoorile, bassile ja orelile, klaverile või sümfooniaorkestrile, eesti meeskooriloomingu populaarsemaid ja jõulisemaid teoseid ning RAMi hiilgenumbreid.

• Kulno Süvalepa juhtimisel töötanud Rakvere Teater jõuab oma loomekulminatsiooni: see on Süvalepale neljas hooaeg, mille jooksul teatrist oli saanud arvestatav nähtus Eesti teatripildis. Pärast seda hakkab aga Süvalepa entusiasm raukema (seitsme aasta jooksul tegi ta 38 lavastust), teatri jõuvarud on otsakorral saavutatud taseme säilitamiseks.

• Tegevust alustavad Eesti NSV Vabariiklik Koorijuhitute Segakoor (algatajad G. Ernesak, J. Variste, A. Ratassep; dir J. Variste) ja Eesti NSV Teaduste Akadeemia Meeskoor (dir A. Ratassep).



Ameerika pianisti Van Cliburni jaoks tähendas rahvusvahelise Tšaikovski-nimelise konkursi võit Moskvas aastal 1958 lõplikku läbimurret maailma suurimatele lavadele.

#### Surid:

12. IV Ernst Peterson-Särgava, eesti proosa- ja näitekirjanik.

7. V Mihkel Lüdigi, eesti helilooja ja dirigent.

18. VI Mihhail Prokofjev, vene päritolu eesti oboemängija ja pedagoog.

1. VII Meta Luts, eesti näitleja.

26. VIII Ralph Vaughan Williams, inglise helilooja.

11. XI André Bazin, prantsuse filmikriitik ja -teoreetik, ajakirja "Cahiers du cinéma" looja ja uue laine ideoloog.

#### 1959

• 1. I lüüakse Londonis rüütliks briti näitleja Alec Guinness.

• 6. II esietendub Pariisis Poulenci ooper "Inimhääli" Cocteau' järgi, ülesehituselt naise monoloog telefonitorusse.

• 3. III Aleksander Sats jätkab "Ugalas" õnnestunud Priede-lavastustega, tuues lavale vähekäsitletud noorsooteema: "Normundi tütarlaps". 1960 järgnevad Priede "Vika esimene ball" ja Vigante "Igavesti haljad palmid".

• 29. III esilinastub Hollywoodi armastatumaid komöödiad, Billy Wilderi "Džässis ainult tüdrukud" (*Some Like It Hot*), kus ühendatud romantika, seksuaalsus, paroodia, *slapstick*, transvestism ja ihalus 1920ndate lõpu gangsteri-Chicago järele, peaosi teevad Marilyn Monroe, Jack Lemmon ja Tony Curtis.

• 6. IV purustab Vincente Minnelli muusikal Pariisi kurtisaanist "Gigi" "Oscarite" jagamisel kakskümmend aastat püsinud rekordi, võites üheksa kuldkuju.

• 19. IV võetakse New Yorgis vaimustusega vastu Federico Fellini sarkastiline Rooma ühiskonna portreteering "Magus elu", mis leidis katoliiklikus Euroopas taunimist. Film saab kostüümide eest "Oscari", aasta hiljem ka Cannes'is *grand prix*. Fellini eelmine töö "Cabiria ööd" (1957) Giulietta Masinaga võitis parima välisfilmi "Oscari".



Sõjajärgse Rooma dekadentlikus kolvikute maailmas ot-sib kahekümne nelja tunni jooksul lugu Marcello Mastroianni kehastatud ajakirjanik Federico Fellini "Magus elus" (1959) ja kohtub sensuaalse Anita Ekbergiga.

• 16. V teeb prantsuse uus laine Cannes'i festivalil ilma: "Kuldne palmioks" läheb Marcel Camus' "Mustale Orfeusele", parimaks režissööriks tunnistatakse senine vihane kriitik François Truffaut debüütfilmiga "400 lööki", väljaspool konkursi äratab suurt tähelepanu Alain Resnais' "Hiroshima, mu arm", mis saab kriitikute auhinna.

• 29. V Londonis esilinastuv Tony Richardsoni "Vaata raevus tagasi" (John Osborni j) peaosas Ri-

Kaheteistkümnendaastast Antoine Doineli kehastav Jean-Pierre Léaud kannab prantsuse uue laine sõnumit François Truffaut' esimeses filmis "400 lööki" (1959).



chard Burton, toob inglise filmi "vihased noored mehed".

• TRK lõpetavad: Kuno Areng — koorijuhtimine, Valdur Roots — klaver ja Boriss Parsadanjan — kompositsioon.

• 13. XI "Estonia" kontserdisaalis esineb praeguseks maailmakuulus saksa dirigent Kurt Masur.

• 18. XI jõuab Hollywoodis vaatajateni William Wyleri piibliaineline "Ben-Hur", taas kalleim film, mis võidab järgmisel aastal üksteist "Oscari". Sama arvuni küünib alles ligi 40 aastat hiljem James Cameroni "Titanic".

• 18. XII Moskvas esilinastuv Grigori Tšuhrai sõjavastane "Ballaad sõdurist" toob jälle rahvusvahelist kuulsust nõukogude filmikunstile.

• 31. XII RAT "Estonias" esietendub Raveli kuulus "Bolero" (V. Burmeisteri lav), milles tantsivad eesti balleti uue põlvkonna esindajad Tiidu Randviir, Ülle Ulla, Elonna Spriit, Endrik Kerge jt.

• Stratfordis, Theatre Workshop'is esietendub noorukese näitekirjaniku Shelagh Delaney "Mee maik" (Joan Littlewoodi lav).

• Uue muusika keskus Gaudeamus Foundation korraldab esimese rahvusvahelise uue muusika nädala, mis on iga-aastane tava praeguseni. Organisatsiooni ettevõtmistel on küll teatud määral tendentslik ja ühekülgse maitsega ürituste maine.

• Egon Ranneti "Kadunud poega" hinnatakse Nõukogude Eesti preemiaga. Näidendit mängitakse rohkem kui 170 NLi teatris (rahvateatrid kaasa arvatud).

• Valmivad: Elleri Keelpillikvartett nr 5, Tubina "Süit eesti karjaseviisidest" klaverile, Tormise süit "Kihnu pulmalaulud" segakoorile, Tambergi Ballett-sümfoonia (esietend. 1960 Schwerini Riigiteatris), Räätsa Kolmas ja Neljas sümfoonia; ÜRKI lõpetanud Peipsi-venelase Igor Jeltsovi spioonifilm "Kutsumata külalised", Jeltsov teeb "Tallinnfilmis" veel kaks filmi ja jääb siis segastel asjaoludel Lään-  
de.

• Kaljo Kiisk teeb koos Juli Kuniga ülipopulaarse komöödia "Vallatud kurvid", mis kaks aastat hiljem kohandatakse panoraamfilmiks "Ohtlikud kurvid".

• Tegevust alustavad A. H. Tammsaare nim Tallinna Rahvateater, Tartu E. Vilde nim Rahvateater, Tallinna J. Tombi nim Kultuuripalee Rahvateater, Tallinna Laevastiku Ohvitseride Maja Rahvateater.

Surid:

21. I Cecil B. DeMille, ameerika filmirežissöör ja produktent.

17. III Peet Vallak, eesti novellikirjanik ja dramaturg.

23. VI Boris Vian, prantsuse kirjanik.

16. VIII Wanda Landowska, poola klavessiinivirtuoos.

25. VIII Robert Rood, eesti balletitantsija ja ballettmeister.

25. VIII Verner Nerep, eesti dirigent ja helilooja.

22. IX Josef Matthias Hauer, austria helilooja, kes võistles Schönbergiga dodekafoonia avastamise esmaõiguse pärast.



Austria helilooja Josef Matthias Hauer suri septembris 1959, saavutamata loodetud õigust 12-toonilise kompositsioonisüsteemi esmaavastaja nimele. See au jäi Arnold Schönbergile, mis ajas kaks muusikut tülli ning jättis Haueri elu lõpuni erakuks, kes kirjutas palju, kuid kuulis oma teoseid harva kontserdisaalis.

17. XI Heitor Villa-Lobos, brasiilia helilooja.

25. XI Gérard Philipe, prantsuse filminäitleja.

20. XII Juhan Simm, eesti helilooja ja dirigent.

## 1960

• 14. II esietendub "Vanemuises" Voldemar Panso lavastuses Smuuli "Lea", nimiosas 1959. a Pärnust Tartusse asunud Herta Elviste. Lavastus tekitab vastakaid arvamusi, kohapealse poleemika lõpetab "Pravda" juhtkirjas antud hinnang "Lea" lavastusele, mida tõsteti esile nõukogude teatri 1960. aasta parimate saavutuste hulgas.

• 16. III kutsub Pariisis esile sensatsiooni Jean-Luc Godard'i esimene film "Viimasel hingetõmbel", peaosas Jean-Paul Belmondo, odavalt tehtud ameerikalik gangsterilugu oli üles võetud tervenisti käsikaameraga.

• 18.—20. IV toimub Tallinnas teine Balti vabariikide teatriteaduslik konverents.

• 20. V saab Cannes'is žürii eripreemia Michelangelo Antonioni "Seiklus" Monica Vittiga, ühtlasi toob see filmikunsti võõrandumise teema, mida režissöör jätkab triloogia järgmistes osades "Õõ" (1961) ja "Varjutus" (1962).

• Neeme Järvi lõpetab Leningradi Riikliku Konservatooriumi (N. Rabinoviši kl) ja saab ERSO dirigendiks (peadirigent aastail 1963—1979).

• Anti Marguste lõpetab TRK — kompositsioon.

• 11. VI Aldeburgh's esietendub Britteni ooper "Suveöö unenägu".

• 19.—21. VI toimub Tallinnas XV üldlaulupidu. Kadriorus valmib selleks puhuks uus, 30 000 laul-



1960. aastal valmis Tallinnas uus laululava, mis mahutab 30 000 lauljat.

Foto TMMi arhiivist

jat mahutav laululava (arhitektid Alar Kotli ja Henno Sepmann); dirigentideks G. Ernesaks, J. Variste, T. Vetti, R. Ritsing, H. Uibo, A. Velmet, L. Verlin, H. Kaljuste, K. Leinus, J. Kääramees, V. Lemmik ja O. Hõlpus. Esimest korda osalevad poistekoorid; laulupeokantaadina kavas Eugen Kapi "Läänemeri — rahumeri".

• 10. VIII Los Angeleses esilinastuvat "Psychot" nimetab Alfred Hitchcock oma esimeseks õudusfilmiks.

• Tegevust alustavad Viljandi Kultuurharidustöö Kool ja Narva V. Gerassimovi nim Kultuuripalee Rahvateater.

• "Tallinnfilmi" juures asub õppima näitlejate kursus.

• Urve Tauts saab RAT "Estonia" ooperisolistiks.

• 18. IX "Vanemuise" teatris toob Ida Urbel lavale Tambergi "Ballett-sümfoonia"; teatrisse asub näitleja ja lavastajana tööle Heikki Haravee.

• 6. X tuleb New Yorgis kinodesse Stanley Kubricki suurfilm "Spartacus", nimiosas Kirk Douglas.

• 8. X Moskva Suures Teatris esietendub Prokofjevi ooper "Jutustus tõelisest inimesest", mida selle valmimisaastal, 1948 kuulis poliitilistel põhjustel üksnes valitud seltskond.

• Royal Shakespeare Company uuteks juhtideks saavad Peter Hall ja Peggy Ashcroft.

• Londonis esietenduvad: Old Vic'is "Romeo ja Julia" Franco Zeffirelli lavastuses, mängivad briti teatrilava uustulnukad Judy Dench ja John Stride; Harold Pinteri üks kuulsamaid näidendeid "Majahoidja" ning teise absurdiklassiku Eugène Ionesco "Ninasarvik", milles teeb suurepärase "väikese inimese" rolli Laurence Olivier. Pärast kümnendipikkust vaheaega jõuab lavale omamaine originaalmuusikal — Lionel Barti "Oliver!".

• Georg Ots saab NSV Liidu rahvakunstniku auhinnetuse.

• Valmivad: Arvo Pärdi "Nekroloog" — esimene dodekafooniline teos eesti muusikas; Kuldar Singi Kontsertino flöödile ja kammerorkestrile; Tallinna Kinostuudios Herbert Rappapordi neljas eesti film "Vihmas ja päikeses" — Virumaa suurehituse õhkkonnast Egon Ranneti käsikirja järgi, ja Aleksandr Mandrõkini "Perekond Männard", esimene sõjajärgne film, mille tegevus toimub täielikult Eesti Vabariigi ajal.

• Viis aastat tegutsenud Eesti Televisioonis valmib esimene mängufilm, Virve Aruoja "Näitleja Joller", peaosas Voldemar Panso.

• Dokumentaalfilmiga "Kohtumised tänaval" tuleb "Tallinnfilmi" ÜRKI lõpetanud Valeria Anderson.

• Trükist ilmuvad kogumik "Vanemuise" radadelt: mälestusi teatriteelt" (kirjanduslik töölts Paul Rummolt, Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn) ja Liina Reimani mälestusteraamat "Lava võlus" (Eesti Kirjanike Kooperatiiv, Lund).

Surid:

3. I Victor Sjöström, rootsi tummfilmi kuulsamaid režissööre.

3. I Arno Suurorg, eesti näitleja.

4. I Albert Camus, hukkus Pariisis autoõnnetuses.

10. II Raivo Opsola, eesti näitleja ja lavastaja.

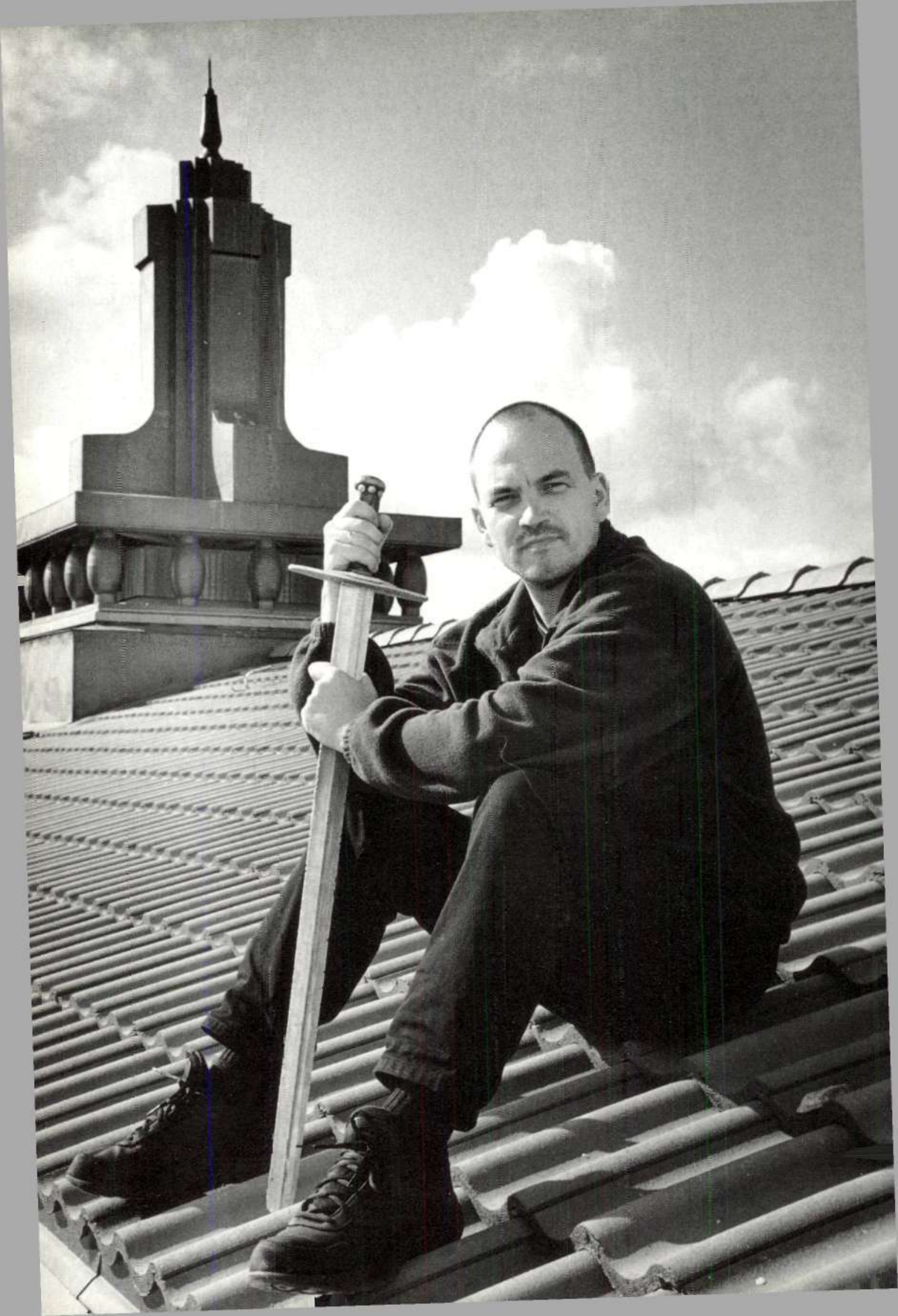
21. II Jacques Becker, prantsuse režissöör.

15. III Arnold Vaino, eesti näitleja ja lavastaja.

30. V Boriss Pasternak, vene kirjanik.

5. XI Mack Sennett, ameerika tummfilmiajastu režissöör, produtsent ja näitleja.

17. XI Clark Gable, ameerika filminäitleja.



Väljastpoolt vaadates tundub laulja elus olevat vähe probleeme, tegelikult võivad pinged olla vägagi suured. Peamiselt väljendub see laulja enda tajutavas ilikriitilisuses, mida võiks jagada kolmeks: ilikriitilisus kolleegide poolt (dirigent, lavastaja, orkester, koor, solistid), publiku poolt, kes on samast teosest kuulnud võib-olla kümneid paremaid esitusi. Lõpuks ilikriitilisus iseenda suhtes, sest laulmine on niivõrd paljudest eri osadest koosnev tegevus ja iga noot, mille sa lendu lased, on läinud, paremaks muuta seda enam ei saa. Ei saa mööda minna ka igal pool ringi lendavatest hingamisteede viirustest, mis on samuti suur stressi allikas.

Mart Mikk (s 1964) on vabakutseline ooperilaulja, copywriter reklaamiagentuuris Kontuur Leo Burnett ja mitme muusikalise heategevusprojekti algataja. Ta on lõpetanud Tallinna Reaalkooli, konservatooriumi Raimond Alango õpilasena ning Sibeliuse Akadeemia Jaakko Ryhäneni ja Matti Tuloisela lauluklassis. MM nimetab end inimeseks, kes üritab kõike lahti mõtestada ja asjadele mõistlikult läheneda. Jaakko Ryhänen, kellega MM-il püsib senini väga usalduslik suhe, on ainus õpetaja, kes on suutnud vastata kõigile tema küsimustele.

MM-i ooperirollide ja suurvormide solistiosade loetelu on pikk. Enamik olulisemaid esinemisi on olnud Soomes, Savonlinna ooperifestivalil on ta väikesi rolle laulnud tervelt kuuel suvel. Esimese väga tõsiseltvõetava osa — Papageno Mozarti "Võluflöödis" — laulis MM siiski "Estonias", oma isa Arne Miku lavastuses aastal 1991.

Kas Arne Miku pojalt oli lauljaks saada kergem või raskem kui teistel? Siin tuleb aktiiva ja passiva pooled kokku panna. Ühest küljest arvati, et mulle peaks kõik olema lihtsam — konservatooriumi sissesaamine, Sibeliuse Akadeemiasse astumine. On absurdne mõelda, et isa olemasolu seda soodustanuks, pigem oli ette määratud palju raskem tee kui teistel. Näiteks, kui etendusel istub saalis isa, on mul alati alateadlik vajadus ennast tema ees tõestada. Aktiiva poolele kuulub

kindlasti see, et meie kodus olid sagedasteks külastesteks muusika maailmanimed: Emil Gilels, Georg Ots, Jevgeni Nesterenko, kellest sõna otseses mõttes õhkus suurt kunsti. Olen ikkagi teist põlve teatriinimene, paljusid asju, mida isa Viljandimaalt Tallinna muusikakooli tülles pidi õppima, teadsin mina juba lapsest saadik.

MM-i ema Reet, kes praeguseks on pensionil, töötas pärast aktiivse sportlasekarjääri lõpetamist vehklemistreeneri ja võimlemisõpetajana. Ema on mind palju suunanud, sest õiged kunstitarbijad ongi ju mittemuusikud, muusika on tehtud nende jaoks ja kõike, mida ütleb publik, tasub väga tõsiselt arvesse võtta. Mis vehklemisse puutub, siis on ema jaoks nii teatris kui ka filmis naeruväärne, kui relv kedagi ei ähvarda. "Boheemi" lavastuses, kus me ahjuroopidega vehklesime, saime kiita, sest need olevat ähvardavalt mõjunud!

MM-i pojad Eero ja Ivar õpivad isa eeskujul Reaalkoolis. Abikaasa Raili on inglise keele õpetaja ja töötab Konstantin Pätsi Vabaõhukoolis. Laulja kõrval saab elada ainult väga suure hinge ja mõistmisega inimene, selles mõttes on mul kohutavalt vedanud. Kui keegi tahab kinnisilmi lauljakarjääri teha, oleks tal võib-olla targem end perega mitte siduda. Esiteks on koolitusaeg kohutavalt pikk ja majanduslik toimetulek sel ajal keeruline. Ideaalne oleks pärast kooli lõpetamist veel mitmel pool stažeerida või töötada. Ma ei näe mingit põhjust, miks inimene peaks enda karjääri nimel kogu oma lähikonda traumeerima ja karistama.

Üks vabakutselise elu raskemaid osi on kodust kaugel viibimine. Jaakko Ryhänen ütleb, et ta maksab parem suuri telefoniarveid kui psühhiaatri omi. Minu elus on kõige pikem periood hotellides elamist olnud neli kuud, kui kolme ooperi prooviajad sattusid järjestikku. Kolmandal kuul oled juba valmis mööda seina üles ronima, enam ei saa rääkida töörahust. Algul mõtled, et oleme suured inimesed, helistame kord nädalas, aga lõpuks teed seda juba kaks korda päevas. Abikaasa on ju inimene, kellega sa omaenese vabal valikul jagad oma elu.

Olen suur ooperikunsti kaitsja, aga praegusel ajal on ooperil järjest raskem. Selleks, et inimene tuleks laulmist õppima, peab kusagilt tulema impulss. Laulud, mida meie kunagi laulsime (MM laulab siinkohal täiel rinnal "Käe ulatab noor paadimees"), tulid kõik täiesti kehast, aga praeguses iidolite süsteemis pole sellist laulmisviisi olemaski. Siin on peidus oht ka publiku jaoks, kes

Bassilaulja Mart Mikk on jaanuaris 2001 juba neljandat korda toimuva heategevuskontserdi Kuningas Arthuri Gala solist ja ideoloog. Muu hulgas on legendaarse kuninga nime kandev projekt toetanud uue katuse ehitamist "Estonia" teatrimajale.

Harri Rospu foto

juba praegu arvab, et see, kes ooperis kõige valjemini laulab, laulabki kõige paremini! Ka lavastajad on järjest vähem ooperikunsti sees kasvanud. Nad otsivad vahendeid, kuidas asja põnevaks ja ainulaadseks teha, aga unustavad ära selle kunstiliigi põhiolomuse.

Ooper ei tohiks olla laulumängu mahamängimine huvitavate nippidega pikitult. Tegevuse toomisel teise ajastusse ei tohi unustada, et näitamiseks, kuidas toimiks "Aida" või "Tosca" natsi-Saksamaal või "Võluflööt" kaasajas, peab publik olema näinud vähemalt kahte lavastust, mis on tehtud nii, nagu see algselt oli, kas või videolindilt. Enne, kui keerad midagi pea peale, peab publikul selge olema, mida sa keerad. Kunsti juurde ei ole otseteed, kõik nõuab aega ja kogemust. Minu viimastel õpinguaastatel rääkis Jaakko Ryhänen laulmisest nii lihtsalt, et olin maruvihane, miks polnud keegi varem sama lihtsalt rääkinud. Alles hiljem sain aru, et see oli nii lihtsaks muutunud aastatega, tagantjärele said selgeks paljude õpetajate liiga keerulisena tundunud jutud. Kõik toimib läbi pika, järjekindla ja igava töö. Lauluõpetajad ei peaks kartma teha igavat tööd, sest see annab palju parema tulemuse sellest, kui anda algajale laulda atraktiivseid aariaid, millega algab kohe võitlemine oma võimete piirimal. Ainus asi, mida MM eesti laulukoolile ette heidaks, on ühtse lauluõpetuse metoodika puudumine.

Uut muusikat on MM laulnud suhteliselt palju. Esimene tõsine kokkupuude atonaalse muusikaga oli Philip Milleri "The Rope" Helsingis aastal 1993. Nii võimsat elamust ühest rollilahendusest pole mul seni olnud, sest muusika toetas nii hästi O'Neill'i näidendi sisu ja ka lavastaja Bo Swedberg oli väga hea. Kaasaegses muusikas peab olema piisavalt selge nii endale kui ka publikule, miks seda tehakse.

Nn taustamuusika tarbija pole MM vähimalgi määral. Nooremast peast kuulas ta palju kantrit, mis oli ka osa leivateenimisest. MM on mänginud džässifestivalidel suupilli ja dixieland-ansambli bandžot. Ansambleid, milles ta on osalenud, on mitu: "Puberpillid", "Reval Revival", "Rodeo", "Barbershop-kvartett" jt. Põnev on heietada mõtet, et äkki tuleks "Barbershop" kunagi uuesti kokku.

MM pole kunagi üheski teatris täiskohaga töötanud. Lauljale, kes end mitme riigi vahel jagab, sobib vabakutselise staatus paremini. Pealegi teevad tema sõnul Ain Anger, Leonid Savitski, Mati Palm ja Teo Maiste "Estonias" nii head tööd, et nende kõrvale trügi-ma hakata ei tahakski.

Kas vabakutselisena elab ära? Ainult Eestis töötades elaks ära kõige rohkem kolm-neli lauljat. Kui perega 1996. aastal Soomest tagasi kolisime, tundus mõte — siin ma nüüd olen, välismaal koolitatud, võtke ja kasutage — väga sinisilmne. Miski minus ütles, et otsi midagi muud ka. Kiisisin sõber Linnar Viigilt nõu, kas mulle võiks leiduda mõnda muud rakendust peale laulmise, kui ma palju teha ei oska, ainult tean, mis värvi sokke jalga panna ja kuidas noa-kalvoriga süüta. Ta soovitas seepeale esmalt ministri ametit! Olin varem teinud mõned telesaated ja raadioreklaame. Reklaamiagentuuri idee, mille Linnar välja pakkus, tundus igati põnev ja tänaseni olengi olnud seotud agentuuriga Kontuur Leo Burnett. Copywriter'i töö on otseselt loominguline tegevus ja köidab mind väga.

Mõte, et end kahe ala vahel lõpmatult jagada ei saa, on MM-i painanud juba kaks aastat. Ühest küljest oleks laulmise ohverdamisel kahju sellele kulutatud ajast ja energiast, närvirakkudest, mis läinud, samuti piinlik õpetajate ees. Aga motivatsiooni ja hädavajalikku vaba aega napib, vähenenud on ka vajadus end igal võimalikul juhul maksma panna. 2001. aasta lõpuni antud lubadustest kavatsen kindlalt kinni pidada, mis edasi saab, eks paista — never say never! Viimasel ajal näen üht oma missiooni lauljana kas või selles, et saaksin kaasa aidata inimeste harimisele ooperi vallas telesaadete või raadio kaudu. Teine missioon on heategevus. Meil aetakse seniajani segi promotsioon ja heategevus. Järgmise aasta algul juba neljandat korda toimuv Kuningas Arthuri Gala on näide jäägitult ausast heategevusest, mis ei reklaami ihtegi toodet ega firmat, ka annetajate nimed ei ilmu leheveergudel. Eelseisev kontsert toetab 90-meetrise hüppemäe ehitamist Otepääl, kuna tegijate arvates on ka sport lahutamatu osa väikeriigi kultuurist. MM-i teine heategevusprojekt on "Pudi rida" Reaalkooli sihtkapitali asutamiseks.

Eneses korra loomise vajadust hakkas MM tundma 30. eluaasta piiril. Soomes elades teadsin täpselt oma sissetulekuid ja väljaminekuid, samuti seda, mida teen samal kuupäeval aasta pärast. Praegu tekib aeg-ajalt vajadus end koguda ja paika panna. Ka puhata. Hästi palju asju on elus järele proovitud. Kui endale vaimselt ega füüsiliselt liiga ei tee, on kõik kogemused positiivsed. Kahetsemiseks ei ole põhjust.

Vahendanud ANNELI REMME



THEATRE. MUSIC. CINEMA. 2000  
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".  
 EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC  
 EDITORS: TIINA ÕUN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR:  
 MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

## THEATRE

### VOLDEMAR PANSO — KAAREL IRD'S Dialogue (14)

In celebration of the 80th anniversary of Voldemar Panso (1920—1977), one of the most prominent Estonian theatre directors and teachers, the magazine publishes the stenography of the 1968 TV programme "Notes in the Month of Theatre". In the context of that time, it is a fascinating conversation between two great personalities in theatre, Panso and Kaarel Ird (1909—1986) who held many opposing ideas. The men answered questions and held their dialogue, one in the Tallinn TV studio and the other in Tartu.

### LEMBIT PETERSON about VOLDEMAR PANSO (25)

Lilian Vellerand's interview with Panso's disciple Lembit Peterson focuses on Panso's school and the related topics. Peterson graduated from the drama department in 1976, in the legendary 7th class. Afterwards he worked as an actor and theatre director in the Estonian Youth Theatre. In recent years he has mostly been engaged in the small theatre "Theatrum" which he founded himself.

### GERDA KORDEMETS. Guidebook to Aristocracy (34)

The article analyses the production of Brian Friel's play "Aristocrats" in the Keila-Joa manor house (director Priit Pedajas). Kordemets primarily concentrates on the ensemble of actors where even the smallest of roles is played with great precision.

## MUSIC

### IVALO RANDALU. ERSO (National Symphony Orchestra) 1999/2000. Numbers, discussions, opinions I (42)

The traditional overview of the orchestra's last season. To be continued in the magazine's December issue.

### EVI ARUJÄRV. Haapsalu's Old Music Festival 2000 (49)

An overview of the festival that is rapidly gaining popularity and respect in Estonia. It is being

organised by the concert agency "Concerto Grosso". The festival's artistic director and its true spirit is Toomas Siitan, music historian. The main performer this year was Lucy van Dael from Holland.

**The Charm of Monastery Life and Gregorian Chants. Interview with Dom Daniel Saulnier. (55)**  
 Interview of Jaan-Eik Tulve, leader of the Estonian Gregorian chant ensemble "Vox Clamantis", with Dom Daniel Saulnier, monk of the Solesmes monastery. Dom Saulnier is one of the world's most respected experts in early church music.

### DANIEL SAULNIER. Gregorian Modes (60)

An abbreviated translation from the first chapter of the book *Les modes grégoriens*, dealing with the development of Gregorian chant and its role in early European music.

### PEETER PAEMURRU. Alfred von Glehn — 110 Years from his First Teaching Job at the Moscow Conservatory (67)

The first Estonian-language research about the Tallinn-born Alfred von Glehn, cellist and cello teacher who occupied a significant place in both the Estonian and Russian turn-of-the century music life.

### Persona grata. MART MIKK (93)

The freelance bass singer Mart Mikk has graduated from the Tallinn Conservatory and the Sibelius Academy in Helsinki. He has repeatedly performed at the famous Savonlinna opera festival and in many other opera theatres. In addition to singing, he has been successfully engaged as a copywriter and heads various charity projects.

## CINEMA

### TÕNU VIRVE Answers (3)

Tõnu Virve (born in 1946) is a theatre and film designer and a feature film director. Between 1975 and 1980 he was the principal artist at the Youth Theatre of the Estonian SSR. Between 1980—1990 he worked as an artist-director in "Tallinnfilm". In 1990 he established a private studio "Freyja Film" and was its artistic director and since 1994 chairman of the board.

He has produced stage sets in various Estonian thea-

tres for about one hundred productions and has worked as a designer-director at ten feature films. He has directed the short film "A Rounded Courtyard" (1987) and full-length films "Dance Macabre" (1991) and "Lucas" (1993/2000). In the long interview Virve talks about his work as an artist both in film and theatre, and his work as a director. His future plans are discussed as well.

#### HELI SARAPUU. David Cronenberg's Existential Earthquake (71)

The article tackles David Cronenberg's latest film "eXistenZ" (1999), including references to his earlier works. Whereas "Crash" displayed the union of mechanics and a human body, "eXistenZ" employs virtual reality. "M. Butterfly" dealt with an invasion into China, now it is invasion into human brain. We are shown what can be called a sausage factory where a few rats' tails and entrails also find their way into sausages, remarks the reviewer.

#### KIM NEWMAN. Time Machines (74)

An article translated from the magazine "Sight and Sound" no 4, 1999 that presents a short review of virtual reality with an emphasis on David Cronenberg's work.

#### TARMO TEDER. Defender of Galaxies (77)

Igor Glazistov (born in 1952) is one of the most gifted and prolific amateur film directors in Estonia. Over a quarter of a century, he has produced 26 amateur films and won dozens of awards at international amateur film festivals. This year, he finished a 37-minute portrait film "Defender" (Kaitsja) about Jaan Paavle, poet and artist. The reviewer regards this film as a success, at the same

time finding that before starting with the second part of this film, Glazistov should try to do something with the form of the first, and pay special attention to sound.

#### OLEV REMSU. Dialogue with Mother (81)

Cameraman Edvard Oja's (born in 1951) 52-minute documentary "Self-portrait with Mother" (2000, "Allfilm") won the 3rd prize in long documentary films at the Baltic Film & TV Festival in Bornholm last spring. The film tells about Edvard Oja and his mother and their common concern — alcoholism. The extremely outspoken and personal film shows the ways the author struggles with his fondness for the bottle. The reviewer thinks very highly of the film and finds that the most impressive are the episodes with mother. At the same time he would have expected a different attitude; Oja as a director and cameraman has turned the Oja-alcoholic into a sad loser who has resigned to his illness and who almost masochistically, begging for pity, even seems to relish his situation.

#### A Century in Theatre. Music. Cinema (84)

The magazine's chronicle of the century has reached the breakthrough years of 1956—1960.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

##### Tallinnas:

AS Rinder kiosk, Suur-Karja tn. 18  
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10  
Kauplus "Kupar", Harju tn. 1  
Kauplus "Akadeemiline Raamat", Narva mnt. 27  
Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6  
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävälä pst. 10  
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2  
Perioodika müügiesakond, Voorimehe 9  
AS Lehti-Maja (R-kioskid)  
AS Plusspunkt  
Pika Jala Muusikaäri, Pikk jalg 2  
Eesti Draamateater  
Tallinna Linnateater  
Von Krahli Teater

##### Tartus:

Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11  
Postimehe Äri, Raekoja plats 16  
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

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

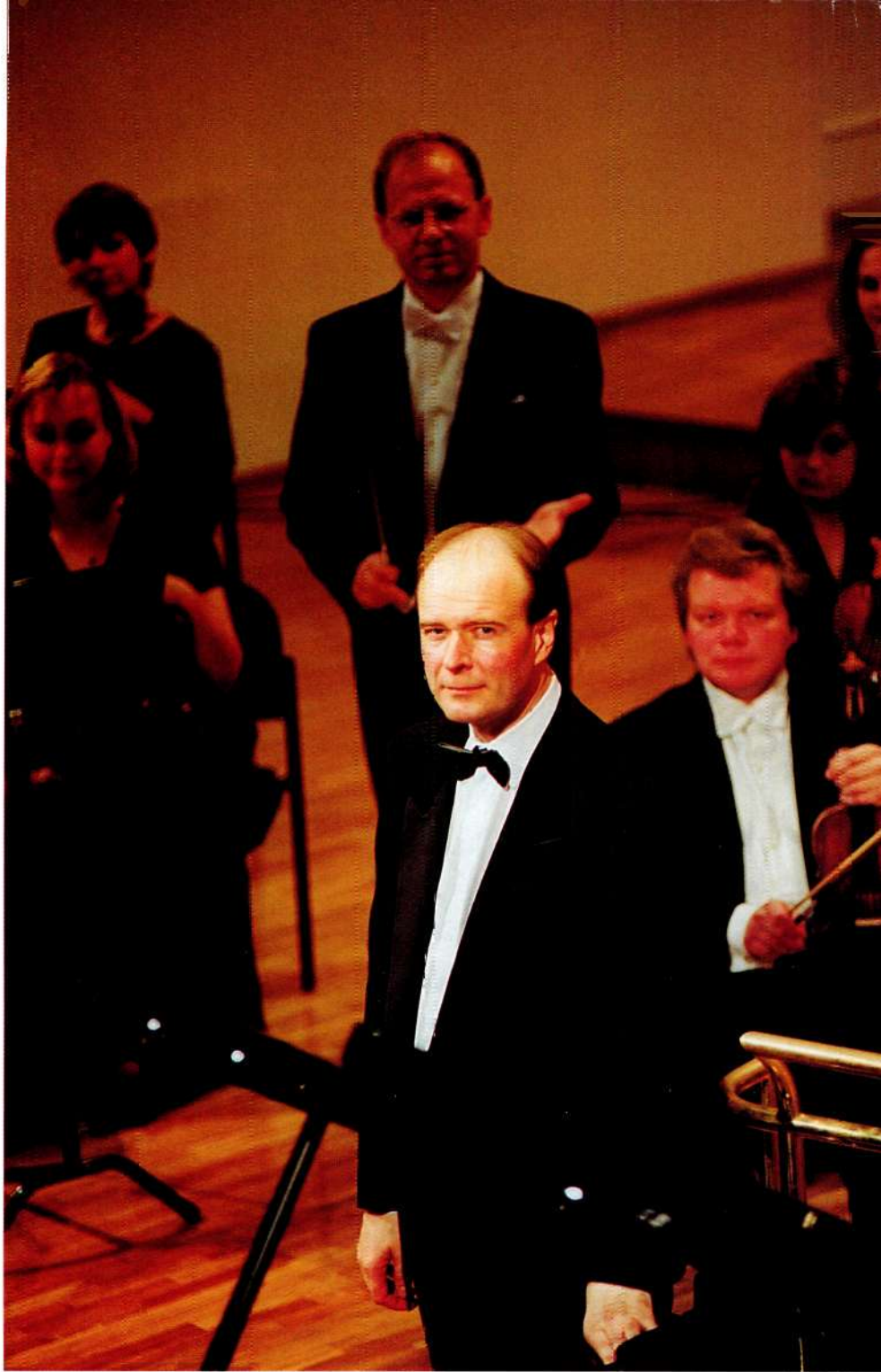
*Hea lugeja!* Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetuses).

**NB!** *Praaeksemplarid vahetatakse ümber triikikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (triikikopoolne sissekäik), tel 6 200 489.*

#### TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 31. 10. 2000. Formaatt 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.



Hetk ERSO uue hooaja avakontserdilt 15. septembril: Ivari Ilja esituses kõlas Chopini Kontsert klaverile ja orkestrile e-moll op 11; tagaplaanil dirigent Arvo Volmer.

*Harri Rospu foto*



*Orchestra of the 18th Century* ja Thomas Zehetmairi eesti publikule värsked ning erakordselt kauni Mozarti- ja Beethoveni-tõlgitsusega kontsert Tallinna Kaarli kirikus 21. septembril on vaieldamatult Tallinna uue kontserdihooja alguse tippsündmus (võib-olla ka terve hooaja tippsündmus?). Orkester ja viulivirtuoosist dirigent Thomas Zehetmair oma stradivaariusega proovil Tallinna Kaarli kirikus.

*Harri Rospu foto*

