

# TMK



# 4/2002

---

## XXI AASTAKÄIK

---

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress 10505, postkast 3200  
faks 6 60 18 87  
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  
Kunstiline toimetaja  
Mai Einer, tel 6 61 61 77  
Küljendus  
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59  
Korrektor  
Solveig Kruggulson, tel 6 61 61 77  
Tekstitöötus  
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59  
Fotokorrespondent  
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

---

© "Teater. Muusika. Kino", 2002

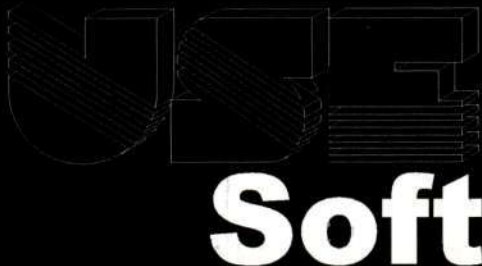
---

### Esikaanel:

Lavastaja Arne Mikk on järjekindlalt toonud Rahvusoooperi "Estonia" lavale Verdi uuslavastusi. Veebruaris esietendunud "Ernani" oli neist juba viies.

*Harri Rospu foto*

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS  
<http://www.temuki.ee> TOOB TEIENI

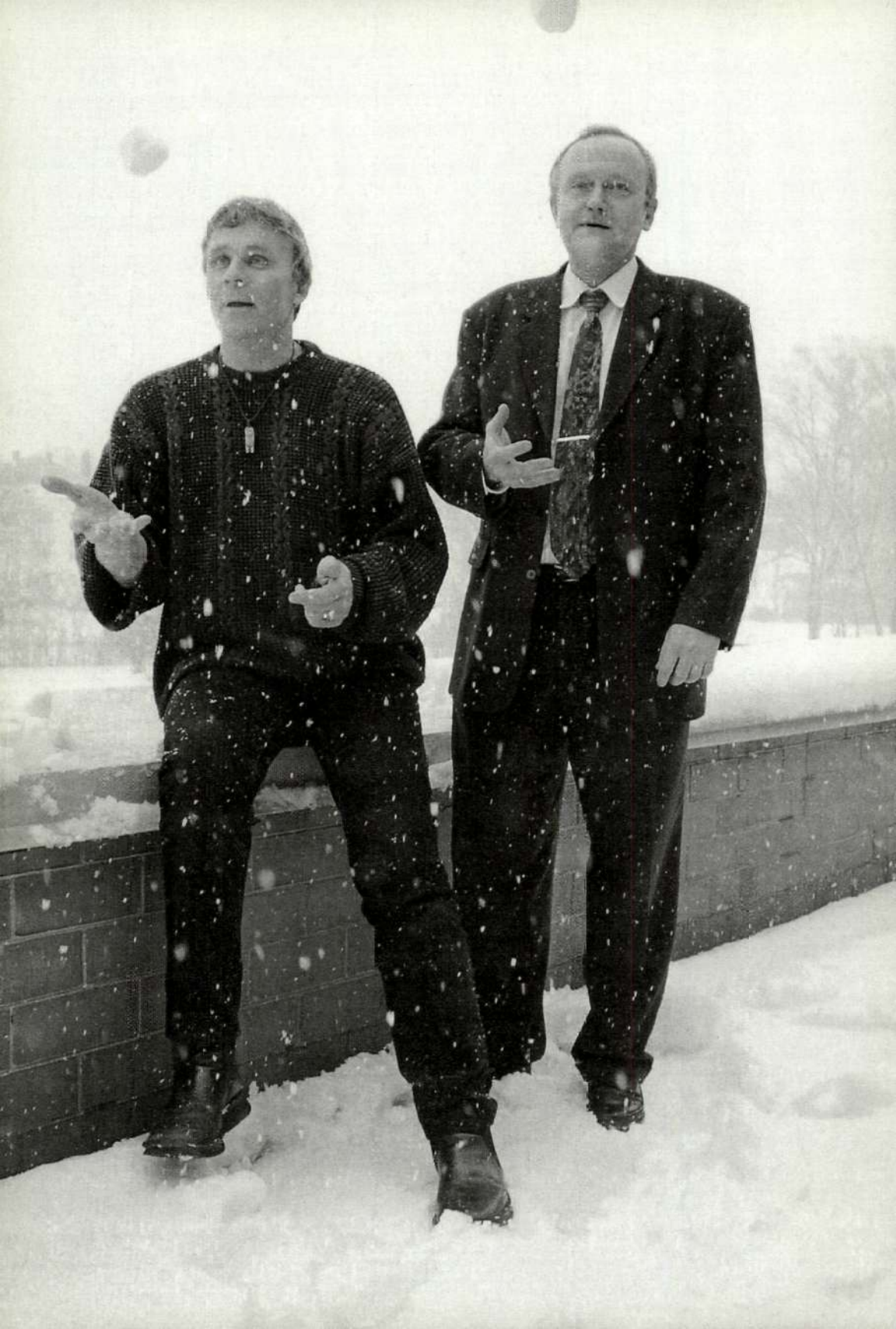


**Soft**

# teater · muusika · kino

## SISUKORD

		TEATER	
		VASTAB JAAK ALLIK	3
Margot Visnap		LAVASTAJAD RAAMATU SEES JA VÄLJAS (Interjuude kogunikust "Lavastajaraamat")	17
		PIMETEATRI IMELUGU EHK MEIE OMA LUUPAINAJAD DRAAMATEATRI LAVAL ("Rehepapp" Eesti Draamateatris: vestlusring TÜ teatriteaduse õppetoolis)	23
Pille-Riin Purje		JÄLLE ALGAB KÕIK, ALGAB UUESTI... ("Theatrumi" lavastustest "Vader, kus tukk on?" ja "Kõik on noored")	30
Liina Jääts		MIKROLAINEAHJUDE SOOJUSES (Uuemast briti dramaturgiast ja Lääne-Euroopa rämeteatrist)	35
Rait Avestik		SARAH KANE — INTELLEKTUAALIDE LADY DIANA!?	39
		MUUSIKA	
		40 AASTAT SURMAST	
Tiia Järg		CYRILLUS KREEK TEEL MAAILMA (Kreegi Reguiem'i noodiväljaannetest ja tekstiprobleemidest)	45
		TEATRIJUTUD NEEME KUNINGAGA II	50
Tiina Õun, Anneli Remme		VERDI OOPER "ERNANI" ESMAKORDSELT "ESTONIA" LAVAL	57
Evi Arujärv		OpeNBaroque 2002: PIIRIDETA FESTIVAL	63
		TUNDMATU AMET — OOPERILIBRETIST (Lutz Hübneri koostöö Erkki-Sven Tüüriga)	71
Toivo Peäske		ANNA KLASI SOOLO (90. sünniaastapäevaks ilmunud sooloplaadist)	76
		AKADEEMILISI PÄRLE EHK MIDA JUHAN EI TEA...	78
		KINO	
Peeter Torop		"VIIMNE RELIIKVIA": INTERSEMIOOTILISE TÕLKE IDEOLOOGILINE JUHTUM I (Grigori Kromanovi kultusfilmist "Viimne reliikvia")	80
Peep Puks		REIN MARANI LINNUD	89
Enn Säde		KAHEKESI ÜHESKOOS (Rein Marani portree)	93
Peeter Linnap		HÄÄBUMINE... (Eessõna Jüri Sillarti filmile "Peeter")	99
Andres Maimik		JÜRI JA PEETER (Jüri Sillarti portreefilmist "Peeter")	103
Linnar Priimägi		DOKTOR ELLAMAA ELUTANTS (Helle Karise filmist "Contra mortem: dr Andres Ellamaa")	106
Jaak Lõhmus		JOHANNES (Johannes Pääsuke 110)	110
Jaan Ruus		KAHE SÕNAGA ÕELDES — VÕIMATU (TMK esimeste aastate filmikontseptsioonist)	115
Margot Visnap, Sulev Teinemaa, Jüri Aarma		"TEATER. MUUSIKA. KINO" 20	119



# VASTAB JAAK ALLIK

---

1991. aastal vastad sa TMKs, et tekitades kolm lehekülge meie ajakirjale, muuseumi Mati Undist, piinlesid sa "nagu siga aia vahel" – su oma tsitaat. Samal ajal kümnete lehekülgede pikkune artikkel Savisaarest läks nagu lennates. Kuivõrd sa praegu, üksteist aastat hiljem seda paralleelsust kinnitad?

Jah, praegu jälle "Ugalas" olles kirjutam aeg-ajalt ka poliitilistel teemadel ja minu viimaste aegade üks suurem rõõm oligi see, et sain 2001. aasta Eesti parima arvamusartikli preemia, mida annavad välja Eesti ajalehtede peatoimetajad, – nii et see polegi mingi nurgatagune žürii, – see oli mu artikkel "Milleks meile iga hinnaga NATO-sse pääsemine?" ja tänagi [22. veebr. – Toim.] sain lehe nimega "Kesknädal", kus on avaldatud minu pikem poliitiline artikkel. Kunstist kirjutam praegu õige harva. Poliitikast kirjutamine läheb üha kergemini, kunstist – üha raskemini.

Üks su lähedane olevat kunagi öelnud: tark inimene oled sa, Jaak, küll, aga ikkagi ilma erialata?

See oli minu isa. Eriala "poliitika" pole ju Eestis (veel) eriala. Meil on küll palju elukutselisi poliitikuid, kuid nad pole seda ala ju õppinud nagu nende kolleegid Ameerikas, kus poliitikuks ettevalmistamine algab kõrgkoolist; algul ollakse mingi osariigi senaatori abi jne, lõpuks saavad mõnest päris senaatorid, umbes 45. eluaastal. See on eriala. Eestis on need inimesed, kes on olnud näiteks kümme aastat poliitikud, pigem kaotanud oma tegeliku eriala. Ja enamik neist, ei taha näpuga näidata, ei ole omandanud ka seda uut eriala. Poliitika vist ei ole meil eriala. Kas teatrijuht on? Ei ole ju! Ja ajalooõpetajana olen oma kvalifikatsiooni ammu kaotanud. Olen küll ka Lavastajate Liidu liige, aga seda eriala pole ma omandanud ega vist ei omandagi sellisel määral, et võiksin end pidada professionaalseks lavastajaks. Seega võin öelda, jah, mul ei ole eriala.

Kunagi olevat üks staažikas "Ugala" näitlejanna mingil olemisel sinu kohta öelnud, et ta ei saa aru, mis on sinu ülesanne teatris. Ja sina pidasid seda komplimendiks – et niiditõmbaja niidid pole näha. On see ka praegu nii?

Jaa, see oli esietenduse "Kass, kes kõnnib omapead" peol, olin siis juba pool aastat "Ugala" juht olnud ja ma võtsin seda tõesti komplimendina. Situatsioon oli küll teine, ma olin siis kunstiline juht, direktor oli teatris olemas. Nüüd, kui ma olen juba kolmas kord "Ugalas" tagasi ja ühendan kahte funktsiooni, ei saa enam kuidagi kaadri taha jääda.

Mulle tuleb meelde oma parktikast, kui mu kabineti laua eest marssis mööda meie hea autor Ivalo Randalu, kes küsis minu käest: mis asja sina küll siin istud? Vastasin talle pärast pausi, et ma olen kukk sõnnikuhunnikul ja vaatan, et kanad muneksid. Kas tunned ennast ka sellena mõnikord?

Võib-olla hindan ennast üle, aga kohati tundun ma praegu endale sõnnikuhunniku tegijana ja kukkede ning kanade sinna meelitajana.

Väitsid kunagi, et nutsid Eesti Teatrite valitsejana – sinu väljend – esimest ja viimast korda saalis, vaadates Toominga "Kihnu Jõnni"? On hiljem ka veel pisar tulnud?

Oo jaa! Kui pisarad kurku tulevad, on see minu teatritretseptsiooni meeldivamaid hetki. Selles kontekstis on mul hea öelda, et me taastasime 29. detsembril 2001 "Kihnu Jõnni" üheks õhtuks, maja kahekümnenenda juubeli puhul, ja jälle tuli pisar silma – nii hetkeolukorda ja kunagist meenutades kui ka Mait Malmstenit Rein Malmsteni osas nähes. Aga pisar tuli silma ka meie viimast lavastust "Kevadet" nähes. Ma arvan, et täna on teatri üheks eesmärgiks tuua publiku silma ülenduse, heldimuse pisarad, mis on ju parim, mida me praegu üldse teha saame – need on siiski õnnepisarad, olukorras, kus kurbusepisaraid tuleb rohkem valada!

Oled väitnud, et lavastajad tekivad võitlussituatsioonides. Kas ka praegu?

Lavastaja professiooni alus on ju alati selge sõnum. Lavastaja elukutse algab soovist midagi öelda sellele n-sajale inimesele, kellelt ta tahab röövida tema ainukordsest elust 2–3 tundi. Ja paraku, paraku, seda sõnumit on lihtsam leida võideldes millegi vastu ja millegi nimel kui mingi ühiskonna stabiilsuse hetkel. Lavastaja on misjonär, teatud mõttes prohvet, töökuulutaja. Lavastaja on tuletungla hoidja, eesmineja. Mitte ainult näitlejate ees mineja prooviprotsessis, vaid eesmineja ühiskonnas. Nii et tagantjärele võin seda ammust väidet kinnitada küll.

Oled väitnud, et oled see, mida arvavad sinust kümme sinu poolt lugupeetud isikut. Ja et nende arvamus loeb sulle enim. On sul need kümme siiani alles?

Nojah, see on üks marksistliku isiksuse käsitamise alustalasid — et isiksus ei ole mitte see, mida ta endast ise arvab, vaid see, mida ta on suhetes teiste inimestega. Järelikult ka tema tegelik olemus peegeldub selles, mida arvavad temast teised. Olen selle tõe juures endiselt, kuid paraku ei saa ma öelda täna, et neid inimesi oleks kümme.

Too kolm nime.

Ei tahaks! (Paus.) Kuigi ... võib-olla ütlen need kolm nime teatrimaailmast, kelle arvamus on mulle suhteliselt oluline — mida ma teen või tegemata jätan. Võib-olla on mu vastus üllatav. Üks on surnud — see on Kaarel Ird. Kaks elavad — need on Jaan Tooming ja Reet Neimar. Nende arvamus on olnud mulle oluline.

Jätan meelde. Poliitilised jõujooned sundisid sind tagasi astuma ministri kohalt. Mulle tundus, et sul oli kahju. Kas läheksid tagasi?



D. Coburn'i "Džimmimäng" proovis  
Lisl Lindau ja poeg Mihkliga  
"Ugalas" 1984. aastal.

Endel Veliste foto

Kõigepealt – mitte poliitilised jõujooned ei sundinud mind tagasi astuma, vaid parlamendivalimistel valis eesti rahvas uued poliitilised jõud ennast juhtima. See ei ole tagasiastumine, vaid demokraatlik protsess. Kahju mul ei olnud. Neli aastat olla minister, see tähendab tööpäevi hommikul kella kaheksast kuni kümnene õhtul, kultuuri- ja spordiministril pluss veel laupäevad-pühapäevad, sest üritused toimuvad enamasti nädalalõpul. Väidan, et see on väga raske füüsiline töö.

Sul on pidevalt esindusfunktsioonid, sa käid mõõda valdu, mõõda maakonnamuuseumi; näed, kui suured on probleemid, hädad, valud, kuivõrd need sulle hinge lähevad ja kui vähe sa aidata saad – see hakkab üha rohkem hinge ja südame-tunnistust koormama. Ja kui samas näed valitsuse istungeil, kuhu läheb raha, kui mõttetult, ja kuidas sedasama raha võiks kasutada äärmiselt viljakalt, eesti ühiskonda aidates, siis see koorem kasvab kogu aeg. Lisaks pead sa pidevalt vastu võtma otsuseid äärmiselt suurelt eristunud huvigruppide võitluse tingimustes.

Võib-olla on mul vale ettekujutus, võib-olla ma ei tunne teiste alade spetsiifikat, vahest on majandusministril samasugused probleemid; kuid ma ei usu hästi, et selline pinge oleks näiteks kaitseministril või otsustamise raskuse mõttes isegi välisministril. Eesti on Brüsselis väike tubli lapseke, mida ta seal ikka võitleb, ta on seal mingi kolmanda järgu statist, ajab oma Eesti asja. Kui mina pean langetama mingi otsuse näiteks kinopoliitikas või teatripoliitikas, siis on siin nii palju huvigruppe, kelle seisukohad on täiesti vastandlikud; sa pead olema arbiiter, mingisugune keskojoone ajaja, mingi asja hoidja, kuigi näed, et on inimesi, kes tahavad mingit asja hävitada ainult enda huvides. Toon konkreetse näite. Taas on üles kerkinud küsimus, miks on eesti teatri toetusraha nii palju suurem kui kino oma. Olen alati öelnud, et võrrelda tuleb eesti teatripublikut ja eesti originaalfilmide publikut. On tulnud aga välja argumendiga, et võrrelda tuleb kogu kinopublikut, see tähendab ka Tarantino ja Harry Potteri publikut. Siin on kaks potti täiesti segi aetud. Kui selle raha eest soovitaks ehitada uusi kinosid, et Tarantino filme saaks veel rohkem vaadata, saaksin ma asjast veel kuidagimoodi aru. Aga kui jutt käib eesti enda kino tegemisest, siis saab seda võrrelda ikkagi ainult eesti teatri tegemisega ja selle vaatajaskonnaga. Selletaoliste huvigruppide võitlus on selles valdkonnas nii suur ja need huvigrupid tulevad sulle iga päev kabinetti, kusjuures paljude nende soov eesti kultuuris ei ole ajada ainult enda asja, vaid kahjuks soov maha teha teise tööd. Seetõttu on see üsna raske ja väsitav ametipost.

Aga kas ma läheksin tagasi? Kõige olulisem on see, et kultuuriministri koht ei muutuks puhtparteipoliitiliseks ametipostiks, vaid et inimene, kes seal töötab, teab, et ta



*Mardi Valgemäega  
New Yorgis  
La Mama teatri ees  
aastal 1989.*

peab ühel päeval taas oma kolleegide juurde tagasi pöörduma. Mis aga minusse puutub, siis küllap oleksin ma täna oluliselt kompetentsem ja sõltumatum kui 95. aastal.

Toomas Hendrik Ilves on paar aastat tagasi öelnud, et jaa, Jaak Allik, üks mõnus kommar ja tark vestluskaaslane. Kas tark tunneb targa ära?

Võiksin oma suhetest T. H. Ilvesega rääkida õige mitu lehekülge, aga jäägu see. Olime temaga koos kahes valitsuses (muide, julgen öelda, et välisministriks soovitasin Tiit Vähile teda mina. Me saime tuttavaks 1989. aastal "Vaba Euroopa" raadiosaates, kui mina olin New Yorgis "Vaba Euroopa" stuudios ja tema sama raadio eestikeelsete saadete peatoimetajana Münchenis, ja meil oli elav raadiodiskussioon. (Mina olin tollal Viljandi kompartei I sekretär.) Teema oli kompartei saatusest Eestis. Hiljem saime Eestis lähemalt tuttavaks. Julgen öelda, et oleme need kaksteist aastat olnud väga head tuttavad, rõhutades sõna "head".

Siiani?

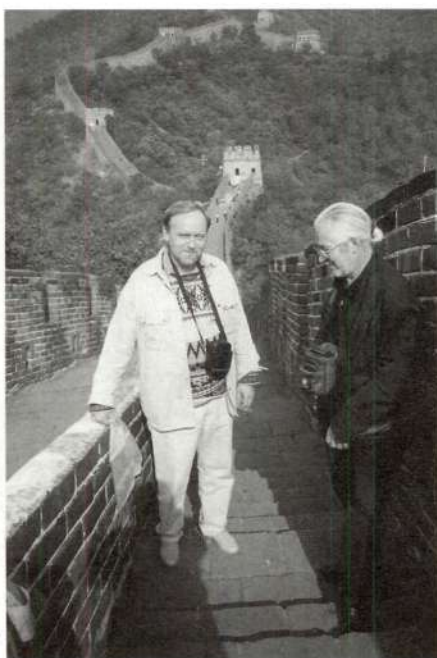
Siiani! Ja ka perekondlikud tuttavad. Mul oli rõõm juhatada teda ühe tema esimese kodumaaviisi ajal Halliste kalmistul ja aidata otsida üles tema esivanemate kalmud. Mis puutub kommarisse, siis valitsuses olles tervitas ta mind koridoris kohates alati: "Tere, kommunist Allik." Ja nüüd, pärast valitsusest lahkumist olen mina teda alati tervitanud lausega: "Noh, Ilves, kas "Internatsionaal" on selge? Kui ei, ma õpetan," pidades silmas teda kui Eesti Sotsiaaldemokraatliku Partei juhti, kes laulavad oma maailmakongressidel püsti seistes "Internatsionaali". Nii et me oleme tasa!

Jõuame tasapisi Viljandi kalmistuid ja Eesti kiriklikku kultuurmaastikku mööda põhjuse ni, miks sind üldse tülitab. See on ajakiri TMK. Oled ju selle ajakirja esimene peatoimetaja, ja enamgi veel – starter, hingepuhuja jne. Räägi, kuidas lapsuke sündis?

Mõte, et seda vaja on, oli ammu õhus. Küll tahtis teater teha oma ajakirja, küll kino. Kuigi ma olin siis Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhataja, ei teagi ma täpselt, kuidas see "sünnitamine" päriselt toimus. Selle kohta võiks anda informat-



*Jaan Kaplinskiga Hiina müüril 1998. aastal.*



*Kultuuriministrina avamas rahvusvahelist Balti riikide folkloorifestivali Washingtonis, Kapitooliumi ees.*



siooni Toomas Leito, kes oli siis EKP KK propagandaosakonna juhataja. Selgus, et Eesti tasemel on seda täiesti võimatu teha, sest iga uue ajakirja loomine vajas NLKP KK Poliitbüroo otsust. Ja NLKP KK PB sm Brežnevi sureval juhtimisel ei olnud tollal kindlasti meelestatud lainele, et Eestis tekiks uus kultuuriajakiri. Neid tundus niigi palju olevat. Eesti kompartei keskkomitees tekitati siis kummaline variant, et uut ajakirja tegelikult ei loodudki, vaid ajakiri "Kultuur ja Elu" kujundati teatud mõttes ümber ajakirjaks "Teater. Muusika. Kino". Sealt tekkiski see ühendtoimetus, nagu ta algselt oli. Ühesõnaga, kogu see sünnitus *de jure* meenutab mulle ühte teist fakti, mida rääkis mulle minu isa, kes oli Plaanikomitee esimees, kui Tallinna tolleaesge Suvorovi, nüüdse Kaarli puistee tenniseväljakutele oli vaja korralik tribüün ehitada. Kuna ka tribüüni ehitamine oma tähtsusest ja kuuluvusest vajanuks NSVL Ministrite Nõukogu luba, siis ametlikult ei ehitatudki seda tribüüni, vaid ehitati (ja see ei ole nüüd nali, vaid fakt) avalik käimla istekohtadega pealtvaatajatele. Käimlate ehitamine oli juba ENSV valitsuse kompetents. Vabandust, aga sama paralleel oli ka ajakirjaga TMK. Et "Kultuuri ja Elu" toimetus hakkas välja andma nagu mingit lisalehte NLKP Poliitbüroo silmis. Tegelikult võeti KE-lt üsna jõhkralt ära üks poogen, kleebiti sinna külge veel kaks poognat ja ilmuski kolme poognaga TMK ja kahe poognaga KE. Koer kasvatati saba külge! Aga kõik need otsused olid ära tehtud enne, kui mind peatoimetajaks kutsuti. Selles mõttes ei viibinud mina sünnituse juures. Minu pakkus välja Reet Neimar, kes oli Toomas Leito kursusekaaslane.

**Tundub, et Reet on olnud kõikide peatoimetajate ristiema.**

Kõigi nüüd kindlasti mitte, kuid esimese ja praeguse küll. Hämmastav on muuseas veel see, et kui 91. aastal muutus riigikord, siis ajakiri ei ole ju muutunud, järelikult olime me algusest peale professionaalsed, avameelsed ja ausad. Kultuuri- ja kunstirahvas oli ehk vähem närviline ja pigem alalhoidlik, muutunud pole oluliselt ka "Looming"; Kirjanike Liit ja Heliloojate Liit jätkasid ju ka tükk aega sama juhtkonnaga. Põldroos tuli vahepeal Kunstnike Liidu etteotsa isegi tagasi.

Eestis polnud 90-ndate hakul oluliselt palju dissidente, kes oleksid oma laua-laekad lahti võtnud ja öelnud: oi, nüüd on meie aeg, siin on meie romaanid, luuletu-

*Eesti Vabariigi kultuuriminister Jaak Allik Hiina RV kolleegiga alla kirjutamas ministriumidevahelisele koostööprogrammile 20. 10. 1998. aastal.*



sed ja näidendid, mida nõukogude ajal ei saanud avaldada. Midagi kraapisid sahtlist välja ehk Valton ja Paul-Eerik. Mõni inimene, jah, ei tahtnudki ennast tollal avaldada — pean silmas Jonny B. Isotamme —, aga dissidentlikku kirjandust Eestis ei olnud, samuti dissidentlikku kultuuri; kõige vähem oli Eestis dissidentlikku teatrit, sest kogu teater oligi dissidentlik.

Arvan samuti, et dissidentlik ei olnud eriti ka eesti muusika, sest kuni Pärdi lahkumiseni oli tema teoseid ikka Eestis mängitud ja ta ei lahkunud ju mitte sellepärast, et tal oleks mõni teos otse ära keelatud, vaid üldise surutise tõttu. Eriti kultuuri-tegelased leidsid n-ö *modus vivendi* koostöös võimudega. Teisalt leidsid nad selle niši, et rahuldada oma rahva neid vajadusi, mida ametlik propaganda ja valitsev süsteem rõhutada ei saanud. Ja igaüks andis midagi just sellelesamale rahvuslikule identiteedile ja iseseisvusele.

Oled väitnud, et oled olnud palju võlgu oma õele Marjule. Kas on midagi tema juures, mida sa ei aktsepteeri?

Ma ei saanud aru tema omaaegsest fanaatilisest armastusest Edgar Savisaare vastu, mis on nüüd muutunud peaaegu et Savisaare fanaatiliseks vihkamiseks. Mina selliseid tundeid poliitikas ei oma. Ma ei saa aru, miks oli vaja kaks korda kümne aasta jooksul lasta põhja Eesti Sotsiaaldemokraatlik Partei, kui kõikides naabermaades — Lätis, Leedus, Poolas, Soomes, Rootsis — on sotsiaaldemokraadid võimul. See, et Eestis ei ole sotsiaaldemokraatlikku parteid valitsevana täna võimul on küll teatud määral Marju Lauristini süü.

Oled sa neid postulaate ka tema kuuldes esitanud? Ja kui, siis mis ta sulle on vastanud?

Me ei räägi omavahel poliitikast sellest ajast, kui tema pakkus oma (ja sinu) parteile 1999. aastal valimisloosungiks "Aitab jamast!", sest ma nägin selles hinnangut ka minu ministriks olemisele. Minu meelest temal kui ausal inimesel ei oleks põhjust ka häbeneda oma poliitilise mineviku pärast. Mina ei ole seda kunagi teinud. Meil ei oleks ka põhjust hukka mõista oma vanemaid, ja ma arvan, et nii tema isa, kui ka meie ema ja minu isa tahtsid subjektiivselt oma rahvale kõige paremat. Et sellest tuli jama nagu ka Mõõdukate võimulolemisest 1999–2002, on juba iseküsimus.

Jääb mulje, et poliitiline patukahetsus on sulle võõras. Sa ei ole eriline tuha päheraputaja?

Ma ei ole mitte midagi teinud, mida ma peaksin kahetsema, kuigi minu mõne-dest artiklitest võib tuua välja lauseid, mis tänases kontekstis võivad kõlada kum-



Itaalia filmidiiva Gina Lollobrigida avamas Tallinna rahvusvahelist filmifestivali kinos "Sõprus" 1998. aasta oktoobris.

Fotod isiklikust arhiivist

mastavalt ja toleaeegses kontekstis kindlasti ei olnud ka päris siirad. Küllap minagi istusin parteikoosolekutel, kus analüüsiiti Leonid Brežnevi teoseid. Kuid oma poliitilises tegevuses Tartu Ülikooli komsomolikomitee sekretäri asetäitjana 1969–1970 nagu ka oma tegevuses Teatrite Valitsuse juhatajana 1977–1981 ja 1989. aastal EKP Viljandi Rajoonikomitee I sekretärina... Tahaksin leida mõnda inimest, kes näitaks mulle näpuga, et ma olen teinud siis midagi sellist, mida ma peaksin häbenema.

Umbes kakskümmend viis aastat tagasi olid sa ühe meie etenduse tensor, kraapisid ühe laulu välja. See oli Mati Undi lavastus "Löö laulu, vastas jumal, löö laulu, väike mees", Beranger' laulude õhtu, Jaan Krossi tõlgitud ja lauluraamatuna 60-ndatel ilmunud. Tsiteerin peast algust: "Et meil kinni miimi kotti /kirjastajad soovad suud/ ja tsensuur ja sada muud/kirjastuse keldrirotti/ – on fakt ju seegi/et olgem tööle truid..." jne. Mis tunne oli tensor olla?

Mul oli see petlik lootus, et te mind tensoriks ei pidanud.

Sa võtsid selle loo välja?

Jah, küllap see oligi ainuke juhtum selle nelja aasta jooksul, kui ma olin Teatrite Valitsuse juhataja (mis ju oligi mingil määral tensori ametikoht), mil ma võtsin ühe loo välja peaaegu valmis lavastusest, rohkem seda laadi asju ma ei mäleta. Seekord oli mu eesmärk päästa asi kui selline ja kui sa praegu tsiteerisid neid laulusõnu, pean ma täiesti välistatuks, et need oleksid jõudnud lavale.

See tekst oli nii avalikult vastu hambaid panev, et võim ei olnud nii loll, et lasta seda teha. Võimule sai vastu hambaid panna mõnevõrra varjatumalt, mida te ka tegite oma ülejäänud kavaga.

Muuseas, see oli juba ilmunud luulekogu.

Ma võin tuua kümneid näiteid, kus probleeme ei tekitanud ilmunud tekst, vaid tema võimendus laval. Ja teie lavastus ei olnud tehtud mitte Prantsuse ajaloost, vaid Eesti tänapäevast. Enesekaitseks võin öelda, et samal ajal saime nn Glavliti loa näidenditele "Cinzano" ja "Armas õpetaja", millest tuli hiljem tohutu üleliiduline skandaal.

Olen meie jutuaajamise jooksul märganud su pilgus ammu kibelust – millal me lõpetame selle poliitika ja asume teatri juurde, asja juurde, mis tundub sulle läbi aegade olevat südamelähedasem. Enne siiski veel, kui jõuame päris teatriteema juurde, tahan teada, kas vastab tööle, et sina, Jaak Allik, oled Eesti teatripubliku hulgas see vaim, kes on enim vaadanud eesti teatrit?



Ajakirja viieteistkümneandal aastapäeval esimese TMK numbriga 1997.  
Harri Rospu foto

Arvan küll, et näiteks Lea Tormis on neid rohkem vaadanud, juba tema elu on mõnevõrra pikem olnud, tõi, mitte küll palju, ja üks neid vaatamisi kogune ju elu jooksul. Aga vaadanud olen teatrit suhteliselt palju küll, sest juba välismaal toimunud festivalidel olen vaadanud nii 3–4 lavastust päevas, kuid ei julge end siiski kõrvutada ei Velleranna, Tormise ega Neimariga, arvan, et need kolm on seda rohkem teinud.

Jõuad sa praegu Viljandis pesitsedes käia mööda maad aktiivse sooviga teatrit näha?

Põhimõtteliselt jõuan ikka küll. Peaksin ütlema, et kolme-nelja viimase aasta jooksul olen ära vaadanud eesti suvelavastused, nii 90 protsendi ulatuses ja sedapuhku vist küll ühena vähestest. Talvel on muidugi asi raskem, aga eesti teatrijuhtide vahel on hakanud arenema ilus komme osaleda üksteise juures esietendustel. Mis puutub Tallinnasse, siis Linnateatris suudan praegu veel jälgida kogu repertuaari, Draamateatris ei ole seda paraku suutnud.

Millal sa teatri enda jaoks avastasid? Ei sündinud sa ju väga teatraalses peres?

Olen sellest kirjutanud vist juba ka üksteist aastat tagasi ajakirjas TMK. Päris mitteteatraalseks ei saa minu vanemaid just lugeda, sest isa oli näiteks 1921. – 1923. aasta "Töölislehes" teatrikriitikuks, Riigikogu liikme töö kõrvalt. Aga minu esimene kokkupuude teatriga oli aastal 1953. Igatahes mäletan, kuidas Eino Baskin Mitrofanuškana istus Linda Tubina süles lavastuses "Äbarik", ja oma ärevil õde teatri kava ostmas: talle oli kohtavalt tähtis, kas Sofiat mängib Ellen Liiger või Linda Rummo. Olin siis kuueaastane. Mu enda esimene teatrietendus, mida iseseisvalt vaatamas käisin, polnud küll "Äbarik", vaid "Esmeralda", kus nimiosas tantsis Inge Pöder.

Teatriinimestega oli kokkupuude aastal 1955, olin siis üheksane; mäletan Kaarel Irdi ja Epp Kaidut meie kodus, külas äsja Siberist naasnud isal. Praktiline teatrihuvi algas, vist nagu kõigil teatrikriitikutel, ikkagi näitlejatööst, kooli näiteringist. Tallinna 22. Keskkoolis, praeguses Westholmis, oli meil näitering, mida juhatas Tamara Vint, Toomase, Tõnise ja Maara Vindi ema, kes lavastas meiega nii Tammsaare "Kuningal on külm" kui Vilde "Pisuhänna". Minu näitlejakarjääri tippthek oli mängi-

*Stseen H. H. Luige näidendist "Tuled sa tagasi?" "Ugala", 1984, lavastaja Jaak Allik.  
Vasakult: Viljo Saldre, Peeter Jürgens, Andres Tabun.*

Endel Veliste foto



da Draamateatri laval Vestmanni. Žürii esimees oli Ants Lauter (65. a kevadel) ja kokkuvõtteid tehes märkis ta hea sõnaga ära ka minu osatäitmise. See on küll jäänud praktiliselt viimaseks kokkupuuteks näitlejatööga, kuid öelda, et ma näitlemisest midagi ei tea, oleks vale, sest näitlejana laval töötamise kogemus, kuigi kooliteatri laval, on mul ju siiski olemas. (*Naerab.*) Näitlejaks ei ole ma siiski kunagi tahtnud saada.

Hiljem, ülikooli I kursuse üliõpilasena nägin kuulutust, et Tartu ülikooli näitering tuleb välja lavastusega "Patune küla". Noor üliõpilane, tohutu aukartusega ülikooli ees, läksin pool tundi varem kohale, et äkki ei saa sissegi. Etenduse alguses oli meid seal umbes seitse, kes me seda etendust siis vaatasimegi.

Teine lugu samast ajast oli siis, kui ülikooli ajaleht kuulutas välja retsensioonide võistluse. Osalesin selles ja see oligi mu esimene teatritsensioon (vaatasin teda isegi üksipäev ja ei ole häbi midagi) teemal Panso ja Irdi "Kihnu Jõnnide" võrdlus – mõlemal tuli välja "Kihnu Jõnn" sel hooajal. Ja küll oli mu rõõm suur ühel maikuu hommikul, kui saabus ülikooli leht ja ma loen sealt, et keegi Jaak Allik oli saanud retsensioonide võistlusel I auhinna. Pärast selgus, et osavõtjaid oli kaks. Nii sai minust kriitik ja ma hakkasin ülikooli lehes aktiivselt kirjutama, sest selgus, et peale minu nagu rohkem kirjutajaid polegi. See oligi mu elus üks toredamaid perioode, kui sain retsenseerida nii 1968. aastal lõpetanud teatrikooli III lennu (Komissarov, Tooming, Trass) kui ka IV lennu (Tepandi, Ulfsak, Kilvet, Uibo) kõiki diplomilavastusi. Võtsin lausa printsiiibiks, et nii kui ilmub lennu diplomilavastus, nii ilmub sellest retsensioon ülikooli lehes. Lisaks veel samadel aegadel etendunud "ööteatri" lood ülikooli klubis Evald Hermakülalt ja Suitsu-õhtu ja "Laseb käele suud anda" ja "Tuhkatriinumäng". Tänu sellele sain ka heaks tuttavaks tolelaegsete lavakatega.

Lavastajakoolitust sul ju ei ole, aga lavastanud oled. Mis kirg, kodi või kihelus see oli, mis sind lavastama sundis?

Noh, näpud sügelevad tegelikult tänase päevani. Eks ta ole üks kuratlik elukutse, või ütleme – ala. Küsisid eespool, kas mul on mingi eriala. Võiksid küsida, kas mul on ka mingisugune anne. Ja ma vastaksin sulle, et mul on üks teatav spetsiifiline, kaasasündinud anne. Paraku väljendub see umbes kolmes erialas: poliitik, la-

*Steen Gribojedovi näidendist "Häda mõistuse pärast". "Ugala" 1987, lavastaja Jaak Allik.  
Endel Veliste foto*



vastaja, pedagoog. Nimetaksin seda inimestega manipuleerimiseks. Just see ühisosa ühendabki minu arvates poliitikut, lavastajat ja pedagoogi. Pedagoog kasvatab, lavastaja paneb näitlejat erinevatesse rollidesse, poliitik juhib rahvahulki. Selle ande tuumaks on ka oskus õigesti rolle jagada ja paljud minust targemad inimesed on õelnud, et õige rollide jagamine on 50 protsenti heast lavastusest. Arvan, et see on mul olemas. Samas, minu kolmeteistkümnest lavastusest, arvan, ei ole ükski otse läbi kukkunud. Miks ma julgen seda ütelda? Kogu minu kaaskriitikond on ju oodanud kogu aeg, tohutud malakad selja taga, ja küll nad oleksid äsanud, kui oleks põhjust olnud. Ükski mu lavastus ei ole kriitika üksmeelset hukkamõistu pälvinud, mõnda on isegi kiidetud, mõnest teisest on pigem mööda mindud. Ja arvestades, et teine lavastajaks vajalik omadus, kujundlik mõtlemine, on mul suhteliselt kärbunud, või seda nagu polegi – siis nende lavastuste suhtelise edu põhjus on olnud just see, et 50 protsenti on eelnevalt ära tehtud, rollid on õigesti jaotatud.

Nimeta mälu värskendamiseks oma väljapaistvamaid lavastusi.

Kõik lapsed on ju armsad. Esimene lavastus, kus ma küll kavalehel lavastaja polnud, oli Rudolf Allaberti monoetendus "Pandimaja". Lavastajana olin esimest korda kirjast Noorsooteatri etenduses "Seda teed..." Aga milline trupp! Luule Komissarov, Rudolf Allabert, Kaie Mihkelson, Toomas Lõhmuste, Viljo Saldre...

Ja veel millised tegelaskujud! Lenin, tema isa, ema, õde ja vend.

Lenin küll noorema vennana – lugu oli Aleksandr Uljanovist. Muide, seda lavastust pean ma põhimõtteliselt õnnestunud lavastuseks. Kui see ei oleks õnnestunud, siis poleks ma rohkem ilmselt ka lavastanud. Pärast seda tulingi "Ugalasse". Siin ei olnud mul kavas lavastama hakata. Aga juba esimesel töösügisel saabus teatrisse kellegi tundmatu noorkirjaniku esiknäidend ja kuna ma olin selle noorkirjaniku ajakirja TMK praktikandina tööle võtnud (selle noorkirjaniku tänane tuntud nimi, tõi küll, mitte kirjanikuna, on Hans H. Luik) ja et see näidend rääkis erakordselt

*Stseen D. Goweri näidendist "Issid". "Ugala", 1994, lavastaja Jaak Allik. Carl – Arvi Mägi, George – Tõnu Tepandi.*



*Leila Säälik M. Garpe'i näidendis "Juliale". "Ugala", 1991, lavastaja Jaak Allik. Endel Veliste foto*



valusast probleemist, sellest, et noored lähevad maalt ära, et keegi ei taha tallu tulla, et vana peremees jääb tallu üksi, siis tundus see mulle väga oluline. Kasutasin seal ka muusikafoonina seda "Eestimaa, su vaevatud valud... ja talud", või kuidas see oligi. "Eksisin suuskadel sõidetud radadel, tabasin, Eesti, su varjatud valu..." Uno Lahe tekst.

Just. See oli veel raske stagnaaeg ning tegutses selline institutsioon nagu kunstinõukogu. Pika laua taga 203. toas olid koos korüfeed Rein Malmsten, Leila Säälik ja kes veel, ning lugenud selle näidendi läbi, leidsid, et siin ei ole midagi mängida, ega leidunud ka ühtegi lavastajat, kes seda oleks teha tahtnud. Et aga minu arvamus loost ja tema aktuaalsusest oli täiesti teine ja ma n-õ nägin seda näidendit laval, siis ütlesin ma lõpuks, et eks mina pea ta siis ära tegema. Tegingi. Tükki mängiti 67 korda täismajale. Praegugi võtan "Ugala" uue teatrimaja brošüüri ja loen, et see on külastavuse poolest tänini esimese kümne hulgas. Edasi. Noor inimene hakkab ju edust tiivustatuna lolliks minema. Ilmselt hakkas peas tööle see poliitikapool ja leidsingi näidendi, mis tundus jällegi erakordselt aktuaalne olevat, aastal 87 vist, nimelt Gribojedovi "Häda mõistuse pärast". Seda oli enne mind puutunud umbes 40-ndatel, ei, vahepeal siiski ka "Vanemuises" – Hermaküla mängis Tšatskit. Ja nüüd pole seda jälle siiani puutunud. Tegingi selle tüki suurel laval ära. Kujundus oli Ingrid Agurilt. Eesriie avaneb, või polnudki eesriiet, oli Kremli müür, vaheriidena, ja tükk algas sellega, et Kremli müüri ette tantsiskles ansambel "Berjozka", siidrätikute asemel käes "Inturisti" poe kilekotid, – siit võib juba natuke lavastuse kontseptsiooni tabada. Tšatskeid oli kaks – Peeter Tammearu ja Viljo Saldre (sealt muide algas ka meie väga keeruline koostöö Tammearuga, mis tänaseks päevaks on jõudnud juba jälle uude staadiumi). Ja sellega ma natuke murdsin kaela, sest kui proovisaali periood oli läbi ja kui me lavale läksime, siis selgus kõik see kohutav, mida praegu ka "Lavastajaraamatust" lugeda saab, et mis juhtub, kui minna proovisaalist lavale. Kuna



M. Simon, "Peame elama, mutikesed ehk Ellujäämisjuhised vanale daamile". "Ugala", 1993, lavastaja Jaak Allik. Netty – Ines Aru, Purtsi – Kaarin Raid. Enn Loidi foto

laval oli ootamatult palju inimesi, siis sain ma aru, et nüüd on näpud põhjas küll. Aga rollijagamise tarkus polnud mind veel maha jätnud ja seetõttu palusin enesele appi kaks erakordselt andekat ja võluvaid daami — Viive Ernesaksa ja Tiitu Randviiru. Ja nemad selle lavastuse päästsid. Olin ka enne näinud üsna mitut "Häda mõistuse pärast" (*naerab*), aga kui nägin seda Moskvas, Jefremovi lavastuses, kus Tabakov mängis Famussovi, siis julgen ma tänagi öelda, et minu lavastus oli parem, nii teksti mõtestamise kui isegi kuuldavuse poolest. Aga see selleks.

**Mis veel meelde tuleb?**

Ütlen ju, et meelde tulevad nad kõik. Kolm kaheinimesetükki, Kaarin Raid peaosas. Ühes mängis tema partnerina praegu kuulsurikkaks teatrijuhiks ja pedagoogiks tõusnud Dajan Ahmet, kes poole prooviperioodi pealt mulle teatas, et ta läheb nüüd ära Ufasse mullaks õppima. Aga saime ka sellest üle, taganeda polnud kuhugi. Noor Üllar Mändmets tuli ja ajas tema asemel asja üsna hästi ära. No jaa, ja ootamatult poliitilise sündmusena rootsi kirjaniku Margarete Garpe'i lugu "Juliale", mille esietendus toimus 22. augustil 1991 ja mis sai seetõttu esimeseks lavastuseks taasiseseisvunud Eesti Vabariigis. Selle tõttu jäin ma tegelikult nüüd ilma Riigivapi IV järgu ordenist. Kuna ma 19. augustil Tallinna Ülemnõukogu istungile tormates juba jätsin ära viimase peaproovi, siis 20. augustil ma seda enam teha ei saanud, sest esietendus oli tulemas (*naerab*), nii tuln ma 20. augusti hommikul tagasi Viljandisse ja kell 11 algas peaproov, sest teater on väga raske asi ja minu selja taga olid inimesed. Seetõttu nägingi ma iseseisvuse häälendamist televiisorist. Nagu öeldakse, kunst nõuab ohvreid... Kõrvuti etenduse väljatoomisega tuli neil päevil ka maid jagada Viljandis baseerunud õhuhessantdiviisi juhtidega ja miitingul neid üles kutsuda putšiga mitte kaasa minema. Üks neist ohvitseridest palus minult hiljem isegi kirjalikku tõendit, et Jeltsin teda kinni ei paneks. Lõpuks oli äärmiselt huvitav kogemus ka minu viimane lavastus, kui pärast minu vabanemist ministritööst pöördus minu poole Vene Draamateater kutsega tulla neile lavastama. Pakkusin küll alguses neile "Enigma variatsioone", aga neile meeldis rohkem mu teine ettepanek, J. Tätte "Ristumine peateega". Seal oli mul kokkupuude erakordselt andeka näitleja Aleksandr Ivaškevitšiga. Sellise näitlejaga töötada on lihtsalt rõõm. Ta pakub ise välja — huvitavalt ja täpselt — ja see ongi just lavastaja suurim rõõm.

**Väitsid, et su näpud sügelevad siiani. Ega ei olegi võimatu su tagasipöördumine lavastajaks?**

Hetkel ongi olemas esialgne kokkulepe, ei tea, kas see 100 protsenti nii läheb, aga eeloleva juuni ja juuli veedan ma Samaara draamateatris lavastamaks veel ikka minu poolt lavastamata "Enigma variatsioone".

**Kas oled rahul eesti lavastajate armeega?**

Ei, selle armeega ei ole ma kindlasti rahul. Armeed on äärmiselt suur. Näiteks on "Ugala" suures majas selle kahekümne aasta jooksul lavastanud 57 inimest, 58-na tuleb kohe peale Ilmar Raag. Seda on ikka natuke palju küll. Andrus Vaarik ütles ühes oma intervjuus, et Eestis on umbes neli ja pool lavastajat ja põhimõtteliselt on tal õigus. Neid inimesi, kes võivad pidada end professionaalseks lavastajaks, on Eestis kindlasti alla kümne, jah, kuigi juba esimene "Lavastajaraamat" tõi neid meie ette kaksteist.

**Kas erinevate maade teatreid saab võrrelda?**

Vaat, olen olnud rahvusvaheliste teatrifestivalide žüriis Kanadas, Poolas, Venemaal, lisaks Eesti; žüriisse tuleb kokku 5–10 inimest, kes enne praktiliselt üksteist ei tundnud. Ja meiesuguste ülesanne on olnud mõne päeva jooksul teha seda, mida sa praegu küsisid — võrrelda erinevate maade teatreid: anda preemiaid, panna pingritta. Ja selgub, et saab küll! Selgub, et neil täiesti võõrastel, erineva taustaga inimestel langeb maitse 80 protsendi ulatuses kokku. Mis on halb, see on halb. Mis on hea, seal tekib ehk vaidlus, on see hea või väga hea. On ainult väga üksikuid juhtumeid, mis on sotsiaalselt determineeritud, kus žürii läheb pooleks: ühed — see on väga halb, ja teised — väga hea. Neid on selle aja jooksul, mil ma olen žüriides olnud, esinenud paar-kolm korda. Aga see, kuidas seesama žürii tunnetab midagi ühiselt ära — et see on ju väga halb või hea ja et seal ei ole mingeid vaidlusi —, see on alati hämmastav. Nii et saab võrrelda jah!



Tuleme tagasi selle Andruse nelja ja poole sündroomi juurde. Nimeta neist enda arust tähtsamad, peamised, esimesed.

Pingeritta ma neid ei pane. Aga on neid, kellele mul "Ugala" teatrijuhina on lava alati avatud. Ja inimesed, kelle lavastusi lähen ma alati vaatama: Mikiver, Tooming, Nüganen, Pedajas, Karusoo, Peterson... Komissarov ja Raid ju ongi praktiliselt "Ugala" lavastajad.

Küsin veel. "Ugalas" võttis justkui võimu vahepeal n-ö kolledžiteater. Kas tulid siia proportsioone paika panema?

Ei tulnud ma siia mingeid proportsioone paika panema. See kolledžiteatri võimuvõtmine on ka üks kriitika mull. Küsimus oli selles, et kuna teatri juhid Lepik, Noormets, Komissarov olid sealsed kursusejuhendajad, siis loomulik soov võtta oma kursuselt inimesi oma teatrisse tõi siia küllalt suure hulga noori inimesi kolledžist, kuigi tuli ka inimesi lavakateedrist, ehk küll vähem kui eelmistel aastatel. "Ugala" hakkas oma afišil järjest välja pakkuma mitmeid kolledži lavastusi, mis olid ju mõneti probleemsed, mõneti ka kindlasti mitte laiale publikule minevad ja ka kunstiliselt mitte sellel tasemel, et olla teatri enda afišil. Aga praegu siin aastakese olnud, julgen küll täiesti kindlalt väita, et kolledži lõpetanute paremik ei jää mitte millegi poolest alla lavakateedri lõpetanute paremikule.

Mis sa arvad, kas eesti teatrikuultuur ja -tegemine on käinud lainetena, kord kõrgele, kord alla, ja kui, siis kas ka praegu on mingi hari või org?

Ei arva. Minu arust on eesti teater olnud kogu aeg väga heal tasemel. Põhili- seks on olnud Panso teatrikooli traditsioon. Kui mõnel hooajal õnnestub ühel või teisel lavastajal mõni lavastus rohkem, siis on olnud prožektorid lihtsalt rohkem peal, aga see, et eesti näitekooli tase on üks Euroopa tugevamaid, selles olen ma täiesti veendunud ja selles on olnud veendunud ka meie draamafestivalide külalised. See, et publikuhuvi on mõneti lainetena käinud, ei ole teatrist tingitud, vaid on teatriväline nähtus.

Tuleme tagasi sinu kui ajakirja TMK esimese peatoimetaja juurde, millest küll meie intervjuu alguses pikalt juttu oli, kuid tuleme tagasi tänasesse päeva. Aprillikuu peab ajakiri



J. Tätt, "Ristumine peateega". Vene Draamateater, 1999, lavastaja Jaak Allik. Roland – Aleksandr Ivaškevitš, Laura – Larissa Savankova.

Lev Polyakoffi foto

Festivalil Peterburis "Baltiiski Domi" ees aprillis 2000.



oma kahekümnendat juubelit, niisiis juubeldus ja samal ajal suhteliselt saatuslik periood. Küllap oled asjadega enam-vähem kursis. Kūsin populaarses slāngis: mis vārk on?

Oskan olla ainult subjektiivne! Kuna tānane kultuuriminister, keda vāga austan, pani aluse, leidis raha, suurepārase kunstiajakirja tarvis ja et tekkis teine seltskond, kes arvas, et miks on "kunst.ee", aga ei ole spetsiifilist muusikaajakirja, siis mōistan ma vāga hāsti pr Kivi, et ta ei saanud sellele teisele seltskonnale ōelda, et teil ūks ajakiri juba kolme peale on. Siin nāen ma seda pōhiprobleemi, miks otsustati teha uus muusikaajakiri ja hāvitada sel teel TMK. See idee on ōhus olnud juba tegelikult kōmmee aastat. Aga mina ei oleks seda lasknud sūndida ja mitte sellepārast, et ma olen teatriinimene, vaid sellepārast, et inimestel, ajakirja tellijatel, kes saavad praegu endale koju kōbekese teatrit, kōbekese muusikat ja kino, ei jātku raha, et osta endale kolme ajakirja. Kui TMK peaks sulguma, mis tānase seisuga ei ole kaugeltki kindel (ja mul on vāga hea meel, et suur grupp muusikainimesi astus sellisele plaanile vastu), siis saame me kolm oluliselt vāiksema tiraažiga ja vāiksema lugejaskonnaga ajakirja. Nii et ūks jutt on, et kogu see TMK on oma hādapārasuse kōrval olnud ka sūnergeetiline, ja teine asi on siiski ka see, et turg ei vōimalda praegu kolme tugevat muusika, kino ja teatrilast kuukirja. Ideaalis oleks kolm muidugi parem kui ūks, aga arvan, et ōigem oleks see kōsimus tōstatada umbes kōmne aasta pārast.

Tegid mōni aeg tagasi ilusa maheda telesaate ūhe usutegelasega, kus jōudsid temaga n-ō suurtes asjades enam-vāhem ūhele meelele. Sinu suhe jumalaga? On see kogu aeg olnud muutumatu?

See usutegelane oli Viljandi Pauluse koguduse ōpetaja Mart Salumāe, keda ma julgen pidada oma heaks perekonnasōbraks; juba nōukogude ajal, kui mina olin siin Viljandis parteisekretār, laulsid mu naine ja poeg kirikukooris. Ise olen kōll nii ristimata kui ka leeritamata ja ennast usklikuks ei pea. Kōll aga saan ma nūud ja ūha rohkem aru, et religioosne inimene on pōhimōtteliselt vāartushinnangutel eetilisem kui see, kes ūldse ei usu. Nii et praegust kiriku tegevust kui eetilise selgroo andmist eriti noorele pōlvkonnale hindan ma vāga kōrgelt ja sellele tuleks igati kaasa aidata. Aga kui mind valiti 1988. aastal Viljandi parteikomitee esimeseks sekretāriks, siis mōned kuud hiljem palusin ma sinna esimese sekretāri kabinetti – mis oli kōmneid aastaid tāhendanud ju rajooni tāieliku ainuvalitseja kabinetti, teisalt paljudele ka kurjuse staapi – kōik Viljandimaa kirikuōpetajad, kes enamikus olid seal esimest korda. Ma palusin nad sinna selleks, et nende ees vabandada selle kurjuse ja vāgivala pārast, mida kompartei on aastakōmnete jooksul toime pannud kiriku ja religiooni vastu Eestis. Tegin seda ilma igasuguse kāsū vōi kōskōlastuseta, lihtsalt oma sūdamel sunnil. Selle peale pr Maimu Haamer, Tarvastu kiriku ōpetaja, ūtles, et ta poleks kunagi uskunud, et elab sellise pāevani.

Jaak, kellel on Eestimaal hea elada?

Igal pool on hea elada inimesel, kes on iseendaga jōudnud kōskōlla ja leidnud sūdamerahu. Pole oluline, on sul mitu miljardit vōi lihtsalt leivapaluke kās.

Kas Eestil on vedanud?

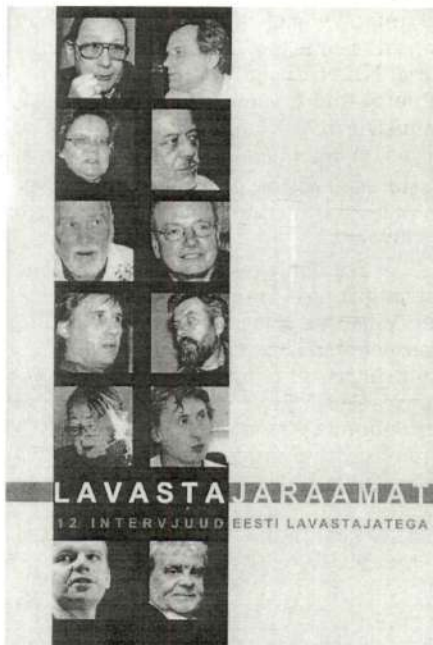
Kōllap ikka jah, et ta kōigi nende ajaloo risttuulte vahel on pūsima jāānud ja tānaseks siis jālle rahvusriigina eksisteerib. Aga arvan, et selle vedamise pōhjuseks on olnud suuresti eestlaste alalhoidlik vaim, allaheitlikkus ja kompromissivalmidus. Ehk kōik see, mida rāāgib eestlaste kohta Tammaru vanaema nāidendis "Libahunt". Kui meie geopoliitilises ajaloes oleks ūkskōik millisel murdehetkel peale jāānud see loosung, mida mōned inimesed praegugi propageerivad, et vastupanu viimse vereatilgani, vōi et kuni pōlvepikkune poisike..., vōi kui kōik eestlased oleksid nagu ūks mees lāinud kas Saksa sōjavākke vōi emigreerunud Eestist, siis Eestit kindlasti ei oleks.

Kōsinud JŪRI AARMA

# LAVASTAJAD RAAMATU SEES JA VÄLJAS

Entsüklopeediliselt pole eesti keeles lavastaja mõistet eriti defineeritud. Ei tea, kas seetõttu, et midagi nii iseenesestmõistetavat pole põhjust hakata lahti seletamagi? Või on lavastaja roll, tema ülesanne ja mängumaa sedavõrd mitmekihiline, et narr oleks pressida see ühelauselisse definitsiooni. Kuidas määratlevad lavastaja tähendust lavastajad ise? Sellele küsimusele võiks kaheteistkümnest intervjuust koosnev kogumik "Lavastajaraamat" ju vastuse anda. Küllap ka annab, ehkki konkreetse küsimuse "Kes on lavastaja?" vastustest üldist-ühist tõde ei selgu. Nii mõnigi põikleb vastusest kõrvale või tunnistab, et ei tea, kes on lavastaja. Samas on kirjas lausa vastandlikud määratlused: Jaanus Rohumaa nimetab lavastajat võluriks, Merle Karusoo aga rõhutab märksõna "korrastamine". Vastus lähtub vastaja isiksusest, loomemeetodist ja enesehinnangust: Mati Undile on lavastaja keegi, kes tahab näitlejaid aidata, Eino Baskin võrdleb lavastajat dirigendi ja pataljoniülema, Hendrik Toompere kasutab võrdlust ehitajaga, kes valmistab tööriistad, et nendega ehitada maja. Iga vastus (nagu intervjuu tervikunagi) kõneleb midagi vastast enesest, kinnitab tema kohta teada-tuntut, vahel ka üllatab: Ingo Normeti arvates on lavastaja kõige üksikum inimene teatris... Kuigi pole seegi avaldus nii üllatav, kui lugeda Priit Pedajast, kes lavastaja üksinduse teatris lahti seletab: "Lavastamine on minu jaoks tohutu vastutusrikas tegevus, peab kogu aeg otsuseid langetama, ja neid otsuseid ei langeda sinu eest mitte keegi. [- -] Selles mõttes on lavastaja ükski."

Tegelikult portreereib iga vastaja iseennast, mis kummalisel moel johtub küsimuste spetsiifilisusest – tegeleb ju raamat põhisosas siiski vaid iga lavastaja töömeetodi uurimisega, kitsalt lavastamispraktikaga. Mida avatumad, ausamad, ja mis peaasi – põhjalikumad on vastused, seda huvitavam on neid lugeda ning seda puhtamalt joonistub välja eneseanalüütiline autoportree. Kui intervjuud igapäevaajakirjanduses võtavad paratamatult enamasti kas enesepeitmise või -serveerimise vormi, siis "Lavastajaraamat" on oma küsimuste vaba ajakirjaniku survest ja meelelahutuslikkuse diktaadist, tänase ajakirjanduse peaaegu et kohustuslikust kaasandest. Ses mõttes on Evald Hermakülal õigus, kui ütleb: "Mina ei tea küll ühtegi ajakirjanikku,



"Lavastajaraamat". 12 intervjuud eesti lavastajatega. Vastavad Eino Baskin, Evald Hermaküla, Merle Karusoo, Kalju Komissarov, Mikk Mikiver, Ingo Normet, Elmo Nüganen, Priit Pedajas, Kaarin Raid, Jaanus Rohumaa, Hendrik Toompere, Mati Unt. Koostanud Ingo Normet, toimetanud Reet Neimar ja Mati Unt. Eesti Teatriliit ja Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool. Tallinn 2001.

kellega oleks võimalik teatrist rääkida, nime tagu nad ennast kriitikuteks või kelleks tahes. See on täiesti võimatu, sest minu meelest arusaamade erinevus on niivõrd suur, et millestki vähegi tõsisemast on täiesti võimatu rääkida." Võimalus ja vabadus rääkida rahulikult oma tööst, ennast avada, aga ka etteantud ülesande tõttu kohustus oma teatripõhimõteteid sõnastada annab tulemuse, kus iga lavastaja (võib-olla et tahtmatultki) portreereib ennast ise. Ja kummalisel moel eristuvad ja võimenduvad need kaksteist lavastajaportreed just tänu tervikule – ühiste kaante va-



*EINO BASKIN: "Näitlejanatuuriga lavastaja on rohkem selline, kes usaldab oma isiklikku annet ja oma isiklikku oskust näitlejana ette näidata. Kui asi on juba nii käest ära, et enam kuskilt otsast mootor ei lähe käima, siis hakatakse ette näitama. Mina kahjuks kuulun nende hulka."*

Teet Malsroosi foto

hel kokku ja lahku kõlades, üksteisele vastandudes ja samas ühist asja ajades.

Kindlasti on "Lavastajaraamat" meie teatriraamatute hulgas üllatav, värske nähtus. Eriliseks teeb raamatu suutlikkus kõnetada olevat, toimivat teatriaega. Ehkki eelmise aasta lõpul ilmunud kogumiku esimesed intervjuud on antud 1999. aasta märtsis ja viimased 2000. aasta juunis, on tegu nn operatiivseima teatripeegeldusega, mis seni kõvade kaante vahele jõudnud. Aastaraamat "Teatrielu" oleks lavastajaraamatule vahest võrdväärne konkurent, ent perioodilise väljaandena asub too artiklikogumik pisut teises nišis. Ja kuigi tegu on pelgalt kaheteistkümne intervjuuga, osutuvad need mingis mõttes veel kirjutamata teatriajaloo aseaineks, hõlmates mitte ainult aastaid 1999–2000, vaid ulatudes tagasi läinud sajandi kahte kümnendisse kindlasti. Kuigi konkreetseid teatri- ja isikuloolisi viiteid kohtab vastustes vähe, on sajandivahtusel räägitud juttude tunnetuslik-kogemuslik põhi mõõdetav mitme aastakümnega. Märgeb ju pikima staažiga lavastaja Mikk Mikiveri esimest lavastust aasta 1961 ja isegi noorim vastaja, Jaanus Rohumaa tegi oma esimese lavastuse juba üle kümne aasta tagasi (1991).

Nagu märgeb raamatu koostaja Ingo Normet, võiksid lavastajaraamatule järgneda näitlejaraamat, kunstnikuraamat jne. Eeldata-

vasti need ka sünnivad, esimese kogumiku eeskuju on järgimist väärt. Mis ei tähenda loodetavasti seda, et ei võiks ilmuda "Lavastajaraamat II". Lavastajaid ju jaguks, eesotsas Jaan Toominga ja Lembit Petersoniga, kelle puudumist siinses kogumikus kahetsevalt on märgitud. Aga ka Vello Rummo, Rein Agur, Raivo Trass, Ago-Endrik Kerge, Neeme Kuningas, Madis Kalmet, Roman Baskin, Andres Lepik, Andres Noormets, Katri-Kaasik Aaslav... Miks mitte ka näiteks Adolf Šapiro või Georg Malvius? Mõlema külalislavastaja viimased tööd Eestis, Malviuselt muusikal "Hüljatud" ja Šapirolt äsja Linnateatris esietendunud "Isad ja pojad", ainult kinnitavad tõsiasja, et neil on kindel koht viimaste kümnendite eesti teatriloo. Oleks koostamisjõudu ja üllitamisraha, võiks mängida igasugu mõttemänge. Kaheteistkümne lavastaja vastustesse sattunud üksikud elu- ja loominguloolised põiked panid tegelikult igatsema ka nn elulugude raamatu, autobiograafiliste intervjuude kogumiku järele. Sest kuigi paljud lavastajad on erinevatel aegadel vastanud ka "Teater. Muusika. Kino" Vastab-intervjuude

*EVALD HERMAKÜLA: "...mina õieti ei lavasta ega näitle, paremal juhul teen siis mõlemat – see tähendab, olen kahepaikne. See tähendab otseses või võib-olla tõsisemas kontekstis seda, et kätt südamele pannes: mina ei tea, mis on – kuidas seda öelda? – puhas lavastamine."*

Kalju Orro foto





*MERLE KARUSOO: "Jah, ma istuin saalis ja vaatan esietendust, kuigi see on lavastaja jaoks üks raskemaid asju üldse. Aga ma tunnen, et ma pean seda tegema näitlejate pärast. Kuidas siis niimoodi, et näitlejad peavad sellele riskile – esimesele kohtumisele publikuga – vastu minema, ja mina poen pöösasse?"*

Peeter Lauritsa foto

sarjas, tekitab kõrvuti esitletud ja samade küsimustega määratletud intervjuude-portreede kogumik üldistusväärtuse, mida üksikud intervjuud ei sünnita. Kombineerimisvõimalusi on palju: kindlasti oleks põnev lugeda näiteks ühe põlvkonna lavastajate või näitlejate elulugude raamatut, teatrikooli ühe lennu raamatut vms. Võib-olla eksin, aga paradoksaalsel moel näib s õ n a mingis mõttes teatrit hoopis täpsemalt ja tundlikumalt jäädvustavat kui filmi- või videolint. Või vähemalt annab sõna ajaloolise mälu seisukohast muudele jäädvustamisvõimalustele juurde mingi väga olulise dimensiooni.

"Lavastajaraamat" on loonud ja teinud ennast ise (või nagu ütleb samas raamatus Karusoo: "Töö on valinud mind."). Algul intervjuueriti teatrikoolis lavastaja eriala üliõpilastega eesti lavastajaid lihtsalt õppetöö raames, ent üsna pea sai selgeks, et need kohtumised vääriskid kaante vahele panemist. Küllap tajus Normet kui ettevõtmise hing ka seda, kui vähe, juhuslikult ja pealiskaudselt tänapäeval meie loojaid üldse jäädvustatakse. Oleme viimase kümnendiga küll infotehnoloogias peadpööratavalt suure hüppe teinud, mistap võimalusi nii kirjutavas kui ka elektroonilises ajakirjanduses näib olevat mustmiljon, ent ometi peab leppima pelgalt juhuslike kildudega, mida tohutust infohulgast raske üles leida. Sestap tõuseb seda sorti kogumiku väärtus veelgi ja vaevalt Normet sellele mõtlemata jättis, kui õppekohtumised sujuvalt raamatuks vormistas.

Raamatus vastavad lavastajad tähestikulises järjekorras, alustades Baskini ja lõpetades Undiga. Esmapilgul tundus, et teatud on alalhoidlik ja kaine käik, tegijad-toimetajad pole pakkunud välja o m a järjestust, seega ei pea raamatu ülesehitust võtma kui koostajate tõlgendust või hinnanguskaalat. Ometigi tekitab ka niisugune järjestus oma näilises juhuslikkuses omaette rütmi, eriti kui intervjuusid järjest lugeda. Iga järgnev intervjuu saab eelmiselt kaasa mingi uue tähendusvälja, mõne mõttearenduse, ootamatu vastulause, eituse või jaatuse juba öeldule. Mida intervjuu edasi, seda enam hakkavad lavastajad, nende seisukohad suhtlema ka üksteisega, tekivad suhted teatri enese ja selle retseptiooniga. Kas hoolikalt kujundatud järjestus olekski niisuguse efekti andnud? Praegune vastamisjärjekord võib just oma näilise juhuslikkusega, kus kõrvuti asuvad väga erinevad, suisa vastandlikud loojaisiksused. Võtame kas või alguse. Tähestik juhatab sisse ja reastab nii mõtte- kui ka lavastamislaadilt vägagi erinevad tegijad: Eino Baskin, Evald Hermaküla, Merle Karusoo, Kalju Komissarov...

Nagu mainitud, on lavastajatele esitatud küsimused ühed ja samad, mis loob intri-



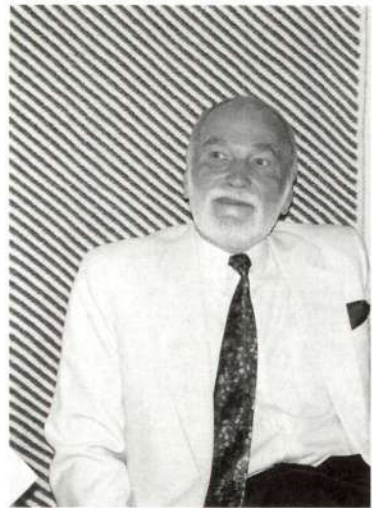
*KALJU KOMISSAROV: "Kool on ainus asi, mis mind tegelikult huvitab, muu mind ei huvitagi. Lavastan ma praegu ainult sellepärast, et muudu ei tule lihtsalt ots otsaga kokku. Ongi kõik."*

Teet Malsroosi foto

geeriva võimaluse vastajaid ja vastuseid omavahel võrrelda. Kokku esitati lavastajatele 52 küsimust, mõnelt küsiti ka lisaks, kõige põhjalikumalt Merle Karusoolt uurimaks tema dokumentaallavastuste sünniprotsessi. Mõned küsimused esitatakse plokkidena, ilmselt aja ja ruumi kokkuhoiu mõttes (lavastajaraamatu maht on 455 lk), millega on paraku esitatud intervjuerimise põhialuste vastu – kunagi ei esitata mitut küsimust korraga, sest

siis kiputakse sageli vastama vaid viimasele, esimestest küsimustest libisetakse põgusalt üle või jäävad need hoopis vastusetä. Ka on sattunud valdavalt teie-vormis esitatud küsimuste sekka sinatavaid pöördumisi, mis tekitab esialgu arusaamatust (põhjuse nuputab välja: kuna küsivad lavastajaeriala üliõpilased, siis sina-vormi puhul on arvatavasti tegu Ingo Normeti esitatud lisaküsimustega). Omaette väärtuse annab intervjuudele joonealune märkus, mis fikseerib lavastaja loomingulise seisuga intervjuu toimumise ajal: viimased lavastused, järgmised tööd, tööalane *status quo*. Omal moel hakkab too ajahetk, konkreetset lavastust, intervjuudes kaasa rääkima, kuigi vastustes ei pruugi need kajastudagi.

Kas kaheteistkümne intervjuu põhjal oleks võimalik visandada eesti lavastaja koondportree? Ilmselt jah, kuigi see saaks üsna meelevaldne. Muidugi, ühisjooni leidub piisavalt, et nende põhjal nn lavastajarobot kokku panna, aga vaevalt sellest eriti originaalne või avastuslik tegelane sünniks. Ühtlasegevusi mõttes võiks keskmine eesti lavastaja olla umbes niisugune. Näidendi valib enamasti intuiitiivselt: motiiv pigem emotsionaalne kui ratsionaalne. Lavastuse ettevalmistavas staadiumis enamasti kirjalikult ei tööta



MIKKO MIKIVER: "Teate, lavastamisega on üldse nii nagu varastamisega – näpud peavad liakkama endal sügelema. Ja siis pead vaatama ringi ja ise proovima, ja siis vaatama ja varastama vana varga pealt vaikselt nippe ja minema oma teed."

Teet Malsroosi foto



ELMO NÜGANEN: "Kõigis näidendees, mida olen lavastanud, olen või oleksin ma ka ise tahtnud näitlejana mängida. Võimalik, et isegi sellises asjas nagu materjali valik, lööb minus välja näitleja. Muide arvaangi, et minus on enami näitlejaveer, et mul on näitleja närvikava. Lavastama olen ma lihtsalt hakanud."

Teet Malsroosi foto

(mõni erand välja arvatud). Osatäitjaid valib kaua. Lavastajana tugeva näitlejalagega: isegi kui proovis ette ei mängi, siis teeb seda mõttes. Kõige raskem on töötada rumala näitlejaga. Etüüdimeetodit ei harrasta. Igaks prooviks spetsiaalselt ei valmistu. Oma puudusteks peab kärsitust, kannatamatust, liigset kahtlemist, laiskust. Olulised teatriteoreeti-

kud-praktikud on Stanislavski, M. Tšehhov, Efros, Brook, Brecht, Bergman, Panso. Täna-se teatrikriitika suhtes on vägagi kriitiline. Soovib lavastajaks pürgijatele analüüsi- ja käsitööoskust, tahtejõudu, töökust, õpihimu, oskust töötada näitlejaga. Toetab repertuaariteatrit Eestis, ent on tolerantne ka üksiküritajate ja projektide suhtes. Keskpärase portree? Aga sama hästi võiks lavastajaraamatu põhjal visandada ka eesti lavastaja ideaalportree – ainet, millest ideaalkuju vormida, on raamatus (lavastajais) tegelikult tunduvalt rohkem kui materjali keskpärase kuju voolimiseks. Küllap huvitab ka lugejat pigem isikuslik, rääkija subjektiivne tasand kui lavastajatöö üldised parameetrid.

Lavastajaraamatu vahest kõige intriigerivamad vastused on Hermakülalt; põnevad on ka Rohumaa ja Toompere lavastaja sissemonoloogid; kainestavalt, omamoodi kargelt mõjuvad Raid ja Komissarov – vahest ka seetõttu, et nad on viimastel aastatel ajakirjanduses nii vähe sõna võtnud (pole ajakirjandust ligi lasknud, mõistetav kah); aukartust tekitav on Karusoo põhjalikkus, ratsionaalsus ja vastutustunne; ootuspärasemad enesepeegeldused on Baskinilt, Mikiverilt, Normetilt, Nüganenilt, Pedajaselt, Undilt.

2000. aasta mais elust lahkunud Evald Hermakülale jäi see üheks viimaseks avalik-kuseni jõudnud sõnavõtuks, intervjuu üleskirjutust ta enam üle lugeda ei jõudnudki (teiste vastuseid on toimetatud ja kärbitud, lavastajate poolt üle vaadatud), sestap on tegu ka kõige täielikuma, autentsema tekstiga, mis

lavastajaraamatusse jõudnud. Aga mitte ainult: Hermaküla on selle raamatu kõige skeptilisem, pessimistlikum ja lavastajakriitilisema (kohati suisa ründava) hoiakuga vastaja ja tõenäoliselt mitte ainult seetõttu, et viimane, siluv-pehmenav "korrekatuur" tegemata jäi. Hermaküla töötas intervjuu andmise hetkel Draamateatris näitlejana (viimane lavastus jäi 1997. aastasse, aga lavastamisest ta põhimõtteliselt loobunud ei olnud), ehk oli siis saanud kaks aastat võimaluse lavastaja(te) tööd kõrvalt vaadata. Sellest ilmselt ka vaatepunkti nihkumine näitleja suunas: kui ei teaks, võiks arvata, et lavastajale esitatud küsimustele vastabki näitleja. Hermaküla on rohkem lavastaja(te) kriitiline ja vähem enesekriitiline (kuigi seda ikka ka), lahates paljusid olulisi teemasid pigem näitleja kui lavastaja positsioonilt. Ehkki üle poole lavastajaraamatu vastajatest on ka väga head näitlejad, on



INGO NORMET: "Mul ei ole sugugi tunit, et peaksin ilmtingimata looma... mõtlema välja midagi originaalset, mida keegi enne ei ole mõelnud või teinud. See ei õnnestu! Nagunii on maailmas kõik juba olnud."

Kalju Orro foto



PRIIT PEDAJAS: "Lavastaja töös on peale loominguilise ka väga palju rutiinset tööd, just nimelt harjutamist. Ei saa kogu aeg olla loominguiline. Ei jaks ka, sest see on emotsionaalselt väga raske. Vahepeal peab harjutama. Ja kui ei ole hea päev, siis tuleb tuimalt harjutada."

Erakogu

Hermaküla ainus, kes lavastajat ja näitlejat endas justkui lahus hoiab — kohati vägagi kiivalt ja karmilt. Hermaküla tahab mängureegleid rikkuda ja on see ärritav *enfant terrible*, kes püüab lavastaja positsiooni (ülemvõimu?) teatris kõigutada. Ja peab tõdema, et Hermaküla otsekohesed ja spontaansed avaldused lisavad nii tema enese kui ka teiste la-

vastajate eneserefleksioonile värve, milleta lavastajaraamat saanuks vahest liigagi viisakas ja rahulik. Huvitav, mis oleks olnud see küsimus (mis 52 põhiküsimuse hulka ei sattunud), mis avanuks ka teiste vastajate lavastajakriitilisi seisukohti? Ei usu, et neid pole. (Ahvatleti küll enesekriitikale küsimusega:

KAARIN RAID: "Ikka tundub, et ma olen teinud elus ainult üheainsa lavastuse üheainsa sõnumiga, ja see on armastus. Ja mitte midagi muud. See ei pruugi olla mitte mehe- ja naistevaheline armastus, vaid üleüldise. Armastus. Ja minu meelest, kui seda ei ole, siis kõik ülejäänud on mõtetu. Tähendab, see on minu sõnum."

Endel Veliste foto





**JAAANUS ROHUMAA:** "...kogu su kunst on sina (ise). Loonulikult teiste kaasabil, aga ma räägin praegu lavastamisest, lavastaja kunstist. Mis sa head-  
halba mõtted – kõik on lavastuses nähtav. Ja ei ole olnud teist sind väljaspool su lavastusi."

Kalju Orro foto

"Millised oma puudused on enim seganud lavastajatööd?" )

Hermaküla protesteerib lavastaja rolli ületähtsustamise vastu: "...see lavastaja võimu ületähtsustamine nii administratiivses kui psühhoterrori mõttes – see tendents minu meelest süveneb, tugevneb." Ja meenutab aegu, kus näitleja vääriskus oli tunduvalt kõrgem: julgeti lavastajaid sisuliselt kritiseerida, lollustele vastu hakata. Kui uskuda Herma-

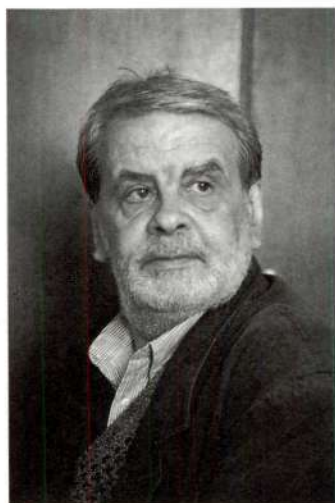


**HENDRIK TOOMPERE:** "Kaplinski on kuskil öelnud, et inimesed kirjutavad, sest tahavad ennast elust lahti kirjutada. Vist on ka selle lavastamisega samamoodi. See tundus mulle väga tuttav. Ka mina tahan ennast nagu elust lahti lavastada, iseendast lahti lavastada."

Teet Malsroosi foto

küla, siis praegune näitleja on võtnud sisse alandliku ja alalhoidliku hoiaku, parimal juhul on vaikivalt ignoreeritud. "Aga see praegune näitlejate äranärutatus on ülimalt traagiline pilt," leiab Hermaküla ning hoiatab lavastajaid kõrge enesehinnangu karide eest: "...see, et lavastaja on automaatselt tark, geeniuse, ja temast räägitakse – see on jõe ohtlik lavastajale endale, sest ta võib üsna varsti hakatagi arvama, et see ongi nii." Tähtis on tasakaal, toonitab Hermaküla, ja tasakaal on paigast ära: näitleja kahjuks. Aga näitlejasse ta usub, rohkem kui lavastajasse – teatri tulevikku saab mõjutada ikkagi näitleja: "...kui muutub väljendusvahendite, suhtumise, maailmavaate poolest näitleja mäng, siis muutub tõesti teatris midagi."

Vaieldamatult on Hermaküla vastused kõige emotsionaalsemad, sest rohkem kui teised, käsitleb ta teatrisiseseid suhteid, hoi-



**MATI UNT:** "Ma ei ole üldse kindel, et kui me tahaksime tungida maailmateatrisse, võiks see hea olla. Mina isiklikult kui lavastaja, ütleme siis, kui eesti teatri osa – mul tegelikult ei ole soovi maailmateatrisse kaasa mängida. Mul tõesti ei ole sellist auhannust, et tahaks olla maailmateatri osa."

Teet Malsroosi foto

kuid, tendentse; selle võrra vähem saame teada Hermakülalt kui lavastajast, tema töömeetodist. Õigemini ei joonistu see nii selgelt välja kui paljude teiste lavastajate puhul, kes on esiplaanile seadnud siiski eneseanalüüsi. Ja ei sõandaks kuidagi väita, et see oleks lihtsam või vähem vastutust nõudev ülesanne, mille ülejäänud "Lavastajaraamatu" vastajad on enesele võtnud.



---

# PIMETEATRI IMELUGU EHK MEIE OMA LUUPAINAJAD DRAAMATEATRI LAVAL

*Vestlusring TÜ teatriteaduse õppetoolis*



“Rehepapp”. Rehepapp – Aarne Üksküla, Muna Endel – Dan Põldroos.

Andrus Kivirähi “Rehepapp”. Lavastaja Hendrik Toompere, kunstnik Ervin Õunapuu, kostüümikunstnik Ene-Liis Semper, helikujundajad Andreas W ja Raimo Pass, valguskujundaja Raivo Parrik. Osades: Rehepapp – Aarne Üksküla, Räägu Rein, Vanapagan – Tõnu Kark, Räägu Liina – Elina Reinold, Nõid – Maria Klenskaja või Mari Lill, kratt Luise – Merle Palmiste, sulane Jaan – Tiit Sukk, kubjas Hans – Raimo Pass, Muna Endel – Dan Põldroos, Kilter – Sulev Teppart, Aida Oskar – Kaido Veermäe, Katku Hallike – Üive Lydia Toompere, toapoiss Ints – Ivo Uukkivi, Lumemees – Viire Valdma, Timofei – Lauri Nebel, esivanem Saaremaalt – Garmen Tabor, Imbi – Ester Pajusoo, Äрни – Aleksander Eelmaa. Esietendus 10. oktoobril 2001 Eesti Draamateatri suures saalis.

**Ene Paaver:** Kui Kivirähk kirjutas järje või rehepapi-mütoloogia motiivide edasarenduse "Rehepapp ja näarisokk", siis selles on folkloori loogikat, folkloor ise kasutab samamoodi ühe teema motiive ja tegelasi, neid täiendades ja teisendades, samu tegelasi uutesse seiklustesse saates, kuigi arhetüübid jäävad samaks. Teisalt on selles võttes jooni veste traditsioonist, Kivirähi enda loomingus Ivan Orava lugudest. Nüüd oli Rehepapp seotud jõuludega, miks mitte järgmiseks jaanipäevaga? Ühiskonna suurte teemadega, nagu vaesus, haridus, võõramaalased, äpardused-õnnetused, poliitilised ja majanduslikud skandaalid või eufoorilised ühistunde palangud? Folkloor, kust Kivirähk ainst saab, on ju põhjatu, kui autor on kord leidnud nurga, kuidas seda kasutada – ja enne kui võte tüütuks muutudes end ammendab.

**Anneli Saro:** Tegemist on ikkagi väga halastamatu pseudo- või uusmütoloogilise pildiga eestlastest, mis järjekordselt kinnitab arvamust, et eestlasi erutavad ironilised enesepeegeldused. "Rehepapi" lõikav ironia ja samas homeeriline naer läheneb kohati masohhismile ning sellist totaalset destruktiivse enesepeegelduse nautimist olen kohanud ehk veel vaid soomlaste juures. Teisalt "Rehepapi"-rahva mitmesugused üleloomulikud võimed sobivad hästi väikerahva enesekindluse ja -teadvuse upitamiseks. Lõpuks ei keela keegi seda pidamast vaid elitaarsemat sorti naljalooks.

**Kristel Nõlvak:** Kummaline on see, et "Rehepapi" etendustel on saalid kogu aeg täis, aga samas on kuulda arvamusi, et paljudele see lavastus ei meeldi.

**Sven Karja:** Laiema publiku puhul on tegu vist sama seaduspäraga, kui minnakse vaatama Lutsu või Tammsaare romaanidestjutustustest armsaks saanud tegelasi. Vähe-malt alateadlikult oodatakse teatrisaalistki is-tet võttes kohtumist "vanade tuttavatega". Küllap oodatakse nüüdki, et eesriide avane-des nähakse kahte muhedat vanameest kändu otsas istumas, kes kannavad ette lopsakat teksti, millest teatud fraasid paljudele luge-miselamusest meelde sõõbinud, ehk koguni argikasutusse võetud. Kui nad selle asemel peavad pikka aega vaatama pimedas vehkle-vaid monstrumeid, siis tunnevad nad end paratamatult narriks tehtuna.

**Luule Epner:** Kas see lavastus ei ole siis kivirähilik, ei vasta nendele ootustele?

**S. K.:** Ma arvan küll, et mitte eriti.

**K. N.:** Aga kui palju on selle tavapubliku hulgas selliseid, kes on Kivirähiga tutta-vad?

**L. E.:** Tegelikult loetakse Kivirähki väga palju. Ta pole ju mitte ainult populaarne

kirjanik, vaid ka kolumnist. Tema mõttelaad ja stiil peaksid rahvale tuttavad olema.

**S. K.:** Seda küll, aga ka Kivirähi kui lava- ja teatriautoriga seonduvad juba mingid konventsioonid ja ootused, kõige eredam näide muidugi Andrus Vaariku Ivan Orav, aga ka Draamateatris on ju Kivirähi lavastamise traditsioon täiesti olemas, seda enam, et kõik üsna viimasel ajal: "Jalutuskaik vikerkaarel", "Atentaat", "Papagoide päevad". Üsna selgelt on see siiani olnud mänguline, avar, värviline, sigrimigriliselt teatraalne maailm. Nüüd pakutakse ilmselgelt midagi muud.

**Liis Hion:** Publik ootab ilmselt, et la-vale oleks toodud üks ühele paljudele tuttav raamat.

**Kai Kangur:** Kivirähil on ju väga verbaalne huumor. Igaüks on endale oma "Rehepapi" teinud ja austab seda.

**K. N.:** Aga ei tea, kui paljud ikkagi on "Rehepappi" lugenud. Ma arvan, et Kivirähki tuntakse eelkõige Ivan Orava järgi. Mina tajusin etendust vaadates väga palju ohkeid, kui lavalt tuli roppusi, mis võiks näidata, et inimesed ei ole algmaterjaliga tuttavad.

**L. E.:** Ehk on asi milleski muus. See on ammu teada, et roppused mõjuvad välja-öelduna hoopis teisiti kui vaikselt omaette luges. See, mis raamatus ei pruugi häirida, võib hakata häirima teatris, kus vastuvõtu-situatsioon on hoopis teine. Teater on avalik koht.

**A. S.:** Kui sa kuuled roppusi kusagil tänaval, siis see ei šokeeri sind, aga just teatri kui (kõrg)kultuuriasutuse kontekst mõjutab ilmselt paljude vaatajate vastuvõttu.

**K. N.:** Enamik publikust oli samas sel-line, kellele roppused meeldisid, need olid kõige kaasaelatavamad kohad.

**A. S.:** "Moondsundi Vasselis ..." oli täpselt samamoodi – seal, kus öeldi mingeid roppusi, publik kohe kuuldavalt aietas ja nendes kohtades oli saali reaktsioon kõige tugevam. Ilmselt ebatsensuursus praegusel hetkel teatris siiski veel mõjub. Kerget rahulolema-tust aga tekitas vaatajates ilmselt lavastuse üsna hõre narratiivne kude, mis ei hoi-a lavamaailma sidusalts koos. Taago Tubina "Rehepapi"-dramatiseering ja lavastus Võru Rahvateatris oli näiteks keskendunud just narratiivsele jonele; jutustatakse eelkõige lugu, ning seda teevad väga vitaalsed ja värvikad tegelased. Kivirähi enda dramatiseering keskendub rohkem eestlaste pseudomütoloogilisele maailmapildile, mis ongi selle lavastuse dominant.

**S. K.:** See võib ka lavastaja Toompere panus olla.

**A. S.:** Samuti ei ole suudetud luua eri-ti palju vitaalseid karaktereid, näiteks nagu

oli Vaariku Orav. Etendust vaadates tundus, et laval on väsinud inimesed ja näitlejate haare ei jõua üle rambi, oli palju energeetiliselt hõredaid kohti. Võib-olla see ei olegi nii tähtis, sest selle lavastuse läbiv liin näib olevat ikkagi maailmapildi avamine. Ja see on ikka nii, et narratiivselt hõreda koega lavastused ei ole menutükid.

**K. N.:** Ometi on "Rehepapp" menutükk. Mulle igatahes meeldib, et Toomperel on keskmes maailmapilt, olgu pseudo- või tõsimütoloogiline. Et enesepiegelendus toimub laiemalt kui vaid üksikindiviidi sotsiaalselt ja psühholoogiliselt tasandilt. Ma ei oodanud, et Rehepapp, või ükskõik milline teine tegelane, peaks olema kuidagi värvikam või jõulisem. Lavastuse väsimus ja jõuetus, mis on ju teadagi taotluslik, läheb teemaga kokku. On pime novembrikuu.

**A. S.:** Menu taga on minu meelest muud põhjused. Mitmed tuttavad, kes seni kuidagi "Rehepapi" diskursusest kõrvale on jäänud, leiavad, et viimane aeg on raamat läbi lugeda ja/või lavastus ära vaadata. Teisiti enam ei saavat, sest "Rehepapi" mütoloogia ja märgisüsteem olevat tunginud juba igasse elusfääri — nii et teatud määral sotsiaalne sund. Teos ise puudutab eestlaste identiteedi alustalasid ning ka lavastus on üsna sotsiaalne. Näiteks teema, millest Eestis on palju räägitud, — turvalise ühiskonna teke — eeldab eelkõige inimeste suuremat sotsiaalset aktiivsust oma laiemal elukeskkonna suhtes (naabrivälve jms). "Rehepapi" on sellest hoidumiseks ilus seletus — kui keegi sind hõikab või abi palub, siis ei tohi vastata, sest see on kindlasti mingi haigus või luupainaja, kes püüab sind lõksu meelitada. Aga kahjuks ei usu ma, et suurem osa "Rehepapi" publikust vaevab oma pead või südant abstraktsemate mentaliteeti puudutavate küsimustega. Eks Kivirähil ole ikka tugev naljamehe immits, mis on "Rehepapi" osaliselt üle kandunud, ning see ka publiku teatrisse toob.

**L. H.:** Mulle tundub, et saalid on täis eelkõige sellepärast, et "Rehepapp" teosena toob inimesed saali ja publik saab teistsuguse teatrielamuse osaliseks, kui nad oskaksid oodata ja mida teades nad harjumuslikult võib-olla vaatama ei lähekski. See on publikuvalgustuslik töö.

**E. P.:** Kivirähk on eesti mütoloogiast kirjutanud, et kui teistel rahvastel on tähtsal kohal saagad üliinimliku jõuga kangelastest, üliinimliku iluga printsessidest, võitlustest ja kuningriikidest, siis meie mütoloogiategelased askeldavad peamiselt olmeasjadega — puuk varastab naabri lehmalt piima, vanapaganat saab tüssata tühipaljaste sõstardega... Meie folklooris on vähe heroilisust (kuigi Ka-

levipoeg ja Suur Tõll on olemas), aga tegelased, ka kurjad, on natuke omamehelikud.

**L. H.:** See oli väga teatraalne lavastus ja võib-olla just sellepärast paljudele mitte nii kergesti vastuvõetav. Kui lavastus käivitus, siis see energia, mis laval koos saaliga tekkis, oli ikka võimas. Tundus, et etendus oli enamikule sümpaatne, isegi kui kostis arvamusi, et lava oli liiga pime või sünge, ning oodati pikisilmi raamatust teada-tuntud naljakaid kohti.

**K. K.:** Tähendab, et inimesed on seda teost ikkagi lugenud. Ma arvan, et kui panna ennast selle inimese olukorda, kes "Rehepapi" lugenud ei ole, siis oleks vist lavastusest üpris raske aru saada.

**L. E.:** See võib nii olla küll. Ma käisin etendusel koos inimesega, kes ei olnud raamatut lugenud. Teatrisse tulles oli tal kujutus, et küllap laval istuvad mingid rehepapid ja heietavad juttu. Aga see, mis ta nägi, lõppkokkuvõttes meeldis, sest oli teistsugune kui tavaline teater. Raskusi tekkis küll tegelaste eristamisega — neid on terve hulk ja nad ei ole algusest peale nii eredalt või karakteriselt välja mängitud, et jääks kohe meelde, kes on kes.

**K. K.:** Üks näitleja mängis ju erinevaid rolle.

**L. E.:** Kui seda narratiivi ja karakterisust mitte nii väga taga ajada, vaid nautida teatraalsust, õhustikku, kujundileidlikkust, siis on see päris hea lavastus.

**K. N.:** Just nimelt. Üleüldse — kust nüüd järsku see suur narratiiviigatsus ja selguseiha? Kas pole tore, kui teater ka vähe meelegaorganeid treenib, tavaks saanud ajugümnaстика asemel? Et mis toimub ja miks ja mis nüüd järgmiseks loogiliselt peaks tulema jne. Ma ei ütle, et see lavastus oleks kuidagi eriliselt visuaalne või musikaalne, küll aga nimelt vajalikult ajuvaba vahelduseks.

**E. P.:** Kui "Rehepapi" vaadata mitte Kivirähi, vaid Toomperel loomingut fookusse seades, siis on see iseloomulik lavastus. See ongi Toomperel teater — hõreda narratiiviga, irratsionaalne, teatraalne. Hea näide on "Kokkade õõ", mis hoolimata punktiirist loost püsib mänguliselt väga hästi koos. Selliseid lavastusi on Toomperel teisigi, ka "Siinseal", mille telg on mäng tegelaste hajuva, pidevalt muutuva identiteediga, ühest rollist teise astumine, kuigi väliskuju jääb peaaegu samaks. Lavastaja Toomperel tugevus on ta sisuline koostöö kujundajaga. "Rehepapi" hauataguse pimeduse lavapildis kohtuvad ja segunevad meie maailm ja teispoole maailm. Ka Kivirähi kirjeldatud novembrikuises Eestis, hämaras troostitus õuduses, on teispoolsus iga hetk käeulatuses. Kord aetakse seal asju naabrimehiga, siis kratiga, täna petad kõrtsmik-

ku, aga homme vanapaganat. Kõik oleks nagu sama tasandi asjad, ei mingit üleloomulikkust. Sama loomulikud nagu praktilised oskused, nagu leiva küpsetamine, on näiteks teadmisel libahundiks käimise kohta. Lihtsalt üks osa igapäevaelust. Irratsionaalse loomulikkus, mäng nende tasandite segunemisega on minu meelest Toompere teema teatris, ja ta teeb seda järjepidevalt ja põnevalt. Ennist oli juttu kivirähilikkusest. Tema ja Toompere eelmises ühistöös, "Atendaadis", oli üks mõnusamaid kõrtsikülalisi Kurat, kes jõi koos peremehega õlut ja laulis laule, aga Tõnno Jehivei meelest elas jumal Kuu peal, kus tal oli oma väike majapidamine, isegi üks kuut lammaste jaoks püsti pandud... Käega katsutava tegelikkuse vaatamine ühest teisest, endastmõistetavusi küsimärgi alla panevast ja reaalsuse piire nihutavast vaatepunktist – see on minu meelest juba mõnda aega nii Kivirähi kui ka Toompere teema. Ja kindlasti ka mäng tegelaste selgelt määratlematu identiteediga.

L. E.: Visuaalselt oli lavastus tõesti huvitav: pimedus, tagalaval hõõguvpunane nišš, palju suitsu, muusikataust oma rütmidega – boreaalne müstika. Puudub avarus ja kõrgusmõõde – eks selline peakski olema rehepapi-maailma visuaalne ekvivalent, maadligi ja hämar. Sellises lavalises keskkonnas ongi kohased igasugused kahtlased muundumised ja imelikud rollijoonised. Toompere koostöö Ervin Öunapuu ja Andrus Laansaluga on kujunenud üsna pidevaks ja huvitavaid tulemusi andnud ka teistes lavastustes. Nad näivad omavahel kokku sobivat.

A. S.: Selles lavastuses võlubki kõige rohkem vaatajat peibutav ja endasse tõmbav pisut unenäoline fiktsionaalne maailm. See atmosfäär luuakse pimeduse ja salapärase heliruumiga; pimedusest kostvad kutsuvad hõiked, kiljatused, maa kõmised Katku tulles jne. Kuna üleloomulik, mis on üldjuhul kuri ja vaenulik, asub igapäevase, argisega samal tasandil ja sellega läbisegi, siis nii toimub teispoosuse demütologiseerimine ning olme mütologiseerimine. Kõigi hingede väliskuju on muutuv ja ebakindel, kunagi ei või teada, kas su naise/mehe nahas on päris inimene või on see hoopis haigus või tont. Sellega on seletatav ka tegelaste umbusk kõigi ja kõige suhtes, sest miski ei pruugi olla see, mis ta paistab. Liikumine ühest kehast teise ehk identiteedi vahetamine (nagu seda tehakse teatris, karnevalil, rollimängudes jms) on inimese üks olemuslikke vajadusi ning "Rehepapp" pakub selleks mitmeid vaimukaid võimalusi.

K. N.: Ma arvan, et Luule ütles siin eelnevalt välja ühe olulise võtmesõna, millest seda lavastust analüüsid ei saa –

boreaalne. Borealse teatri olemusest, selle vajalikkusest ja võimalikkusest on ju viimasel ajal mitmel pool juttu tehtud. Ja see käib kaasas just sellesama eestlase identiteedi otsingutega, millest, olgu naljaga või ilma, tõukub kindlasti ka Kivirähi "Rehepapp". Aeg on selleks soodne, igasugused suuremad muutused panevad inimest oma pärisosa järele küsima. Teatril on siin topeltmäng kaasa teha – esiteks inimene (kui teatri kese) ehk siis siinkohal eestlane, kelle küsimused ootavad vastust elufilosoofilisest plaanseisukohast, teiseks eesti teater ise, millel järjest eba-soosivamas kultuurisituatsioonis tuleb oma eksistentsi õigustada. See tähendab leida uusi suundi, väljendusvahendeid, millest üks võimalus on taas vana poole pöörduda, ürgselt omast ellu äratada, milles borealse teatri sisu laias laastus seisnebki. Ja selle lavastuse loojate hulgas näeme ju nimelt borealse teatri ideolooge. Nii ongi lava ürgeestlasele omase maailmapildi kujutusena ilma vertikaalse mõõtmeta, maausku eestlaste jumalad olid ju siinsamas ligidal, kõrvalmetsatuka hiiepuus või karjamaal kivi all. Eestlase maailm ei avanenud niivõrd pääsmatusse kõrgusesse pea kohal, kuivõrd laiaili enda ümber, teised maailmad olid siinsamas, käega katsutava maailma sees, ja neid oli võimalik püüda, nende ja nähtava maailma piire ületada. Mida antud lavastus ka kujukalt demonstreerib.

E. P.: Oma lugusid isikupärase vindingu naljakaks ja kujundlikuks muutev Kivirähk on küll sotsiaalsem, ratsionaalsem, verbaalsem, aga ka Toompere on pealispinnal väga realistlik – loomulikult näeb Kilter välja nagu harilik talumees, kuigi järgmisel hetkel on tema naha sisse pugunud tont. Toompere teeb laval sama, mida Kivirähk verbaalsel tasandil – samm reaalsusest kujutlusse on efektne, kiire, üllatav. Nad ei olegi nii erinevad, kui ehk paistab.

L. E.: Omaette küsimus on energia küsimus. Lavamaailma peavad näitlejad energiaga täitma. Muidugi võib see sõltuda etendusest. Sellel etendusel, kus mina olin, kiirgus küll energiat saali. Aga näitlejatest ei olnud ma rahul Katku osatäitjaga.

K. N.: Jah, mina samuti. Seejuures oli ta alguses väga hea, aga rolli laienedes vajus ansamblist välja. Miks seda üldse laps mängima pandi?

E. P.: Katk pidi väike tüdruk olema.

K. N.: Aga me räägime ju teatrist!

L. E.: Professionaalne näitleja võib mängida väikest tüdrukut, nii et kõik usuvad, et ta on väike laps.

E. P.: Katku kostüüm sarnanes esivanemaga Saaremaal, kellel on sama funktsioon mis Katkulgi – ilmub peibutava naisena, aga

on kurjade kavatsustega hing. Katk on samasugune, ohtlik, aga natuke väiksem.

K. K.: Aga ikkagi – miks just väike tüdruk? Minu meelest Kivirähil oli Katk noor neiu, millega on õigustatud ka meeste huvi teda üle jõe kanda.

A. S.: Katk ongi ju selline nähtus, mis ei kuulu meie, inimeste maailma. Ta on konkreetsel juhtumil võtnud lapse kuju, aga see ei ole veel teda inimeseks teinud ning sellepärast kõlab tema jutt ikka kahtlaselt, pisut õõnsalt ja ebaloomulikult. Laps kui süütuse võrdkuju ja katk kui surma võrdkuju moodustavad koos võimsa sümbioosi. Erootiline moment, tõsi küll, jääb siis tagaplaanile. Aga mulle tundub amatöörlikkus kohati põnev.

L. H.: Katku häälel oli kaja efekt.

K. K.: Eriti tuli tüdruku ebasobivus esile tema dialoogides Ükskülaga.

K. N.: Asi ongi selles, et kõik teised mängisid ju teises võtmes – lobeda loomulikkusega, mille kõrval tüdruku koolilapselikkus mõjus siiski häirivalt.

A. S.: Mida te Lumemehest arvate? See oli ju ka teatraalne tegelane.

K. N.: Lumemees oli professionaalselt esitatud.

A. S.: Mind Katk ei häirinud, küll aga häirisid teised tegelased, näiteks Tõnu Kargi Räägu Rein ja Vanapagan, kelle groteskus oleks justkui kuulunud rohkem lastelavastuste juurde. Suurem osa näitlejaid mängis pigem realistliku laadis ja sellepärast paistis Kargi kunstlikkus ja paisutatud kogu aeg silma. Eriti tuli see esile stseenis Muna Endliga (Dan Pöldroos), kes, võta või jäta, on seesama kõigile tuntud Haista Gäng. Tundus, et tegemist on erinevatest muinasjuttudest pärinevate tegelastega, kes kohe kuidagi ühte lavastusse ei sobi.

K. N.: Realistliku mängulaadi asjus vaidleksin vastu, sest minu meelest mängisid kõik näitlejad mitte-olmeliselt, nad mängisid teatraalselt, aga see oli selline lobe teatraalsus, mis mõjub krambivabalt, kuid peidab endas seda sorti ebarealistlikkust, mis ühel või teisel hetkel ootamatuna välja kargab. Kuigi siis taipad, et kogu karakterikujutus on olnud tegelikult selline ja mingit ootamatut kõrvalkallet polegi. Räägu Rein läks samasse ritta. Nad kõik olid mingi kiiksuga, ükski neist ei olnud inimene n-õ päris elust. Selline võimendatus aga, nagu hästi teame, päris elu just kätte toobki. Vahest Rehepapp oli veidi teistsugune, selline eraldi seisev sündmuste kommenteerija.

Virge Harak: Mina ei saanud sellest aru, miks Kark, kes mängis lavastuses nii Räägu Reinu kui ka Vanapaganat, mõlemad roolid nii ühes võtmes lahendas.

K. N.: Jah, see jäi ka mulle silma. Selles mõttes on see õige, et Kark mängis taotluslikult enim üle, aga Räägu Reinu ja Vanapagana vaheline piir oli tõesti tajumatu.

K. K.: Eesti uskumuses on vanapagan talumehe moodi loll.

L. H.: Mulle Kargi mäng meeldis, ta rõhutas Räägu Reinu karakterit. Mulle meeldis, kuidas ta ennast eeslaval puhevile ajas jne.

Juta Vallikivi: Mina vaatasin kõiki tegelasi ja näitlejaid sellise pilguga, et üldine taotlus on tegelasi mitte psühholoogiliselt läbi elada või avada, vaid neid esitada, ja see oli laval küll hästi näha, kui erinevalt näitlejad selle ülesandega toime tulid. Mõnel oli nihe hästi suur, mõnel väiksem, aga esitamine oli minu meelest lavastuse läbiv joon.

L. H.: Tegemist oli ümberkehastumise ja mitte läbielamisteatriga.

K. N.: Viimasel ajal näeme üldse väga palju teatraalsust. Varsti on see kogu eesti teatri märk, ma loodan.

J. V.: Toompere puhul tundus mulle, et oli väga palju midagi Hermakülalt, et oli mingi traditsioon.

E. P.: Toompere taotlebki erinevust traditsioonilisest olmelis-realistlikust mängulaadist, seda ka traditsioonilistest tekstide puhul ("Don Juan", "Teekond kappi").

L. E.: Mulle meeldis väga Tiit Sukk sulase Jaanina, see roll oli jälle hoopis teistsugune kui tema varasemad. Millised siiralt mõttelagedad silmad!

L. H.: Mulle meeldis lavastuse orgaanika ja see, kuidas korduvalt kasutati tantsulisi (kehalisi) ja häälelisi lahendusi sõnalistega paralleelselt või hoopis nende asemel. Aga kui veel kord tagasi pöörduda teatrase ja psühholoogilise teatrimudeli juurde eesti teatri kontekstis, siis tundub, et meie publik mõtestab igauguseid lavastusi läbielamisteatri mudeli kaudu.

A. S.: Kummalisel kombel olid üleloomulikud tegelased selles lavastuses päris inimeste moodi, nad olid kuidagi tuttavad, nende käitumise motiivid mõistetavad ning neis oli ka psühholoogismi, aga inimesed ise olid pigem mingid veidrad inimmasinad, ühele ihale keskendunud tüübid. Suurem osa mees-tegelastest oli tegev vaid varanduse kokkuahnitsemisega, tõsi, igaüks oma vahenditega. Räägu Rein ja Kupjal näis olevat vaid üks eesmärk – armastatu, või oleks õigem öelda füüsilise iha objekt. Ja seda oma teemat mängiti mingi lakoonilise kokkuhoidlikkusega. Ka tüüpidenähtus ei tõusnud inimesed mingile individualiseeritud üldistuse tasandile, nad ei loonud äratuntavaid tüüpe ega eristunud selgelt üksteisest. Ma aktsepteeriksin ka sellist inimesekontseptsiooni, aga seda ei ole teatris kaua huvitav vaadata.

L. E.: Ja mida sa Rehepapist arvad?

A. S.: Rehepapp ei suhestugi eriti inimeste maailmaga, ta istub ju laval ka teistest eraldi, seal eeslaval oma augus. Sama lugu on Nõiaga. Neil mõlemal on külaühiskonnas eristaatus, sest neil on spetsiifilisi teadmisi ja otseühendus teispoolsusega.

K. N.: Aga kui sa võtad selle Kiltri vaimu — ta oli ju samasugune nagu inimesedki. Minu meelest sellist piiri küll ei olnud.

K. K.: Tüübid olid selles mõttes selged, et neid saab lühidalt iseloomustada: tark peremees, loll peremees, laisk peremees jne.

K. N.: Minu meelest see tegelased eristamine ei olnudki tähtis. Kui üldse, siis minu arvates eristusid kaks gruppi: mõisarahvas ja vaimude/inimeste maailm, eraldi seisis ainult Rehepapp. Külainimesed tõmbasid mõisarahva ja endi vahele piiri, vaimud aga kuulusid küla igapäevaellu. Kuid ka mõisarahva jaoks olid vaimud reaalsed, see üldine loomuliku ja üleloomuliku maailma vahelise piiri ahtuse (või olematuse) esiletoomine andis lavastusele müüdilise mõõtme, elu terviklikkuse, katkematu tunnetuse. Muidugi on see juba Kivirähil olemas, aga oluline on, et Toompere on osanud selle tunnetuse ja raamatus oleva õhustiku lavale tuua.

S. K.: Toompere lavastajanimega seostub minule tugevalt eksperimentaatori staatus. Võib tulla midagi väga teravat ja apetiitset, aga võib tulla ka midagi kuhtunut-kustunut. "Rehepappiga" samasse 2001. aastanumbrisse jäänud "Siinseal" ja "Kokkade õö" ei ole ehk küll täistabamused kümnesse, aga vaieldamatult väga elusa-sidusa, mängulise ja loova teatri näide. "Rehepapp", peab tunnistama, ei veennud just väga. Minu meelest ei antud kätte õiget võtit, kuidas seda tõlgendust peaks lugema. Kelle lugu see õieti on, kelle vaatevinklist mulle seda rähklemist näidatakse? Mis tahes taiese vastuvõtt eeldab ju mingi hierarhilise struktuuri tajumist, mis antud juhul oli vaevuline tekkima. Mis või kes on keskes? Mis oluline, mis mitte? Saan aru, et lavale manatud reaalsuses on kõik tegelased kahestunud — mingil ajavahemikul olen nõid, kui nõiaks olemine ära tüütab, olen jälle taluperemees või kuldnook, siis "võtan aja maha" ja lähen mõneks ajaks surnute riiki jne. Et kõik on kõiges...? Ei ole just üleliia põnev ja edasi mõtlema kehtav, ka ei usu ma, et seda keskse ideena jätkuks kahetunnise tüki jaoks. Iseenesest mõista ei pea selle sisemise hierarhilise struktuuri kese koonduma tingimata ühte tegelaskujusse või -liini, otse loomulikult võib seda kanda ka väga tugev ja selgelt loetav režiimõte. Aga ka seda on praegu raske aduda. Ilmselt tähendanuks see veelgi otsustavamalt kaugenemist Kivirähist, veel

kindlakäelisemalt oma visiooni väljapakku mist. Ka see maagia, mis lavalt praegu hoo-vas, jäi nõrgaks.

K. N.: Sellest ideest, et kõik on kõiges jätkub ikka kaugelt rohkemaks kui kaheks tunniks...Vähemalt minule on see põnev. Aga leiad ühesõnaga, et lavastus on Kivirähist erinev?

S. K.: Esimeses vaatuses võetakse igast tegelasest ja süzeeliinist natuke, teises vaatuses hakatakse neid läbi mängima. Kivirähil on kõik see puhtamalt välja toodud. Oleks võinud ju ka loobuda kogu sellest Kivirähi sigrimigrist ja pakkuda välja uue, visionaarse nägemuse.

L. E.: Selle lavastuse energiaväli oli pigem jahe. Vaataja ei peagi kellegagi samastuma ega kellelegi jäägitult kaasa elama. Kuid väike distants just võimaldabki vaba, iroonilist suhet eestlase maailmapildiga, nagu Toompere näitab.

L. H.: Lavastuse kaootilisus rõhutas seda, et kõik maailmad on võrdsed.

S. K.: Jah, aga see selgub üsna alguses. Ja siis? Paadunud teatraalidele mängib selle lavastuse puhul kaasa veel üks nüanss. "Rehepapp" tuli välja vahetult enne "Draama"

Sulane Jaan — Tiit Sukk.  
Harri Rospu fotod



festivali, kus väliskülaliste muljetes jäi mäletatavasti kõlama tõdemus, et Eestis tehakse palju pikka ja pimedat teatrit. Ja palun väga! Tulebki tükk, kus vaataja peab taas tundide kaupa ühtlases pimeduses istuma.

L. E.: Veniv see lavastus küll ei olnud.

L. H.: Ja pimedal laval oli omaette eesmärk.

K. K.: Pime lava sümboliseeris pimedat eesti suitsutaret.

K. N.: Mulle see lavastus ei tundunud ei pikk ega igav, aga ma ei eita, et see võinuks olla ka jõulisem. Distsantsilt vaadates mulle lavastus meeldis, kuid ma ei saa öelda, et ma sellega täiesti kaasa oleksin läinud. Kuid meeldis lavastuse hõng, meeldis see maailm, mida näidati, ja minu positiivset eelhäälestust ei lükatud ümber.

J. V.: Mul oli ka igav ja tundus, et lavastus oleks hoopis rohkem pakkunud, kui sellel lool oleks eesti teatripildis mingi pikem traditsioon, kui kõik teavad, kes üks või teine tegelane on. Siis ma oleksin näinud seda, mis lavastaja on traditsiooniga teinud või teha tahtnud. Kuna kuhuigi toetuda polnud, siis ma jäin vaadates täiesti laokile.

E. P.: Taustu ju on, kaudsemalt folkloori ja kas või vanapagana kuju tõlgendamine, otsesemalt Kivirähi (teatri)looming. Kui seda mitte suhestada "Rehepapi" traditsiooniga, vaid eesti teatri või Toompere lavastuste traditsiooniga, siis selgi stiilil on oma taust.

J. V.: Aga kui telg jääb ikkagi kadunuks, siis ei piisa ainult sellest, et ma tean neid tegemise viise. Kui mul oleks mingi pidepunkt vaadatava suhtes enne paigas olnud, siis ma oleksin näinud rohkem, mis seal oli.

E. P.: Minul tekitas küsimärke, et kõik näitlejad ei olnud ehk nii energeetilised, nagu lavastaja tundus neilt nõudvat. Samas taanduvad need küsimärgid rõõmu ees, et tegu on huvitava teistmoodi teatriga. See on väga oodatud ja vajalik nii Draamateatri kontekstis kui ka kogu eesti teatris. Ettekujutus, mis on teater, on mõneti kivinenud, aga ometi püütakse selle piires püsida vaatajate ja ka tegijate poolel. Kultuuri fookus on aga mujale nihkunud ja traditsiooniline realistlik-jutustav teater mahub uuele pildile vaid osaliselt. Värskendavad vormikatsetused on teretulnud nii teatri elujõu, publiku huvi kui ka näitlejate koolituse mõttes. Rõõm Toompere püüdlustest on valdav, küsimärgid taanduvad selle ees. Kuid on vist tõi, et Toompere on omas laadis tugevam väikesel laval ja väikese näiteseltskonnaga.

L. E.: Minu meelest on teretulnud niisuguse teatri tegemine suurel laval, sest ei ole hea seda teistsugust teatrit pagendada väikesesse ruumidesse.

K. K.: Arvestades selle raamatu tuntuust ja seda, kui raske tekstiga on tegemist, oli tulemus minu meelest väga hea.

L. H.: Selles mõttes on „Rehepapp“, jah, realistlik lavastus, et kõik on hästi udune ja keegi ega miski ei tõuse esiplaanile, ei ole kaugemale (sügavamale) arendatud.

L. E.: Traditsiooniline realism on ju ka teatud konventsioonide kogum; see teater korrastab reaalsust, seda materjali, millega ta töötab.

S. K.: Kindlasti. Küllap on igaüks meist kogenud, kuidas nii olustiku- kui ka suhetasandil püüdlikut reaalsust koopeeriv teater on muutunud võltsiks ja elutuks, ning vastupidi, väliselt ülimalt eluvõõras, tavamõistes anormaalset käitumisloogikat kultiveeriv teater suudab ilmutada elava inimvaimu kohalolekut, pakkuda isegi väga isiklikku samastumisevõimalust. Hetked teatris, mis on mind viimasel ajal tooliseltjoest lahti rebima sundinud, on olnud need, mil ma olen tajunud, et teater on suutnud fikseerida midagi elu irratsionaalsusest, määramatusest. Kui võib-olla esimesel hetkel tahaks küsida, milleks küll selline stseen või tegelaskuju. See ei kannu ju edasi intriigi, ei valmistata kuidagi ette süžeelehtide nn korralikku lõpplahendust? Kui me räägime realismist, siis sisuliselt on ju tegemist pseudorealismiga, pigem peame silmas, jah, vastavust teatud kunstilistele konventsioonidele, millest paraku nii sageli saab mingi üldkehtiv mõõdupuu mis tahes loominguks.

E. P.: Selline viis, mida nimetatakse traditsiooniliseks, on olnud oma kindlate reeglite järgi korrastav ja tegelikult inimese elu tajumise suhtes üsna vääralt korrastav, reaalsuses me enda ümber toimuvat nii ei taju.

L. E.: Jah, ka mina olen sellest mõelnud. Inimese teatritarvet on muu hulgas seletatud psühholoogilise vajadusega korrastada kaootilist tegelikkust mimeetiliste struktuuride abiga, kui korratungi väljendust. Tugev narratiiv ja kindlakontuurilised (mis ei tähenda, et lihtsustatud) tegelased, kelle puhul on arusaadav, mida nad tahavad ja miks midagi teevad, töötavad selle kasuks. Kuid see korrastatus, struktureeritus on tegelikult soovkujutus. Küllap vist vajab inimese kindlat pinda jalge alla, selgust ja lihtsaid igavesi tõdesid, aga elu ise ju ei ole selge ja lihtne. Ma arvan, et teatris võiks olla ikka ka pimedaid tagamaid, irratsionaalset kaost, salapära. "Rehepappi" oleks huvitav vaadata ka siis, kui ei tunne tausta või ei valda eesti keelt. Kujundi-keel on huvitav ja mõjus.

Vahendanud ANNELI SARO

## JÄLLE ALGAB KÕIK, ALGAB UUESTI...

*"Theatrumi" lavastused "Vader, kus tukk on?" ja "Kõik on noored"*



*"Vader, kus tukk on?"*

"Theatrumi", selle omanäolise väike-teatri mängukavas on kaheksa eluaasta vältel olnud valdav väärisklassika: Puškin ja Tammisaare, Tšehhov ja Molière, Anouilh ja Maeterlinck, Kitzberg ja Raudsepp; aga ka Jean Paul Alègre, Minoru Betsuyaku, Thomas Bernhard ning äsja lavale jõudnud Fernando Pessoa. Veebruaris 2002 on teatri afišil kaks lavastust: ungari kirjaniku Gábor Görgey komöödia "Vader, kus tukk on?" ja sel laval esimese algupärandina "Theatrumi" näitleja Mart Aasa debüütnäidend "Kõik on noored". Mõlemat lavateksti on (esmapilgul?) peetud "Theatrumi" puhul ootamatuks, ebatüüpiliseks. Seda huvitavam on mõlemal juhul jälgida näidendi, lavastuse ja teatriruumi koosmõju.

Kaks lavalugu on üsna eriilmelised, narr oleks püüda neid ühisnimetaja alla painutada. Tõsi, uitmõttena kargas pähe veider ühisžanrimääratlus: kaks nüüdisaegset retrokomöödiat. Mõlemas lavastuses kordub motiiv "jälle algab kõik, algab uuesti", aga läbinisti erinevas tonaalsuses.

Gábor Görgey, "Vader, kus tukk on?"  
(*Komámasszony, hol a stukker?*)

Tõlkija: Edvin Hiedel.

Lavastaja: Lembit Peterson.

Kunstnik: Andres Koort.

Helikujundus: Marius Peterson.

Osades: Helvin Kaljula, Leino Rei, Mart Aas, Kaido Rannik ja Kristo Toots.

Esietendus 9. juunil 2001.



Suletud ruum. Viis meest ja üks revol-  
ver, mis käib käest kätte. Tuki vinge võim,  
vabaduse suhtelisus, äkilised rollivahetused  
ohvrist timukaks ja vastupidi. Kas seda laadi  
allegooria, üsna hõlpsasti etteaimatava süžee-  
käiguga komöödia, mis liiatigi pärit aastast  
1968, üldse kõnetab meid praegu? Vastus on  
paraku jaatav, sest "aeg liigestest on lahti" ja  
Gàbor Gõrgey näidend maailmas jätkuvalt  
menukas. Üllatavam näib, et seda laadi ma-  
terjali on lavastada võtnud Lembit Peterson.  
(Näiteks Mati Undi naasmine Mrožeki "Tan-  
go" juurde ei tundu üllatav, vaid loogiline.  
"Tango" uues lavaversioonis on "tuki-tükiga"  
võrreldavaid äratundmisviivusid, aga kui Unt  
aja- ja isegi päevakajalisust ekstra rõhutab, siis  
Peterson hoiab peenemat distantsi, nii tekivad  
ajalikumad paralleelid otseku kogemata.)

"Theatrumi" repertuaarivalikus on  
ikka olnud oluline pedagoogiline aspekt. "Va-  
der, kus tukk on?" mõjub heas mõttes ka koo-  
litööna, meesnäitlejate viisikul avaneb tänu-



"Vader, kus tukk on?". Kiss — Kaido Rannik,  
Kompu — Helvin Kaljula.

väärne võimalus luua vaimukad, alltekstiga  
tegelaskujud. Autori poolt on too kentsakas  
kvintett kirjutatud paroodiliseks, (hale)koo-  
miliseks, arhetüüpe ja stereotüüpe pilavaks.  
Paroodiavõtte pakub heldeid mänguvõimalu-  
si. Vaatleme siis tuki-seltskonda lähemalt.

Kõigepealt hoiab relva Kompu allil-  
mast. **Helvin Kaljula** mängib selge joonise ja  
täpse suhtega toda madalalaubalist, põetud  
pea ja põetud ajudega retsi, kelle maailmal on  
vangikongi mõõtmed, kes võimurina ülbitseb  
ja peremehetseb nii kuis oskab, kuni ahtake  
fantaasia otsas. Huvitav on jälgida ka võimu  
minetanud Kompu mõttelagedat ilmet, üleni

apaatset varjus-(valmis)olekut. Üks kujund-  
lik kulminatsioon laval on ohtlik kaosehetk  
punases valguses (undilik hetk, tahaks pool-  
õrritamisi väita!), mil Kompu klaveri laiali  
lammutab, et klaviatuurile "suupilli mängida".

Peenelt, ent jultunult karkeeritud te-  
gelinski on vana aristokraat, õilsa sugupuuga  
Kõrgeausus — **Leino Rei**. Ilmekas jäik va-  
nahärä juba puhtväliselt, monoklist valgete  
kinnasteni, peenutseva kõnemaneeeriga oma



"Vader, kus tukk on?". K. Müller — Mart Aas,  
Kompu — Helvin Kaljula.

"fäärt ferd" rõhutamas. Võimurina muutub  
Kõrgeausus hoobilt seniileks ja ebaadekvaat-  
seks, heietab lahingumälestusi ja ülistab kuu-  
maverelisi hobuseid... Näidendi tekstis on  
ohtrasti sõnamängulist koomikat, Edvin  
Hiedeli tõlge toob selle elegantselt esile, sõna  
ning selle kaudu mõtte valdamine on "Theat-  
rumi" trupile omane. Kõrgeaususe kujundeist  
küllastet "konsolideerimiskõne" stiilis "meil  
tuleb lahtistesse kaartidesse valada puhas  
vesi..." on ülimalt jabur ja naljakas, kumma-  
tigi tuleb kõhedusttekitavalt tuttav ette.

Loomulikult kuulub punti üks amet-  
nikuhingeke, üks väsimatu, üli- ja ülepeüld-  
lik lipitseja-kohaneja-takkakiitja **K. Müller —  
Mart Aas**. Ainuke, kes ise tukki ei haara, küll  
aga valmis on seda igale uuele isandale pih-  
ku sokutama. Nähtud kahel "Vaderi..." eten-  
dusel oli Mart Aasa rolli koomikakraad ise-  
ärانى erinev, kord vallatum, kord vaoshoi-  
tum. Mõlemad lähenemised on K. Mülleri  
puhul vastuvõetavad: Kristel Nõlvak tunnus-  
tas oma arvustuses Aasa rolli mõtlikumat ala-



"Vader, kus tukk on?". Stseen lavastusest.

tooni (vt "A nagu absurd või suurepärane", "Sirp" 15. 2. 2002), minule tundus ihuhädas (põiepõletik) vaevleva K. Mülleri käbedam ja grotesksem lavaelu isegi etem. "Theatrumi" kammerlikus mänguruumis on saali ja lava vastastikune sõltuvus selgesti tajutav, see teeb etendused elusaks. Rutiini tardumine ei ole "Theatrumi" trupile üldse omane, mängitakse loova hoolega.

Rollivahetuse uperpallid läbib ka intellektuaal Kiss: **Kaido Rannik** on sellesse rolli tüpaažilt igati sobiv, aga tema mängus jääb nõrgemaks koomikanärv, ta nagu ei söandaks ulakaimaid paroodiapiiruite sooritada. Ehkki see oleks kohane, eriti stseenis, kus Kiss "rängas sisemises võitluses" oma isikliku liblikakogu aarded rahvusraamatukogu varamust ülemaks seab.

Kohase lopsaka lustiga mängitud on Márton maalt – **Kristo Toots** tantsiskleb läbi tolle stiliseeritud ungari talumehe rolli kaaskiskuva mõnuga. Maamees Márton käivitub temale arusaadavate märksõnade peale, õilmitseb rahvalik-retoorilises eufoorias mõnda aega ja jääb siis vagusalt järgmist märgusõna ootama, et taas hoobilt reibastuda. Selle vennikese sõnakasutus on tähelepanuväärselt rahvalik-luuleline.

"Vader, kus tukk on?" lõpeb puändiga, mis lava- ja elureaalsuse segi lööb. Juba ollakse *happy end*'is veendunud, aplaus rahulolev ja näitlejad mängupainest pääsemas, kui Kompu taas tuki oma valdusse kahmab, nüüd juba otsekuvi väljaspool rolli. Lõppu ei tule, sest kõik algab uuesti, ainult seekord ilma kaitsvate rollimaskideta. Rabavalt otsene viide igaühe isiklikule valikuvõimalusele ja -võimatu- sele. 23. jaanuaril 2002 viibis "Vader, kus tukk on?" etendusel ka autor Gábor Gőrgy, kes finaalis omakorda teatraalselt rolle vahetas, lisades tublisti elevust: kõigepealt haaras revolveri enda kätte, sellega nii näitetruppi kui lavastajat ähvardades, viimaks aga tõstis temagi käed üles, alistudes enda kirjutatud sulguva absurdiringi seadusele.

Mart Aas, "Kõik on noored". Vanalinna Hariduskolleeegiumi teatriharu ja teaterkooli "Theatrum" ühistöö.

Lavastaja: Maria Peterson.

Kunstnik: Andri Luup.

Valguskujundus: Marius Peterson ja Eva Eensaar.

Helikujundus: Marius ja Maria Peterson.

Nõustaja: Lembit Peterson.

Osades: Helena Lorents, Marion Selgall, Ursula Ratasepp, Mart Aas, Anne Kirikal, Laura Peterson, Thea Luik, Kristo Toots, Kristjan-Jaak Tamm-

saar, Marius Peterson, Eva Eensaar, Andri Luup, Nero Urke, Rasmus Jurkatam, Mari-Liis Lill ja Donald Tomberg. Esietendus 2. detsembril 2000.

“Jälle algab kõik, algab uuesti”. See lavastuse “Kõik on noored” avalaul pakub ühe võtme järgneva mõistmiseks. Nii näidendi kui ka lavastuse stiil on tulvil üllatusi. Mart Aasa kirjutatud “8 stseeni peale lõpueksameid ja enne lõpupidu” on minimalistlikud, napi trafaretivaba sõnavalikuga imelikud õhku jäävad situatsioonid. Eks ole kuidagi küsiv-kahtlevalt “õhus” seesama seisundki – pärast eksameid ja enne pidu, kusagil lõpu ja alguse vahel. **Maria Petersoni** debüütlavastus loob sõnade kohale veel omaette stiliseeritud mängulaadi. Ja kummastava ajatuse. Kostüümid, mida laval kannavad lapsevanemad, sobivad ühe tegelase, **Monica isa repliigiga**, kes kommenteerib jahmunud tütre lauluharjutust: “Nostalgia nädal”. Kuuekümnendad, seitsmekümnendad. Paduromantika.” Kostüümi-



“Kõik on noored”. Karl – Kristjan-Jaak Tammsaar, Oie (tema ema) – Eva Eensaar.

de stiil annab aimu, et sedaviisi kohatute-ajatutena võiksid abiturientideas noored oma vanemaid nähagi. Lavastuse pildivahesid täidavad “Horoskoobi” laulud, mille saatel “lavatöölised” jõnksulise bravuuriga ringi tant-sisklevad, kuni keegi lava tagant helimehele resoluutselt hõikab: “Aitäh, Udo!”, mispeale laululint väikese hilinemisega seisma pannakse. Proosalise mänguelu koomiline refrään.

Koolinoori mängivad nende eakaaslased, esietenduse hetkel Vanalinna Hariduskollegiumi abiturientid, täna juba tudengid. Sümpaatse sisemise heledusega kujutatakse noor-olemist: vanemaid häbenevat imestuse-

segust piinlikkustunnet, huumorimeelt ja heasoovlikkust, naivismi ja vaistliku elutarkuse sulamit. Väikses saalis saab suurde plaani mängida varjatumagi naeratuse, iga pageva pilgu, viimse kui sisima ebakindlusepuhangu. Noorte maailm on armsalt naljakas ja samas omajagu nukker, sundimatu ja eelarvamustevaba. (Mulle meeldis Lembit Petersoni esietendusjärgne mõtisklus: näidendid noortest puudutavad millegipärast alati riskigruppe, see on aga lugu normaalsetest inimestest.)



“Kõik on noored”. Monica (seljaga) – Ursula Ratasepp, Monika isa Kalev – Mart Aas.  
*Marius Petersoni fotod*

Seal on armunud tütarlaps, üle näo valguva naeratusega **Ilona (Mari-Liis Lill)**, kel jätkub silmi vaid omaenda uneluste sisse vaatamiseks. Ja tema sõbratar, vaikse kavala huumoriga empaatiline **Monica (Ursula Ratasepp)**. Eluhämmingu kiuste luuletada katsuv **Karl (Kristjan-Jaak Tammsaar)** ja arvutifriik **Sten (Rasmus Jurkatam)**, kes tahaks hoopis lauljaks saada. Malbe iseteadvusega kitarril plõniv **Imre (Nero Urke)** ja leebe graatsiaga kunstnikule poseeriv **Kristi (Laura Peterson)**. Hästi tabatud tüüp on trotslikult oma emaga krilliv **Liina (Helena Lorents)**. Tema ema, mobiilset ärinaist **Svead**, mängib erandlikult samuti abiturientideas **Marion Selgall**: hea valik, nii muutub ema ja tütre vaheline pinge tõsiseltvõetavamaks. On ka vastupidine rollijaotus: **Liina** poissi, kel hüüdnimeks **Kivik-taimla**, mängib **Andri Luup** “Theatrumi” trupist. Äärmiselt stiilne sõnadeta roll: kõrvaklapid peas ja veepudel pihus, hõljub-lõngub

Kiviktaimla omas siserütmis enam-vähem teistega kaasa, naeratab jõudumööda osavõtvalt, reageerib üksnes pilguga igale ümbritsevale lausele nii ilmekalt, et tema suhtumisi on kangesti vahva "lugeda"! Üks ilusamaid ja ausamaid hetki ongi Liina ja tema ema leppimine stseeni "Siil" finaalis, kui kodustatud siili piimatassiga meelitades ema ja tütar äkki teineteisele käe sirutavad. See on Mart Aasa kirjutamisstiilile tunnuslik, kuis okkad-püsti-siil ja tema kodustamine saab ühtäkki hoopis avarama tähenduse.

Kui noorte eluhoiakusse on kirjutatud tauniv või häbelik-tõrjuv või lihtsalt eluterve suhtumine rahajahti, luulemeel ja soov "loomingut panna", siis n-õ täiskasvanud lapsevanemad moodustavad asjalikuma ja asisema pundi, mõjudes seega paratamatult koomiliselt. Tegelikult üks lavaloo refräänne ongi ju raha: "Rahapuu", rahateenimine laulmisega Valgel Aurikul või külmkappide maalt väljaviimisega (!), luuletamisega raha ei teeni, klassijuhatajale vaja hinnaline kingitus valida jne. Teine oluline refräänsõna, mis kõlama hakkab, on keel: "keel on puhas siis, kui meel on puhas...", "mul hakkab ka juba keel sõlme minema..." jne. Aga see kõik ilmneb jällegi kuidagi kogemata, ridade vahelt. Nagu "varblased nokivad mikrofonil", täksivad Mart Aasa napid sõnad pealiskaudsuse kaitsekihti.

Vanemat põlvkonda mängivad "Theatrumi" nooreohtu näitlejad, kes põlvkondlikult ju ligemal "elluastujatele" kui nende isadele-emadele. See loob muheda karikatuuri piiril nihkelisuse. Lapsevanemate koloriitses seltskonnas sehkendavad ja sahmerdavad üksteise võidu õhevil emad ja joviaalsed isad: kikkhabemik Monica isa (Mart Aas), tumedate prillidega lahe muusikant Rein (Kristo Toots) ja tema elurõõmus kaasa Sirje (Thea Luik) – rollinimedki toovad muige näole! Isevarki tüüp on Soomes raha teenimas ja eesti keelt unustamas käinud maalikunstnik Grisha (Donald Tomberg). Vaimustav-vaimuka väikese soolo esitab Marius Peterson Karli isa Olevi rollis. Stseenis "Luule" tuiab see homimikumantlis ja bakenbardidega mehike ringi ja targutab, balansseerides vintis köietantsija osavusega kahe maailma piiril: ühel kaldal internetiühenduse loomine, teisel möödanikuheitus "mul oli võimalus kommuks hakata". Olevi kaasa Õie (Eva Eensaar) hiilib ringi elujaatava kodukanana.

Mäletan "Kõik on noored" esietendust, publiku rõõmsaid, lausa üleemeelikuid naerupuhanguid ning neist hoogu juurde saanud estraadlikke etüüde ja mänguknihve, ent ka imelikult kontrastseid lüürilisemaid viivusid. Aasta hiljem nähtud etendus oli tunduvalt hillitsetum, järelemõtlikum (taas toimis lava ja saali vastasmõju) ning samavõrd huvitav. See pastatsem alatoon, tasasem tõsidus, koguni varjatud valu võimalus on "Theatrumile" tunnuslik, seal Vene tänava väikeses saalis justkui alati õhus.

Lavastuse "Kõik on noored" viimane, kaheksas stseen keerab selle kaheksa korraks külili. Stseeni pealkiri on "?". Mõlemad "leerid" on klassijuhataja uksevälvel kokku juhtunud: lapsevanemad oma kingituse, potipuu ja graveeritud vaaderpassiga, vabandust, vist ikka kaaluga; õpilased oma saunavihaga. Kui õpetaja Meriste (Anne Kirikal) viimaks uksele ilmub, ülevoolavate õnnitluste laviini all kohmetu, rullid peas ja tuhvliid jalas, ütleb ta viimaks vaikselt: "Aitäh, aga ma panen just last magama..." Siis kostab imiku nutt. Kohmetu vaikimine täidab ruumi, enne kui kõlab tõsimõtlikum muusikahelin. Ses lõpuhetkes on eelnenud vaikse ebakindluse kvintessents, tunne, et oled valel ajal kutsumata võõrsile tulnud ja hoolega valitud kingitusest hoolimata kohatu külaline. Samas ollakse ringiga alguses tagasi, sest "jälle algab kõik, algab uuesti...", väike laps kasvab. See ei ole tukiga vehkiv satiirilise-illusioonitu taasalgus, vaid lootusrikas, tähelepanelik üksteisest hoolimine. Kõik on noored, nii esiplaanil kumardavad (eks)abituriendid kui ka tagareast neid üllatavalt elutarga ja heldiva naeratusega seirav "Theatrumi" näitetrupp.

## MIKROLAINEAHJUDE SOOJUSES

*Midagi uuemast briti dramaturgiast ja Lääne-Euroopa rämeteatrist*

Nepaalis juhtus möödunud suvel sel-line lugu, et kroonprints Dipendra lasi oma vanemad ja suure hulga sugulasi pidusöögi ajal automaadist maha, sest kuningannast ema ei kiitnud heaks tema väljavalitut. Surma sai üksteist kuningliku perekonna liiget ning lõpuks tulistas Dipendra ka iseennast ja langes koomasse. Hoolimata koomaseisundist ja oletatavast mõrvaristaatusest kuulutati ta kuningaks, kuid suri haiglas. Troonile tõusis kuninga vend, kroonprintsu onu Gyanendra.

Niisugune lugu on tõeline tragöödia, kas pole? Tragöödia nagu vanal heal ajal ja just selline, nagu neid on kujutanud kõikide aegade näitekirjanikud alates antiikautoritest. Millised seosed ja viited! Pruutide-peigmeeste perekondade vaheline vaen – “Romeo ja Julia”; surmatud kuninga venna trooniletõus – “Hamlet” ja suur hulk kõrgest soost surnukehi, mida võib leida igast korralikust tragöödiast.

Imelikul kombel ei kirjuta tänapäeva autorid selliseid tragöödiaid. Kirjutatakse tavaliste inimeste tavalisest elust või põhjakihl-tide närusest elust, narkomaanidest ja suguühetest, aidsihaigetest ja homodest. Ometi, samal ajal juhtuvad sellised tragöödiad otse elus. Aga kui keegi neist kirjutaks, ütleks publik: eluvõoras autor, elus selliseid asju ei juhtu.

### *Rämedad näidendid on moes*

Näitekirjanikud, keda peetakse moodsa dramaturgia esindajaks, kirjutavad palju seksis ja vägivallast. Tunnetest pole juttugi. Võimaluse korral neid välditakse. Elame maailmas, kus mikrolaineahjud on ainsad soojuseallikad (Mark Ravenhill, *Shopping and Fucking*). Sellise rämedavõitu moodsa dramaturgia meistritena paistavad silma briti autorid. Heaks näiteks on *Sleeping Around*, millel on neli noort autorit, üks igast Ühendatud Kuningriigi osast – Inglismaalt, Iirimaalt, Šotimaalt ja Walesist: Mark Ravenhill, Hilary Fannin, Stephen Greenhorn ja Abi Morgan. Ei teagi, kuidas pealkirja kõige paremini tõlkida, võib olla “Ringi aledes”? Näidend koos-

neb kaheteistkümnest stseenist, igas kaks te-gelast ja kõikides stseenides toimub kas suguühe või muu seksuaalne tegevus või siis viidatakse seksile. Igast stseenist kulgeb üks tegelane edasi järgmisse stseeni, tekib ring. Keegi pole kellelegi truu, kõik on väga üksikud ja seksivad kõigiga. Õnneks veel mitte kõigega, see võimalus on vist tulevikudraama jaoks tallele pandud. Näidend on hoogne karussell ja omamoodi vaimukas, hästi kirjutatud. Lugesin kuskilt, et seda etendatakse kahe näitlejaga. Aga kuidas etendatakse, ei tea. Huvitav, kuidas seda Eestis etendatakse?

### *Eesti teater ei armasta alastust, seksi ja rämedust*

Eesti teater on viisakas ja kena, kõik näeb ilus välja. Näitlejad on kaunid ja enamasti kannavad nad riideid, millest ei jää muljet, et need muretseti pool tundi enne esietendust nurga pealt *second-hand*’ist või maja tagant prügitudni kõrvalt (nagu mõnikord tundus New Yorgi *off-off Broadway*). Tihti kannavad meie näitlejad laval hästiistuvaid ja kallitest materjalidest kostüüme, mille peale iga mõistlik moekunstnikki kade oleks. Ja need ilusad riided on näitlejal enamjaolt seljas. Nad ei kisu end kohe alasti ega hakka suguühet või eneserahuldumist imiteerima, ei oksenda laval ega harrasta muid kehalisi äärmusi. Kõik on sünnis. Eesti teatris usutakse ikka veel, et publikut saab mõjutada mõtete ja sõnadega, ning eesti teater ei kahtle publiku kujutusvõimes – kõike ei pea näitama. Eesti teater usub veel kunsti veenmisjõusse ja ilusse. Kui keegi riie-tubki lahti, siis on see ilus hetk ja näitlejana/näitleja kauni kehaga. Ei mingit rämedust.

Imelikul kombel on tänapäeval rämeduse poolest tuntud saksa teater, mis ju ajalooliselt eesti teatriga mitmeti seotud. Saksa teatris võetakse enamasti kindlasti keegi alasti ning väga sageli paljastatakse mehi. Kui mõnikord ka naised lahti riietatakse, siis ikka vanemaid ja vormist läinud kehadega. Sellepärast on igati loogiline, et Saksa teatrites on briti uue laine kirjanikud olnud väga lavastatavad ja menukad, kuna nende näidendites on pal-

ju alastust, seksi ja rämedust. Tänapäeva teatris jutustab alasti näitleja tihtilugu väärkohtlemisest ja seksuaalkuritegudest, mitte seksuaalsest vabanemisest nagu 60-ndate aastate alternatiivlavadel. Aga üks sellise tegevuse tagajärgedest on kindlasti keskklassi vaatajate meelepaha nii tollal kui ka praegu.

### *Plahvatused, vägistamised, kannibalism, hooratöö, surnukehad...*

Arvatavasti kirjutab ka Briti impeeriumis keegi õrnast armastusest, hellusest ja truudusest, aga sellest teame vähe. Pigem kurdetakse selle kõige puudumise üle, pealegi rämedus ja roppus paistab nagunii alati paremini välja nagu ka läikivaks raseeritud peaga Ravenhill võrreldes mõne malbe kirjaneitsiga. HIV-positiivne Mark Ravenhill, kes pärit ilmselt keskklassi perekonnast, on õppinud ülikoolis näitekirjandust ja inglise keelt. Loomulikult on ta homoseksuaal nagu tema näidendite tegelasedki ja tuntuim töö on seni *Shopping and Fucking* (1996), mille skandaalne pealkiri näidendi tõlkimisel enamasti tõlkimata jääb ning mis oli 30-aastase Ravenhilli esimene täispikk näidend. Praegu peetakse seda tüüpiliseks briti uue draama esindajaks, kuigi tegemist polnud esimese seda laadi teosega. 1995. aastal etendus *Royal Court*'is Sarah Kane'i *Blasted*, mille esmalavastust külastas vähe inimesi ning mille saatuseks oli kriitikutelt maatasa materdatud saada ja valmistada sellega ette siledamat teed järgmistele näidenditele.

*Blasted* paistab silma toore stiili, hirmuäratava sisu ja eksperimentaalse struktuuri poolest. Esimese vaatuse luksuslik, seksuaalset pinget ja valge keskklassi veidrusi tulvil hotellituba Leedsis, kus klaaritakse suhteid ja üritatakse oma tahtmist teisele peale suruda (ootuspäraselt võiksid sündmused teises vaatuses lõppeda kas õnneliku teineteisele kaela langemisega, igavese truuduse töotustega või siis otsusega enam mitte iial kohtuda), muutub teises vaatuses tegelikult igasuguse ettehoiatamiseta sõjatandriks, kuhu kistakse ka noor, pisut kogelev naine ja tema keskealine surmavalt kopsuhaige kallike. Järgnevad plahvatused, vägistamised, kannibalism, hooratöö ja surnukehad.

### *Kui sa midagi tunned, siis oled mängust väljas, okei?*

Selline ootamatu ja radikaalne näidend sillutas teed Ravenhilli (ja paljude teiste) loominguks. Ravenhilli kahes kuulsamas näiden-

dis, *Shopping and Fucking* ja "Mõned teravad polaroidid", on mõningaid sarnaseid jooni. Tegelased on lihtsate eludega lihtsad inimesed, elavad oma elu siin ja praegu. Enamasti ei ole nende tegude motiiviks mingid aastakümnetetagused sündmused või piinavad mälestused. Meie jaoks ei ole neil minevikku ega tulevikku. Ravenhill lihtsalt vaatab nende ellu sisse ja kirjeldab, mida näeb. Ta võiks vaadata ka meie eludesse, kui juhtuks mõnel õhtul aknast mööduma.

Mõlemas näidendis on mees, kes ostab inimesi. Seksiks muidugi, eks? "Mõnedes teravates polaroidides" on see haige Tim ja ostetavaks Venemaalt kohale lennutatud seksikas Victor. Victoril on fantastiline keha, mille peale kõik kutid hulluks lähevad, ning hommikuti ärgates on tal kombeks enesele öelda: "Veel üks *fucking crazy* päev. Mida ma täna ette võtan?" Victor on *fucking crazy* kutt, kes tutvus Timiga kodulehekülgede vahendusel. Internetiajastu ju. Tutvud kellegagi arvuti teel, kutsud ta endale külla, ta nõustub, sa maksad ta piletite eest, ta saabub ja siis te hakkate seksima. Lihtne. Mõlemad väidavad, et tahavad teineteist lihtsalt seksi pärast, ilma igasuguste tunneteta, et tahavad lihtsalt lõbutseada. Ja kahtlustavad, et järsku teine tunneb midagi. Sest see ei lähe mitte – Tim ütleb: "...ma hoiatan sind, kui sa midagi tunned, siis oled mängust väljas, okei?"

*Shopping'us* on Mark ostnud Lulu ja Robbie – ühel kuunal suvepäeval kaubamajas ühe paksu ja karvase mehe käest, kahekümne naela eest (Eestis teeks see ühe viiesajalise, mille eest saaks kaks inimest Linna-tearisse minna).

Seksis pole neis näidendites midagi erakorralist. Võib osta inimesi, kes aitavad selle asja ära ajada, nii nagu juuksur aitab soengut või rätsep riideid teha. Ja seksida võib kõigiga, ka selle poolest pole selles tegevuses midagi erakorralist, sest mille poolest erineb see poeskäigust või nõudepesust või telefonikõnest? Lihtsalt üks asjatoimetus. Vaja on küll kahte inimest, aga nii on see ju näiteks ka telefonikõnedega.

Mõlemas Ravenhilli näidendis on keegi haige ja teised hoolitsevad tema eest, keelivad toitu või ravimit võtma. Inimlik, lihtne ja südamlik.

Briti uue laine näidenditest oleme eesti laval näinud veel Patrick Marberi näidendit *Closer* ("Vanemuine", lavastaja Tiit Palu), mille otsekohesus ja avameelsus rabas paljusid vaatajaid. Selles näidendis ütleb Anna: "Nad veedavad kogu elu keppides ega saa

iaalgi teada, mida tähendab armatsemine (*make love*). Lavastust arvustades kasutasid eesti kriitikud samasuguseid väljendeid nagu briti kriitikud briti uue laine näidendeid kommenteerides: räpane, tülgestav, jälk, šokeeriv, loomalik. Eestlased lisisid veel midagi, mida britid ei saanud endale lubada, öeldes: meil pole sellega midagi pistmist! "Vanemuise" lavastust peeti küündimatuks ja nõrgaks, Margot Visnap võrdles nähtut New Yorgi lavastusega ja seetõttu sai tema artikkel pealkirjaks "Kirgliku seksidraama asemel uimased sõnelused". Visnap kirjeldab Palu lavastust kui kohmakate alaalistele kooliteatrit. Rohkem kirge ja kiiremat tempot!

### *Vägivalda ei propageerita, vägivalda uuritakse*

Mainitud näidendid jutustavad vägivaldast, suutmatusest suhelda, väärtusetutest inimsuhetest, narkomaaniast, tööpuudusest. Tapmine on lihtne. On vägistamisjuhtumid, kogemata rasestumised, räpased väikesed korterid või tänavatel elamine. Homod. Alandamine. Alasti laval ringi jooksmine ja vaatajate silme all seksimine. Teisele ruttu haiget tegemine, et mitte ise haiget saada. Näiteks **Alex Jonesi** näidendis "Lärm" (*Noise*, 1997) toimub tegevus äsja abiellunud seitsmendat kuud raseda kodunt välja visatud noore naise ja tema abikaasa väikeses räpases korteris. Enne sellesse korterisse asumist oli abikaasa kodutu. Aga nüüd on neil isegi naaber, kes kuulab ülivaljult tehnomuusikat ja ... üritab naist vägistada.

Niisuguste näidendite eelkäijaks-vanasaks võib pidada Edward Bondi "Päästetuid" (*Saved*), mis on kirjutatud juba 1965. aastal. Näidendi keskmes on stseen Londoni äärelinna töölisnoorukitest, kes pargis lonkides loobivad kividega surnuks vankris magava imiku. Näidendi esmaettekannet Londonis olevat põhjustanud vägivaldakte publiku seas: pooldajad ja vastased läksid käsipidi kokku. Kui Inglismaal näidend keelati (1965), astus selle kaitseks teiste seas välja Laurence Olivier, kelle tookordsed sõnad on ära toodud kolm ja pool aastakümnet hiljem New Yorgis valminud lavastuse kavalehel: "'Saved' ei ole lastele, see on täiskasvanutele ning täiskasvanutel sellel maal peaks olema julgust seda vaadata." Praeguseks on näidend Inglismaal valitud saja olulisema XX sajandi inglise keeles kirjutatud näidendi hulka ja uuemaid vägivaldlatekste ei keela enam keegi. Fotodel lahkelt ja armsalt naeratav Bond on öelnud: "Ma

kirjutan vägivaldast niisama loomulikult kui Jane Austen kirjutas kommetest." Muidugi ei pea ta vägivalda loomulikuks. Ta lihtsalt uurib seda.

### *Valitseb släng ja murdekeel*

Briti uue laine näidendites kasutatakse enamasti rohkesti slängi või murdekeelt. Keel on ropp, seda rääkivad tegelased noored või nooremapoolded. Tekst koosneb enamasti lihtlausetest ja ka sõnavara on lihtne, originaalide lugemiseks ei pea olema inglise filoloog. Aga kui mõni sõna jääb arusaamatuks, siis 70 protsendi tõenäosusega seda sõnaraamatust ei leia. Arvatavasti on need sõnad, mida inglise keele tundides ei õpetata. Tekstid on lihtsad ja lood on lihtsad, kõneldes inimeste igatsustest inimliku läheduse, soojuse ja helluse, turvalisuse järele. Tegelased on siirad ja sümpaatsed, üritavad kuidagi toime tulla. Kuigi luubi alla on võetud sotsiaalsed ja seksuaalsed tabud, pole need kindlasti näidendid pornoteatrite jaoks. Sellist näidendit lavalt vaadates võid tunda, et tahaksid püünele joosta ja nõuda, et nad lõpetaksid. Või saalist välja joosta ja teha nägu, nagu poleks sa seda iial näinud. Või tunda, et see on parim asi, mida sa iial näinud oled ja selline peabki teater olema. See võib olla nii publiku raha raiskamine kui ka teatriunistuse täitumine.

Eestis kirjutab Jaan Tätte armastusest. Jaanuarikuises "Teater. Muusika. Kinosaal" pajatab ta, kuidas käis esimese prantsuskeelse "Ristumine peateega" etendusel Luksemburgis: "Etendus ise oli meie arvates küllaltki jõhker. Tundub, et seal maailmas tegijad enam ei usu, et ka niisama on võimalik inimestele mõjuda. Mulle jäi mulje, nagu ma oleksin mingi pornograafiline kirjanik, väga palju oli lavastuses alastiolekut ja vägivalda. Armsat unistuste ja imede lugu seal küll ei olnud." Samuti pole saladus, et saksa kriitikud ütlesid Linnateatri hittlavastuse "Pianoola" kohta: "Oo, see on tõesti väga kena. Kuid sellise teatri koht on ju muuseumis!"

Eks Lääne-Euroopas ole olemas ka see viisakas, eesti moodi teater, aga meil rämedat alastiteatrit ei ole. Näiteks Ravenhill pole iial lubanud oma vanemaid teatrisse oma näidendite lavastusi vaatama. Ta vanemad küll armastavat teatrit, kuid eelistavad mitte nii lõikavate servadega juhtumeid. "See pole lihtsalt nende sorti asi," ütleb ta. Tallinnas Von Krahli Teatri repertuaaris on praegu Raven-

hilli "Mõned teravad polaroidid" (1999), mis on sotsiaalne, terav, vaimukas ja lavastatud eesti teatrilole omasel viisakal viisil. Oletan, et kui Ravenhill seda lavastust näeks, lubaks ta teatrisse ka oma vanemad kutsuda.

Teater räägib elust. Mõnikord sellisest, nagu me tahaksime, et ta on, ja mõnikord sellisest, nagu ta ongi. Ja mõnikord jätab ta midagi rääkimata. Kui ma mõtlen Nepaali kuningakoja juhtumi ja briti dramaturgia peale, siis mõtlen, et elu on suur ja teater on väike. Aga teinekord on jälle teisiti, siis on elu väike ja teater suur. Ja siis ma mõtlen veel, et eestlaste ja lääneeurooplaste elud ja teatrid paistavad ikka veel erinevad: ajalooliselt, majanduslikult, sotsiaalselt. Tuleme erinevatest kohtadest, aga varsti jõuame ka meie sinna, kus nemad juba on. Kuuldavasti oleme juba teele asunud.

Nn uue briti draama autorid ei moodusta rühmitust. Olulisemad autorid on Sarah Kane (*Blasted, Cleansed, Crave*), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking, Handbag, Some Explicit Polaroids, Mother Clap's Molly House*), Rebecca Prichard (*Essex Girls, Fair Game, Yard Gal*), Martin Crimp (*Attempts on Her Life*), Jim Cartwright (*Road, I Licked a Slag's Deodorant*), Patrick Marber (*Dealer's Choice, Closer*), Anthony Neilson (*Penetrator*), Phyllis Nagy (*Butterfly Kiss, The Strip, Never Land*), Jez Butterworth (*Mojo*), Martin McDonagh (*A Scull in Connemara, Beauty Queen of Leenane, The Lonesome West*).

LIINA JÄÄTS (1974) on lõpetanud Tartu Ülikooli teatriteaduse eriala, on teatriteaduse magistrant ja töötab Eesti Muusikaakadeemia Kõrgemas Lavakunstikoolis juhataja abina.

## ÕNNITLEME!

1. aprill  
MARIS ÜFFERT  
violamängija – 50

2. aprill  
ENDEL PADRIK  
näitleja – 80

2. aprill  
REET MIKKEL  
teatritegelane ja -kriitik – 60

14. aprill  
JÜRI ŠKUBEL  
stsenarist, endine "Tallimifilmi"  
direktor – 60

21. aprill  
HEINO SELJAMAA  
näitleja – 50

23. aprill  
LOIT LEPALAA  
trompetist ja dirigent – 50

24. aprill  
JOHANNES TAUL  
rahvamuusik, ansamblijuhut – 80

30. aprill  
MAGDA TOOME  
näitleja – 80

ELLEN ALAKÜLA  
näitleja – 75

KRISTIINA HOIDRE  
organist – 50



# SARAH KANE – INTELLEKTUAALIDE *LADY* DIANA!?

3. 2. 1971 – 20. 02. 1999



Sarah Kane.  
*Repro*

Kuna "Eesti teatri peahoovuseks on modernismi poogetega psühholoogiline realism" (Epner, TMK 1999/12), siis tunduksid siin vist kohatud ka etteheited, et meie ärksamad teatripraktikud pole Kane'i kallale veel jõudnud. Ega tea, kas jõuavadki, sest Kane'i tekste ei saa "panna" realismiga, aga muud moodi "panemine" nõuab lisapingutusi ja -teadmisi. Aga aega on vähe ja... Kane pole üldse ju nii mugavgi, et sellega jamama hakata. Ärgu siis vallutagu meid tema isik, keda me ei tunne, ja ärgu mõjutagu meid tema kannatud, mida me ei jaga.

## Elu ja Surm

Sarah Kane sündis 3. veebruaril 1971. aastal pühendunud evangelistidest ajakirjanike tütrena Brentwoodis Essexis. Sarah oli intelligentne laps, kes armastas lugeda ja kes toetas jalgpalliklubi *Manchester United*. Teismelisena hakkas ta tegutsema kohalikus draamaklubis ja "tegi" juba kooli ajal Tšehhovit ja Shakespeare'i. Kuni seitsmeteistkümnenda eluaastani oli ta tuliselt veendunud uuskristlane, seejärel aga kindlalt jumala vastu, arutledes sel teemal ka avalikult. Ta vihkas väärtuskaanoneid, mis valitsesid rikutud Kagu-

Inglismaal. "Valitseb selline hoiak, et teatud asjad siin ei sobi. Loomulikult on Essexis täpselt nii palju kuritegevust ja moraalset rikutust nagu igal pool mujal ja seda ma tahan näidata," ütles Kane, viidates oma näidenditele. Kane oli ka kunagi tahtnud misjonäriks saada, kuid lõpuks kaotas oma usu, põhjuseks kaasuskujate silmakirjalikkus. Mitmetes piibli lugudes šokeeris teda vägivald ja julmus. Ta küll pöördus jumalast ära, aga oma hoolivust inimeste vastu ei kaotanud, pigem vastupidi.

Aja kulgedes läks ta Bristolis ülikooli näitlejaks õppima, kus ta oli kaasõpilaste seas väga populaarne. Nautis täiel rinnal metsikut elu, kust ei puudunud ka sagedased klubikülastused ning afäärid naistega. Ta oli hea lavastaja ja näitleja, aga mingil ajal hakkas teda tõmbama kirjutamise poole. Kane'i esimene töö, mis jõudis publiku ette ühes Edinburghi bubis, oli "Sick". See oli seeria kolmest monoloogist, mis sisaldasid vägistamise, söömishäirete ja seksuaalidentiteedi probleeme.

Kane lõpetas Bristolis väga hästi ja läks seejärel Birminghami ülikooli juures tegutseva David Edgari stuudiosse, et osaleda näidendikirjutamise kursusel. Seal talle aga ei meeldinud ja ta lõpetas selle ainult oma ema pärast. Sel ajal hakkas salaja kirjutama näidendit "Blasted" – seda siis nii ohvri kui ka vägivallatseja perspektiivist vaadatuna. Tema esimese näidendi esietendus vallandas nõrdimuse ja vastuhaku tormi. Kuid Kane'il olid algusest peale võimsad toetajad – Bond ja Pinter. Õpingute jooksul jättis talle sügava mulje Edward Bondi "Saved". Selle kohta ta ütles, et "kõik, mida näidendi kirjutamisest teadma peab, võib "Savedist" leida".

Kuigi ei ole kahtlust, et Kane oli erakordselt originaalne ja lahke inimene, oli ta depressiivne ega olnud võimeline hakkama saama oma tunnete intensiivsusega peale "Crave'i" valmimist. Mingiks ajaks läks ta ise haiglasse ja ka paranes mõneks ajaks, et nautida "Crave'i" triumfi. Kahjuks oli tema õnn lühike ja depressioon tuli tagasi. Jaanuaris 1999, pärast "4.48 Psychosis" lõpetamist neelas ta alla umbes 150 antidepressanti ja 50 unerohutabetti. Jäi aga ellu, sest toanaaber leidis ta õigel ajal. Mõni aeg hiljem jäeti ta aga 90 minutiks üksi ja avastati hiljem lähedal asuvas tualetis, kus ta end oma kingapaeltega üles oli poonud. Oli 20. veebruar 1999. Sarah Kane jäi 28-aastaseks.

## Looming

1998/99. aastal olid uued näidendid Suurbritanniast ja Iirimaalt Saksamaal nii

moes, et kirjastused ja teatrid jooksid nendele tormi. Avalik arutelu käis siiski ainult paari dramaturgi ümber, nagu Mark Ravenhill, Sarah Kane ja Patrick Marber. Ingliskeelsed hitid lasid end saksa lavadel kolme gruppi kokku võtta. Esimene märgib ennast jämedalt öeldes läbi vere ja sperma, vägivalla ja seksi ning tõmbab endale suurt tähelepanu. Teine on temaatiliselt pisut lärmakas, mängitakse, aga arutatakse vähe selle üle. Ja kolmandat gruppi ei tunta/ei tuntud Saksamaal üldse.

Esimesse liigasse kuulusid kindlalt Sarah Kane, Mark Ravenhill ja Patrick Marber. Kane'i, Ravenhilli ja Marberi näidendeid kiideti (kõik ühte patta visatuna) nende energia, vahetuse ja eluläheduse pärast. Kritiseeritud on neid nende kareda dialoogi, skemaatilise kujude kirjelduse ja läbipaistva konstruktsiooni pärast. Neile on tüüpiline, et nad on sponstaansed, püüdes anda raevukaid vastuseid kaasaja elule ja poliitikale, kasutades reaktsiooni provotseerimiseks draamavormi strateegiat, samuti isikupärased elemendid seks ja vägivald. Kõik kolm autorit jagavad siiski kaasaegse elu sünget ja trööstitut nägemist ning flirdivad sentimentaalsusega.

Teise liigasse paigutati David Harrower, Martin McDonagh ja Conor McPherson – neid mängiti palju, aga nad ei torganud siiski nii silma.

## 1995 – "Blasted"

Sarah Kane'i esimene näidend oli keskealisest ajakirjanikust, kes on suremas. Ta kutsub ühe lapse oma hotellituppa Leedsis, kinnitades lapsele, et ta vajab oma viimasteks tundideks lohutust. Siis kuritarvitab ta ohjeldamatult last, enne kui relvastatud sõdur sisse kargab ja selle kohutava rüüste purustab ja muudab stseeni Bosnia lahinguväljaks. Tükk otsib vägivalla ja sõja olemust, tõmmates paralleele Bosnia ja Suurbritannia vahele. "Blastedis" oli tohutu Edward Bondi mõju ja see andis tükile paraja koguse Beckettit. Kui see 1995. aasta jaanuaris *Royal Court*'is välja tuli (lavastaja James Macdonald), tunnistati see teatri viimase kolmekümne aasta kõige vastuolulisemaks tööks. Lavastus võeti vastu peaaegu ühtse hukkamõistuga. *Daili Mail*'i kriitik Jack Tinker kirjeldas seda kui rõvedat orgiat, Charles Spenser *Telegraph*'ist märkis irooniliselt, et Kane'i arvates peab näitekirjanik võimalikult palju šokeerima.

"Blasted" oli ainult lühikest aega mängukavas. Seda lavastust nägi pisut üle tuhande inimese. Niisiis võis see olla kõige vähem nähtud ja kõige rohkem arvustatud teatri-

sündmus eelmisel aastakümnel. Pärast kriitikutete suurt kära ja sõimamist oli põhjalikult purustatud Sarah Kane'il ka üks meeldiv moment – üllatuslikult sai ta Brixtonist ühe kirja – see oli fännikirja Harold Pinterilt.

Ta reisis nüüd väga palju (ka New Yorki) ja vaatas terves Euroopas "Blastedi" töötusi. Ainult vähesed meeldisid talle. Tol ajal põhjustas see Kane'i näidend raevu, kuid nüüd peetakse teda briljantseks, isegi geniaalseks. Kuigi Kane oli murtud halvast kriitikast, kirjutas ta ikkagi edasi.

#### 1996 – "Phaedra's Love"

See oli kreeka müüdi töötlus, kus Phaedra oma kasupoega Hippolytost armastab. Sellele järgnes veel laiem hukkamõist kui eelmise näidendi puhul. Kriitikutel ei jäänud muud öelda, kui et "siin pole vaja teatrikriitikut, vaid psühhiaatrit". Tükki söimati väga rõvedaks, aga kas pole siis rõvedust ka Macbethis, Edward II-s ja Kuningas Learis. Esietendus see Londoni teatris *Gate* ja lavastaja oli Sarah Kane ise. Kane'i austajad peavad seda tükki võrreldes "Blastediga" siiski pettumuseks.

1997. aasta juulis näitas Inglise telekanal Channel 4 Kane'i 10-minutist televisioonile kirjutatud lugu "Skin", mis rääkis sellest, kuidas *skinhead* Billi astub lähedasse kontakti mustast rassist tüdrukuga.

#### 1998 – "Cleansed"

Inglise kriitika kirjutas näidendi "Cleansed" kohta, et Kane pole võimeline kujutama karakteri sügavust ja publikut liigutama, vaid annab neile rusikaga kõhtu. Nagu "Blastedis", kirjeldab Kane siingi inimnatuuri tumedamat poolt. Samas on see huumori ja irvega puudutatud teema.

Näidendi "Cleansed" ("Puhastus") erakordsus oli usk armastuse võimsasse vabastamisse, kuigi tekst häämmastab ja häämmastab oma võika julmusega. Seda suurepärasest teatriteksti, mis on lähedane Büchneri nappidele, komplekssetele dialoogidele, on võrreldud ka "Hamletiga".

Postuumselt valis Saksa teatriajakiri *Theater Heute* ta 1999. aastal selle näidendiga aasta autoriks – eelkõige tema radikaalse teksti tõttu, mis alates "Blastedist" Euroopa teatrimaailma rööpast välja viis. Esmalavastus oli Londonis *Royal Court* is, lavastas James Macdonald. Tähelepanuväärne ja erinevaid

assotsiatsioone tootev tõsiasi on see, et näidendi üks peategelasi, sadistlik narkodiilerist "puhastaja", kannab sama nime, mida ka Kane'i mitte just lemmikkriitik Jack Tinker.

#### 1998 – "Crave"

Näidend räägib ühe indiviidi neljaks lõhestumiseks, ohjeldamatult väärastunud ja nurjunud armastuse valust. Kriitik Charles Spenser, kes "Cleansedi" söimas, kirjutas sellest kui lühikesest ja hästi kirjutatud näidendist. Edinburghis öeldi, et see on mõistlikult abstraktne ja keelel baseeruv. Siis hakkasid kriitikud rääkima Kane'i värskest leitud küpsusest näitekirjanikuna ja Spenser tegi seejärel Kane'i suhtes 180-kraadise pöörde. Ta arvas, et Ravenhill, McPherson ja vahest ka Kane peavad vastu kauem kui ajutine moeröögatuse.

"Crave" esietendus 1998. aastal Edinburghis *Traverse* teatris (lavastaja Vicky Featherstone). See oli viimane Sarah Kane'i näidendi esietendus tema eluajal. Seda poemilaadset näidendit on võrreldud ka Elioti "Kõnnumaaga".

"Crave'i" kirjutas ta pseudonüümi all Marie Kelvedon. See andis talle vabaduse rääkida "uue häälega" ja tulemuseks oli pikk, tihe poem, andes tõestuse mitmekülgsest talendist. Ta mõtles välja isegi Marie Kelvedoni eluloo. Nimi Marie Kelvedon tuli sellest, et Kane kasvas üles Kelvedon Hatchis. Marie elas aga Cambridgeshire'is koos oma kassi Grotowskiga.

#### 1999 – "4.48 Psychosis"

Oma viimase näidendi on ta ise määrganud kui "äärmiselt isikliku". 4.48 tähistab kellaaega – see on kõige levinumaid aegu enesetappudeks. Esietendus oli *Royal Court* is aastal 2000, lavastaja James Macdonald. Macdonald on öelnud, et see, mida Kane tegi, oli õrn, tõene ja intelligentne. "Crave" ja "4.48 Psychosis" näitavad, et Kane oli nagu hiline Beckettki huvitatud värsketete võimaluste leidmisest, et väljendada valu nüansse. Valu ühendab neid näidendeid ja see tundub intensiivselt intiimsena.

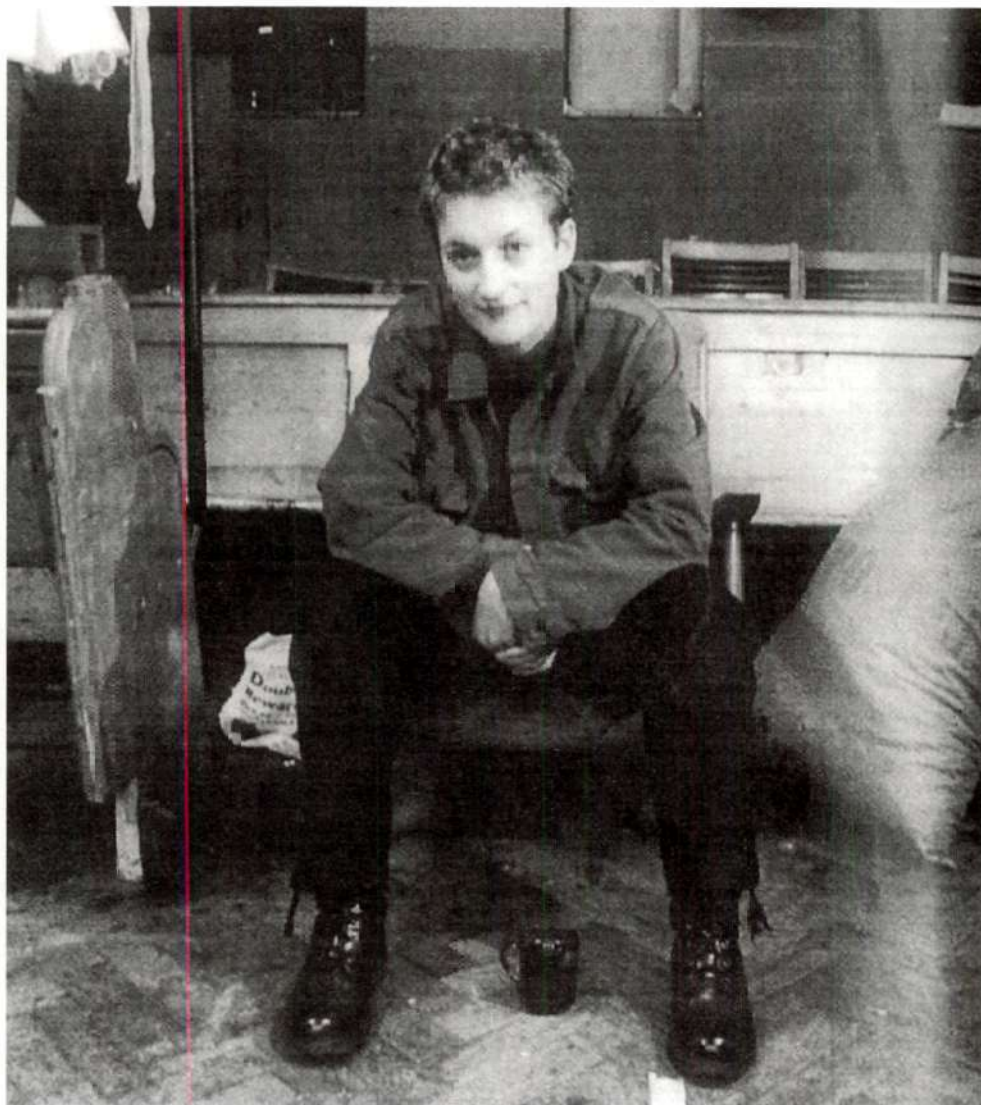
Kane reisis kogu oma näidendite kirjutamise ajal Euroopas, korraldas päeval *workshop*'e ja öösel kirjutas. Inglismaal suhtuti temasse halvasti, aga Prantsusmaal, Saksamaal ja Austraalias oli ta peaaegu kuulsuseks saanud.

## Meenutused

James Macdonald: "(Aja)kirjutavale poolele tegi au see, et pärast Kane'i surma hakkasid mõned vähesed inglise kriitikud temast heatahtlikult kirjutama. Targemad hakkasid "Blastedist" peale juurde õppima. Uus seisukoht võib kergesti arusaamatuks jääda ja täiuslikud uued teatrivormid kutsuvad tihti esile esmajoones ägedat vastasseisu.

Sel ajal kui enamik temavanuseid draamakirjanikke rahuldab end sellega, et oma

lugusid väljakujunenud vormis jutustada, leiutas Kane iga enda tüki jaoks uue struktuuri, mis tema ettekujutust ja tunnet edasi andis. Seejuures paljastas ta ühe kindla ja domineeriva mõttelaiskuse ilmingu draamakirjanduses: näidendid, mis *Royal Court* viimase kahekümne aasta jooksul välja on toonud, on mõjutatud selgest poliitilisest suunamisest, koos hoitud ületähtsustatud sõnumiga ja tavaliselt jõudsid need tükid kirgliku kõneni rahva olukorrast.



Sarah Kane.

Repro

Sarah armastas huumorit ja ta ei jõudnud hoopiski mitte küllalt must olla. Üks tema lemmikväljendeid oli laenatud Beckettilt: "Jumal – vallaslaps". Ja ta armastas muusikat. Võib-olla antakse temast kunagi välja uurimustöö, kus on käsitletud põhjalikult seda, kui paljud tema teoste osad on otsesed tsitaadid Joe Divisioni, Pixise, Ben Harperi, *Radiohead*'i, Polly Harvey, *Tindersticks*'i ja eriti Elvis Presley lauludest. Tema teatrijumalad olid Beckett, Pinter, Bond ja Potter, aga kõik, mis ta kirjutas, baseerus tema isiklikel kogemustel ja tuli südamest.

**Mark Ravenhill:** "Sarah Kane oli sügava mullejätmisvõimega autor, kes sisestas teatrisse vähehaaval hirmu, ehmatust – ja respekti. Modernsele publikule mõjub ta tihti solvavalt ja enamikule kriitikutele oli ta silmanähtavalt arusaamatu. Kes teatris on harjunud psühholoogiliste või sotsioloogiliste lohutustega, peab tema tükkeid karmi ilu võtma kui vapustust oma maailmapildis.

"Blastedit" lugedes oli mulle esimesest osast peale selge, et mul on tegemist draamakirjanikuga, kes oma vahendeid täielikult valitseb. Dialoog oli laitmatu: nii napp, karm ja ekspressiivne. Ja stseen-stseenilt sai selgemaks, kui täpselt näidend oli üles ehitatud, kuidas Kane kogu arengut kontrollib, nii et tema lõppjärelused olid loogilised ja halastamatult ilusad.

Näidendit lugedes ja seetõttu pidevalt Racine'ile mõeldes, oli selge, et Sarah Kane on üks suur kirjanik ja nii hea, nagu iga teatrikriitik Londonis idioot on.

Kuna ma polnud Sarah't varem näinud, kujutasin endale ette suurt, vihast ja raskest persooni. Loomulikult oli ta täiesti teistsugune: väike, ta mõjus peaaegu õrnatundelisena, rääkis tasase, järelemõtliku häälega. Vahetevahel aga vilksatas üle tema näo häbematu naeratus.

Kui ma olin lugenud näidendit "Cleansed", ütlesin ma Sarah'le: "Oivaline, Sarah, *very* Puccini." Ta naeratas: "Nojaa, ma olen armunud."

Paar kuud hiljem lavastas ta *Gate*'i teatris Büchneri "Woyzecki". Julge, seejuures jahmatama panev lavastus. Ta oli sellelt niikui-nii süngelt näidendilt ja selle tegelastelt väiksemagi pääsemislootuse täielikult välja ajanud. Ma ütlesin talle, et ma ei ole midagi veel nii süngelt näinud. "Nojah, ma pole enam armunud," vastas tema.

Alles hiljem sai mulle selgeks, et see lause oli veel pehmelts öeldud. Umbes sel ajal lõpetas Sarah Kane elu armastamise. Ja nii

algas piinarikas ringlus depressioonis, enesevihkamises ja haiglas viibimistes. Ta teadis, et paljud inimesed armastavad teda ja usuvad kindlalt tema talenti, aga enesetapumõte oli ikka tugevam.

"Tead sa," ütles ta, "enamik häid dramaturge kirjutab seitse head näidendit ja siis juhtub midagi ja peale seda muutuvad nad võimetuks." Me võtsime põhjalikult oma tsunfti läbi ja jõudsime kindlalt järeldusele, et Sarah'l – mõningate eranditega – oli õigus. "Mul on minu seitse varsti täis," arvas ta. "Lolulus," ütlesin mina. "Sa oled praegu poole peal." – "Õigus," ütles tema. "Töenäoliselt.""

### "Cleansed"

Kane'i tekst iseenesest paistab esmapilgul suhteliselt triviaalne ja lausa hõre. Valdavalt on tegu lühikeste repliikidega, mis on täis ääretut kahtlust. Selle visuaalselt hõreda teksti tagune on aga ängistavalt tihe, samas on lugejale/lavastajale jäetud laialdased interpretatsioonivõimalused. Ning on täiesti arusaadav ja võib-olla isegi kohustuslik, et sellest tekstist ei saada (ühtmoodi) aru. Tähelepanelikuks teeb tekst lugeja siis, kui autor on pannud ühe ja sama repliigi korraga mitme tegelase suhu. Peale selle ilma kirjavahe-märkideta tekst, mille artikuleerimine annab aimu tegelase olekust mingil hullumeelsust soodustaval piiril.

Esmapilgul (ainult) narko-, homo- ja tapmisteemat puudutav näidend tundukski võib-olla banaalne, kui selles puuduksid teatud postmodernistlikud jooned ja metafüüsika, võimatus ja võimetus. Postmodernistlikult muutub näidendi ainuke naistegelane kellekski teiseks. Täpsemalt – oma üledoosi surnud vennaks, kes aga elava surnuna terve näidendi vältel kulgeb. Grace ei muutu aga lugeja/vaataja peas ega tekstis, vaid leiab aset füüsiline ja vägivaldne verine ümber opereerimine. Näidendit lõpus ütleb remark: "Grace lebab teadvusetult voodis. Ta on alasti kuni sidemeteni, mis katavad tema keskkohta ja rinda. Seal, kus peavad olema tema rinnad, tuleb verd. Carl lebab teadvusetult tema kõrval. Ta on alasti, aimult tema keskkohta katab verine side. Tinker seisab nende vahel." Samas on ta aga ka Naine, kes oma muutjale tantsib ja teda nii füüsiliselt kui vaimselt armastab.

Aeg ja koht (kohad) on näidendis pigem ebametafiktiivsed. Võib aimata mingit fragmenteeritust, siiski ei pöörata ajas tagasi ja ruum on pigem sümbolistlik-sürrealistliku laadi. Ülikooli ja endise koonduslaagri sümbioos. Võib ka vastupidi.

Kane mängib paradoksaalsuste ja piiridega. "Cleansed" on tulvil armastust, vultekitavalt füüsilist, kuid ka kõige valusamat aeglast tapmist, peale mida tunduks surm puhkusena. Kane'i tegelase suust kõlab "Armasta mind või tappa" ainukese võimalusena. Variante pole. "Surm ei ole see kõige halvem, mis nad sinuga teha võivad. Nad võivad sind tappa, ilma et sa sureks," ütleb homonoormees Rod oma armastatule Carlile, kellelt "puhastav doktor-jumal-saatan" Tinker on Rodi petlikuse tõttu eemaldanud keele, käed, jalad.

Näidendi tegevustik tundub pigem toimuvat mingis sürreaalses maailmas, millest annavad tunnistust remargid. Hääled ja nähtamatud mehed, rääkimine läbilõigatud kõriga ja osutamine mahalõigatud sõrmega osutavad mingile postmodernsele skisofreeniale, lisaks hõljub kuskil ka autori biograafia. See ülisegipekstud ja purukstulistatud androgüünne ja perversselt vägivaldne maailm tundub isegi lausa steriilsena.

Tekib küsimus, miks ükski tegelane ennast Tinkeri piinamiste ja mõrvade vastu ei kaitsnud? Ons jumal surnud? Tinkeri hävitamist võib vaadelda ka kui etnilist puhastust, ta loob ja paneb kokku kedagi/midagi, mille tulemuseks on miski väga vördjalik. Hävitamine võrdub loomine ja vastupidi.

Kas Kane nägigi meid elavat sellises maailmas, mille võiks kokku võtta Claudeli tsitaadiga: "Maailmas, kus te ei oska millegi kohta öelda ei ega jah, kus pole moraalseid ega intellektuaalseid seadusi, kus kõik on lubatud, kus pole võimalik millelegi loota ja kus pole midagi kaotada, kus kurjust ei taba karistus ja kus headus ei saa tasutud, kuid võitlust ei ole seal sellepärast, et mittemillegi pärast ei tasu vaeva näha".

Ja Sarah Kane lisandas end järgmisse nimekirja: Thomas Chatterton (18, mürgitas), Keats (26, tuberkuloos), Shelly (30, uppus), James Dean (24, autoõnnetus), Marilyn Monroe (36, üledoos), Jim Morrison (27, südamerike), Janis Joplin (27, üledoos), Jimi Hendrix (27, üledoos), Kurt Cobain (27, lasi end maha), Buddy Holly (22, lennuõnnetus), River Phoenix (23, üledoos), Michael Hutchence (37, poos end üles)...

RAIT AVESTIK (s 1974) on vabakutseline teatrikriitik. 2001.a lõpetas Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjanduse erialal. Avaldanud teatrikriitikat väljaannetes "Pärnu Postimees", "Postimees", "Sirp", "Eesti Ekspress", "T.M.K" ja kogumikus "Teatrielu 98".



## RAUNO REMME

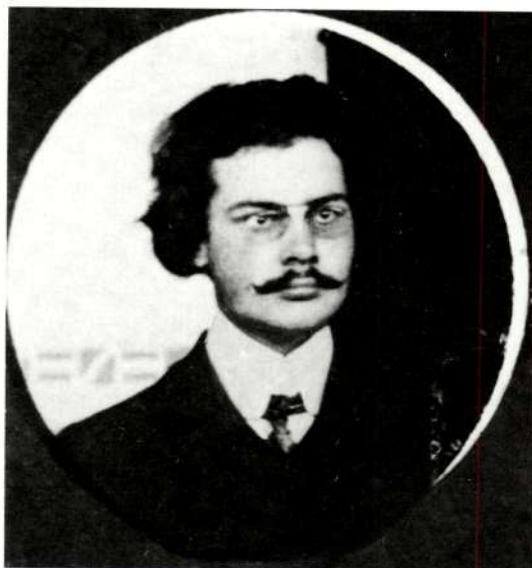
26. I 1969 – 11. III 2002

*Paberite järgi olen ma ainult helilooja, tegelikult aga...*

*Kui tagasi vaadata, näen, et olen kogu aeg liikunud ühes kindlas suunas – erinevate kunstiliikide ühendamise poole. Näiteks teos, mis algab nagu raamat, mille inimene kätte võtab. Paari lehekülje lugemise järel muutub raamat kolmemõõtmeliseks inimese ümber, tähti hakatakse laulma...*

TMK 1996 nr 4

## CYRILLUS KREEK TEEL MAAILMA



Cyrillus Kreek, pildistatud Liibavis 1910.

*"Mu süda, miks sa muretsed"*  
*Ulus Lauluraamat, nr 513;*  
*Vaimulik rahvaaviis, üles kirjutanud M. Saar;*  
*C. Kreek, kaanon segakoorile;*  
 3. XII 1949

Nii trööstib ennast oma kuuekümnendal sünnipäeval üks Haapsalus elav mees. Nii see, kui ka palju muud jääb pikaks ajaks ainult noodipaberile. Aeg on seesugune, et ei taheta laulda isegi mitte "Kuut laulu Hiiumaalt", saati siis vaimulikke rahvaviise.

1959. aastal ilmub "Valimik koorilaulude" (koost. A. Velmet; tekst eesti k, tir 2000).

Alles Cyrillus Kreegi 100. sünniaastapäev elavdab ta loomingut publitseerimist:

- 1989 – "Vaimulikud rahvaviisid" (tir 7500)
- "Taaveti laulud" (faksiimile; tir 5000)
- 1990 – "Segakoorilaule" (koost. A. Raias; tekst eesti ja vene k; tir 1000)

1992–1996 – "Eesti vaimulikud rahvaviisid naiskoorile I–IV" (tekst eesti ja saksa k)

1996 – "75 kaanonit segakoorile" (tekst eesti ja saksa k)

Elu lõpul on Kreek arvanud, et tema (teoste) aeg tuleb kolmekümne-neljakümne aasta pärast...

1997. aastal ilmub kirjastuselt "SP Muusikaprojekt" Cyrillus Kreegi *Requiem'i klaviir* Anu Kõlari eesti- ja ingliskeelse saatesõnaga, milles tuuakse esile, et "Kreek komponeeris oma helitöö eestikeelsetele sõnadele, võttes aluseks balti-saksa kirjamehe Schultz-Bertrami tõlgitud Mozarti *Requiem'i*. Hiljem lisas Kreek teosele ka ladinakeelse teksti."

Kõnealune klaviir on äratanud huvi ka kodust kaugemal. Ja pole võõramaalase süü, kui ta ekslikele järeldustele jõuab, sest on tõe pähe võtnud teadet reekviemi autoripoolse kakskeelsuse kohta. Just nii juhtus California ülikooli professori, Tustini luterliku kiriku

muusikadirektori Vance Wolvertoniga, kes Ameerika koorijuhtide ühenduse ajakirja "Choral Journal" 1999. aasta septembrinumbris avaldas ulatusliku artikli Kreegist ja ta loomingust, sh ka *Requiem*'ist. Wolverton kirjutab: "Kreek lisas teksti ladina versiooni oma partituuri mõni aeg hiljem, oletatavasti selleks, et ergutada teose ettekannet väljaspool Eestit" (lk 11).

Segadust Kreegi *Requiem*'i "keeleküsimuses" on eestlastegi hulgas. Seda suurendasid teose 1996. aastal toimunud ettekanded Pärnus, Tallinnas, Debrecenis ja Budapestis Olari Eltsi juhatusel, täpsemalt – kõnealuse esituse eestikeelne kavaleht (kas Ungaris kasutati sama materjali?) Vardo Rumesseni kirjatükiga "Cyrillus Kreek – Eesti Reekviem", kus seisab: "Kuigi teose käsikirjades on helilooja poolt kirjutatud eestikeelne tekst, on sellele hiljem lisatud ka ladinakeelne. Viimase puhul tuleb aga nentida, et selle rütm on väga hästi kooskõlas muusikalise rütmiga, mis lubab oletada, et Kreek on algselt kavandanud teose hoopis ladinakeelsena [minu sõrendus – T. J.]. Seega pole põhjust arvata, et ladinakeelne tekst on lisatud poliitilistel põhjustel Nõukogude okupatsiooniperioodil, kui teose esitus eesti keeles oli keelatud." Viimane lause paneb jahmatama. Teame, kuidas Saulusest sai Paulus, ja siis näike Paulusest jälle Saulus saavat.

Ka Tõnu Kaljuste teatab Eesti Filharmoonia Kammerkoori kontserdi kavalehel 7/8. märtsil 1997:

"Kreek on partituuris kirjutatud eesti keele rea alla ladinakeelse teksti, mis viitab, et autor ei välista ka ladinakeelset ettekannet."

Veljo Tormis on oma eksemplaris punasega alla tõmmanud selle lause neli esimest ja viis viimast sõna ning lisanud kommentaari: "Ei ole Kreegi käekiri!" Vähemalt Tormis on Kreegi partituuri vaadanud tähelepaneliku pilguga.

Kreek kuulis oma suurteost viimast korda 18. veebruaril 1940 "Estonia" kontserdisaalis, kui mõningase hilinemisega tähistati autori 50. sünnipäeva.

Sõjajärgsete aastate atmosfäär tõi palju kibedust ka Kreegile. Vaevalt hellitas ta lootust reekviemi avalikuks ettekandeks. Aga et teos talle palju tähendas, näitab reekviemi seade puhkpillikvintetile ja klaverile 1959. aasta sügisel. Ei ole mingit jälge, et Filharmoonia puhkpillikvintett koos Elsa Avessoniga seda oleks mänginud. Ja kus saanuksidki nad seda esitada? Neil aastail esitatakse Kreeki üliharva. Puhusid uued tuuled...

Kreek suri 26. märtsil 1962. Ta maeti 1. aprillil Haapsalu vanale kalmistule oma poja Peetri kõrvale. Heliloojate Liidu poolt

ütles hüvastijätusõnad Leo Normet. Edukamad eesti heliloojad olid Moskvas heliloojate liidu III kongressil ja kuulasid Kremli Kongresside Palees Tihhon Hrennikovi ettekannet "Muusikakultuur teel kommunismile"...

Kreegi *Requiem* tuli üle pika aja taas ettekandele 12. mail 1968 "Estonia" kontserdisaalis tänu Alfred Karindile, kes valmistas teose ette Kõrgemate Koolide Lõpetanute Segakooriga; isetegevuskoorile ei keelatud koostööd ERSOga, dirigeeris Roman Matsov. Koor laulis ladina keeles. Laine Karindi kinnitab, et üks Alfred Karindi koori lauljaist, Elmar Päss, kes tundis hästi ladina keelt ja orienteerus piisavalt ka nooditekstis, kirjutas Karindi näpunäidetel *Requiem*'i käsikirja sisse ladinakeelse teksti, mis oli teose ettekandele saamiseks tollaegse ideoloogiasektori poolt v a l t i m a t u tingimus. Selle töö täpset aega ei ole seni teada, tõenäoliselt toimus see pärast Kreegi surma, niisiis 1962. ja 1968. aasta vahel, mida tõendab ka fotokoopia käsikirjast.

Ladinakeelse teksti nõue jäi *Requiem*'i avaliku esituse puhul püsima kuni helilooja 100. sünniaastapäeva kontserdini 3. detsembril 1989, mil teos kõlas üle poole sajandi taas eesti keeles.

Peaaegu kõik seni õeldu on tähelepanelikule lugejale teada varasemast, olgu helilooja 100. sünniaastapäeva kontserdi kavalehelt või "Sirbi" artiklist "Cyrillus Kreek 110" (3. XII 1999).

Aga mitte kõik ei pääse kontserdile ega loe ka ajalehte "Sirp".

Möödunud sügisel ilmus "SP Muusikaprojekti" kirjastusel Cyrillus Kreegi *Requiem*'i partituur. Noot on igati esindusliku väljanägemisega ja heal paberil.

Ka *Requiem*'i trükitud partituur toob ära Anu Kõlari saatesõna, mis langeb täht-tähelt kokku klaviiris avaldatuga. Ainus uuendus on publikatsioonide ilmumine aastas ja numbris, mis märgib teose valmimise ja ilmumise vahele jäävat perioodi (klaviiris: AD 1997–70 aastat; partituuris: AD 2001 – 74 aastat). Kõik muu, ka trükivead, korduvad.

Anu Kõlar kinnitab, et sai oma saatesõna taasilummisest teada, kui nägi trükitud partituuri EMA raamatukogus. Äraseletult: kirjastus ei pidanud tarvilikuks saatesõna autorit teavitada teksti taaskasutamisest ja võttis temalt sel kombel vigade parandamise võimaluse. Mingit lepingut polevat kirjastus Anu Kõlariga sõlminud. Kuidas peab autor oma õigusi niisugusel juhul kaitsma, oskab öelda vastava ala jurist. Autori ja kirjastuse rahalised vahekorrad mõistagi ei puutu kõrvalseisjasse. Küll huvitaks kangesti, kas autoril on õigus oma teksti täiendada või – mis veelgi olulisem – vabastada senistest vigadest



dest? Kahju, et üks eksitus on nüüd juba kaks korda "maailma lähetatud".

Lugejal on nüüd tuline õigus nõuda veenvat tõendust reekviemi keelekasutuse autorluse kohta. Oma silm on kuningas. Teatud hetkeni on reekviemi partituur sisaldanud ainult Kreegi käega kirjutatud eestikeelset teksti. Ja siis – ka ladinakeelset, mis teist värvi tindiga, võõra käekirjaga. Täpsustagem aega. Nimelt on Kreegi eluajal, tõenäoliselt 1961. aasta sügisel *Requiem*'i partituuri originaalkäsitest kirjutatud fotokoopiaid, mille üks eksemplar asub Rahvusraamatukogu muusikaosakonnas, kus see võeti arvele 15. jaanuaril 1962. aastal. Teine fotokoopia asub Teatri- ja Muusikamuuseumis Kreegi fondis (M11:2/8). Selle laekumist muuseumi ei ole võimalik dokumentaalselt jälgida.

Umbes pool aastat pärast helilooja surma töid Kreegi pärijad ta arhiivi ja käsikirjad TMMi. 10. novembril 1962 on Teatri- ja Muusikamuuseumis vormistatud tulmeakt nr 666, millega on arvele võetud Haapsalu meistri kogu loomepärand, *Requiem*'i klaviiride ja partituuride käsikirjad sealhulgas. Fotokoopiast akt vaikib, mis on ju loogiline, kui meenutada selle tegemise aega. Fotokoopia võis (ülimalt tõenäoline!) muuseumis olla juba Kreegi eluajal, kui polnud veel Kreegi fondi. Hiljem, Kreegi materjalide esimese<sup>1</sup> inventeerimise ajal võidi fotokoopia fondiga liita. (TMM oli 1960. aastatel eelkõige koht, kuhu materjali koguti või toodi "varjule" nn päästeaktsioonide käigus. Napp tööjõud ei võimaldanud kõike kohe inventeerida.)

*Requiem*'i trükitud partituur toob partiidi ära in C. Orkestratsioon on Mati Kuulbergilt. Maailmapraktikas kirjutatakse redaktsiooni autori nimi küll tiitellehele, Kuulbergi nimi on partituuri esimesel leheküljel nii väikeses kirjas, et on vaevu märgatav.

Kuidas see töö Kuulbergi juurde tuli, sellest kõneles ta allakirjutatule veidi enne oma 50. sünnipäeva. Lubatagu meenutada üht viie aasta tagust kirjatükki, mis tundub praegu mitmeti asjakohane kas või selle poolest, et trükitud partituuris orkestri koosseisus tehud muudatusi ei kommenteerita.

1996. aasta suvel redigeeris Mati Kuulberg Olari Eltsi palvel ja Veljo Tormise soovitusel Kreegi *Requiem*'i orkestratsiooni. Kolmekümneaastase loomingupraktikaga heliloojale oli see, kui õpilastööde juhendamine välja ar-



Cyrillus Kreek, pildistatud Haapsalus 1914.

vata, esmakordne kogemus teha midagi võõra partituuriga. Küsimusele, kuidas põhimõtteliselt suhtuda helilooja kirjapandusse, vastas Kuulberg: "Helilooja poolt kirjutatu on püha. Vastutan Kreegi teose tervikliku edasiandmise eest, ei kirjutanud juurde ainsatki nooti muusikat. Püüdsin orkestratsiooni kohendada praktilisemaks ja "instrumentaalseid ümberkorraldusi" teha originaali m a k s i m a a l s e säilitamise sihiga, et vähim rikkuda olemasolevat. [Minu sõrendus – T. J.] Et Kreegil olid *Requiem*'is kõik kooripartiid orkestris dubleeritud ja orkestri koosseis oli puhkpillide osas kummaline, tegin teose orkestripartii kahesele koosseisule, täiendasin timpanipartiid; ilusa partii said ka suured kellad. Aga kui ilusasti kõlavad Kreegil madalad fagotid ja tromboonid! Sellel on maalõhn juures – see on Eestimaa..." Küsisin toorkord veel, kas "pugemine Kreegi nahka" oli raske. "Ei. Olen ERSOs töötamise ajal *Requiem*'i mänginud. Kreegil on vormiliselt kõik paigas. [- -] Minu jaoks oli eriti huvitav, kuidas Kreek *Requiem*'i osad lõpetab."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Et erakordselt mahuka fondi inventeerimine tõi paratamatult kaasa ebatäpsusi, inventeeriti fond hiljem uuesti.

<sup>2</sup> Tiia Järg. Kuulbergiga Kreegist Keremini. "Sirp" 11. VII 97.

98

hirmu- maa mü- te, uia- mis leu- dud as- tute, au- ne uua- tu- mü- lide- ja uue- te; Au- la- tu- ta, ni

Fragment Kreegi Requiem'i autori käsikirjas partituuri 54. leheküljelt enne 15. jaanuari 1962.

28. *and.*

li - ca rilla,  
hi - mus mi - te,  
qua re surget ex fa - villa  
no - bis con - duc as - tub et - te,  
ju - dicium dus homo ree  
cum - re coe - tu - mi - stice, uat - te;

na - las - ta, de  
huic ergo

23. jaanuaril k.a esitles Eesti Kooriühing "Estonia" Talveaias komplekti "Läbilõige eesti koorimuusikast" kolmel CD-l, mis peab koostaja Jüri Rendi sõnusti kuulajale andma ettekujutuse eesti koorimuusika paremikust, ühtlasi olema oluliseks abiks eesti muusikaõpetajatele ja pakkuma soliidset ülevaadet eesti kooriloomingust ka kuulajale väljaspool Eestit.

Kreek on "Läbilõikes" esindatud ühe osaga *Requiem'*ist (*Dies irae*), lisaks "Taaveti laul 141"; "Nõmmelill" ja "Ma tulen hilja". See kõik kuulub Kreegi nn originaalloomingu hulka. Aga ei ole ainsatki näidet rahvaviisi (olgu ilmaliku või vaimuliku) töötlustest või seadest, mille poolest Kreek ju oieti ongi äratanud laiemat huvi ja mis a *cappella* loomingu üldises arengupildis on Kreegi lausasendamatuks teinud ka euroopalikus mõistes. Rahvalaulu polüfooniline töötlus ja instrumentaalne koorikäsitus näiteks teostes "Meie err" (1918) või "Sirisege, sirbikesed" (1919) on teostatud nii kõrgel professionaalsel tasemel, et see on veel pool sajandit hiljemgi vapustanud koorimuusika asjatundjaid Euroopas. Teadlik kodueestlane näeb vaeva ja hangib nimetatud teoste (koorilaulud need tõesti enam pole) heliülesvõtte. Aga mida teeb võõramaalane? Ta eeldab, et "Läbilõikesse" valiti parim, st rahvaviisitöötluste ei tulnud sel autoril välja nii head, et neid väljavalimise vääriliseks arvata. Ja mida ütleb keelevõõrale kuulajale "Ma tulen hilja"? Valik on vastutus. Ka helilooja ees. "Tõeline suurus – kui väikseist üksikasjust see vahel koosneb," arwab Tuglas.<sup>3</sup>

"Sellepärast on, küllalt tavalise eelarvamuse kiuste, kõige tuttavamad asjad harilikult need, millest on kõige raskem saada õiget kirjeldust, sest kodusus toob peaaegu paratamatult kaasa ükskõiksuse."<sup>4</sup>

## TEATRIJUTUD NEEME KUNINGAGA II

Algus TMK 2002, nr 3



Neeme Kuningas veebruaris 2002.  
Harri Rospu foto

Ütleksid, et umbes poole lavastusest määrab kujundus. Missugune roll on siis dirigendil?

Parema meelega väldiksin igivana väitlust teemal, kumb on tähtsam, kas lavastaja või dirigent.

Olen lavastajana viinud kokku kunstniku ja dirigendi ning provotseerinud neid avama oma nägemust ettevalmistusel olevast lavateostest – kumbagi oma seisukohalt, ühte puhtvisuaalse, ruumi, värvi ja muu sellise kandi pealt, teist lähtuvalt partituurist. Ise olen üritanud oma "antennidega" mõlema nägemust sünteesida.

Dirigent lähtub eelkõige muusikast ja muusikalisest dramaturgiast: tempod, intonatsioonid, dünaamika jms. Olen töötanud koos ka dirigentidega, kelle maitset ja intuitsiooni ehk "õige äratundmist" ma usaldan. Kui ta ütleb näiteks, et see koht läheb vastuollu muusikaga..., mõtle veel selle lahenduse üle..., siis ma kahtlemata arvestan dirigendi-

<sup>3</sup> Friedebert Tuglas. Marginaalia. Tln, 1996. lk 236.

<sup>4</sup> Marc Bloch. Ajaloo apoloogia. Tln, 1983, lk 63.

ga. Piisavalt kogenud ja andeka, hea teatrinärvi ning artistliku dirigendi üle, kes teatrit tajub, olen vaid rõõmus, neid omadusi hindan teatridirigendi juures kõige enam.

Armastuse ja surma teema sinu ooperilavastustes? Puccini "Boheemi" oled teinud isegi Hiinas; "Madama Butterfly", Verdi "La traviata", de Falla "Lühike elu", rida võiks vist jätkatagi ...

...Gounod' "Romeo ja Julia", Puccini "Tosca", Bizet' "Carmen" ... Armastus, armukadedus, vihkamine ja võim juhivad inimese käitumist, tekitavad temas soovi elada — või surra. Enamik oopereid, peale koomiliste, lõpevad ju traagiliselt, valdav osa neist on melodraamad, kuid muusikateatris on see emotsionaalselt väärtustatud ja saab palju üldistatuma tähenduse kui mõnes banaalses "seebiooperis". Toon näiteks "Traviata", töö sellega juba käis, kui mind tabas infarkt ja ma olin kümme päeva haiglas tilgutite all, mul oli aega mõelda surma üle... Kõik need kangelannad, kes armastavad ja surevad — tiisikusse, noa või kuuli läbi, või hüppavad müüri alla... Reaalsus *contra* tunded. Enamasti tõstab kangelanna tunded surmast kõrgemale. Otsisin kaua "Traviata" finaali laendust, kuni adusin: lugu tervikuna tõestab, et surm ei saa olla karistuseks kellelegi tema elulaa-di eest. Sellest lähtusingi.

Meil peab hakkama kangelannast kahju, kuidas see toimib?

Nad peavad saama vaatajale lähedaseks, sümpaatseks. Veidrused, kapriisid või tujud on inimlikud.

Pisarnääre hakkab tööle siis, kui miski me hinge puudutab. Meierhold on kunagi rääkinud "Kameeliadaami" näite varal sellest, et kellele õieti on me kunst mõeldud — ikka nendele, kellel see pisarnääre on olemas, kes oskavad tunda ja kaasa tunda. Ooperis on see ju veel eriti keeruline, sest kõik laulavad. Mine turule või trollibussi laulma — sind pannakse hullumajja! —, aga meie laulame ooperis kogu aeg ja peame seda normaalseks. Siin tuleb mängu tinglikkuse mõiste, ooperit ei ole mõtet tulla vaatama nagu mingit draamatükki või kui ainult mingit lineaarselt kulgevat lugu. Ooperit vaadates peavad üheaegselt töötama silm, kõrv, mõte, ka süda... Tähtis on lavastaja oskus fokuseerida, et sundida vaatajat pöörama tähelepanu just sellele tegelasele või asjaolule, mis on tähtis. Filmis on see palju lihtsam. Filmis ei jäta režissöör vaatajale võimalust näha muud kui seda, mida ta on tahtnud. Viimasel ajal on meil teatris kasutusel ka ooperi teksti eestikeelne tõlge, ka

see kuulub lavastuse juurde: tean, et vaataja loeb teksti umbes seitse sekundit, tema tähelepanu on sel ajal lavalt kõrvale juhtunud — ma pean sellega arvestama.

Rääkisid ennist "Traviata" lõputseeni lavastamisest — surmastseeni tegemine mõjuvalt ja usutavalt on ooperis vist üks raskemaid asju?

Lavastades hakkad paratamatult mõtlema, mis asi see surm ikkagi on. Kuna ooper on oma olemuselt tinglik teater, siis on ka illusiooni loomine, et suremise või surmamise peab tegema võimalikult huvitavaks, võimalikult naturaalseks — verd purskab, kõik visklevad, karjuvad jne —, täielik jama, see ei ole surmale üldsegi olemuslik. Järelikult tuleks leida mingi teatraalne võte või asi, mis ei jäta vaatajale mingit kahtlust, et tegemist on surmaga. Pärast infarkti tundus mulle, et see on täiesti amoraalne, millega ma tegelen. Ma lähen proovi, mul on seal üks kangelanna ja me hakkame temaga harjutama suremist! Me oleme täiskasvanud inimesed, kes tõsimeelselt mängivad laval suremist! Näitleja võib tuua lavale ikkagi vaid oma emotsionaalse mälu, ei saa esitada usutavalt mitte midagi, mida sa ei ole ise kogenud. Ja elusatest ei ole surma ju mitte keegi kogenud! Jõudsin arusaamisele, et kui ma ei suuda leida lahendust sellele, kuidas kujutada olemasolevate teatralsete vahenditega surma nii, et see mõjuks loomulikuna — siis tuleb mul teatrist ära tulla! Seetõttu olen need stseenid Violettaga, Toscaga, Angelicaga või nüüd "Lühikese elu" kangelannaga teinud hoopis teist moodi. Selles viimases ju kangelanna lihtsalt hääbub. Ja kas surm saabub enne, kui eesriie sulgub, või pärast — see ei oma enam mingit tähtsust.

Operett ja muusikal? Oled neiski žanreis oma kätt proovinud. "Viini veri", "Silva", "Ilus Helena", "Suudle mind, Kate", "Irma", "West Side Story", "Jesus Christ Superstar", "Pipi Pikksukk". Oled tundnud nende järele ise vajadust?

Järjekindlalt mitte. Nende hulgas on kahtlemata niisuguseid, näiteks muusikal, mida ma olen ise tahtnud lavastada, milles ma olen otsinud enda jaoks olulisi väärtusi, näiteks "Kiss Me, Kate" või "Jesus Christ". Või ka "Silva", mis on süžeeliselt üks tugevamaid operette ja pakkus oma dramaturgia tõttu mulle huvi juba tudengipõlves, ehkki operettide süžee on ju enamasti üsna banaalne. "Silva" puhul on huvitav fakt, mida ehk paljud ei teagi, nimelt on Imre Kálmán, õieti Emmerich Kopffstein maininud ühes oma kirjas, et ta tahtis ju tegelikult opereti žanrit reformida, kavatses kirjutada traagilisi operette ja teha "Silvast" esimese näite, kus puu-

dub *happy end*. Esialgse plaani järgi pidi "Silva" lõppema teise vaatusega: armastajad lähevad lahku. Seda lugu lähemalt tundma õppides nägin, et kolmandas vaatuses on lisatud vähe uut muusikat — autor on niisiis seda teinud tujutult. Teatrid aga ei võtnud "Silvat" kahevaatuseliseks vastu ja Kálmán oli sunnitud sellele *deus ex machina*, tolle vana koomilise paari teose lõpus ikka välja tooma, et oleks õnnelik lõpp. Mind hakkas huvitama too esimene kaks kolmandikku, et kuidas sobib operett, mis ju näiliselt kerge, kokku draamaga, sest muusika on "Silvas" väga kirglik, seda tundejõudu ja ausat tunnet on siin operetižanri seisukohalt tohutult palju. "Irmas" tulid mängu aga jälle noodsamad paradoksid: Irma kui viiekümnendate aastate Violetta. Ka oma vormilt oli see muusikal eripärane, ei meenutanud mitte inglise ega ameerika,

Broadway või Hollywoodi omi, vaid seal on prantsuse miljöö ning samas läheb lõpp täiesti absurdiks ja ogaraks, lausa montypythonlikuks... Monty Python on üks mu lemmikuid. Nägin "Irmas" võimalust lavastada mänguliselt, huumori ja situatsioonikoomika kaudu. Aga samas oli seal ka ehe ja tingimusteta armastus, see oli võluv.

"Suudle mind, Kate"?

Selles on ühelt poolt tohutult hea Cole Porteri muusika, aga teisalt on tegemist ju Shakespeare'i "Törksa taltsutuse" versiooniga, kus isiklikud suhted tuuakse lavale ja kuidas neid etenduse sees klaaritakse. Sain nõusse ka huvitavad näitlejaisiksused, kes on oma andelaadilt väga erinevad, nagu Helgi Sallo ja Tõnu Kark. Juba see koosseis programmeeris häid võimalusi.



Giuseppe Verdi  
"La traviata". Violetta  
osas Nadia Kurem.  
Rahvusooper  
"Estonia", 1997.

Harri Rospu foto

Nii et meeelahutuslike lugude puhul on alati paelunud mingi "vedru", millest olen lavastamisel impulsse saanud.

Lloyd Webberini jõudsid enne Bernsteini?

"Jesus Christ Superstar" tuli lavale 1992. See oli niisugune aeg, kus oli veel võimalus seda tükki lavastada. Oli Jüri Makarov, kes asjast kinni hakkas; Jaak Joala, kes oli suuresti abiks koosseisude valikul, ja mul oli tore võimalus noori, nii-öelda pikajuukselisi lauljaid tundma õppida. Tegelikult on "Jesus Christ" seotud ühe minu veel teostamata unistusega. Kunagi sain elamuse sellest, kuidas esinesid koos Caballe ja Mercury – erinevad lood, erinev stiil, mulle meeldis just see, kuidas need kaks erinevat stiili omavahel kokku viidi: kuidas töötas klassikaline vokaaliandmine ja kuidas rockilik. Oma vaimusilmas mõtlesin juba süžeele, kus saaksin panna lavale koos näiteks Margarita Voitesse ja Urmas Podneki, ja et see oleks süžeelel iseloomustatud. See oli ka üks põhjus, miks mind "Jesus Christ" huvitas. Lähenesin tööle innukalt, kuna tahtsin rocki poolt, eriti noori lauljaid paremini tundma õppida. Ega rock mulle ka päris võõras ole ja ma pean "Jesus Christ" siiani Lloyd Webberini parimaks asjaks.

Kuidas on Eestis lood muusikali lauljate-näitlejate koolitusega? Oled ise olnud ka pedagoog.

Nüüd on meil tekkinud õnneks siin oma "elukool" – see, mida teeb Malvius Linnahallis. Kas peaks olema ka mingi akadeemiline institutsioon, mis sellega tegeleb?... Ei tea, jääb vastuse võlgu.

Küll aga oli see mõte väga aktuaalne siis, kui Mait Agu tahtis TPÜs sisse muusikali lauljate-tantsijate-näitlejate koolituse. Ma ei ole veendunud, et sellega peaks tingimata tegelema Muusikaakadeemia. Samas, üks opereti- või muusikalikogemus on tulevasele ooperilauljale arengu või kooli, näitlejatöö ja vokaali ühendamise seisukohalt väga kasulik. Kui ma tegin "West Side Storyt", oli see üks oluline osa tulevaste ooperilauljate õppekavas. Ooperiklassi tudengid on näitlejatena siiski asjaarmastajad. Toonased üliõpilased said "West Side'iga" hea liikumise ja ka muusikali laulmise kogemuse. Mul endal oli jälle hea võimalus kogeda seda, kuidas rolli esitajaks on tegelase eakaaslane. Need ajad, kus kuuekümnendaastane lopsakas primadonna laulab Juliat, on praeguseks juba pöördumatult möödas. Ta võib salvestada partii stuudios plaadile, kuid teatrilaval on see juba täielik anakronism.

Sinu enda õpetajateks olid Tallinna Riiklikus Konservatooriumis Ludmilla Issakova, hiljem GITISes Georgi Ansimov, on neid veelgi?

Issakova oli tore ja kena inimene, kes üritas mulle õpetada laulmist. Mina olin konservatooriumi laulu ettevalmistusosakonda astudes alles seitsmeteistkümnendaastane jämeda häälega maapoiss, lõpuaktusel laulsin juba Möldri aariat Dargomõžski "Näki-neiust"... Õnneks taipasin õigel ajal lõpetada. Aga ma töötasin mõnda aega "Estonia" ooperikooris. Mind märkas Sulev Nõmmik ja torakas mind lavale "Suvitajates", hiljem muudes operettides. Ilmselt mus mingi teatrisoon ja



Marguerite Monnot  
"Irma". Rahvus-  
ooperi "Estonia"  
ja "Endla" teatri  
ühisprojekt, 1999.  
Ants Liiguse foto

“artistlik kurat” peidus oli, mis hakkas tasapisi võimust võtma, nii et GITiSe periood tähendas mulle soovi neid asju ühendada. Ja Georgi Ansimovi, Boriss Pokrovski ja Jevgeni Akulovi käe all õppides sain ma enda arvates ikka väga hea hariduse. Vene psühholoogiline realism ja Stanislavski õpetus... Sõnateater on läbi teinud palju koolkondi ja arenenud erinevates suundades, Meierholdist Brooki või Grotowskini, praegused vene uued gurut veel sinna juurde, paljud teatriringkonnad on Stanislavski meetodi juba hüljanud. Ometi ei pöördunud Nemirovitš-Dantšenko või Stanislavski omal ajal mitte niisama ooperi poole, kes tegi “Jevgeni Oneginit”, kes “Carmenit” jne... Klassikalisele, heas mõttes konservatiivsele ooperilaulja-koolitusele sobib Stanislavski süsteem siia maani väga hästi.

Aga lavastajale?

Iseennast on ohtlik määratleda. Kui ma mingi nähtuse, stiili või käekirja alla mahun, oleks seda endalgi tore teada saada. Ma ei ole kunagi teadlikult mingit konkreetset stiili või meetodit silmas pidanud. Olen lavastanud kõiki lauluteatri žanreid: klassikalist ja kaas-aegset ooperit, operetti, ameerika ja prantsuse muusikali, rockooperit, ühte põhjalikumalt, teist põgusamalt. Olen teinud lihtsamatele koomilistele ooperitele ja operettidele koreograafiatki. Aga lõpptulemus sõltub ikkagi lavastaja intuitsioonist ja ennekõike konkreetsest partituurist.

On sul eeskujusid maailma suurte lavastajate seas?

Olen olnud Pokrovski ja Ansimovi assistent ja loomulikult olen oma õpetajatelt



Võimupüramiid:  
Modest Mussorgski “Boriss  
Godunov”, Rahvusoper  
“Estonia”, 2001.

Harri Rospu foto



omandanud nende tõekspidamisi ja meetoideid. Siiski, mulle on teinud kunagi väga suure komplimendi maestro Carlo Felice Cillario. Tõime temaga 1990. aastal Bergenis festivalil lavale Pizzetti ooperi "Mõrv katedraalis" ja pärast seda kutsusin ta "Estoniasse" "Don Carlo" muusikaliseks juhiks. Ta ütles minu töö kohta: "Tead, sinu mõningad võtted või misanstseenid, või see, kuidas sa töötad lauljaga, meenutavad mulle Zeffirellit." See oli mulle väga suur tunnustus. Samas pettusin Zeffirellis, kui nägin *Arena di Verona*1 tema "Carmeni" esietendust; mõtlesin siis, et ei taha küll Zeffirelliga sarnaneda. Mulle ei meeldinud see.

**Tuleks nüüd kodule väheke lähemale – Bergman, kes filmilinale on toonud Mozarti "Võluflöödi"?**

Vaat rootslastega on mul oma kogemus. Töötasin 1990-ndate algul Rootsis Göteborgi teatrikoolis ja ma ei saanud aru, mida nad seal õpivad või mis inimesed need rootslased on. Olin ise tulnud vene koolist, Rootsis nägin üsna kuiva, isegi võltsi tehnilist näitlemist, näitlemise markeerimist, tunnete näitamist. Ma ei saanud tükk aega aru, mis mind häirib. Nad tundusid mulle silmakirjalikena. Meie siin Eestis oleme elanud pidevalt mingis ajalookeerises, on need siis ühiskondlikud vapustused, sõjad, formatsioonide muutumised või pikaajaline hirm KGB ees – kogu aeg on meil olnud põhjust midagi tunda, karta ja ka oma tundeid varjata. Aga rootslased, kes on elanud pidevalt stabiilses ühiskonnas... nende ajaloos pole olnud suuri kataklüsme – kust nad need suured tunded võtavad! Näitleja saab ju laval usutavalt esitada vaid ainult oma emotsionaalsele mälule tuginevat, ja ajaloosündmused on meie teadvust ja psühholoogiat tohutult mõjutanud, mõjutavad seniajani. Ma ei inesta selle üle, miks vapustas laevakatastroof rootslasi nii kohutavalt.

Bergmani fenomen seisneb minu meelest selles, et ta käsitleb ühiskonda, mida ta ise ja tema vaataja suurepäraselt tunneb. Seal ta toimetab: nülleb ja lahkab, kord julmalt, kord kirglikult. Ma ei kujuta hästi ette, kuidas võiks rootslastega teha usutavaks näiteks "Hovanštšinat" või "Boriss Godunovi"...

**Oled "Boriss Godunovi" lavastanud Prantsusmaal, Nantes'is...**

Ka see oli äärmiselt keeruline. Olin olukorras, kus mina, eestlane lavastan Prantsusmaal vene ooperit, tundmata publikut, kohalike traditsioone, teadmata, kuidas teha

materjal arusaadavaks. Esmapilgul tundus see täiesti üle jõu käiva ülesandena. Asetasin end lavastajana algul nagu tõlgi funktsiooni, arvasin, et tajun või tean mingil määral vene ajalugu ja hingelaadi, tean seda kahtlemata paremini kui mõni lihtne prantslane. Püüdsin seda "tõlkida" lääne inimesele arusaadavasse lavalisse "keelde". Tuligi mängu püramiidikujund, hierarhia. Jumala või inimese kehtestatud seadus toimib ühes ja teises ühiskonnas erinevalt. Läänes on see kogu püramiidi kohal, seevastu Venemaal on tipp seadustest kõrgemal. Venemaal ei ole tegelikult ju kuni seniajani midagi muutunud. Tundus, et Prantsusmaal saadi sellest aru.

**Mainisid varem Hestet ja Kafkat, loed sa palju? Kas ka luulet? Oled vist isegi midagi kirjutanud?**

Vemmalvärssse. Ja tõlkinud. Loen palju, vahel ka klassikalisi "krimkasid", ühelt poolt viib see lihtsalt reaalsest maailmast ja muredest eemale, aga ka sel põhjusel, et lavastaja peab olema väga tugev analüütik. Mul on vajadus lugeda. Kuna mu vanem poeg õpib ülikoolis semiootikat, siis loen tema kõrvalt ka palju filosoofilist kirjandust, luulet viimase ajal küll vähem. Pärast seda, kui Viiding lõpetas kirjutamise, ei suuda ma luulet palju lugeda, see on nii kuratlikult kirglik või piinav, see põletab... Ja samas on hirm sattuda halbadele, konstrueeritud värssidele. Kui tihti sa piiblitki loed... See seisab su riulis, aga kui on vajadus, siis teed seda... Kuigi, kui veel õpetajatest rääkida, siis, et olla õiglane, peaksin nimetama ühena oma õpetajaist ka Kilingi-Nõmme kirikuõpetajat Elmar Salumaad, omaaegset Treffneri gümnaasiumi õpilast ja õpetajat. Temast on küll vähem räägitud kui Uku Masingust, aga kahtlemata oli ta sama tähelepanuväärne isiksus, maailma näinud mees, kes minu lugemust ja mõtlemist on palju mõjutanud, ka filosoofilis-religiooselt, kuigi nüüd täiskasvanuna tunduvad paljud asjad teisiti kui tookord. Ta õpetas mind nägema mitte ainult kristlust, vaid ka teisi kultuure, teisi religioone. Mõeldes nüüd piibli sõnadele "Jumal lõi inimese oma näo järgi...", tõlgendan seda nii, et Looja lõi inimese loojaks ja inimene peab talle pandud kohustust – luua – täitma. See aitab mind olla rahulik. Kuid kirik kui institutsioon – see on minu jaoks pigem vahendaja, "agentuur", millele tuleb maksta oma protsent koguduse kuulamise eest. Eestlane on usulises mõttes küllaltki silmakirjalik, alles jõulude ajal avastatakse, et on vaja kirikusse minna. Ma ei vaja Looja ja enda vahele "agenti". Ma ei pea



Ooper peab olema muinasjutt täiskasvanuile...  
Harri Rospu foto

kellelegi deklareerima, on mul Temaga otse-  
side või mitte — seda tean ainult mina.

Kui palju on muusikalise lavateose aluseks olnud kirjanduslik süžee mõjutanud sinu valikuid?

See ei ole määrav, aga kui on tugev dramaturgiline muster, on ooperit vaieldamatult lihtsam lavastada. Selles mõttes on Mozart kirjutanud vaid ühe hea ooperi — “Figaro pulma”, kuna see on tehtud Beaumarchais’ järgi. Ülejäänute puhul on aluseks libretistide *story’d*, millest mõned on ikka väga lahjad. Võta või “Così fan tutte”. Seal on ju vaid üks pisike intriigikene, millele Mozart on kirjutanud kolm tundi geniaalset muusikat.

Aga “Don Giovanni”?

“Giovanni” on selles mõttes erandlik, et ühelt poolt on tegemist hispaania legendiga, teisalt on siin palju mõjutusi ka Casanova loost. Mozarti “Don Giovanni” ei ole päris puhas hispaania saatanalugu. Camus on oma “Sisyphose müüdis” väga hästi lahanud donhuanismi. Hispaania müüdi järgi oli don Juan ikka puhas saatan, tal ei olnud mitte mingeid sümpaatseid jooni. Samas on Zweig kirjutanud Casanovast ja neid don Juaniga võrrelnud. Casanova oli elupõletaja, intrigaan. Mozarti “Giovannis” on need mõlemad pooled segunenud, niisiis ei ole siin kirjanduslik materjal lavastajale abiks. Samas näiteks Verdi “Traviata” on dramaturgiliselt tugev teos, kuna see on Dumas.

Samuti on ka Shakespeare’i järgi looduga, või ka Bizet’ “Carmen”, kuigi selles on Mériméed muudetud.

Mida tütleksid aga Gounod’ “Fausti” või “Romeo ja Julia” kohta?

Shakespeare’i “Romeo ja Julia” ja Gounod’ oma on tõesti kaks täiesti erinevat asja. Olen seda ooperit Soomes lavastanud, aga ma ei suutnud Gounod’ versioonist lõpuni täpselt aru saada. “Lõikasime” ja “kleepisime” dirigendiga partituuri ning püüdsime läheneda Shakespeare’ile.

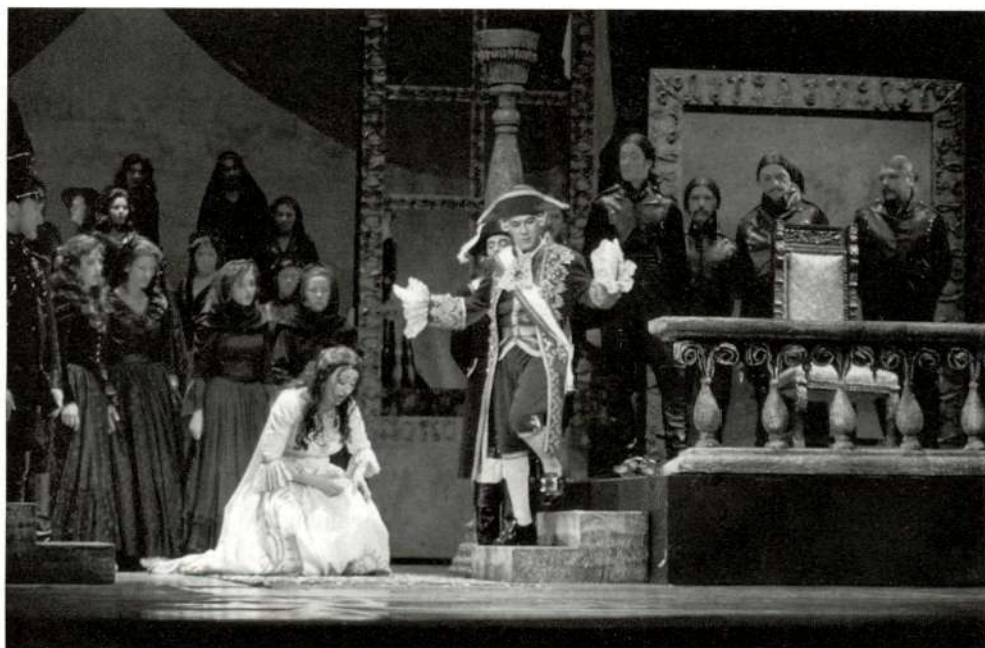
Ka Puškini, Mussorgski ja ajalooline Boriss Godunov on täiesti erinevad. Kuid Puškin, kes sel perioodil oli väga Shakespeare’ist mõjutatud, lahkas Borissi isiksust psühholoogiliselt võrratult hästi ning väga elegant-  
ses keeles, Mussorgski tõi sinna juurde hoopis uued jooned. Algversioonis, väga siiras ja isiklikus, on ta rõhunud just Borissi inimliku, skisofreenilise ja vastuolulise isiksuse heitlusele võimu ja vastutuse vahel, ja kõike seda teeb ta muusikas! Mina lavastajana interpreteerin ainult Mussorgskit. Ajalooliselt me ei tea, kas Boriss tappis Dmitri või mitte... Aga ka Mussorgski jätab otsad lahti.

Mida sa ise veel teha sooviksid, on sul mõni teostamata unistus?

Pärast “Borissi” tunnen vajadust lavastada veel vene oopereid, näiteks Stravinski “Elupõletaja tähelendu” või Šostakovitši “Katerina Izmailovat”, Prokofjevit, Rimski-Korsakovi “Tsaari mõrsjat” ja muidugi Tšaikovski “Padaemandat”. Mozarti ja Puccini osas on saatus olnud mulle armuline. Tahan veidi enam aega leida, et olla initsiaator uute eesti lavateoste tekkimisele. Siin on päris huvitavaid mõtteid.

Küsinud TIINA ÕUN

## VERDI OOPER "ERNANI" ESMAKORDSELT "ESTONIA" LAVAL



"Ernani" lavastuse trump oli rahvusvaheline solistide koosseis. Elvira osas säras leedulanna Asta Krikščiunaite, kuningas don Carlona korea päritolu Itaalia solist Hyoung-Kyoo Kang.

Libretistid Francesco Maria Piave ja Giuseppe Verdi. Kirjanduslik alus Victor Hugo värssdraama "Hernani". Muusikaline juht Paul Mägi, dirigendid Paul Mägi ja Jüri Alpernten. Lavastaja Arne Mikk. Lavakujundaja Liina Keevallik. Kostüümikunstnik Reili Evarf. Valguskunstnik Airi Eras. Osatäitjad: Ernani Mihhaail Agafonov (Venemaa) ja Vello Jürna; Don Carlo Hyoung-Kyoo Kang (Itaalia); Elvira Asta Krikščiunaite (Leedu); de Silva Mati Palm ja Leonid Savitski; Elvira seltsidaam Riina Airene; kuninga relvaokandja Mart Madiste; de Silva relvaokandja Mart Laur. Esietendus Teatro La Fenice's Veneetsias 9. märtsil 1844. Esietendus Rahvusooperis "Estonia" 27. jaanuaril 2002. (Käesolev kirjutus toetub Jüri Alperteni juhutatud etendustele.)

Ooperigeneraator Verdi on "Estonia" laval olnud sagedane külaline – tema teoste lavaletoomine ühendab kogu maailma muusikateatrid mõttelisse võrgustikku nagu internet. Ainuüksi viimase kümne aasta jooksul on "Estonias" etendatud kuut Verdi ooperit: "Kuningas üheks päevaks" aastal 1992, "Don Carlo" 1994 (uuslavastus aastal 2000), "Nabucco" 1996, "La traviata" 1997, "Macbeth" 2001. Möödunud aastal Verdi 100. surma-aastapäevale pühendatud festivalil võis "Estonia" laval näha ka Dmitri Bertmani "Aida" (s)ekstravagantset tõlgendust Moskva eksperimentaalteatritl "Helikon". Nüüd lisandus nimekirja ka "Ernani". Arne Mikule on "Ernani" "Attila" (1976), "Luisa Milleri" (1981)

“Nabucco” ja “Macbethi” järel viies Verdi esmalavastus “Estonias”. Esimest korda kõlas Verdi “Ernani” Eestis juba 1860. aastal, tookord Tallinna saksa teatris ja ka saksa keeles. Rahvusoperi “Ernani” trump aastal 2002 on rahvusvahelise koosseisuga solistide ansambel.

## Verdi ja romantiline ooper

Kui saksa romantilise ooperi viis tipu Wagner, siis itaalia romantiline ooper saavutas oma haripunkti Verdi loomingus. Wagnerile esimese suurema triumfi toonud ooper “Rienzi” esietendus Dresdenis 1842, järgnesid “Lendav hollandlane” 1843 Dresdenis, “Tannhäuser” 1845, 1850 tuleb Weimaris lavale Liszti dirigeerimisel viimane tähtis saksa romantiline ooper, Wagneri “Lohengrin”. Itaalia muusikasse tungisid romantilise ooperi jooned vähehaaval ja need ei omanud kunagi sellist mõju kui Itaaliast põhja pool asuvaltel Saksa- või Prantsusmaal. Erinevalt põhjapoolsetest maadest oli Itaalias olnud ooper pikka aega ainus oluline muusikažanr. Seal armastas ooperit kogu rahvas. See kõik soodustas omakorda ooperižanri ka tugevasti konservatiivset hoiakut. Verdigi on peale Reekviemi ja veel mõne vaimulikule tekstile loodud teose ja laulu ning ühe keelpillikvarteti loonud üksnes lavateoseid. Esimene neist valmis 1839, viimane 1893. Verdi ei eksperimenteerinud radikaalselt uute ideedega, tema loomingu areng kulges pigem rafineerituse ja tehnilise täiuslikkuse suunas. Itaalia ooper saavutas tema loomingus taseme, mida hiljem enam pole ületatud.

Erinevalt romantiseeritud looduse ja mütologiseeritud sümbolismi rõhutamisest saksa romantilises ooperis oli Verdi ideaaliks inimlik draama, püüd anda mõtteid edasi lihtsas vokaalses soolomeloodias kontrastina ohtrale orkestri- ja koorikasutusele prantsuse suures ooperis. Verdi loomingu esimene periood kulmineerus “Trubaduuri” ja “La traviataga” 1853. aastal, kusjuures 1851. aastal oli valminud teinegi Hugo draamale toetuv ooper “Rigoletto” — oma karakteritelt ja dramaturgialt ning meloodilise leidlikkuse poolest meistriteos.

1844. aastal valminud “Ernani”, eriti selle ooperi viimane vaatus ennustab kahtlemata helilooja tulevastele tippteostele omast suurt dramaatilisust ja tugevaid kirgi, mille keskpunktis on inimene. Donald J. Grouti raamatust “A History of Western Music” (New York, London, 1988) võib Verdi ooperite koh-

ta lugeda, et nende libretoodes on sageli keskel kohal tugevad emotsionaalsed situatsioonid, vastandamised, tegevuse kiire areng, kus tõepärasus ei ole omaette eesmärk. Suur osa faabulaist on jõulised “veri ja äike” tüüpi melodraamad, täis uskumatuid karaktereid ja naeruväärseid olukordi, kuid mis samas pakuvad rikkalikult võimalusi haaravatele, jõuliste ja raevukatele meloodiatele ning rütmidele, eriti on see omane Verdi varase perioodi stiilile [siis ka “Ernani”]. Mõningad konstruktsiooni tunnused on aga ühised paljudele Verdi ooperitele. Enamasti koosnevad need kõik neljast suurest osast, õigemini vaatusest, vahel ka kolmest proloogiga ehk kolmest vaatusest, mis on jagatud stseenideks nii, et ülesehitus läheneks neljavaatuselisele konstruktsioonile. Teine ja kolmas osa lõpevad tavaliselt tähtsa finaaliansambliga, suur duett on enamasti kolmandas osas, neljas algab *preghiera* e. palvetamisstseeniga, sageli ka samalaadse soolomõtisklusega (eelistatavalt kangelase), mida tihti saadab koor. [Sama mudelit järgib ka “Ernani”.] Kõigis helilooja ooperis “Nabucco” [1842] “Falstaffini” [viimane ooper, 1893] on üks läbiv iseloomulik tunnus: primitiivne, meeleline, jõuliselt emotsionaalne mõjuvus ning vahetus ja selgus — sealhulgas kõigi nende detailide rafineerituses — ühendatuna äärmiselt lihtsa väljenduslaadiga. Verdi suhtumine romantilisse süžesse on olemuslikult erinev võrreldes põhjapoolsemate romantikutega, Verdis on enam klassikut kui romantikut.

## Verdi “Ernani” ja Hugo “Hernani” kui ajastu mässuvaimu kandjad

Ohtralt harrastatud muusika kõrval oli Itaalias oluliseks küsimuseks rahvuslus. Mitmed Verdi varaste ooperite koorid kajastavad rahvuskaaslaste patriotismi ja itaallaste rahvuslikku ühtekuuluvustunnet. Kaks aastat (1842) enne “Ernani” loomist lavale tulnud “Nabucco” tõstis Verdi rahvuskangelaseks — kuulus orjade koor “Va, pensiero” tegi Verdilt itaallaste jaoks sümboli, millise maine omandas eestlastele mõnikümmend aastat hiljem luuletajana Lydia Koidula, pisut üle sajandi hiljem muusikuna Gustav Ernesaks. Isamaalise vaimuga itaallastele sai peaaegu sama oluliseks vandenõulaste koor “Ernani” III vaatusest. Hüüti “Viva Verdi!”, parafrasee-rides monarhistlikku loosungit “Viva Vittorio Emanuele Re d’Italia! (elagu Itaalia kuningas Victor Emanuel), mille algustähed viitasid jällegi Verdile. “Ernani” süžee peegeldab tege-

likult kogu Euroopale neil aastail nii iseloomulikkumässuvaimu, rahvuslaste vastuhakku võõrale võimule. Teema on laiemas tähenduses kandev peaaegu kõigis Verdi 1840-ndatel aastatel loodud ooperites: esimese suurema menu toonud "Nabuccos", "Lombardlastes" (1843), "Jean d'Arcis" (1845), "Legnano lahingus" (1849). Pole juhus, et Verdi tuli pärast pikka otsimist mõttele valida oma uue ooperi aluseks just Hugo 1830. aastal, pool aastat enne Pariisis puhkenud Juulirevolutsiooni valminud draama "Hernani". Samal aastal valmis ka romantismiajastu maalikunsti sümboleid — Delacroix' "28. juuli 1830 ehk Vabadus viib rahva barrikaadidele", Prantsusmaal kehtestati konstitutsiooniline monarhia ja võeti kasutusele trikoloor. Mässud ja rahvuslikud revolutsioonid isevalitsuse ja võõra võimu vastu ning rahvusriikide moodustamise eest puhkesid XIX sajandi esimesel poolel kogu Euroopas, ka Itaalias. 1831. aastal asutas itaalia tulisemaid isamaalasi Giuseppe Mazzini ühingu "Noor-Itaalia", mille loosungiks oli "Ühendatud vabariik!" (Itaalia ühines 1860, Saksamaa lõplikult 1867, mõlemal võeti kasutusele trikoloorid); sellele järgnes 1834. aastal "Noor-Euroopa", mis lagunes hiljem "Noor-Saksamaaks", "Noor-Poolaks", "Noor-Prantsusmaaks", "Noor-Hispaaniaks" ja "Noor-Šveitsiks". Mazzinist sai ka 1830-ndatel aastatel Saksa revolutsiooni üks juhte. Talle kuulub ka lause: "Ei ole pühamat kutset maa peal kui vandeseltslase oma, kes tasub kätte inimkonna kannatuste ees; märtrisurm on ikka viljakas." "Ernani" nimikangelaseski võib näha vandeseltslasest märtrit. Kõige selle taustal on 1844. aastal "Ernani" sisus näha üsna ilmset allegooriat Itaalia nende sündmustega, rääkimata selle kirjandusliku allika, Hugo värssdraama esiklavastuse ajastusest Prantsusmaal.

Hugo värssdraama "Hernani" lavale tulek Prantsusmaal tähistab ühtlasi romantismi võitu klassitsistliku teatri üle. (Eesti keelde tõlkis selle 1924. aastal Johannes Semper, eesti laval võis seda esmakordselt näha Pärnu "Endla" teatris Üllar Saaremäe lavastuses sügisel 2000), Hugo 1827. aastal valminud draama "Cromwell" eessõnast sai prantsuse romantismi manifest.

Seepärast oluks vahest õigem kasutada ooperi peategelase kohta eesti keeles romantilisemat ja õilsamahõngulist sõna "mässaja", mitte "bandiit", mis eesti keeles omandab pigem mõrtsuka ja röövli tähenduse (kujutlegem nüüd veel Schilleri draamat

tõlgituna eesti keelde "Röövlid" asemel "Bandiidid").

Verdi jaoks tähistas teos edasiminekuks muusikalise dramaturgia alal — "areng" ei piirdu enam ainult ühe numbriga, vaid on jälgitav läbi teose. Veel üldisemalt, muusika ajaloo seisukohalt, on "Ernani" teos, mis tegi Verdi kuulsaks ja üheks rohkem esitatud autoriks terves Euroopas, mitte enam üksnes Itaalia pinnal.

Victor Hugo näidendi järgi (kes pidas oma draama ümberagemist ooperilibretoks kaua aega kunstiteose solkimiseks) valminud loos on Ernani kuningas don Carlo pärast oma varanduse kaotanud hispaania aadlik, lindprii. Tema isa on tapetud, elukohaks on mässuliste laager mägedes, aadliseisusest järel vaid uhkus. Naist, keda ta armastab, — Elvirat — tahavad endale veel kaks, Ernani võrreldes ülekohtuselt soodsa ühiskondliku positsiooniga meest. Konkurendiks pole mitte üksnes Elvira onu ja hooldaja de Silva, vaid kuningas don Carlo ise (sünnimused toimuvad aastal 1519). Seejuures on Ernani alust süüdistada kuningat oma isa surmas. Iga kohtumine Elviraga tähendab Ernani eluga riskimist. Ehtromantilises sündmuse keerises saab Elvirast kuninga pantvang ning Ernani ja de Silva ühendavad jõud vandenõus kuninga vastu. Ernani jaoks on see surmaleping, tema elu sõltub edaspidi de Silva tahtest. Salk vandenõulasi otsustab kuninga, keda tahetakse kuulutada Saksa-Rooma riigi keisriks Karl V-ks, mõrvata, liisk langeb Ernani. Nõustudes don Carlo tapmise au loovutama de Silvale, vabaneks ta sõlmitud surmalepingust; kuid põledes soovist kätte maksta oma isa ja kaotatud varanduse eest, ei võta Ernani pakumist vastu. Don Carlo kuuleb küll vandenõu pealt, kuid vast kroonitud kirikliku suurriigi keisrina ilmutab ta halastust ning lubab Ernani ja Elviral abielluda. Seebiooper lõpeks siin, pärisooperis ilmub pulmapeol pruutpaari juurde de Silva, kes nõuab Ernani surma. Aadliku au nõuab lepingu täitmist.

### "Ernani" ja eklektika

Esmapiilgul võiks "Estonia" lavastus tunduda ehk eklektilisena: XVI sajandi alguse ajaloolised sündmused, mida on käsitletud romantismiajastu esikdraamas ja sama ajastu itaalia muusika peaaegu ainuvalitseja loomingus, on ühendatud varasemasse aega kuuluva kunstniku Francisco de Goya (1746—1828) loominguga?! Kui nüüdisaegsetes teatrilavastustes sageli ette tulev "aegade segamise" stiil üldse õigustust vajab — siis nii



Hyoung-Kyoo Kang hiilgas nii oma suurepärase *bél canto* kui ka esinemismaneeriga.

nagu on Verdi loomingus täheldatud rohkem sidemeid stiililiselt varasema ajastuga, on Goya töödes märgata rohkesti romantismi-ajastule omast jõulisust, dünaamilisust ja fantaasiarikkust, teda on sageli tituleeritud "stiililiselt raskesti määratletavaks kunstnikuks". Samas on huvitav, et kohati avastad end "Ernani" justkui kuulvat operetti, mis oma klassikalisel kujul kinnistus hoopis hiljem. Lisagem veel, et kui kunstnik suri, oli helilooja viieteistkümnendaastane (Verdi elas aastail 1813–1901).

#### "Pildi sisse minek"

Lavastaja Arne Miku ning kunstnike Liina Keevalliku ja Reili Eparti (kostüümid) "Ernani"-nägemuse võtmeks tundub olevat sõna "maal" või "pilt" – lavakujunduses on kesksel kohal suur pildiraam, kust tegelased,

otsekui Goya maalidelt maha astudes, elustuvad, või kui üht kunagi ETV ekraanil jooksnud kunstisaate pealkirja tsiteerida, siis on see nagu "pildi sisse minek". De Silvas tunneme ära kuningas Carlos IV Goya tuntud maalilt "Kuningas Carlos IV perekond". Punases kostüümis kuningas don Carlo meenutab ilmselt Goya maalitud Carlos III ja Carlos IV peaministri krahv Floridablanca portreed (keebiga), detailidelt ka Carlos III portreed. Esiimeses osas astub Goya tuntud portreelt "välja" Elvirana hertsoginna d'Alba kullaga ääristatud valges kleidis, punase vööga ja punane rosett juustes, samas vihjavad need detailid nii ilmselt armastusele – Elvira kui kolme mehe armastuse objekt, keda ennast valdavad tunded ühe vastu neist; tema armastatus Ernaniis tunneme ära noore kunstniku enda poolprofiilis autoportreelt (pintsliga, molberti ees, 1784. aastast). Goyalikult, justkui tumedad taustfiguurid kunstniku maalidelt, mõjuvad ka mustades kostüümides koor ja kapuutsiga palveränduri-keebis Ernani; lavakujunduses kasutatud rōdubarjääri kohtab aga mitmel kunstniku maalil, tuntuim neist vahest "Maja' d rōdul", viimase vaatuse pulmapeol "elustuks" laval nagu 1794. aastal maalitud "Karnevalistseeni" miljöö.

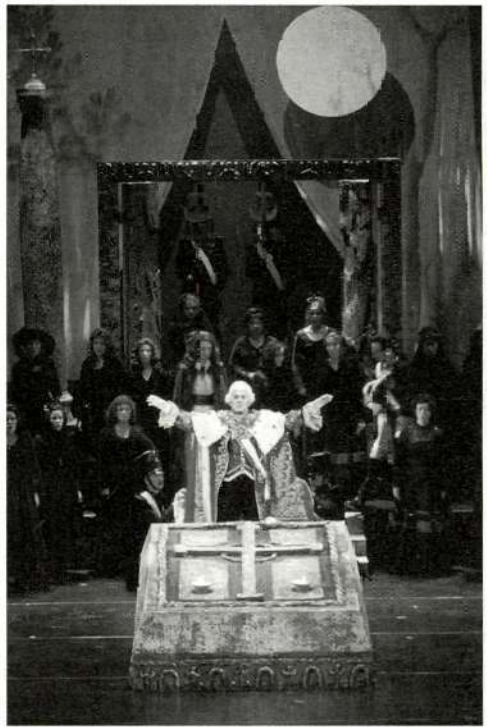
Mati Palmile oli de Silva 60. sünnipäeva juubeliroll.



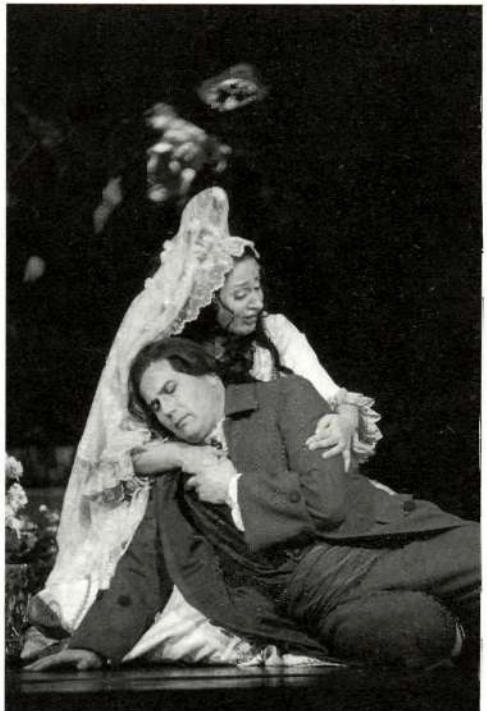
Lava teisel plaanil ehk "liikuva pildi taga" vilksavad goyalike kardinale vahelt ja ka ülal nurgas "rippuval" kuul omakorda esile tõstetud detailid Goya töödele, otseku vihamaks tegelaste mõtteile, neid ühendavaile sidemeile või ka kellelegi, "kes vaatab pealt" – just nagu Goya on maalinud end kõrvaltvaatajaks mõnegi oma pildi nurka; vahel lihtsalt ka kommenteerimaks tegelast või maali, millelt nad on "välja astunud". Tihti on portreedel esile tõstetud just ilmekad silmad (või silm). Teise osa algul, kui lossis valmistatakse Elvira ja de Silva pulmadeks, ilmub "kaadri taha" Goya tuntud panorama "Püha Isidoruse päeva rahvapidu", sama maal saadab ka kuninga sõdurite ilmumist paaris stseenis vihamaks lahinguväljale või sõjalaagrile; IV osa alguse Elvira ja Ernani dueti taustal ilmub tagaplaanile looritatult Goya üks kuulsatest lamavatest "Maja' dest" vihjena pulmaööle. Detailidena on lavastuses kasutatud veel mõlemat hertsoginna d'Alba portreed (esimeses osas valges, saates Elviira soolonumbrit; teises osas "jälgib" see de Silva ja Ernani duette, – mustas –, vihjates armastuse nelinurgale ja samas traagilistele sündmustele ooperi lõpul), kuu seest piilub kohati sündmusi Ernani "prototüübi" (Goya) kaabuga pea, kord piilub kardinale vahelt Goya oma vanemas eas maalitud autoportreelt jne. Selline lahendus korvab ka lavastuse üldise staatilisuse (oli see ju teatavasti algul kavandatud kontsertettekandeks) – Arne Mikk on karakterite avamise raskuspunkti suunanud eelkõige muusikasse. Selles mõttes võib lavastust põhimõtteliselt pidada "klassikaliseks", n-ö moodsa teatritegemise taotlust seal ei ole. Väliselt staatiline, kuid omamoodi efektnine on stseen hauakambris, kus põlema süüdatud küünlad levitavad halva endena saali ehtsat surma lõhna.

Kavalehel toodud Goya kahelt lehelt tema kuulsast sarjast *Los Caprichios* leiame otseheid vihjeid ooperi süžee olulistele sõlm-punktidelegi: "vana mehe vääriru armastus noore naise vastu" (nr 2: "Õelge oma jah-sõna ja andke käsi esimesele, kes teid peatab") – eelkõige vana de Silva kiivas ja ebavõrdne armastus oma noore vennatütre Elvira vastu – või "Keegi ei tunne teisi ära" (nr 6); tõepoolest, ooperis ei tunne pidevalt keegi kedagi ära, ikka ja jälle varjab keegi oma tõelist isikut või ka tundeid, esimeses vaatuses püüab

Aadliku au kohustab sõna pidama: Ernani surmastseen. Asta Kriksküunaite (Elvira) ja Vello Jürna (Ernani).



Stseen hauakambris. Keisriks kroonitud don Carlo halastab vandenõulastele. Taga keskel on näha lavakujunduse olulisemaid detaile – suur pildiraam.



maskeeritud kuningas don Carlo võrgutada Elvirat, seejärel ilmub salauksest Ernani ja kuningas ei näita välja, et ta tema ära tunneb, Ernani ei tunne ära aga de Silva. Teises osas tuleb de Silva lossi palveränduriks maskeeritud Ernani, osa lõpul sõlmib Ernani de Silvaga liidu kuninga vastu: pärast seda, kui on avaldanud talle tõe, et kuningas himustab Elvirat. Ooperi IV osa kannab pealkirja "Mees maskis" – seekord on tundmatu de Silva.

### "Individuaalsed portreed"

Helga Tõnsoni 1972. aastal ilmunud raamatus "Traagikust naerva mõttetargani" on Verdi "Ernani" kohta kirjutatud: "Varasemast suuremat tähelepanu omistas Verdi kangelaste muusikalisele karakteristikale, luues, tõsi küll, mitte niivõrd individuaalseid portreesid, kuivõrd üldistatud tegelaskujusid." "Estonia" lavastusele ei saa "individuaalsete portreede" puudumist küll ette heita. Need sündisid tänu solistide silmapaistvalt erinevale häälekoolile ja lavakäitumise stiilile.

Suurepärase elamus nii kõrvale kui ka silmale oli Lõuna-Koreas sündinud ja nüüd Itaalias tegutsenud bariton Hyung-Kyoo Kang kuningas don Carlona. Kangi lavale ilmudes elustus ka see, mis seni elutuna tundus. Külalissolist Leedust, Asta Kriksčiunaite, on lätlanna Sonora Vaice kõrval teine hiljuti lähipiirkonna ooperiteatritest "Estonia" lavale hiilgama tulnud solist, kelle pärast tasub minna ooperisse "vana head" primadonnateatrit nautima, kuid mitte ainult. "Ernani" vokaalpartiid on kohati väga nõudlikud ning põnev oli jälgida, kuidas ka nii heal tasemel laulja nagu Kriksčiunaite mõnest Elvirale kirjutatud muusikalõigust auga väljatulekuks end tõsiselt pingutama pidi ja ooperi lõpul lausa suurepäraselt avas Elvira partii sügava dramaatilisuse. Paigutame nüüd nimetatud tähed tinglikult itaalia laulukooli viljade hulka ja seame nende kõrvale Leonid Savitski, kes hertsog de Silva rollis viitas nii häälekasutuse kui ka lavaloleku poolest tugevasti vene ooperitraditsioonidele. (Tuletame meelde, et omal ajal vinüülplaatidel kuulnud Vene teatrite Verdi-salvestused kõlasid hoopis tsai-kovskilikuma üldtooniga.) Verdilikumalt kõlas Savitskiga võrreldes vene kooliga Mihhail Agafonov (Venemaa) Ernani rollis – hääleliselt ja partii kujunduselt palju nõtkem, jõulisem ja dramaatilisem. Kui ansambli lisa-da ka Mati Palm de Silvana (kes oma häälelt ja esinemiskoolilt sobis vaieldamatult paremini ansambli lisa- ja kellele see oli ühtlasi juube-



Verdi "Ernani" töid publiku ette lavastaja Arne Mikk ja muusikaline juht Paul Mägi.  
Harri Rospu fotod

lietendus) ja Ernani osatäitja Vello Jürna, liisandub solistide koosseisu kõlapilti veel ka eesti-italia häälekool. Palmi puhul vääricks esiletõstmist ka see, et tema märkas/sõandas vist etenduses ainsana peale Kangi pöörduda partneri poole ega laulnud "otse saali", samas oodanuks temalt rohkem kiivuse väljamängimist. Miks de Silva ikkagi vajab Ernani elu, see paraku ei ilmnunud de Silva kummagi osatäitja puhul. Nõutust tekitas lavastuses kõige enam koor, kelle loid hoiak laval ja lõtv *mezzopiano* ei tekitas paraku mingit muljet mässulistest vabadusvõitlejatest – tasuks mõelda sellele, kuidas mees haarab kätte relva ja tõstab selle või kuidas siiski lausuda (loe "laulda") sõnu, mis eestikeelseis subtiitreis kõlavad: "Ärka üles, Kastilia lövi!" või "Tabagu surm või naeratagu võit!" (muusikas kõlab marss). "Estonia" laval liikunud mässulistest koori järgi otsustades oleks Itaalia jäänud tõenäoliselt ühendamata. Sama raske oli uskuda, et Ernani Vello Jürna tõlgenduses ikka tõepoolest suri.

Esile tõstetud erinevused häälekasutuses ja laval viibimise stiilis võivad mõne kuulaja jaoks kleepida lavastusele külge eklektika sildi, kuid pole siinses kirjutises sugugi mõeldud vaenuliku etteheiteana. Jüri Alperteni dirigeeritud stabiilselt heal tasemel esinev orkester, mis tegi Verdi partituuri meisterlikumad kohad kõrvale väga meeldivaks, oli ühtlasi solistide erilimelisuse liitja ja lepitaja, lavastust tervikuks koondav "ühine nimetaja".



## OpeNBaroque 2002: PIIRIDETA FESTIVAL

Andres Mustoneni festival, mis veel hiljuti kandis nime Tallinna rahvusvaheline barokkmuusika festival, oleks tänavau, aastal 2002 pidanud kandma numbrit XIII. Seekord jäi number ära ja barokifestival sai nimeks "Avatud muusika festival *opeNBaroque*". Nimi seletab asja: *open* ehk "avatud" tähendab, et kavas pole miski piiratud ehk keelatud, s.o kõik on lubatud, NB aga, et pane ikkagi ja seda enam tähele — vaata mind, näitan end. Ja kui miski muu ei ühenda, siis vaim ühendab muusikat — seda ei ole uue nime sees, aga just nii on Mustonen oma ürituse kohta korduvalt öelnud. Nii nüüdki.

Konkreetselt tähendas avatud olek, et festival koondas barokkmuusika külje alla mitmesuguseid, ka ajas või kultuuriruumis kaugeid muusikastiile ja traditsioone.

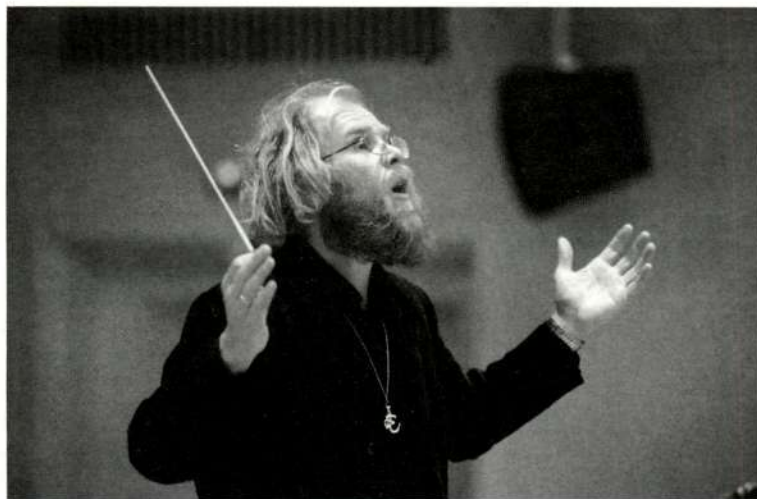
Alguses oli siiski barokk. Festivali ametlikule avakontserdile eelnes kontsert Nigulistest, kus 31. jaanuaril esinesid ansambel "Hortus Musicus" ja segakoor "Latvija". Dirigeeris Andres Mustonen ning pealkirja all "Katoliiklus ja protestantism" kõlas saksa ning itaalia barokk: Samuel Scheidti (1587–1654), Johann Hermann Scheini (1586–

1630), Giovanni Gabrieli (1555–1612) ja Giuseppe Guami (1540–1611) teosed.

Läti segakoori "Latvija" kõlaspekter on sügavsoe ja rikas. Lisaks on koorile omased ka polüfoonia laulmiseks tarvilik kergus, liikuvus ja reaktsioonivõime. Aga Nigulistest — see on erinevad kajaefektid, mis paratamatult muusikas kaasa mängivad. Interpreet võib kaja mitut moodi kasutada: sellega arvestades, sellest mööda hiilida püüdes või sellest mitte hoolides.

Varasema barokkpolüfoonia üks üldisemaid stiilitunnuseid on teatavat liiki korduste suur tähtsus — sekventsides ahelad, eriti aga lõpmatu kadentseerimine. Itaalia ja saksa muusikas on sekventsides ja kadentsides käsitlemises erinevusi: sakslaste puhul tundub tähtsam olev mõtte kulgemine — enam arendatud funktsionaalharmonia ja pedantsed kadentsid; itaallaste harmoonias valitsevad kõrvaga kuuldavalt vabamad seosed, arendust asendab sageli ilmsüütu korduserõõm, kooskõlade vastandamine ja mängitamine.

Andres Mustonen dirigeeris barokkpolüfooniases üpris kiireid temposid ja suuri kontraste. Kava üldkoloriit oli lopsakas ja



"Avatud muusika festivali *opeNBaroque*" kunstiline juht Andres Mustonen on kippunud alati üle kitsa stiilikategooria piiride — muusikast "välja" avaramasse olemisruumi.

uperpallitav, pidulik ja ekstaatiline. See sobis itaalia muusikale, tõi esile Giovanni Gabrieli teoste pidulikud ja suurejoonelised kajamängud. Sakslaste Scheidti ja Scheini muusikas valitsevad enam koraaliharmonia korrapära, pedantne sekventsitehnika ja hoolikad lõpukadentsid. Arendatum harmoonia nõuab rahulikku hingamisruumi, aega muutumiseks ja väljakuulamiseks. Mustonen püüdis siingi sära ja dünaamika poole, mis koos Niguliste kajadega koorikõla kohati ka pisut üle kuhjas.

Dirigendi käe all sai katoliiklik edevus ja värviküllus kontserdi kavas ilmselgelt ülekaalu protestantismi rangemeelsuse ees. Pisut stiililist mitmekülgstust esituses oleks ka suks tulnud. Läti segakoori soliidne tase tegi kontserdist ikkagi elusa ja sisuka muusikasündmuse.

1. veebruaril toimus "Estonia" kontserdisaalis festivali ametlik avakontsert. Andres Mustonen juhatusel esinesid ERSO ja taas segakoor "Latvija". Väljakuulutatud pianist Ralf Gothóni ja Britteni Klaverikontserdi asemel oli kavas Ludvig van Beethoveni Sümfoonia nr 4. Publikupeibutis oli Philip Glassi monumentaalne vokaalsümfooniline teos "Itaipu" (1988).

Avakontserdi kava deklareeris taas *OpenBaroque*'i piiride ületamise filosoofiat. Tõsi see ju on, et muusika on elav ja mitmekesine, aga üldistav mõisteline mõtlemine surub seda elu mingite tingimuste või tunnuste raamidesse. Barokifestival valgub üle ühe kitsa stiilkategooria piiride samamoodi, nagu Beethoven "ületas" klassitsismi piire. Nüüdishelilooja Philip Glass ületas minimalismi piire, tuues kordustemuusikasse funktsionaalharmonia, paatost ja tundeid, mis on selges vastuolus alginimalismi lahustunud subjektsusega.

Kontserdi avanud Beethoveni Neljas sümfoonia (1806) on helge teos klassiku kahe heroilise sümfoonia vahel. Teos tuli kavasse käigupealt ja oli seetõttu mõneti "puhtaks" harjutamata, aga idee toimis. Esituses oli lennukust ja teatraalsust mõned ülimad, peaaegu väljakutsuvad *piano*'d enne repriise, lustlik repliigivahetus, pehme orkestrikõla, kerge, "matt" keelpillikooriit.

Mustoneni muusikalised ideed on enamasti täpsed ja eredad. Iseasi, et orkester võib temast ajuti või ajutiselt maha jääda. Näiteks nii, et tempo- ja kõlatunnetus on paigas, aga artikulatsioon jääb kuidagi visandlikuks või poolikuks.

Philip Glassi "Itaipu" (indiaani keeles – "laulev kivi") on monument maaparandustöödele: autorit inspireeris gigantne tamm Brasiilia ja Paraguai piiril paikneval Parana

jões. Lisaks industriaalühiskonna paatosele on teoses peidus veel üks mütolooja: puhtkõlalise elemendina kasutatud tekst on pärit kohalike guarani-indiaanlaste maailmaloomise müüdist, mis kõneleb ka muusika tekkimisest.

"Itaipus" maalib autor järjekordset monumentaalset helimaastikku: koor ja orkester tekitavad raskelt õõtsuvaid ja voogavaid helimustreid, milles on "füüsikat" – massi, jõudu ja avarust. Tavapäraselt "rikub" autor oma loodusmaastikke mõne klassikalise harmoonia üsna magusa või suurejoonelise välgatusega. Glass on inimhinge insener: ta teab, et enne tuleb teadvus uinutada ja siis saab tundeid mõjutada...

Läti koor ja Eesti orkester tegid Mustoneni käe all päris head koostööd: teose rasked õõtsumised püsisid koos ja rohked kolmkõlakäigud kõlasid enamasti puhtalt. Teatav salapära jäi siiski varjama mõnda tihedamat faktuuri, milles autor on mitu erineva pulsiga faktuurikihti kokku pannud.

Minimalistlik kordustemuusika tekitab alguses ootusi (mis edasi?), siis teatavat tühimust ja igavust. Edasi tuleb kolmas ehk lõpliku kunstilise efekti staadium ja siin on mitu võimalust: enamik satub transsi, paljud jäävad tukkuma, üksikud (kes on manipulatsioonide suhtes ettevaatlikud või tuimad) solvuvad või võtavad asja naljana. Suur osa nüüdispublikust muidugi teab, et transsi sattumine on esteetiliselt ette nähtud ja soovitatav seisund. Tundub, et esituselt nõuab kordusega maagilise sisendusjõu saavutamise siiski suuremat kannatlikkust kui Mustoneni impulsiivne muusikuloomus välja kannatab.

Glassi industriaalne paatos paistab üsna lähedane nõukogude tööstusmütoloogiale. Sisendavate korduste ja monumentaalsuseiha poolest sobis see teos tegelikult üsna lähedasti ka barokkmuusika lähedusse.

Koorimuusikat oli festivalil edaspidigi üsna rohkesti. 2. veebruaril laulis Eesti Rahvusmeeskoor Ants Sootsi juhatusel armeenia vaimulikku muusikat, kõlasid Komitase (1869–1935) liturgiline kooritsükkel "Patarag" ning Makar Jekmaljani (1856–1905) "Meie Isa palve". Solist oli Armen Andranikyan – muusik ja vaimulik, Armeenia Apostliku Kiriku esindaja Eestis. Kontsert oli pühendatud Armeenia kui esimese kristliku riigi 1700. aastapäevale.

Armeenia muusika suurkuju Komitase ehk Sogomon Sogomonjan pani XIX sajandi teisel poolel aluse ajaloo traagiliste katkemiste tagajärjel teatavas varjusurmas viibinud armeenia rahvusliku muusikakultuuri taassünnile. Peterburi Konservatooriumis õpinud Makar Jekmaljan oli üks Komitase õpetajaa-

test, kes 1896. aastal avaldas Leipzigi armeenia vaimulike rahvalaulude kogumiku pealkirja alla "Patarag", mis sisaldas kolme-neljahäälsid kooriseadeid.

Vaimuliku kutse omandanud, Euroopas (Saksamaal) muusikat ja filosoofiat õppinud, tuhandeid rahvalaule kogunud ja iidse armeenia noodikirja (*haz'ide süsteem*) dešifreerinud ning Türgi võimude poolt taga kiusatud Komitas suri vaimuhaigena Pariisis. Tema 1892. aastal alustatud vaimulik kooritsükkel "Patarag" (armeenia k – "ohverdus") jäi lõpetamata. Teoses kajastub armeenia kristluse liturgiline traditsioon ja rahvuslik vaimus, selle muusikas on ühendatud euroopalik ja armeenia rahvuslik muusikatradsioon.

Komitase helikeeles on on ida-lääne sünteetid silmanähtavad. "Pataragi" muusikas on esindatud pingeliste orelipunktide kohal hõljuv melismaatiline laulustiil, kromaatika ja modaalsed laadid, aga ka luteri koraaliile lähedane funktsionaalne koraaliharmonia ning mitut sorti euroopalikud vormisümmeetriad.

Mõnegi "Pataragi" osa karged harmooniad meenutasid Rahvusmeeskoori esituses eesti kooriklassika lüürilisi lehekülgi. Läänemaa ilma mõjudega – pehme lüürilise vokaaliga ja koraalilised kooriosad kõlasidki ERMi ettekandes kõige loomulikumal viisil. Keerukam melismaatiline laulustiil nõudis varjamatult taga armeenia vaimuliku rahva-



Vene ortodoksse kiriku ja vanema rahvamuusika traditsioone taaselustav ansambel "Sirin" (kunstiline juht Andrei Kotov) esitas XVI – XVII sajandi käsikirjadele ja Vana Testamendi tekstile tugineva liturgilise draama "Lõomav sulatusahi".

laulu intonatsioonilist "algkuju" – pingelised intoneerimised, järsemaid ning täpsemaid keelerütme ja improvisatsioonilist vabadust rütmimustrites. Siinkohal andis meeskoori esituses tunda meie rahvuslik, pisut lõdva toonusega eesti keele kõlamudel.

Barokkmuusikaga ja -ajastuga on Komitase rahvusromantilist, ida-lääne muusikamõjusid ühendavat vaimulikke koorimuusikat pisut raske seostada. Euroopa kunstmuusika eeskujudest hoolimata annavad Komitase helikeelele kordumatu värvingu rahvuslik vokaalstiil ja harmooniataju.

Festivali kavas oli veelgi mõneti eksootilise värvinguga, rahvuslike traditsioonidega seotud Euroopa-välist liturgilist muusikat: 3. veebruaril esitas vene ortodoksse kiriku ja vanema rahvamuusika traditsioone taaselustav ansambel "Sirin" (kunstiline juht Andrei Kotov) Nigulistes XVI–XVII sajandi käsikirjadel ja Vana Testamendi tekstil põhineva liturgilise draama "Lõõmav sulatusahi".

Samal päeval kõlas Tallinna raekojas klassikakava: Tuija Hakkila (haamerklaver; Soome), Mikael Helasvuo (flööt; Soome), Andres Mustonen (viul) ja Imre Eenmaa (kontrabass) mängisid (vara)klassitsistide Johann Christian Fischeri (1733–1800), Johann Nepomuk Hummeli (1778–1837), Joseph Haydni ja Ludvig van Beethoveni teoseid. Mõlemad selle kuupäeva kavad jäid kuulamata.

Järgnev festivalipäev tõi taas eksootilisi külalisi. 4. veebruaril esinesid "Estonia" kontserdisaalis tunnustatud india näppepilli *sarod*'i mängija Ranajit Sengupta, saateks Mallick Indrani *tabla*'l (kahene trummikomplekt). Meie Peeter Vähi tegi kaasa orelipunkti-taolist fooni tekitaval keelpillil nimega *tanpura*. Esitus oli võimendatud.

Kahes kavapooles kõlasid kaks erinevat *raga*-improvisatsiooni, kusjuures kontserdi teises pooles oli improvisatsiooni aluseks eriti rikka, arendatud struktuuriga *raga* "Mala". Korraldajad püüdsid jõudumööda ka idamaist "salongiatmosfääri" luua: sukkis publik kõndis saali laotatud vaipadel ja istus patjade peal, ruumides põletati lõhnaküünlaid, lausa saalis pakuti toitu ning jooki.

Juba *raga* laadistruktuurides peitub improvisatsiooni meloodiline "aroom" ja intonatsiooniline värving. *Raga*-muusika kompositsiooniline tervik on enamasti üsna ühtmoodi üles ehitatud: alguses on peaaegu olematu-dest, häälestumiskatsena algav laadi helide mängitamine, sellest kujuneb melismaatiline, vabarütmides improvisatsiooniline meloodika, hiljem lisandub *tabla*, muusika omandab meetrumi, rütmiseerub, tiheneb ja läbi erinevate



Haamerklaveri solist Tuija Hakkila (Soome).

arengustaadiumide lõpeb enamasti emotsionaalses ja virtuooses kõrgpunktis.

Ranajit Sengupta ja Mallick Indrani on kaks paljudest india muusikutest, kes läänemaailmas eksootikat pakuvad. Et see kontsert just barokkfestivali logo all pidi toimuma, on imekspandav.

Barokkmuusika tuli taas festivali kavas kuuendal päeval: 5. veebruaril kõlasid Nigulistes üsna kasinale publikule Heinrich Ignaz Franz von Biberi (1644–1704) "Roosipärja-" ehk "Müsteriumisonaadid". Mängisid barokkviiuldajad Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch (Soome), Vladimir Šuljakovski (Venemaa) ja Nazar Kožuhhar (Venemaa) ning Ivo Sillamaa (klavessiin, orel) ja Peeter Klaas (tšello).

Kõrgbaroki meister Biber sai kuulsaks eeskätt oma virtuoosse viiulirepertuaariga, mis oli paljuski eeskujuks ka Johann Sebastian Bachi viiuliloomingule. Biberi "Roosipärjasonaatide" tsükkel koosneb 15 sonaadist, lisaks lõpetav passakalja sooloviilule. Sonaaditsükli iga osa on pühendatud mingile episoodile Kristuse elust. Tsükli esitus oli solistide vahel vennalikult ära jaotatud: Šuljakovski – 1. – 4., 14. sonaat ja lõpu-passakalja; Kožuhhar 5. –

6., 11. – 12. ja 15. sonaat; Kaakinen-Pilch 7. – 10. ja 13. sonaat.

Biberi sonaaditsükliks on programmi-  
lisele muusikale tavapäraselt dualismi: ühelt  
poolt on helilooja sellesse kirjutanud kannat-  
usloole pilte ja meeleolusid alates Kristuse sün-  
nist kuni ristilöömise ja ülestõusmiseni, teiselt  
poolt suunab muusikat arendus- ja viiulitehnik-  
a võtete inerts. Sonaatides on erilaadset  
ilu ja väljendusjõudu: solistipartiiis – barokk-  
meloodika kaunid melismaatilised muustrid ja  
virtuoosne figuratsioonitehnika, ansambli kõ-  
latervikut ilmestab meloodiajoonte ja harmoo-  
nia vahelduvmärg, mis kord vertikaali, kord  
horisontaalset kulgemist esile tõstab.

Ivo Sillamaa ja Peeter Klaas hoidsid  
sonaaditsükli esituses üsna märkamatu-  
t, kuid kindlakäeliselt barokkharmoonia vund-  
amenti ja meetrumit koos. Paratamatu ja  
põnev võistlusmoment tekkis kolme barokk-  
viuldaja vahel.

Barokkviili puhul on alati õhus tea-  
tav konflikt n-õ autentse toonikultuuri ja uue-  
ma aja kõlailu kriteeriumide vahel. Barokk-  
viilul ei talu ülipinget. Seda vältides on tule-  
museks tuimavõitu, kare toon. Kantileeni pu-  
hul näib küsimus olevat selles, kuidas saavu-  
tada õige "nakkega" poognakontakt – selline,  
mis oleks piisavalt ja paindlikult libisev,  
kuid mis väldiks liigset *vibrato*'t tekitavat pin-  
get. Üks oletuslik kõlaideaal on kindlasti üles  
leitud hollandi ja belgia vanamuusikute poolt:  
võimendamata, leebe ja "sirge" toon, mis  
intoneerides, motiiviahelaid moodustades tek-  
kitab siiski väikesi tundlikke ümarusi, mäng-  
leb kõlavärvi pooltoonide ja kõlatugevuse  
"kumerustega".

Ei ole mingit kahtlust, et avatud kul-  
tuuriruumis erinevused barokkinstrumentide  
käsitluses tasapisi tasanduvad. Ka Peterburi  
viuldaja, ansambli *Musica Antiqua Russica*  
asutaja (1988) Vladimir Šuljakovski on rah-  
vusvahelise kontserdipraktika ja kogemusega  
vanamuusik. Tema esituses kõlasid Biberi  
sonaadid siiski üsna dramaatilise, pisut ka-  
reda kõlaga. Märksa graatsilisema toonikäsit-  
lusega mängis Moskva konservatooriumi õp-  
pejõud ja vanamuusik Nazar Kožuhhar.

Soome viuldaja Kaakinen-Pilch on  
meie publikule juba pikemat aega tuttav kui  
Tallinna Barokkorkestriiga koostööd teinud  
muusik. Mõni tema varasem esinemine on  
halvas mõttes üllatanud toorevõitu, tahuma-  
tu kõlaga. Seekord näitas solist oma üsna jõu-  
lise esitusstiili piirides märksa suuremat  
paindlikkust. Kaakineni stiil on ekspressiiv-  
ne, aga sellesse mahub üsna rikat, ka peenelt  
nüansseeritud kõla.

Kuigi pikkuselt koormav, oli kontsert  
"Roosipärjasonaatidest" üks festivali kauni-  
maid. Võib vaid kahetseda, et seda kuidagi  
efektsemalt välja mängida ei suudetud.

6. veebruaril jätkus festival mõneti  
"segatud värvides", multikultuurse eksooti-  
kaga. Pealkirja all "Muusika pühal maal"  
kõlas "Estonia" kontserdisaalis kava juudi  
muusikast. Laval olid Timna Brauer (vokaal,  
kitarrid; Austria/Iisrael), Elias Meiri (klahv-  
pillid; Iisrael), Courtney Jones (löökpillid;  
Trinidad) ja Mihhail Croitoru (tšello; Rumeenia/  
Iisrael).

Juba ansambli liikmete juudi kultuuri  
ümber koondunud erinevatest asukohamaa-  
dest pärit või õpingutega rikastunud kultuu-  
ritaust viitab mitmekülgsele muusikakogemu-  
sele. Kava ühendaski Euroopa ja Lähis-Ida  
muusikatradsioone.

Enamiku kuulnud kompositsioonide  
algimpulss pärines mõnest eksootilisest või  
arhailisest (juudi, palestiina, Euroopa kesk-  
aegsest) vokaalstiilist. Kavas olid aukohal iid-  
sed või ka uuemad juudi hümnid, pulmalau-  
ud ja tantsud. Juudi muusika sekka kõlas üks  
auavaldus moslemitele – sufi traditsioonist  
pärit melismaatiline viis "Allah on suur". Orffi  
muusikast tuttav ning väga rütmikas töötlu-  
ses varakeskaegne meloodia "Carmina  
burana" oli tervitus kristlastele.

Reeglina suubus enamik vanadest  
meloodiaatest läänelikesse kõladesse: pärimus-  
muusikast viis tee džässitöötlu võteteni, aga  
ka teiste euroopalike kunst- ja tarbemuusika  
harmooniastruktuuride ning arendusvõtete  
juurde. Kompositsioonide stiilivärving ulatus  
romantilise *lied*'i kooskõladest eksootilise ri-  
tuaalmuusika või ka kitsiliku estraadilaulu  
käikudeni.

Nii see mõeldud oligi: ansambli ees-  
märk ei olnud kaugeltki mingi pärimuse  
autentne vahendamine, vaid pigem töötlev ja  
sünteesiv muusikategemine. Džässimprovi-  
satsioon vedas jõuliselt, kuid mitte eriti ori-  
ginaalses või laimatus teostuses klahvilli-  
mängija Elias Meiri. Tehniliselt märksa veen-  
vamad ja huvitavamad, kuid mitte eriti suur-  
te võimalustega ennast näidata olid trummi-  
mees Courtney Jones ja tšellist Mihhail Croi-  
toru.

Kokku mõjus rahusõnumit kuulutav  
multikultuurne kava siiski mitte eriti loova või  
virtuoosse etnodžässi avaldusena. Pärimus-  
muusika naiivne karedus või juudi estraadi  
maik olid kompositsioonides tugevamad kui  
muusikalise mõtlemise originaalsus. Barokk-  
festivali kavas tundus seegi kontsert teatava  
kurioosumina.

7. veebruaril laulis ja mängis "Estonia" kontserdisaalis Iiri ansambel "Providence": Joan McDermott (laul), Michael O'Raghallaigh (kontsertiina, akordion), Troy Bannon (flööt, tinaviled), Clodagh Boylan (viilul) ja Paul Doyle (buzuki, kitarr).

Kavas oli pisukeste improvisatsiooni ja džässisugemetega, aga ikkagi läbi ja lõhki iiri rahvamuusika, vaheldumisi kurvad ballaadid ja traditsioonilised tantsulood. Muusika juurde kuulus vist tänaseks peaaegu kohustuslik tõmbenumber, iirlaste rahvuslik stepptants, seekord küll klassikalise balleti graatsilise kehahoiakuga ja varvastantsu stiilis (Sean Kilkeny ja Ann Gallagher).

Iiri muusika on praegu populaarne kaubamärk, mis on tuult tiibadesse puhunud paljudele ansambelitele. Pärimusmuusikas tähendab palju muusikute nakatav lavaolek – helidesse pandud omapoisi tunne ja sisemine vabadus. "Providence" tegi, mis oskas, aga kava tundus siiski natuke monotoonne. Kuigi – pisut on see mulje võib-olla ka "vale" konteksti ja mõõdupuu tulemus. On ju pärimusmuusika sünkreetiline kooslus, milles muusikaline retoorika ei ole veel püüdnud kunstmuusikale iseloomulikku teatraalsust ja väljenduspeensusi. Pärimusmuusika on üks hoopis teine maailm – võrreldes kunstmuusikaga, millesse kuulub ka professionaliseerunud barokkmuusika...

8. veebruaril, festivali üheksandal päeval võis "Estonia" kontserdisaalis kuulata veel teistki, seekord juba ka varaklassitsismi ulatuvat barokkmuusika kava. Esines 1997. aastal asutatud Inglise ansambel "Red Priest" ("Punane Preester" – nimetus punapäise Antonio Vivaldi auks), koosseisus Piers Adams (plokk-

flöödid), Julia Bishop (viilul), Angela East (tšello) ja Howard Beach (klavessiin).

Juba ansambli reklaamilugu vihjas, et kontsert ei ole tavaline, vaid eriline: barokk-horror helis ja pildis. Kontserdi teema oli "allilmne": vaimud, nõiad, deemonid ja muu teispoosus. Mängijad saabusid lavale punases poolhäämaruses, mustad kapuutsid silmil. Muusika juurde käis "õudseid" häälightsusi, "pahade" ähvardav kehakeel ja humoristlikud vahetektid flötist Adamsilt. Vahepeal kõndis mõni muusik publiku seas ringi, flöödimäng kõlas ka röödult.

Kavas oli tuntud ja vähem tuntud nimed, aga nimedel ei olnud väga suurt tähtsust. Pealkirjad olid tähtsamad: Vivaldi "Öö" ehk "Õuduste kontsert" (osad: "Viirastused", "Uni", "Tagaajamine"); XVII sajandi teatri-muusika – Robert Johnsoni "Saaturite mask" ja Nicholas Le Strange'i "Fuuriad". Kolm numbrit Henry Purcelli ooperist "Haldjate kuninganna". XVIII sajandist – Tartini kuulus "Kuraditriller", Glucki "Õndsate vaimude tants" ja Leclairi "Deemonite aariad". Lisaks itaallaste Castello ja Cazzatti ja hispaanlase Diego Ortize varabaroksed, "fantastilises stiilis" teosed. Lõpuks baroki "leivanumber" – Arcangelo Corelli "La Folia" – "Hullus".

Fantaasialend kujundas ka ansambli seadeid. Need mängisid eelkõige karaktereid välja, hoolides vähem kõlatasakaalust. "Red Priest" taotles "õuduka" visiooni, seetõttu oli esituslaadki rõhutatult "lavaline" (karakterikontrastid, stiihilised tempod) ja vähem korastatud kõlapildi tekitamisest hooliv.

Ansambli liikmed olid erineva taseme ja musikaalsusega. Piers Adams – tugev, vir-



Iiri pärimusmuusika-ansambel "Providence".



Inglise ansambel  
"Red Priest".

tuosne, artistlik plokkflöödimängija, ansambli sisuline liider; teda iseloomustas hea sõrmejooks, elastne rütmimuster, ere kujunditaju ja hea maitse; siiski mitte liiga tundlik (pool)toonide suhtes. Säras Eycki soolopalas "Inglise ööbik". Howard Beach (klavessiin) – dünaamiline, ergas vedaja; heas mõttes märkamatu kooskõlastaja. Angela East (tšello) – mängule oli iseloomulik korrektne kõla, aga pisut ilmetu kujund, delikaatne toon, aga ta polnud mitte päris laitmatu intoneerija, nagu oli kuulda ka Johann Sebastiani Bach'i Prelüüdist soolotšellole (Süit nr 5). Viiuldaja Julia Bishop – mängu iseloomustas rabe, jäigavõitu toon ja ajuti "must" intonatsioon. Tartini "Kuraditriiler" on muidugi krõbe teos. Aga näib, et Bishop kipus või sattus liigpüüdliselt karakterit kujundades "teispoole" tehnikat ja heakõla.

"Red Priest" on teatraalne ja hoogne ansambel, mille tugevad küljed on vaba meetrumitaju ja kujundlik mõtlemine. Barokiaja teatrimuusikaga see ehk klappiski, Johann Sebastiani Bach'i Kolmikontserdis tekitasid tangolikud nõksud ja mustlasmuusika magus-rauged libisemised vöörüstust. Kokkuvõttes – hoog, nõksud ja karakterid olid, aga harmoonilist ansamblikooskõla mitte.

Kuuldule võib ehk (ajaloost) ka õigus-tust leida. Meetrumikesksus ja afektiivsus, või siis teatud hooletus intoneerimises, on tarbe-muusika ühistunnus. Maskimuusikas võis lihtsameelne karakterimaaling tähtsam olla kui peenelt ühte sulatatud intonatsioonikõne. Miski ei välista, et varase muusika autentsus tähendabki igavat infantiilsust.

"Red Priest" tegi palehigis teatrit, püüdes muusika kõrvale "eriefektidega" humo-

ristliku "õuduka" pilte tekitada. Akadeemilise kontserdielul teatraliseerumine on aja märk – katse populaarkultuuri ja reklaami tulvas nähtavaks saada. Püüdlik *show* muutub siiski piinlikuks, kui muusika ei kannu.

Festivali lõppedes oli selge, et *Open-Baroque* kui terviklik ja mõttega muusikaüritus kipus eest ära minema või käest libisema. Mõni kuulamist väärt teos või esitus tuli kümne päeva jooksul ette küll. See käib ka 9. veebruaril "Estonia" kontserdisaalis toimunud festivali lõppkontserdi kohta, mille pidulikule kavale andis sära mõnigi tugev külalisinterpret. Tütarlastekoori "Ellerhein", Eesti Rahvusmeeskoori ja "Hortus Musicuse" akadeemilist orkestrit dirigeeris Andres Mustonen. Solistideks olid Villu Veski (saksofon), Liana Issakadze (viul, Saksamaa) ja lauljad Sonora Voice (sopran, Läti), Ka Bo Chan (kontratenor, Hongkong/Eesti) ning Jaan Arder (tenor). Ulatusliku tantsukavaga tegi kaasa ajaloolise tantsu ansambel "Saltatores Revalienses".

Kava oli galakontserdile kohane: alguses ooperinumbrid, keskel kontserdizän ja lõpus juubeldav koorisuurvorm. Andres Mustoneni dirigeeritud Gioacchino Rossini avamängu ooperile "Varastaja harakas" kõlas vastupandamatus galastiilis: kivist keelpillid, graatsilised kiirendused, võimukas marsirütm ja puhevil valss, pisut "üle völli" ajavad tempod ja maad väristav kulminatsioon – kokkuvõttes siiski haakuva ühistunde ja mõnuga esitatud muusika.

Kava esimeses pooles näitasid end ka kolm solisti. Baroki ja varaklassitsismi vaimus muusikat kirjutanud inglise autori Robert

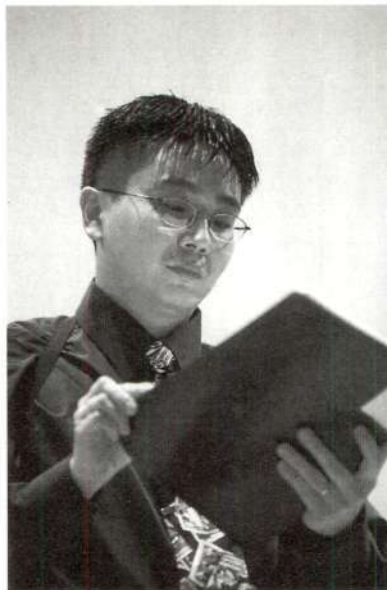
Woodstocki (? – 1734) Kontserdi nr 3 C-duur (sopran-plokkflöödile, keelpillidele ja *basso continuo*’le) esitas saksofonil Villu Veski. Tu-lemus jäi paraku tehniliste probleemide taha kinni. See-eest särasid kaks ülejäänud solisti. Läti sopran Sonora Voice laulis Rosina aaria ooperi “Sevilla habemeajaja” I vaatusest ning Eurydike retsitatiivi ja aaria Christoph Willibald Glucki ooperi “Orpheus ja Eurydike” III vaatusest. Sonora Voice muusikaline haare on muljetavaldav: täpne karakterikujundus alates rоссinilikust koketeriist ja lõpetades *lamento* tüüpi kaebeintonatsioonidega; pluss tehniline vabadus – virtuoosne, mänglev figuratsiooni- ja kordusetehnika mis tahes hää-leregistrites.

Vähemasti samavõrra efektne oli viiul-  
daja Liana Issakadze, mängides Camille Saint-Saënsi kuulsat *Introduction et Rondo capriccioso*’t op 28. Issakadze esituslaad – see on kapriissus, kirklikud poolpöörded ja pingete väljamängimine. See on afekt, mis tehnikast üle kasvab ja suuremaks saab, aga ei kahjusta kuidagi puhast vormiilu. Osa teosest tuli kordamisele.

Lõppkontserdi teise poole täitsid galantsed helid – õukonnamuusiku Jean-Baptiste Lully nii eraldi loodud kui ka lavateostest pärit tantsunumbrid: *La Bourgogne* (kogumikust “Airs de Dance”), Achilleuse *bourrée* (tragöödiast “Achilleus ja Polyxene”), tantsusüit balletist “L’Ile d’enchantede”, kolm *chaconne*’i (komöödiast “Le bourgeois gentilhomme”, tragöödiast “Phaëton” ja balletist “Pastorale comique”) jm. Mängis “Hortus Musicuse” kaheksaliikmeline instrumentaalkoosseis ja õukonnatantse tantsis kostümeeritud “Saltatore Revalienses”.

Lõpumuusika oli barokkharmoonia ja meloodika kaunidusi pakkuv Antonio Vivaldi vokaalsümfooniline ülistusteos “Jubilate gloria”, milles soleerisid kontratenor Ka Bo Chan, tenor Jaan Arder ja kandvas soolorollis taas hiilgav sopran Sonora Voice. Jaan Arderi soolode leebes lüürikas oli pisut väsinud värve, ka kontratenori häälede tekkis teose lõpupoole pisut väsimuse määrke, aga tervikus oli suurt joont ja sära. Viimistlust ja mõttetihedust jätkus nii hõreda ja nõudliku faktuuriga sooloosadesse kui ka koori ja orkestrit ühendavatesse “raskekaalus” faktuuridesse.

*OpenBaroque* pakkus kümne päeva jooksul muusikat lausa üleilmsest varasalvest. Oli pärimusmuusikat, mitme sajandi liturgilist ja tarbemuusikat, puhast ja multikultuurset eksootikat, klassitsismi ja minimalismi



Kontratenor Ka Bo Chan (Hongkong/Eesti) lõppkontserdi soliste Vivaldi “Jubilate glorias”.

Harri Rospi fotod

ning barokkmuusikatki. Umbes kolme ja poole barokikava kohta tuli seitse ja pool kontserti muud muusikat. Millest see räägib?

Teadagi räägib *OpenBaroque*’i avatud kava kõigepealt valikuvabadusest ja n-ö stiilistlike piiride ületamisest. Midagi väga üllatavat siin ei ole. Juba XX sajandil (aga tegelikult juba sajandeid enne) märgati, et piirid pärsivad arengut ja vaimu. Neid hakati ületama. Hea, et piirid sellest hoolimata veel tänagi olemas on: neid saab ikka veel mitmel moel ületada. Võib ainult kujutleda õudset olukorda, kus üleilmse ületamise ja kokkusegamise tõttu enam midagi ületada ja kokku segada ei ole.

Teiseks, karta on, et *OpenBaroque*’i väga avatud kava räägib ka lihtsalt rahapuudusest, mis takistab üht kõrge tasemega ja põnevat, aga ühtlasi ka mingi aimatavagi teemaga või ainega piiritletud festivalikava kokku panemast.

Kolmandaks räägib *OpenBaroque* kindlasti omajagu ka Andres Mustonenist kui muusikust. Festivalikavas tõsteti esile muusikat, mis ei ole mõeldud iseenese esitlemiseks, vaid pigem mingi “suurema plaani”, mingi sünkreetilise terviku või vaimsete struktuuride esitlemiseks. Andres Mustonen on muusikuna alati kipunud üle ühe kitsa stiilikategooria piiride – muusikast “välja”, avaramas-



se olemisruumi. Sama sund on tema muusikategemiseski: Mustonen kipub rikkuma kirjutatud või kirjutamata interpretatsiooninorme, eelkõige teatavaid tasakaalu ja korrapära norme. Ta eelistab silmanähtavalt ja kuuldavalt ekstaatilist kordust, vabadustunnet ja spontaansust. Ühest küljest sellist situatsiooni, kus toimivad mingid kõlalised ja mootorsed automatismid, teisest küljest – harjumuspärase, inertsri rikkumist. See viimane on loovuse märk.

Kokkuvõttes ei ole suund muusikast välja või “üle” siiski Mustoneni leitud, vaid igavene ja mitmes mõttes tänuväärne nähtus. Esiteks viib muusika “ületamine” muusika maagilise olemisviisi juurde. Maagia ongi muusika pärisosa. Maagia – see on vaimpluss võim. Maagia eesmärk on alati üks jagamatu Vaim ja üks ühtne osalus – kogudus või publik. Paraku, kui Vaim liiga kaugel ees lehvib, siis võib mateeria ehk muusika kooskõitõõga sellest ka maha jääda...

Tänapäeval tähendab üks kõikehõlmav vaim jõudu, milles ühinevad üks ülim toode, üks suur turg ja üks jagamatu tarbija. Teoreetiliselt võibki üks ühtne vaim näiteks ka lausa erinevad tooted ehk “muusikad” üheks supertooteks ühendada. Praktikaks on raskem: siiani kipuvad mõned inimesed ikkagi erinema ja erinevaid asju tahtma. Ka muusikahuviliste erinevaid huvisid näib olevat üsna raske ainuüksi vaimu läbi ühte patta pannes tasalülitada. Neid raskusi paraku oli ka *OpeNBaroque*’i saalide täituvusest näha. Nii mõnigi barokihuviline avastas end üllatusega olevat vales kohas – pärimusmuusika või hoopis estraadimuusika kontserdil. Ja vastu-  
pidi.

*OpeNBaroque*’is sisaldub vaikimisi küsimus: kas piiritlemine ja eritlemine, mingi muusikaline identiteet – nii stilistilises kui ka vaimses tähenduses, – ka millekski hea või hoopis tarbetu on? Festival justkui ütleb, et sellel ja tollel ei ole tähtsust. Küsimus ise on üksnes pealtnäha filosoofiline ja retooriline. Üldkultuuriliselt tähendab vastus sellele üsna pragmaatilisel majanduslike argumente ja sotsiaalsühholoogilisi järeldusi. *OpeNBaroque*’i avatuses peegeldub mõnigi piirideta maailma küsimärk, mis haakub ühtviisi nii vaimu kui ka rahavoogude liikumisega kodus ja laias maailmas.

## TUNDMATU AMET – OOPERILIBRETIST

Lutz Hübneri koostöö  
Erkki-Sven Tüüriga

*Maailmas on tavaks saanud, et küsimusele, kelle ooperit sa vaatama lähed, vastatakse: Verdi, Puccini, Rossini, Mozarti jt oma. Ongi ju loomulik, et ooper on esmajoones muusikasündmus ja seega huvitab meid eelkõige, kes on loonud sellele muusika. Kuid peale muusika on ooperis veel tekst ja tegevus: dialoogid ja monoloogid, millela laulmine tunduks mõttetu. Niisiis ei saa me kuidagi mööda ooperi teksti autoritest ehk libretistidest, kelle töö on küll esmapilgul silmatorkamatu, kuid seda tähtsam. Kahjuks on libretisti roll tihti tänamatu – kui ooper õnnestub, unustatakse ta ära, ja kui läheb luhta, siis on alati tema süüdi. Olgem ausad, kui paljud ooperikülatajad teavad peast, kelle tekstil põhinevad näiteks Verdi “Nabucco” või Rossini “Sevilla habemeajaja”? Rääkimata siis päris uute ooperite tekstiautoritest nagu näiteks 4. mail 2001 Saksamaal Dortmundis esietendunud Erkki-Sven Tüüri ooperi “Wallenberg” libretistist Lutz Hübnerist. Kuna tundub, et ooperilibreto on üsna teenimatult unarusse jäetud valdkond, siis vestlesingi temaga teemadel, kuidas on olla libretist tänapäeval ja mil viisil toimub koostöö helilooja ja libretisti vahel.*

Lutz Hübner (sünd. 1964. aastal Heilbronnis, Lääne-Saksamaal) on saksa draamakirjanik, näitleja ja lavastaja ning ka kahe ooperi libreto autor. Neist üks, Erkki-Sven Tüüri ooperi “Wallenberg” tekst võiks pakkuda ka eesti lugejale huvi.

On vihmane jaanuarikuu päev, kell näitab 13.00 ja me istume ühes lokaalis, mis asub Berliini ajaloolises passaažiderohkes linnaosas Hackescher Höfe. Pühapäeva tõttu on see tihedalt rahvast täis, nii et mu vestlukaaslane kummardub rääkides mikrofonile kohale, sest muidu summutaks külatajate sumin tema hääle.

“Wallenberg” ei ole teie esimene ooperilibreto. Kui ma ei eksi, siis olete enne seda kirjutanud teksti ooperile “Masinist”, mis kanti ette EXPO’l 2000 Hannoveris?

Jaa, see oli Magdeburgi ooperiteatri ja EXPO ühisprojekt, st Magdeburgi ooperitrupp esitas selle EXPO maailmanäitusel Saksa pa-

viljonis. Helilooja oli Hans Schanderl Regensburgist.

Ma kirjutasin kõigepealt draamanäidendi metronoomi leiutajast Johann Nepomuk Mälzelist, kes meisterdas XVIII/XIX sajandi vahetusel veel igasuguseid huvitavaid automaate. Too tükk kandis samuti pealkirja "Masinist". Mõnigi arvas, et see oleks hea



Saksa kirjanik ja libretist Lutz Hübner kevadtalvel 2002.  
*Maria Erssi foto*

operisüžee. Magdeburgi ooperiteatris teati, et tuleb mingi ühisprojekt EXPOga. Intendant, kes teadis minu näidendit, tegi ettepaneku see libretoks ümber teha. Ma olin nõus. Libretot kirjutades pidin kaks kolmandikku tekstist välja jätma, sest viievaatuseline draama oleks olnud ühe ooperi jaoks liiga pikk. Libreto on sündmuste kontsentratsioon tähtsam kui draamas.

Johann Nepomuk Mälzel on konkreetne ajalooline isik. Miks ta teid just ooperilavale mõtlema võlus?

Minu jaoks oli huvitav see, et ta leiutas peale metronoomi veel palju asju, näiteks pärinevad temalt esimesed suured mehaanilised muusikainstrumentid – mehaanilised viiulid, muusikaautomaadid. Ta viis mehaanilise muusika uskumatu täiuseni. Samas on tänaseks kõik tema automaadid peale metronoomi hävinud. Ta oli kummaline inimene. Omal ajal viibis ta vürstide õukonnas ja oli tolle aja kohta väga uuemeelne. Enne oma surma lammutas ta oma masinad koost, nii et keegi ei suutnud neid enam kokku panna. Temast endast ei ole ka kuigi palju jälgi jäänud, ei ole isegi ühtegi pilti. Minu jaoks on ta inimene, kes jääb täielikult oma loomingu varju. Ta ei osanud inimestega suhelda ja lõi endale oma kunstliku maailma. Tänapäeval

võiks Mälzeliga võrrelda küberruumi ohvreid, kes ei ole enam suutelised inimestega kontakteeruma.

Ooperis pakkus see teema võimalust vastandada mehaanilist (mitte just tehnoot, aga ütlemel, rütmilist muusikat) ja inimlikku (valtsirütmid jne) muusikat. Hans Schanderl kasutas seal väga palju löökpile.

Kas Mälzel on Saksamaal nii tuttav nimi, et publikul tekivad ooperisse tulles juba teatud ootused?

Ta on pigem tundmatu. Ütlesin ju, et tema looming hävis ja osalt oli see tema enda soov. Teda teatakse küll asjatundjate hulgas – Regensburgis on olemas isegi Mälzeli muuseum. Kuid suurem osa teab Mälzelist võib-olla ainult seda, et ta leiutas metronoomi. Seevastu Raoul Wallenberg on ajaloolise isikuna palju tuntum.

Kas tegite "Wallenbergi" libretot kirjutades midagi hoopis teistsiti?

Lähenedes "Wallenbergile" oli hoopis teine juba sellepärast, et "Masinisti" puhul oli mul olemas juba valmis teos koos peategelasega, nii et libretot luues oli minu töö rohkem selle materjali transformeerimine. Ma pidin selle n-õ lauldavasse vormi panema. Samas "Wallenbergi" libretot tuli alustada nullist. Selles mõttes oli lihtsam, ma ei olnud mingist eelnevast tööst kammitsetud, aga samas tuli kõik täiesti uutmoodi üles ehitada. "Masinist" oli n-õ proovitöö, katsetamine ooperi vajadustega.

Milline peab olema hea libreto, mis omadused on olulised?

Kui veidi liialdada, siis libreto peab olema ebatäielik. Seda tuleb kirjutada nii, et muusika jutustaks kuuskümmend protsenti loost. Seevastu, draamanäidend tuleb lõpuni kirjutada – kõik, mis puudutab tegelasi, situatsioone, tundmusi ja emotsioone, peab olema tekstis endas. Libreto peab jätma muusikale pearolli ja emotsioone tuleb väljendada väga lühikese aja jooksul. Need on signaaliks muusikale, mis neid edasi kannab. Ma arvan, et need on hea libreto tunnused. Libreto ei tohi olla liiga iseseisev, vaid peab arvestama sellega, mis veel lisandub.

Ühes intervjuus olete te nimetanud austria kirjanikku, Richard Straussi libretisti Hugo von Hofmannsthalit üheks oma eeskujuks. Milliseid omadusi hindate Hofmannsthalil libretodes?

Ütleksin, et see on struktuuri ja tege-laskujude karakterite selgus, mis jätab muusikale piisavalt ruumi. Hofmannsthal on tehniliselt muidugi perfektne. Tema keelekasutus ja teksti rütm võib igal juhul endale mõõdupuuks võtta.

Kuidas üldse sai alguse teie koostöö eesti helilooja Erkki-Sven Tüüriga?

Kõigepealt oli mul jutuajamine Dortmundi Ooperi pealavastaja John Dew'ga. Ta mainis, et tänapäeva ooper on muutunud liiga hermeetiliseks, oleks vaja pöörduda uuesti süželise arengu ja lugude jutustamine poole. Tuleks teha lõpp pikka aega valitsenud tendentsile, et heliloojad kirjutavad oma libreto ise: ooperis peaks jälle saama valdavaks kahe sõltumatu ala, muusika ja teksti vaheline koostöö, nii nagu oli tavaks XIX sajandil ja XX sajandi alguses.

Dortmundi Ooperi juhtkond oli 1997. aastal lugenud ühte minu näidendit ja tegi mulle ettepaneku kirjutada libreto "Wallenbergile". Otsiti ka heliloojat, kellega koostööd teha, teda ei leitud kaua. Ooper "Masinist", mille teksti ma vahepeal kirjutasin, oli Dortmundi projektile n-ö eeltööks. Lõpuks tuli teatrilt ettepanek, et heliloojaks võiks olla eestlane Erkki-Sven Tüür. Kirjutasin oma nägemuse teemast ja Erkki ütles, et teda huvitab see väga. Muretsesin endale esimese plaadi Erkki muusikaga ja kuulasin seda. Ma olin ja olen ikka veel sellest vapustatud. Pärast kohtusime Viinis, et natuke aru pidada. Me rääkisime paar-kolm päeva ainult sellest, kuidas teemat käsitleda, ja ma tegin esimesed visandid. Selgus, et me klapime hästi.

Kas teile anti teema käsitlemiseks ka konkreetseid juhtnööre või jäeti vabad käed? Kas te saite ka mingeid ideid?

Ideid ma sain. John Dew andis mulle lugeda ühe artikli ajakirjast "Der Spiegel". Selles oli juttu Wallenbergi juhtumi uurimisest. Ma lugesin selle läbi ja tegin märkmeid selle kohta, mis mind huvitas ja kuidas seda lugu laval edasi anda. Dortmundi ooperi juhatusele meeldis minu interpretatsioon. Mõtestasin loo kõigepealt iseenda jaoks lahti. Kui esimene variant valmis sai, loeti see ette ja arutati läbi, järgnes dramaturgiline koostöö. Siin-seal tuli veel parandusi teha. "Wallenbergi" puhul oli esimene variant liiga pikk, kuna teema on ka väga lai. Vajasin sellist kirjutamise faasi, kus panin paberile kõik, mis mulle pähe tuli, hästi palju stseene, ja pärast hakkasin materjali koondama. Pikem variant sobinuks pigem oratooriumile. Libretole on kindlad nõuded pikkuse osas, sest liiga pikka tükki ei suudaks keegi enam vaadata. Sellega pidin algusest peale arvestama.

Kas esimeses variandis oli ette nähtud ka rohkem tegelasi? Mille poolest oli esimene variant liiga pikk?

Dramaturgiline ülesehitus jäi samaks, aga ma kustutasin näiteks mõned liiga pikad

kooristseenid ja lisasin naishääle, sest "Wallenberg" on ju muidu "meeste teema".

Räägitakse, et Wallenbergil olnud Budapestist armuke, ehkki selle kohta on väga vähe andmeid. Aga ma põimisin selle teema ooperisse sisse kontrasti pärast ja lisasin algusse ellujäänud juutide proloogi, mis asja natuke ilustaks.



Erkki-Sven Tüür ja Edition Peters'i esindaja Stefan Conradi ooperi "Wallenberg" esietenduse päevil Dortmundis mais 2001.

"Wallenberg" on ju tõesti peaaegu puhas "meeste ooper", on vaid üks naishääl, kellel on pikem soolostseen. XIX sajandi ooperis oleks see olnud probleem, sest siis oli tähtis nais- ja meeshääle tasakaal. Kui suur roll on sellel naistegelasel teie libretois?

Minu nägemuse järgi on Wallenberg tagaäetud olemus, midagi Woyzecki taolist, kes märkab oma tegemistes üha enam, et ta jõud ei käi sellest üle. See naisfiguur avab ühe tahu ooperi peategelasest, tema isiklik olemus jääks muidu väga pinnapealseks. Naistegelase kaudu püüdsin ma näidata Wallenbergi probleemide teisi lahendusi selles olukorras – ta oleks võinud ju ka lihtsalt mängust välja astuda, ehkki elus ei olnud see tookord muidugi võimalik. Naine annab märku sellest, millest kõigest tuli Wallenbergil oma missiooni nimel loobuda. See on ooperis kontrastivõtte, mille kaudu oli võimalik sündmustik hetkeks peatada.

Kuidas nägi praktiliselt välja teie koostöö Erkki-Sven Tüüriga – kuidas te omavahel suhtlesite? Vahetasite meile?

Me meilisime ja kohtusime mõned korrad. Viinis elas veel üks Wallenbergi kunagisi assistente, mul õnnestus juhuslikult astuda temaga ühendusse. Me tegime intervjuu, ja sellest oli palju kasu. Ta rääkis meile natuke toonaste sündmuste taustast. Siis kirjuta-

singi esimese variandi libretost ja saatsin selle Erkkile. Seejärel kohtusime Dortmundis. Üks tööfaas oli veel Erkki Viiulikontserdi esiettekande aegu Frankfurdis. Vaatasime seal veel kord minu märkmed läbi. Erkki soovis libretosse löike vene ja ameerika inglise keeles, mida ma siis ka lisisin. Me arutasime veel paari muudatust ja siis andsin libreto lõplikult üle. Komponeerides kohendas Erkki veel paari kohta muusikale, need ei olnud enam suured muudatused, tingitud pigem rütmist ja muusikast.

Kas teil keele tõttu arusaamatusi ei tekkinud?

Ei. Me suhtlesime inglise keeles. Ta laskis tekstist eesti keelde teha toortõlke, mis oli komponeerimisel abiks. Aga seda teab Erkki ilmselt paremini.

Kes määras kindlaks libreto struktuuri? Kas teie pakkusite kõigepealt välja struktuuri ja siis tegi Tüür oma ettepanekud, et näiteks siia monoloog ja sinna ansambel või koor?

Struktuuri pakkusin välja mina: lugu on jagatud kaheks ning keskel asub telg, millest teisel pool läheb lugu edasi. Selle otsuse tegin üsna vara, sest arvasin, et kui ainult ajaloolisest isikust jutustada, ei saa kõike ära öelda. Tegelikult on huvitav just see "pühakulegend" Wallenbergist, mis tekkis pärast tema surma. Aga otseseid aariasoove või selliseid

asju Erkkil küll ei olnud, pigem puudutasid tema ettepanekud näiteks seda naishäält.

Ettepanek naishääle lisamiseks tuli siis Tüürilt?

See oli Erkki-Sven Tüüri idee, nagu ka ellujäänute koor ooperi proloogis või naise aaria kordamine ooperi lõpus nagu kajana eelnenud stseenidele. Need olid Erkki ettepanekud, ja ka väga head.

Kuidas te ooperi "Wallenberg" muusikaga rahule jäite?

Ma olen väga rahul.

Kas tuli ette ka selliseid kohti, mille kohta ütlesite, et "noh, siin ta mu mõtet päris ei tabanud"?

Ei, ei (*naerab*). Pigem oli "Masinisti" puhul nii, et oleksin soovinud teatud asjadele teistsugust lahendust. Erkki leidis just õige tee. Ma olin ju tema muusikat juba varem kuulanud, nii et libreto kirjutades arvestasin ma tema muusikaga. Ma tundsin tema muusika arhitektoonikat ja teadsin, et ta kasutab pikemaid vormiosi. Püüdsin töötada nagu temagi ruumiliselt suuremates osades. Lõpus olin meeldivalt üllatunud sellest, millise vormi leidis Erkki lõpuks selle väljendamiseks, mis meid Wallenbergi süžees eelkõige puudutas.

Kuidas te "Wallenbergi" lavastusega rahule jäite? Olete ju ise lavastaja – kas oleksite lavastuses midagi teisiti teinud?

Ooperi "Wallenberg" esietendus Dortmundis 4. mail 2001. Ees keskel kummardamas helilooja Erkki-Sven Tüür ja libretist Lutz Hübner.



Koosseis oli minu meelest väga hea. Ka lavakujundus oli muidu väga hea, aga teises osas rippus lava kohal lõpustseenis tohutu suur haakrist, millega oli nii Erkkil kui ka minul raske leppida. See oli meie mõlema jaoks liiga plakatlik — seda oleks saanud ka muusika või lauljate kaudu edasi anda. Probleem ei olnud mitte niivõrd lavastuse kont-



"Wallenbergi" lavastaja Philipp Kochheim, Erkki-Sven Tüür ja Lutz Hübner ooperi "Wallenberg" esietenduse päeval Dortmundis 4. mail 2001.

*Alan Tederi fotod*

septsioonis, kui võrd lavakujunduses: tagasihoidlikum kujundus oleks mõjunud paremini, see käristas minu arust terviku lõhki. Aga esimese vaatusega olin ma väga rahul.

Kas te kujutaksite endale "Wallenbergi" ette ka draamana?

Olen sellele mõelnud, aga kuna selles loos moodustab sõna roll ainult nelikümmend protsenti tervikust, siis jääks draamatüki midagi puudu, see oleks pigem oratoorium. Arvan, et "Wallenberg" peaks jääma ooperiks, ning ma ei andnud libretot edasi ka ühelegi teatrikirjastusele.

Ooperi tiitlis järgneb teie nimi tagasihoidlikult helilooja omale: "Wallenberg. Erkki-Sven Tüüri ooper. Lutz Hübneri libreto." Nii on kirjas kavalhel. Oleks võinud ju olla ka teisiti, nagu näiteks libretist Ingeborg Bachmanni ja helilooja Hans Werner Henze ooperil: "Noor lord. Ingeborg Bachmanni koomiline ooper. Hans Werner Henze muusika." Kas tunnete end autori või libretistina ja mida arvate mõistest "libretist"?

Mulle ei ole järjekord tähtis. Loomulikult on ooperis põhiline töö heliloojal. Ma arvan, et Ingeborg Bachmanni ja Hans Werner Henze puhul oli asi reklaamis. Iga ooperiteater ja kirjastus kasutaks mõlema autori nime reklaamis, kui kokku juhtuksid nii kuulsad

inimesed nagu Bachmann ja Henze. Ooper ja sõnateater on tegelikult väga isoleeritud nähtused: enamasti ei tea ooperikriitikud, mis toimub sõnateatris ja vastupidi. Libretisti tegevus on paljudele kriitikutele tänapäeval täiesti tundmatu valdkond. Mult küsiti kord, et kas ooperile kirjutatakse enne muusika või tekst. Siis tuli muidugi seletada, et tekst sünnib ikka enne. Sellised asjad teevad vahel meelega mõrks!

Agas "Wallenbergis" on muidugi Erkki muusika see, mida publik kõigepealt kuulama tuleb. Minu arust on õiglane, et ooperi puhul, kus muusika on tähtsam, asub libretist tiitellehel teisel kohal.

Kas te lugesite "Wallenbergi" kirjutades ka teisi nüüdisaegseid libretosid?

Jah, üht-teist sirvisin. See oli ettevalmistuseks enne kirjutama asumist. Pärast ei ole see enam soovitatav, kuna oht, et leiad kuskil mingi stiili, mida siis järele aimama hakkad, oleks liiga suur. Nii nagu lavastaja ei tohiks töö käigus teisi lavastusi vaadata, vajab ka libretist kirjutamiseks eelkõige rahu.

Kas te plaanite veel midagi ooperile kirjutada?

Põhimõtteliselt küll. Agas probleem on ooperikriitikas või õigemini on see seotud kriitika üldise probleemiga Saksamaal. Teatud suurte n-õ kõrgema klassi kultuurifõljetonide puhul on mul tunne (ooperis on see vaat et veel hullem), et teoste retseptiooni aruteludel on kõige tähtsam võitlus lõpliku hinnangu õiguse pärast. Näiteks, kui "Frankfurter Allgemeine Zeitung" midagi arvustab, siis peab "Süddeutsche Zeitung" kindlasti vastupidist väitma. Ja arvamust kujundavad tippkriitikud, kes oma ideid pakkudes — "Wallenbergi" puhul oli selleks ideeks poliitilise ooperi lahkamine XX sajandil — tegelevad liiga vähe teose endaga. Ma leian, et kriitikal on praegu Saksamaal üldse liiga suur võim, ka uuslavastuste üle. Kriitikute sõltub, kas tükk tehakse täiesti maha või kiidetakse taevani. Nemad seavad ka trende. Eriti raske on libretistil, sest libretosid ei võeta kuigi tõsiselt. Libretist on tihti kriitikute peksupoiss, sest väga kaua ei tunnistatud libretosid spetsiifilise vormi tõttu üldse iseseisvaks tööks, heliloojad kirjutavad oma tekstid ise või kasutasid toorikutena juba valmis draamasid maailmakirjandusest. Originaallibretod on üldiselt haruldased. Seetõttu ei vaadelda neid ka sellelt seisukohalt piisavalt hoolikalt, et mis üldse libretos võimalik on, pigem on motoks: "Milleks meile libretistid — süžeed on ju olemas!". Minu arvates on see vale. Ooperisse on vaja hetkel aktuaalseid teemasid. Selleks, et jätkata ooperimaailmas libretistina, on vaja

tunda ooperidirektoreid, kes telliksid teoseid. Mina olen viimasel ajal palju sõnateatrile kirjutanud, seetõttu ei ole ma ooperiga edasi tegelnud.

Tänapäeval vist oopereid keegi enam n-ö sahtlisse ei kirjuta, neid enamasti tellitakse?

Jah. See oleks lihtsalt liiga kallid, võtaks liiga palju aega ja tähendaks igale vabakutselisele laostumist.

Kas tahaksite Erkki-Sven Tüüriga veel koostööd teha?

See huvitaks mind küll. Olen temaga veel kontaktis. Kohtunud me enam ei ole, aga me kirjutame aeg-ajalt. Kes teab, kui Erkki ütleks kunagi, et tal on libretot vaja, siis ma lööks kaasa.

Mida oma praegustest libretistide kogemustest arvestaksite järgmise libreto puhul?

Struktuur ja vorm sõltub nii näidendis kui ka libretos kõigepealt teemast. Mind huvitaks ooper, mille süžee oleks seotud loodusteadusega. Mul on näiteks kinnisidee kirjutada midagi geeniuuringute teemal ja oleks seotud Egiptuse kuninga Ehnatoniga [1364-47 e.m.a. – M. E.], kes oli monoteismi rajaja, aga ühtlasi sant. Kui nüüd mingi geenilabor klooniks Ehnatoni geenikaardi või muumia järgi, mis siis saaks? See oleks teemade kompleks, kus mängiks ühelt poolt rolli näiteks eutanaasia või lapsed, kes nõuavad kompensatsiooni, kui nad on vigasena sündinud ja teiselt poolt monoteism. See kõik tuleks muusikaga ühendada. Muidugi ei saaks seda jutustada klassikalise kolme- või viievaatuselise struktuuri kaudu, sellest saaks palju eksperimentaalsem ooper kui "Masinist" või "Walenberg" – midagi meditatsiooni taolist.

Te siis oleksite veel valmis ja mõtlema ise välja ooperi süžee, ilma "toorikuid" kasutamata?

Olen tegelikult alati, ka oma draama näidendites süžeed ise välja mõelnud, välja arvatud "Don Quijote", mille puhul ma töötasin vana loo ümber. Hästi, "Masinist" põhineb biograafial, aga see ei ole veel teatritükk. Mulle lihtsalt meeldib töötada originaalsüžeedega, sest see on põnevam. Lihtsalt on nii palju lugusid, mida võiks jutustada.

Küsitlenud MARIA ERSS

MARIA ERSS on TPÜ magistrant, kelle uurimisobjektiks on saksa ooperilibretod.

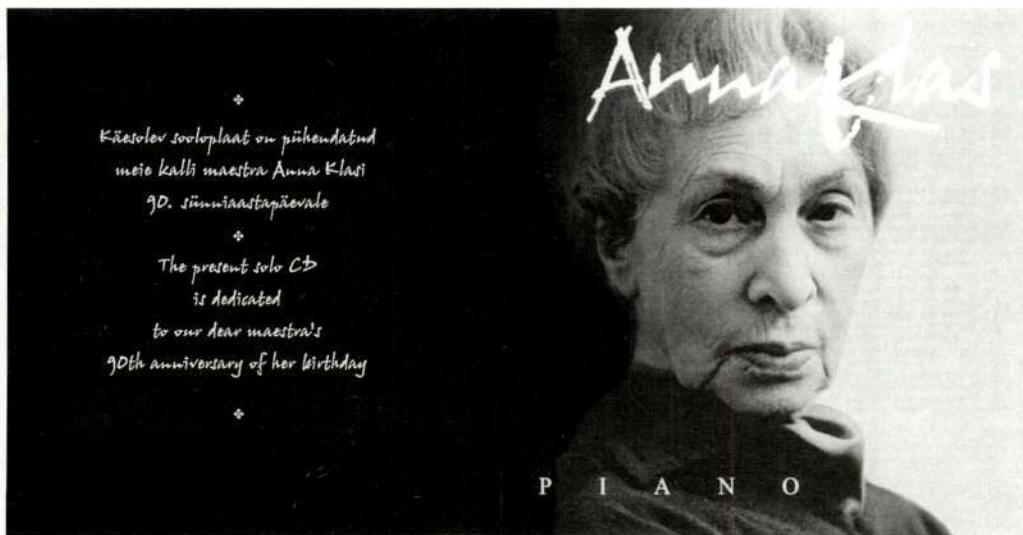
## ANNA KLASI SOOLO

*Anna Klasi (23. I 1912 – 20. IV 1999) nimi seostub celkõige legendaarse klaveriduoga Anna Klas – Bruno Lukk. Vähemalt sama oluline on eesti kultuuri jaoks seegi, et ta on üles kasvatanud poja, kellest sai üks meie tippdirigente ja kultuuriinimene, kelle arvamusel on ühiskonnas kaalu.*

*Anna Klas lõpetas Tallinna konservatooriumi klaveri erialal aastal 1931 (Sofie Heinrichsi klassis), 1931 – 1933 täiendas end Berliini muusikailikoolis prof Kreutzeri juures. Avalikke esinemisi alustas ta 1936. aastal. Bruno Lukiga tutvus Klas 1940. aastal õppejõuna Tallinna konservatooriumis ja koos küpses kava tähistada aastal 1941 Mozarti 150. surma-aastapäeva helilooja ainu-duokontserdi ettekandega, kuid kõik plaanid rikkus sõda. Kui Jaroslavlis moodustati Eesti Riiklikud Kunstiansamblid, tekkis ikkagi klaveriduo Klas – Lukk, mis saavutas kürest üleliidulise tunnustuse. Duo esimene kontsert toimus aprillis 1942, esimene tõeliselt "suurenõõtmeline" kontsert aga Moskva konservatooriumi väikeses saalis*

Anna Klas poeg Eri Klasiga oma 70. sünnipäeva puhul 1982. aastal.  
*Kalju Suure foto*





Käesolev sooloplaad on pühendatud  
meie kalli maestra Anna Klasi

90. sünniaastapäevale

The present solo CD

is dedicated

to our dear maestro's

90th anniversary of her birthday

P I A N O

Plaadiümbrist kaunistab Kalju Suure portree, kujundus Lembit Lõhmuselt.

septembris 1943, kavas Mozart, Arenski, Chopin ja Eugen Kapp. Pärast sõda oli Anna Klas õppejõud Tallinna, Tartu ja Riia koolides. Tema õpilaste hulka kuuluvad Laine Mets, Vilma Mallene, Ada Kuuseoks, Virve Lippus, Valdur Roots ja Viira Väinmaa.

Hiljuti ilmunud Anna Klasi plaad on eriline selle pärast, et albumile on jäädvustatud tema kui soolopianisti kunst.

Toimetus.

Ada Kuuseoks tegi meile ilusa kingituse Anna Klasi 90. sünniaastapäevaks, andes Kultuurkapitali toel, aga ka suurel määral oma kulul välja *maestra sooloplaadi*. Meile – see tähendab eelkõige tema õpilastele, aga muidugi ka kõigile muusikasõpradele. Plaadi on kujundanud Lembit Lõhmus, kasutades aukohal Kalju Suure fotot. Teosed valis plaadile Ada Kuuseoks, need on salvestatud Eesti Raadios ja juba üsna ammu – Mart Saare “Eesti süit” 1957. aastal, Rameau “Kana”, Brahmsi *Intermezzo* ja Tšaikovski “Mälestusi Haapsalust” aastal 1959; Mozarti Variatsioonid KV 500 ja Sonaat KV 533/494 mõnevõrra hiljem – 1977. aastal. Viimaste salvestuste helirežissöör oli Asta Kuivjõgi, esimeste lindistuste tegijate nimed pole teada. Plaadi CD-mastering on Marika Scheerilt.

Ega ju palju valida olnudki. Tunneme Anna Klasi ikkagi kõige rohkem duopianistina, esinemas koos Bruno Lukiga, tema soolokontserte ei mäletata ja ega neid vist palju olnudki. Kolmekümnendatel aastatel, noore pianistina, ei jätkunud raha kontserdisaali üürimiseks, kuigi andeka ja isegi küpse klaverimängija tundus tal tol ajal juba oli. Ta oli sage li esinenud konservatooriumi igakuistel õpilasõhtutel “Estonia” kontserdisaalis. Seal märkas teda ka direktor Jaan Tamm, kes tegi Klasile ettepaneku esitada konservatooriumi sümfooniaorkestriga Beethoveni Viies klaverikontsert. Hiljemgi õnnestus Anna Klasil esineda just klaverikontsertidega – 1936. aastal mängis ta Poola dirigendi Walerian Bierdiajewiga Chopini Klaverikontserti *f*-moll, mõni aeg hiljem Tšaikovski kontserti *b*-moll sama dirigendiga. Mina mäletan tema esituses veel Lydia Austeri Kontserti, mis oligi kirjutatud Anna Klasile, samuti tema viimast Beethoveni Viienda klaverikontserdi esitust koos Eri Klasiga.

Sooloteoseid on Anna Klas salvestanud ka Moskva ja Leningradi stuudiotest. Kahjuks puudub praegu veel ülevaade, kui palju ja mida nimelt. Seni aga võime nautida seda, mida kuuleme käesolevalt plaadilt.

Pean tunnistama, et pole ammu midagi nii nautinud nagu plaadil kõlavat Brahmsi

*Intermezzo't A-duur op 118.* Samuti pani Anna Klasi esitus mind hoopis uut moodi suhtuma Mart Saare Süiti. Mozarti (ja mitte ainult tema) teoste esitusi kuulates tekib vahel tunne, et Anna Klas oli vasakukäeline – ei olnud! Sedavõrd elavad on tema mängituna kõik liinid teoses, ta kuulab tõepoolest kogu faktuuri ja toob selle ka meieni. Mäletan, kuidas ta tundides nõudis: “kuula ette!” ja “kuula sisse!”. Ta ise teeb seda.

Plaati kuulates tuleb palju meelde. Üks tähtsamaid põhimõtteid Anna Klasi õpetuses oli see, et pead ette mõtlema, teadlikult läbi tunnetama iga noodi, fraasi ja muusikalise idee ning teadma, kuidas seda edasi anda. Iga noot peab midagi väljendama, veel enam see, mis jääb nootide vahele. “Seda pole ju kellelegi tarvis!” pidi üsna tihti tunnis kuulma, kui olid oma tüki enda arvates üsna korrektselt ette vuristanud.

Anna Klas on tunnistanud, et rikkalik pedagoogiline praktika tegi temast õpetaja ka iseendale. Seda on plaadilt tunda. Ta mängib just nii, nagu teisi õpetas. Tasakaalus on nii etteplaneeritus kui ka hetke inspiratsioon. Tema ettekanne on “valmis”, aga ta hingestab seda igal hetkel. Kord seletas ta mulle: “Kui me läheme Lukiga kontserdile, peame teadma, et me oleme sada protsenti valmis. Ja siis – nagu jumal annab...”

Mis veel Anna Klasi mängu juures lummab, on tema võrratu agoogika ja oskus tempodega mängida, tema paljuütlevad pausid ja muud muusikalised “kirjavahemärgid”. Seda õpetada ei saa – selleks peab olema Kunstnik. Asra Loo kirjutas kunagi Anna Klasi kohta: “kõrge kultuuriga, peene tunde maailmaga ja terava mõistusega tugev isikus”. See on õige ja seda on ka plaadilt kuulda.

Veel kord aitäh sulle, Ada, selle ilusa kingi eest!

## AKADEEMILISI PÄRLE EHK MIDA JUHAN EI TEA...

Heliloojad koostasid päevikuid, need ongi tsükliid. Meeleolud on sageli loodud sonaadivormis. Sümfooniates kasutatakse koori ja häält.

**Carl Maria von Weber** kasutas laialt ooperivorme. Ta kirjutas kõikidele ooperitele avamängud.

Fausti ainelistest muusikateostest võib nimetada Weberi “Euryanthe” ja Wagneri “Lohengrin”. “Nõidküti” idee oli, et külarahvas peab jagu saama neid piinavatest üleloomulikest jõududest.

**Robert Schumann** kirjutas 1835. a. viimase artikli Brahmsist. [Äärmiselt huvitav, mida võis too artikkel sisaldada, sest Brahms oli ju vaid kaheaastane...] Schumann lõi 1865. a. [s.o üheksa aastat pärast oma surma!] Bachi koguduse.

**Johannes Brahmsi** “Saksa reekviemi” teksti sisu on rahvalikust allikast.

[Helilooja koostas teksti saksakeelse piibli kirjakohtadest]

**Brahms** asendas *allegretto arioso* beethovenliku skertsoga. Teda nimetatakse meloodiliste variatsioonide meistriks, kuna oskas meloodiaid ümber käsitleda.

**Bruckneri** muusikas on rohkem raskust kui kellegi teise loomingus.

**Mussorgski** pidas kõnekeelt laulmise aluseks.

Ooperi “Telefon” kirjutas Menuetti.

**Wagner** oli libretistiks Mussorgski ooperitele.

Wotan – revolutsiooniline luuletaja, kodanluse eest võitleja, kirjastaja.

Wagneri ooperid “Nürnbergi metsalauljad”  
“Nürnbergi ooperilauljad”  
“Magbeth”

Wagneril on suur orkester (kuni neli kooseisu). Brünnhilde ja Wotan on tegelased Wagneri ooperis “Valküüride lend”. Sissejuhatus enne “Reini kulda” kestab kaks ja pool tundi ja põhineb kolmkõla nootidel [üllatav, et 136 takti mängimine nii pikka aega vajab].



**F. Mendelssohn Bartholdy** viiulikontserdis ei ole lõpumärke.

**F. Schubert** ei kasuta rahvaviise, ta kirjutab neid ise. Ta *h*-moll sümfoonia kannatus ei kaasa masse.

**F. Chopin** kirjutas palju mazurkasid ja poloneese. Need jagunesid rahvuslikeks ja lõbusateks tantsudeks.

**Liszt** andis 1839. a Roomas esimese klaveriabendi. Liszt esitas ainult klaveriga kontserti.

**Berlioz** "Fantastilises sümfoonia" on sees tugev programm. Berlioz võttis endale tähtsa koha. Tunatud teos on "Fausti hukkamine".

**Anton Rubinstein** rajas 1862. a. Leningradi konservatooriumi.

Rubinsteini juures õppis tema esimestel eluaastatel poola pianist Joseph Hofmann (1876–1957).

1875. a. külastas **Tšaikovski** Beirutit, kus kuulis Bizet' "Carmeni", mis jättis talle unustamatu mulje ja pani aluse III keelpillikvartetile. [1876 jaanuar–veebruar – III kvartett Ferdinand Laubi mälestuseks; 20. veebruaril – Pariisis "Carmeni" etendusel; 12. augustil – Bayreuthis Wagneri tetraloogia esiettekandel].

Sibeliuse teemades on sageli loogilisus.

**S. Djagilev** hakkas ajakirjas "Mir Iskusstva" kajastama kaasaegsete heliloojate kirjutatud teoste iseloomustusi.

**B. Britteni** [1913–1976] kõik 15 ooperit on tehtud Piter Grimesi koostöös. Britten oli kiindunud Wilfred Oweni [1893–1918] luulesse ja ka poeti endasse. Britteni idee luua suurteost toimus aastate vältel. Britten pühendas "Sõjareekviemi" neljale sõbrale, kellega tutvus Esimeses maailmasõjas. Tal on ooper "Riigipööre" [*The Turn of the Screw*].

**G. Mahleri** laulutsükkel "Laul maas".

**D. Šostakovitš** kirjutas ooperi "Katerina Izmailova" Leedi Macbethi ainetel.

Saad es umbes 50-aastaseks, hakkas **G. Fauré** kuulsus kasvama.

**A. Skrjabinil** on 24 prelüüdi Bachi teemadel. Ekspressionistliku teose kangelaseks on tavaliselt mõni vaimuhaige inimene.

Klaveritsükli "24 prelüüdi ja fuugat" on kirjutatud Mathis der Maler. Selles teoses on väga suured intervallide vahed.

**I. Stravinski** "Püha kevad" sai väga suure kriitika osaliseks, kuna räägib paganliku Venemaa hukatusest.

**Rahmaninov** mängis vabalt 1. ja 5. sõrme vahele jääva deetsimi.

**Debussyle** on iseloomulik kõlavärvide otsimine. Ta kajastab oma teostes vee vulinat.

Kuna **Aleksander Mossolovi** muusika ei vastanud tolaaegsetele ideoloogilistele nõuetele, siis keelati ta peagi ära. Veel enam, ta pandi hullumajja. Pääses sealst sõprade abiga, aga siis ei olnud temast enam asja.

Prantsuse helilooja Fourree [G. Fauré ?].

**O. Messiaen** (1908–1992) on oma naisega siiamani abielus.

**Prokofjevi** teos "Kivilind" [Kivilill] ja "Lugu narrist, keda narrisid 7 narri" [kes tegi narriks 7 narri].

Prokofjevi debüüt suurvormide alal – ballett "Romeo ja Julia" [1936].

**Rudolf Tobias** "Johannese passiooni" esmaesituse tegi EMO [Estonia Muusikaosakond].

**Cyrillus Kreek** tugines ise rahvaviisile. Teosed "Taani [Taaveti] laulud" ja "Jumal koopast" ["Kalevipoeg nõiakoopas"].

**Veljo Tormis** arendab rahvaviisi vastavalt selle geograafilisele asukohale ja ajale, mil see on umbes kirjutatud. Tal on tsükkel "Unustamatud rahvad".

"Eesti ballaadid" – Eduard Tubina ballett-sümfoonia.

**Eduard Tubina** ooper "Reigi õpilane".

**Gustav Ernesaksa** ooperid "Kalevipoeg" ja "Tormise vang".

**Artur Kapp** käis Astrahanis tervislikel põhjustel.

Rahvalaulu kogumised said alguse Eesti Meeste laulu Seltsist Jakob Hurda eestvedamisel 1860. a.

1917–40 olid tingimused muusika arenguks eriti halvad (sõjad, streigid).

Eesti 50-kroonise tagaküljel on Tormise isa orel.

**Heino Eller**, klaveripedagoog Tartu Muusikakoolis, kirjutas klaveriõpikuid.

Kontserdisaali avanemine toimus Tallinnas 1913. a.

Peaaegu oluliseks Tobiast, Pärti ja Tüüri nende teenete eest, mis nad on Eesti riigi heaks teinud.

Eesti väljapaistvaid heliloojaid: Lepp Nurm, Siisak, J. Räätssepp, Rihart Pärt, Suuveran.

Kogumud TIIA JÄRG

## “VIIMNE RELIIKVIA”: INTERSEMIOOTILISE TÕLKE IDEOLOOGILINE JUHTUM I



“Viimne reliikvia”, 1969. Režissöör Grigori Kromanov.

1969. aastal valmis Eestis studios “Tallinnfilm” eesti kirjaniku **Eduard Bornhöhe** jutustuse “Vürst Gabriel ehk Pirita kloostri viimsed päevad” ekraniseering “Viimne reliikvia”. Filmi lavastaja oli eesti režissöör **Grigori Kromanov**, stsenaarist tuntud eesti kirjanik **Arvo Valton** ja laulusõnade autor eesti paremaid luuletajaid **Paul-Eerik Rummo**. Oluline oli ka laulja isik. **Peeter Tooma** oli ülemaailmse noorsoofestivali laureaat ja tuntud kui Pete Siegeri tüüpi protestilaulja. Suurele Nõukogude Liidule mõeldud venekeelses versioonis esitas need laulud sümfoo-

niaorkestri saatel tollal juba ofitsioosne laulja **Georg Ots**. Mainida tuleb ka filmi toimetajat, kelleks oli nüüdseks endine Eesti president **Lennart Meri**. See eesti rõhutamine tegijate poole pealt muutub oluliseks näitlejate valiku taustal. Kuigi eesti näitlejaid lõi filmis palju kaasa, oli enamik keskseid osi antud mujalt kutsutuile. Positiivseid peategelasi mängisid ukrainlane ja lätlanna, negatiivseid venelane ja lätlanna. Negatiivsete hulgas pidi veel olema ka leedulane, kes aga pärast kukumist hobuselt ja luumurdu vahetati eestlase vastu.

Kohe pärast filmi valmimist märgati ka seda, et eesti vaatajale ei pakuta paigatruud lugu. Kui Piritta kloostri ja Tallinna naabruse loomulik, siis Taevaskoja jõudmine Tallinna külje alla tekitab samasuguse ruumilise üllatuse kui püstkoda ajalise üllatuse. See tähendab, et filmil oli kummastav hoiak nii ajaloolise tegelikkuse kui ka filmitegelikkuse, mõõga ja mantli filmikaanonite suhtes.

### Algtekst

Eduard Bornhöhe ajalooline jutustus on kirjutatud 1893. aastal, mida tuntakse ajaloo venestamisajana. Isegi algkool oli Eestis kui Venemaa provintsis venekeelne. Algteksti topograafiline kronotoop on väga selge: tegevusaeg on 1576, mil Eesti alad jaotusid Rootsi, Taani, Poola ja Venemaa vahel. Eellooks on Vene vägede saatmine 1558. aastal Ivan Julma poolt Eesti alasid vallutama. Jutustaja ütleb kohe teksti algul, et järgneva kaheksateistkümnenda aastaga on kunagi rikas ja rõõmus Eesti suuremalt jaolt kõrbeks muudetud, "kus sakslased, poolakad ja rootslased aegajalt endise rikkuse riisimeid laastamas käisid. [- -] Imelik maa see Eestimaa! Kaheksateistkümnend aastat oli hirmus sõda kestnud, nii mitmed sõjaväed olid siin riisumas ja lagastamas käinud, kõigi käsi oli kõikide vastu olnud — ja siiski suutis see õnnetu pind veel kodurahva riisimeid ja vaenlaste tuhandeid toita" (Bornhöhe 1977: 178). Kuigi Venemaa oli nende sündmustega otseselt seotud, püüab jutustaja näidata Venemaad vaid rahutoojana. Selle motiiviga lugu lõpebki. Rootsi ja Poola allutanud Venemaa toob Eestile õnne ja arengu.

Nõukogudeaegne ametlik kirjanduslugu tõdeb, et "Vene riigi arenemise ja laiendamise püüdlustest tingitud võitlus [- -] langes teataval määral ühte ka eesti talurahva huvidega" (Eesti...1966: 476). Peategelased on sakslane Agnes von Mönnikhusen ja ema poolt eesti talupoeg ning isa poolt vene vürst Gabriel Sagorski. Pühholoogiline kronotoop ongi nende armastuse õnneliku lõpuga lugu, mis on samuti allutatud vene austamisele ja muudest rahvuserinevustest loobumisele. Või nagu on kirjas ametlikus kirjandusloos: "'Vürst Gabrielis'" on saanud kirjandusliku kajastuse see mõlemapoolseist huvidest tingitud võitlusliit, kusjuures teose kangelane — noor vene vürst Gabriel Sagorski, kes ema poolt on eestlane ja siin üles kasvanud — as-

tub otseselt välja Eestimaa Vene riigiga ühendamise eest" (Eesti... 1966: 476).

Kontseptuaalne autori kronotoop korraldab lugejale õnne ja rahu võimalust Eestile vaid Venemaa rüpes. Et E. Bornhöhe loomingu puudutava peatüki on kirjutatud viidatud kirjandusloole Endel Nirki, siis on loomulik leida samast peatükist ka vihje konformismile: "Sest isegi "Vürst Gabrieli" põhiidee eesti ja vene rahva ajaloolisest sõpruselst sai



"Viimne reliikvia". Aleksandr Goloborodko (Gabriel) ja Ingrida Andriņa (Agnes von Mönnikhusen).

ilumisaja venestusreformide tagapõhjal paratamatult kroonumeelse kõrvalmaigu" (Eesti... 1966: 476). Toogem lõpetuseks üks näide ka tekstist Gabrieli monoloogist: "Kurjemaks ei või selle maa pärisrahva elujärg iialgi minna, kui see sakste raske käe all on olnud, küll aga võiks ta Moskva valitsuse all paraneda, sest tsaar Ivan Vassiljevits, kes "Julma" nime kannab, on küll vali mees, aga tema rahvas on vaba ja tema hirmsa valjuse ees värisevad kõigepealt kangekaelsed bojaarid, kuna alam rahvas rahu elada ja kosuda võib. Moskva



"Viimne reliikvia".  
Raivo Trass  
(Hans von Risbieter)  
ja Aleksandr  
Goloborodko  
(Gabriel).

tsaamid on suured hariduse sõbrad, sellepärast oli see ammugi nende püüdeks Läänemere-äärseid maid ja sadamaid kui Lääne-Euroopa hariduse värvavaid enda kätte saada, ja varemalt või hiljemalt peavad need maad nende kätte langema. Kes neid selles nõus aitab, see vähendab meie õnnetu kodumaa vaeva ja kiirendab rahuliku, õnneliku aja algamist" (Bornhöhe 1977: 209).

Seega on tegemist ideoloogiliselt venestusaegse ja -meelse teosega, mis on vormilt romantiline seiklusjutt. Stsenariumi sellest teosest tellis tollane "Tallinnfilmi" peatoimetaja Lembit Rummelgas Arvo Valtonilt ja sellest sai ka tema diplomitöö Moskva Kinoinstituudis, mille ta 1967. aastal lõpetas. Koostöö "Viimse reliikvia" režissööri Grigori Kromanoviga algas stsenaristil hoopis hiljem. See tähendab, et teos ei ole olnud režissööri valik. G. Kromanovi jaoks oli see talle stuudio poolt pakutud tekst, mida ta oma põhimõtetele vastavalt kujundama hakkab. Taustaks kääriv Euroopa ja 1968. aasta.

### Stsenarium

Kahjuks ei ole meil kasutada kõiki stsenariumi variante. Ühe hilisematest versioonidest on A. Valton koos kommentaaridega siiski avaldanud (Valton 1990). A. Valtoni kirjutatud stsenariumi esialgne tekst algab eesti maastiku sümbolse pildiga, järgmine pilt on põllul töötavast talupojast. Diktori hääl aga jutustab talupoja raskest tööst, naabrite huvist tema vastu ja soovist eestlaste väikest maad üksteise käest päästa (Valton 1990: 28). See tundub olevat paroodia esimestele Nõukogu-

de dokfilmidele pärast Eesti okupeerimist, seega esimesele olulisele ajaloovõltsingule. Stsenarium on omandanud leitmotiivi püha Birgitta reliikvia näol, mida klooster endale tahab saada. Klooster on saanud stsenariumis ideoloogiliseks keskmeks. Siin maalivad mungad ingleid, kel on tegelikkusest võetud näod (pühadest isadest röövliteni). Siin on terve salakuulamise süsteem ja tegutsevad nuhkmungad. Üks nunnadest ütleb peategelasele Agnesele nuhkide kohta: "Ära karda neid. Nad nuhivad just selleks, et sa seda teaksid, kardaksid ega usaldaks enam kedagi enese ümber" (64). Nimekirjadesse kantakse ikka uusi keelatud raamatuid. Ja veel kirjutatakse kloostri ajalugu ümber. Püha Birgitta eluloo kohendamise kohta ütleb üks munkadest: "Kiidetud olgu jumal, kes laseb nüüd ajalugu ja tõde jälle sedapidi paista" (30). Need paroodilised vihjed nõukogude süsteemile omandasid erilise tähenduse, kui arvestada, et vene teema on stsenariumi tekstist täiesti kadunud ning Piritu klooster, mille tegelikult põletasid maha Ivan Julma väed, leiab stsenariumis ja filmis otsa eesti talumeeste läbi.

A. Valton meenutab, et Ivan Julma ja Vene vägede teemast palus tal loobuda režissöör. A. Valton teeb ise ka ilmselt õige oletuse, et põhjuseks polnud mitte G. Kromanovi vene päritolu (ka oli ta Eestis sündinud), vaid võimalikud probleemid sensuuriga: "Ometi ei päästnud tehtud muudatus ajaloolise vale kasuks režissööri sellest, et paar meest süüdistasid teda filmi valmimise järel eesti nationalismis, mis Grigorile enesele suurt lõbu valmistas" (Valton 1990: 75).

Kuigi Arvo Valton on korduvalt rõhutanud "Viimse reliikvia" kuulumist seiklusfilmide või mõõga ja mantli filmide hulka, sisaldab vähemasti tema stsenaariumi viimaste variantide hulka kuuluv avaldatud versioon piisavalt palju paroodilisi vihjeid. Siiski on ta rõhutanud, et stsenaariumi viimastel variantidel ei ole suurt seost E. Bornhöhe tekstiga (Valton 1990: 25–26). Ka rõhutab A. Valton oma erinevust G. Kromanoviga alates esimese kohtumise kirjeldusest. Peamiseks põhjuseks režissööri taotluste ebaselgus. Arvo Valton ei püüagi seejuures süüdistada: "Küllap pidi viga minus olema, et ma ei tabanud ära seda, mida Grigori teha tahtis... [- -] Üldfilosoofilisest aspektist olid need pikad vestlused ju huvitavad. Rääkisime oma ajast, inimvajadustest, kunsti üldistest taotlustest ja paljust muust, aga küllap olin ma rohkem tegudeinimene ning parasjagu kärsitu, tahtsin näha kiiremini tulemust ja asjaga ühele poole saada, et hakata tegelema muude plaanide realiseerimisega" (Valton 1990: 24–25). A. Valton on ka maininud oma esimese stsenaariumi teostamise kogemuse ebameeldivust, sest filmitavat stsenaariumi muudeti-täiendati juba temata: "Isegi režii kirjutamisel mindi minust mööda ning režissöör konsulteeris põhiliselt toimetajaga" (Valton 1990: 76–77).

A. Valtoni meenutustest koorub, et ta hetki teha eriline film, mille kangelaseks on romantiline, kuid kõhklev intelligent, kes ei taha kuuluda ühtegi leeri ja võib romantilise filmi seadustele vastavalt ka üksikuna võidukas olla. Et peaossa leitud näitleja ei olnud piisavalt intelligentne, tuli A. Valtoni arvates paatost muuta ja naasta seiklusfilmide juurde: "Kromanov tegi tõenäoliselt õigesti, kui loobus esialgsest kavast ning otsustas teha žanripuhta seiklusfilmi" (Valton 1990: 78). Romantilise filmi tunnuseks peab A. Valton ka laulude tellimist filmimise lõppfaasis. Ja siiski ei tahaks olla nõus väitega, et "Viimne reliikvia" on vaid "mahe värvilaik" seinal, millel silm puhata saab.

Ka need filmi hiljem lisatud stseenid, mis A. Valtoni väitel talle tänini vastu hakkavad, võimendavad mitte seiklusfilmilikkust, vaid pigem paroodilisust ja allegoorilisust. Näiteks nuhkunga tunnissõit on osa pealtkuulamise ja nuhkimisega seotud juhtmotiivist, kuhu kuulub motiividena nuhkide värbamine, nuhkide eetika ja üldine jälitamine-jälgimine ja aruandlus isa Johannesele. Sel taustal on ka Agnese alasti olek rannal vaid



"Viimne reliikvia". Raivo Trass (Hans von Risbieter) ja Katrin Karisma (toatüdruk).



"Viimne reliikvia". Vasakul Ingrida Andriņa (Agnes von Mönnikhusen).



"Viimne reliikvia". Talumehed kloostris.

ühelt poolt vaadatuna kommertsivõte. Samas kõrval on stereotüüpne stseen kahest liival püherdavast hobusest. Nende kahe stereotüübi kokkupuutes peegeldub filmi hoiakuline ambivalentsus, millele lisab võrtsi just see inimeste alastiolek nuhkide ees, pealtkuulaja leidmine tunnist nagu neid palju lihtsamini tuvastati telefonitorus. Ka info kulgemine kirjatuvide ja torude kaudu on piisavalt vihjeline. G. Kromanov näitab naeruga asju, millest tõsisemalt rääkimine oleks olnud eluohtlik.

Tatjana Elmanovitš rõhutab õigusega, et "Viimne reliikvia" "oli see film, kus autor püüdis naeruga maha raputada neid muremõtteid, millest tõsine kunst vaikus ikka veel, aga mis ometi liikusid inimeste peades, rahvuslikust kuuluvusest hoolimata" (Elmanovitš 1995: 526). Ta lisab ka ühe vene ajakirjaniku filmistuudiodile saadetud kirja, milles on ka järgmised read: "Arvan, et teie filmi mõte seisneb võitluses rutiini, alatuse, puisuse vastu. Kuulen veel filmi ütlevat: ausad, ärge magage, aida-ke üksteist. Ebaausad on ammugi juba teie vastu ühinenud" (Elmanovitš 1995: 525).

## Režissöör

Grigori Kromanov oli enne "Viimset reliikviat" lõpetanud 1968. aastal dokfilmi eestlaste ühest lemmiklauljast ja rahvuslikkuse kehastajast Artur Rinnest. Seal balansseeris ta osavalt lubatu-keelatu piiril, kuigi film oli ju samuti keeruliste aegade mõjust inimesele. Seega samuti tugeva ideoloogilise dominandiga. Nagu ka enne seda, 1966 tehtud filmis "Mis juhtus Andres Lapeteusega?", kus oli oluline enesemüümise teema ja poliitiline konformism. Kohe pärast "Viimset reliikviat" kirjutas Kromanov stsenaariumi telefilmile "Tasane" Fjodor Dostojevski samanimelise jutustuse põhjal. Selle teose põhimõte on lähedane "Viimsele reliikviale". "Tasase" peategelaseks on mees, kelle naine end tappis ning kes püüab nüüd oma elu üle järele mõteldes leida vastuse enesetapu põhjustele. Dostojevski poetikaks on siin "ühte punkti koondatud mõtted", st millisest elufaktist mees ka ei mõtleks, tegelikult mõtleb ta ikkagi oma naise surmast. Paljust mõeldes mõtleb ta ühest. See on heterofoonia põhimõte, ühe tihti varjatud idee paljukordne variatiivsus.

Kirjades Irena Veisaitè-Kromanovale on ta "Tasase" üle palju mõtisklenud. Kuidas lavastada sisemonoloogilist teost: "Kuidas sobitada jutustaja dialektika ja visuaalne lahendus, nii et kujutis kõneleks ilma Dosto-

jevski tekstitagi, st et pildi eelistamise korral ei läheks kaduma monoloogi võlu, selle vastuolud?" (Veisaitè-Kromanova 1995: 410) Teisalt on "Tasase" peategelase avamine Mihhail Bahtini refereerimise kaudu lähedane režissööri enda positsiooni avamisele "Viimset reliikviat" filmides: "Teose kangelane varjab ise enda eest ja kõrvaldab väga hoolikalt oma lausungist selle miski, mis tal tegelikult kogu aeg silme ees seisab. Tema monoloogi mõte on sundida iseennast viimaks ikkagi nägema ja teadvustama seda, mida ta juba algusest peale teab ja näeb. Kaks kolmandikku monoloogist kujutab endast meeletlikku püüdu vältida seda, mis sisemiselt määrab tema mõtted ja väljendid ning mille kui "tõe" ligi-olek on algusest peale tunnetatav. Esiotsa püüab ta "koondada oma mõtted punkti", mis asub teispool tõde. Lõppude lõpuks peab ta nad siiski sellesse, tema jaoks hirmsasse "tõe punkti kokku koguma" (Veisaitè-Kromanova 1995: 412).

"Viimne reliikvia" jäi G. Kromanovi loominguks piiriteoseks. Siin saavutas ta võime rääkida tõsistel ideoloogiat ja inimväärikust puudutavatel teemadel ka tsensuuri tingimustes nii, et tema filmi võis pidada "Tulp-Fanfani" vaimus seiklusfilmiks. Järgnevad aastad näitavad selle huvi jätkumist. Režissööri kirjad peegeldavad sügavat huvi kõigi filmilike vahendite vastu sügava allteksti loomisel. Nii kirjutas ta 1971. aastal I. Veisaitè-Kromanovale enesekriitiliselt: "Kuidagi ei tahaks uskuda, et sellest filmist võis nii palju mu kavatsusi välja lugeda, sest minu arvates enamik neist ei leidnud kunstilist väljendust. [- -] Ei oska ette kujutada, missugune võis olla see koopia, mida Sa nägema juhtusid – küllap oleksin sinnasamasse kinosaali häbi ja õuduse kätte ära surnud; kuid et laulu sõnadest polnud võimalik aru saada, siis see oli küll sigadus. [- -] Kui Sul aga tõepoolest õnnestus kõigele vaatamata sealt välja lugeda kõike, millest mulle kirjutad, kuulda filmi allteksti, siis pole mulle oluline, kuidas reageerisid koolipoisid (muide, nii nad peavadki reageerima – selles filmis on igäühe jaoks midagi)" (Veisaitè-Kromanova 1995: 414–415).

Grigori Kromanovi arutlused "Tasase" üle ja viimane kiri "Viimsest reliikviast" tõid eriti filmi kassa- ja müügitulu (60 riiki ostis selle filmi) taustal meelde ühe paralleeli. "Tasase" autor Fjodor Dostojevski oli hariduselt sõjaväeinsener. Siberis poliitvangina karistust

kandes sai temast amnestia korras lihtvangist sundsõjaväelane, kellel oli ka lihtsõduritest alluvaid. Nende põhjal tegigi kirjanik enda jaoks olulise avastuse. Ta luges oma enamasti talupojaseisusest soldatitele ette erinevaid raamatuid ja veendus, et ainus aktsepteeritav kirjandus oli nende jaoks prantsuse seiklusromaan, eelkõige E. Sue "Pariisi saladused" või A. Dumas' "Krahv Monte-Cristo". Seega teeb kirjandusteose haaravaks kiire süžee. Järelduseks oli, et igasugune idee jõuab kõige paremini lugejani läbi seikluste, nii kangelaste kui ka ideede seikluste. Seda võib näha Dostojevski kõigis sunnitööjargsetes romaanides. Kromanovi "Viimne reliikvia" teeb sama – ta reageerib totalitaarsele ühiskonnale ja 1968. aasta Euroopale seiklusega, nii kangelase kui ka idee seiklusega.

### Film

Kõigepealt oli režissöörile oluline eriti oma-võõra probleemiga seoses, et seiklused toimuvad küll Eestis, aga seiklejad on põhiliselt mujalt. Siin põimub E. Bornhöhe Eesti teema G. Kromanovi nõukogude rahvaste ja sotsialismileeri teemaga. Lavastaja põhimõte kasutada filmis kesksetes osades vaid mitte-eesti näitlejaid võis tuleneda soovist näidata võõraste võimu eestlaste üle. Aga Praha sündmuste taustal oli olulisem vastupanu sellele võimule. Selle vastupanu objektiks saab klooster, mis filmis tähistab vähem usku ja rohkem ideoloogilist võimu. Film algab ja lõpeb vaa-

tega Pirita kloostri. Kloostri sakraalsus on kohe alguses madaldatud ajaloo ümberkirjutamise stseeniga. Koos kloostri tuuakse filmi ka reliikvia teema, mis kulgeb simultaanselt kahel tasandil. Filmiloos ihkab klooster Püha Birgitta reliikviat ja selle ihaluse taustaks on laul viimsest reliikviast, mis on juba käes: "Õhtu jõuab / ja päev veereb, / aga meil on viimne reliikvia. / Önn, usk, lootus, armastus, / tõde, õigus, õiglus, vabadus" (Rummo 1985: 190). Tõsi küll, samas laulus antakse kohe mõista, et reliikvia on käest antud: "Õhtu jõuab / ja päev veereb – / aga kuhu jäi viimne reliikvia?" (190) Filmi lõpus klooster põleb ja sama laul varieerub sõnades: "Viska nurka viimne reliikvia, / jäta sinnaaika reliikvia. / Õhtu jõuab / ja päev veereb – / otsi endale uus reliikvia! / (Önn, usk, lootus, armastus, / tõde, õigus, õiglus, vabadus.)" (195). Nii on reliikvia korraga laegas pühade säilmetega ja rida konstantseid omadusi – esimest ihatakse kui asja, teist kui seisundit. Selles sündmustikku saatva sõnalise teema haakumises laulusõnade ja ka lauluviisidega seisneb filmi oluline eripära.

Kui topograafilise kronotoobi tasandil on tegemist seiklusfilmiga, millel psühholoogilise kronotoobi tasandil on ka irooniline kujutamiseviis, siis metafüüsiline ehk autori kontseptsioonist tulenev kronotoobitasand on seotud hoopis laulusõnadega. G. Kromanov tellis tekstid kindlatel teemadel ja pani nad lauludena filmi avardama ja mõtestama:



"Viimne reliikvia".  
Ingrīda Andriņa  
(Agnese von  
Mönnikhusen).

- 1) laulud moodustavad mentaalse raami filmile, sest paiknevad põhiliselt alguses ja lõpus;
- 2) laulud kinnistavad vaataja mälus visuaalsed võtmesõnad;
- 3) laulud selgitavad visuaalseid võtmekujundeid ja loovad konnotatsioone;
- 4) laulja isiku kaudu tekib otsesem seos filmivälise tegelikkusega, loominguline kromotoop.

G. Kromanovi ja A. Valtoni koostööst sündis film, mis suhestub ambivalentsetl E. Bornhöhe algtekstiga ja lubab filmi vaadelda kirjanduslooliselt anti-bornhöhelikuna ning aktuaalselt 1968. aasta taustal nõukogudevastasena. G. Kromanovi ja P.-E. Rummo koostööst sündis filosoofiline mõtisklus ajastust, mis lisab õnnelikult lõppevale filmiloole ajaloolist fataalsust. Film kui tervik on korraga lootusrikas ja lootusetu, ta väärtustab kõrgeimat kõlblust ja tunnistab vastuhaku lootusetust. Filmi kui terviku taustal kumab veel üks vene kultuuriloost pärit juhtmotiiv – v a b a d u s e kui vaimse seisundi ja sisemise sõltumatuse vastandamine p r i i u s e l e kui tegutsemisvabadusele, mässuvabadusele ilma sisemist vabadust saavutamata. Selle loogika järgi võib puurilind olla vabam stepikasakast. Tõsi küll, see vastandus ei ole filmis järjekindel sõna tasandil, kuid filosoofilise motiivina on ta täiesti olemas.

R e l i i k v i a on esemena laegas, milles on püha Birgitta sääreluu. Selle laeka purustavad mässulised rahva seast filmi lõpus. Nuhkide ülem munk Johannes peab seda rumalaks teoks, sest reliikviata ei saa keegi läbi. Mässajate sõnum on: meie reliikvia on vabadus. Samas selgub, et vabal mehel ei ole valikut oma vabaduse eest võitlemisel. Laulusõnad aga kordavad: meie käes on viimne reliikvia: õnn, usk, lootus, armastus, tõde, õigus, õiglus, vabadus. Nii moodustavad laulud filmis omaette teksti, oma juhtmotiivide ja looga, mis lõpuks tervet filmi mõtestab.

Vabadus kui reliikvia tähendab aga vajadust seda kaitsta. Priiuserüütlil peab alati pistoda vööli olemas. Selline pistoda muutub talismaniks, mis kaitseb kandjat päeval ja ööl, kuid võib endas peita ka surmahoopi omanikule. Filmi *story* neid transformatsioone ka peegeldab. Reliikvia lauluteemana kutsub lõpuks loobuma reliikviast ja leidma uue reliikvia.

V a b a d u s on teine teema, mis laulutekstides varieerub. Kui vabaduse kaitsmi-

ne pistodaga on õige, kuid ohtlik ka oma elule, siis teiseks võimaluseks on põgenemine: laul ütleb, et üle kõige on maailmal vaja üht vaba last. Ta peab põgenema, sest vabadus meelitab ligi vägivalda. Jääbki üleskutse: põgene, vaba laps, see on ainus võimalus, põgene, vaba laps, vii peitu kõik maailma vabadus.

Vabadusega käib kaasas õigus otsustada oma saatuse üle: iga mees on oma saatuse sepp ja oma õnne valaja. Ükskord prahvatab vimmm, mis on kogunenud salaja. Ja järgneb gradatsioon, mille algus pärineb rahvalaulust: 1) mõisad põlevad, saksad surevad, mets ja maa saab meitele; 2) metsad põlevad, maad surevad, meie saame meitele; 3) meie põleme, meie sureme, vaat, siis ei jää enam ühtegi orja, ühtegi orja ega peremeest.

Lauluteemana on võitlus vabaduse eest hukkamise tee. On veel taevalik õiglus ja taevalik armastus, kuid ainult unes. Tegelikuses aga on kõik laulusõnade järgi enesemüümine: lõpuks on kõik ainult enesemüümine, turul me oleme vennad ja õed. Päevhaaval, tundhaaval, tükkaaval, jupphaaval üksteisele müüme omad usud ja tõesed.

Ka see kohmakas ümberjutustus näitab, et laulud mõtestavad filmi kahekordselt. Ühelt poolt annavad nad võimaluse autoripositsiooni rekonstrueerimiseks filmitekstis, teiselt poolt viivad XVI sajandi sündmusi käsitleva filmi mõtted 1969. aastasse. Heterofooniliselt mängitakse läbi vajadus vabaduse eest võidelda ja lootusetus niiviisi midagi muuta. Jääb surm või põgenemine.

Vabadus on reliikvia ja pistoda on talisman. Pistoda toob audiovisuaalse juhtmotiivina esile ka laulutekstidest kooruva vabaduse motiivi ambivalentseuse. Kindlasti on üks ja sama pistoda kõige korduvam motiiv filmis. Pistoda esimeseks ülesandeks filmis on olla Gabrielile enesekaitsevahend. Seejärel haakub temaga muusikaline motiiv, mis hiljem laulus saab. Taevaskoja lõkkestennis on pistoda sümbolina suures plaanis vaataja ees. Sellele järgneb kohtumine Gabrieli poolvena Ivo röövlitega ja pistodast ilmajäämine. Ivo tagastab pistoda Gabrielile, et hetk hiljem see tema vöölt salamisi haarata ja temasse torgata. Mõni stseen hiljem saab vaataja teada, et sama pistoda on Ivo telgis aardelaekas, kus seda näeb vangistatud Agnes. Sama pistodaga lõikab Agnes läbi telgiriide ja põgeneb. Kloostriisse sattunud Agnes on sunnitud oma





“Viimne reliikvia”. Uldis Vadzik (Siim).

“vabal tahtel” ja piitsa kaasabil nunnaks saama ning otsustab oma vaba tahet hoopis siit ilmast lahkumiseks kasutada. Ristikuju taha peidetud pistoda ei jõua eesmärgile tänu nunn Ursula sekkumisele, kes pistoda enda kätte jätab. Mõni stseen hiljem, Ivo ja Gabrieli kohtumisel salakäigus ulatab Ursula selle pistoda Gabrielile ning sellest saab Ivo tapmise riist. Nii loob pistoda visuaalse motiivina sidusust filmi eri osade ja tegelaste vahel ning samas muusikalise motiivina ja lauluteemana ajendab mõtlema maailma ja inimese igavestele vastuoludele. Nii priiuserüütlil vabadus kui rahva vabadus on vaid osake kompleksist, mida tähistab sõnaühend “viimne reliikvia”: õnn, usk, lootus, armastus, tõde, õigus, õiglus ja alles kõige lõpus vabadus. See on reliikvia, mille olemasolu on tajutud, mille käestlaskmist on mõistetud ja mille taasleidmisele loodetakse. Loodetakse kui kaunile utoopiale.

“Viimne reliikvia” lõi Nõukogude Liidus kõik kassarekordid. Seda vaadati kui seiklusfilmi, kuid venekeelsetena laulud tähelepanu ei köitnud. Eestis seevastu muutusid laulud kultuuris omaette väärtuseks. Ka film on eestlastele ikka veel kõitev.

E. Bornhöhe ajalooline jutustus on arenenud G. Kromanovi ajalooliseks filmiks, kuid algteksti ajalootaustaga on lavastaja väga julgelt ümber käinud ning õigem oleks öelda, et film on G. Kromanovi aja suhtes ajalooline. Nii on tekkinud keerukas ideoloogiline kooslus: E. Bornhöhe kirjutas Eesti alade vallutamise korraga mitme suurema naabri poolt, ta tegi seda Vene impeeriumi tingimustes ja väikerahvale halvimal, üldise venestamispoliitika elluviimimise ajal. G. Kromanov tegi filmi ajal, kui ühes Euroopa nurgakeses lämmatati vabadus ja pandi proovile paljude loojate kodanikujulgus. Mis ei olnud võimalik sõna ja pildi koosluses, sai võimalikuks sõna ja muusika koosluses. Ta kasutas seda märgisüsteemi, mida filmitseisuuris kõige vähem analüüsiiti, ja lõi teose, mis on paljudele ajalooline seiklusfilm, kuid paljudele ka mõtisklus oma ajastust. “Viimne reliikvia” on film, mida võib analüüsida korraliku klassikalise intersemiootilise tõlkena. Kuid tõlkena mõistmise kõrval on võimalik tema mõistmine ka oma ajastu tekstina, seda nii tulemuse kui ka protsessina. Seega on ta korraga kunstiline ja ideoloogiline nähtus kultuuris.



Grigori Kromanov ja Ingrida Andriņa  
"Viimse reliikvia" võtete ajal.  
O. Vihandi fotod

**Viited:**

Bornhöhe 1977. E. Bornhöhe. Ajaloolised jutustused. Tallinn, Eesti Raamat.

Eesti...1966. Eesti kirjanduse ajalugu. II kd. XIX sajandi teine pool. Toim. E. Nirk. Tallinn, Eesti Raamat.

Elmanovitš 1995. T. Elmanovitš. Grigori Kromanovi filmid. – Irena Veisaitē-Kromanova 1995, lk 517–532.

Rummo 1985. P.-E. Rummo. Laulud "Viimsest reliikviast". – P.-E. Rummo. Oo et sädemeid kiljuks mu hing. Valitud luulet 1957–1984. Tallinn, Eesti Raamat, lk 190–195.

Valton 1990. A.Valton. Proovipildid. Tallinn, Eesti Raamat.

Veisaitē-Kromanova 1995. Lavastaja Grigori Kromanov. Mälestused. Artiklid. Kirjad. Päevikud. Koost. I. Veisaitē-Kromanova. Tallinn, Eesti Raamat.

(Järgneb)

GRIGORI KROMANOV sündis 8. märtsil 1926. aastal Tallinnas. Lõpetas 1953 Moskvas GITISe eesti stuudio. Töötas seejärel 1953–1956 Tallinna Draamateatris näitlejana, aastatel 1956–1961 oli Eesti Televisioonis režissöör ja 1962–1963 pearežissöör; 1963–1981 (vaheaegadega) "Tallinnfilmis" režissöör, 1981–1982 Vene Draamateatri peanäitejuht. Olnud TRK lavakunstkateedri õppejõud. Lavastanud Noorsooteatris (Maksim Gorki, "Põhjas", 1968) ja Tallinna Draamateatris (Kazys Saja, "Pühajäro", 1971; Enn Vetemaa, "Õhtusöök viiele", 1972; Max Frisch, "Santa Cruz", 1973; Shakespeare, "Suveöö unenägu", 1974). G. Kromanov suri 18. juulil 1984 Lahe külas Rakvere rajoonis. Filmid: 1964 "Põrgupõhja uus Vanapagan" (koos Jüri Mütüriga); 1966 "Mis juhtus Andres Lapetusega?"; 1968 "Meie Artur" (dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", koos Mati Põldrega); 1969 "Viimne reliikvia"; 1975 "Briljandid proletariaadi diktatuurile"; 1979 "Hukumud Alpinisti" hotell". Jüri Sillart tegi 1996. aastal Grigori Kromanovist portreefilmi "Griša", mille filmiajakirjanikud tunnustasid aasta parimaks eesti filmiks.

S. T.

**"VIIMNE RELIIKVIA"**. Lavastus: Grigori Kromanov, Arvo Valtoni käsikiri Eduard Bornhöhe ainetel, kaamera: Jüri Garšnek, kunstnik Rein Raamat, kostüümid: Helve Halla, muusika: Uno ja Tõnu Naissoo, Paul-Erik Rummo laulud Peeter Tooma ettekandes, dirigent Eri Klas, näitejuhid Kalju Komissarov ja Veronika Bobossova, operaator S. Rahomägi, helioperaator R. Sabsay, kombineeritud võtted B. Aretski ja L. Aleksandrovskaja, jumestus: H. Sikk, montaaž V. Laev, assisteerisid M. Ojasoon, V. Kapina, T. Dobrovolskaja, M. Ratas, T. Vernik, O. Kurg, H. Halla, M. Must ja H. Ehelaid, võitlused seadsid K. Tšernožomov ja A. Olevanov, ratsatrikid: P. Timofejev ja J. Melnikov, sambomaadlejad A. Lutsari juhtimisel, nõuandjad V. Raam, N. Mei, A. Kurtna ja E. Rosental, toimetaja Lennart Meri, direktor Raimond Feldt. Osades: Aleksandr Goloborodko (eestikeelne tekst Mati Klooren) (Gabriel), Ingrida Andriņa (e k Mare Garšnek) (Agnes von Mönnikhusen), Elsa Radziņa (e k Aino Talvi) (abtiss), Rolan Bõkov (e k Jüri Järvet) (vend Johannes), Eve Kivi (Ursula), Uldis Vadzik (e k Aksel Orav) (Siim), Raivo Trass (Hans von Risbieter), Peeter Jakobi (e k Olev Eskola) (Ivo Schenkenberg), Karl Kalkun (pealik), Valdeko Ratassepp (vana von Risbieter), Helmut Vaag (kõrtsmik), Katrin Karisma (toatüdruk), Hans Kaldoja ja Ain Jürisson (mungad), Ago Saller (preester kloostri), Priit Pärn (mässaja nr 4); teistes osades: G. Hamrajeva, F. Kark, K. Komissarov, H. Laur, A. Lauter, A. Pärn, V. Truve, J. Uppin jt. 35 mm, 90 min (videos 86 min), värviline. "Tallinnfilm", 1969.

## REIN MARANI LINNUD



"Sookured", 1982.  
Sookurg.

Pikk libisemine lainetel, ootamatu tiivaplagin, järvekaur lennul, siis vees, huige, lind sukeldub, tähistaevas, millele ilmub kiri *ILMALIND*.

Nii algab üks **Rein Marani** paljudest filmidest.

Haarata Marani senist elutööd, analüüsida tema mängu-, dokumentaal-, kontsert- ja loodusfilme tähendaks mahukat uurimust. Sellepärast tuleb püüda ringi koomale tõmmata ning otsida mõnda Maranile kui loojale omast iseloomulikku joont väga piiratud alalt – loodusfilmidest, veelgi kitsamalt – linnufilmidest.

Niisiis, tutkad, tuttpütid, sookured, järvekaurid, suitsupääsukesed, must-toonekured, ööbikud...

Rein ise kinnitab, et oma suurimad tundelaengud saab ta loodusest.

"Millest see ebamaisuse tunne ja väljaspool reaalsust olemine, kuigi väga reaalses looduses, sest loodus ümberringi on ju täiesti reaalne? Ja samal ajal tunned end aeg-ajalt olevat justkui mingis ebamaises situatsioonis. Aga see on nii sügavalt isiklik, et sellest nagu ei saagi rääkida eriti..."

Kuidas see tunne vaatajani tuua, luua oma maailm Maailmast?

Sündmuste areng on sarnane: lindude saabumine, pesa ehitamine, alalised ohud, poegade haudumine, pesast lahkumine, pi-

kaks rännuks valmistumine, lahkumine. Ja ometi on kõik ettearvamat, sest iga liik elab omaette keskkonnas.

Erinevad algused.

...Tutkad uhkete rüüdega rannatuules.

...Sookurgede sinakashallid siluetid hommikuudus.

...Karjala salapärase järv kauriga.

...Kevadveed kivide vahel, metsaalune, suitsupääsuke traadil.

...Õhetav taevas, must lind, varjude mäng, Vigala Sass ja loits.

Loodushääled, mõnikord tagasihoiatud, kuid sugestiivne muusika, diktori endaga kaasa viiv hääli...

Rein Marani filmides oleme vastamisi eheda loodusega. Tavaliselt harukordse, teinekord näiliselt tuttavaga. Kuid alati sellisega, millest me midagi ei tea, teame äärmiselt vähe või arvame palju teadvat.

"Kui nägin, siis ahmisin õhku," naeratab Rein. Jutt on tutkastest.

Tutkad tuules. Pulmamäng, mis pole isalindudele enam võitlus, ainult rituaal.

Rüüde värvilised kombinatsioonid kui rollitunnused.

Põhimängijad, nende satelliidid, tõrjutud ehk marginaalid.

Mängu reeglid ja keel. Maran tõlgib liigutused, poosid, asendid tinglikult inimkeelde: Ära tule, see siin on minu koht!... Ma

olen siin, ma olen siin!... Kas sa tõesti mind ei märka?... Sa vaata, vaata ainult, milline ma olen!... Minu suurim austus sulle...

Ja tõeline võitlus: dominant võõra sisetungija vastu.

Mis juhtub, kui emalind mänguplatsile läheneb, võib arvata. Ja juhtubki, nagu arvate.

Äsja koorunud pojad. Kümne päeva vanusel lahkuvad nad ema juurest. Alustavad iseseisvat elu.

Kõlama jääb küsimus, mis vaevab Reinu kõigis tema linnufilmides – kas siis, kui taas kevad kätte jõuab, ootab endiselt ees mänguplats? Pesapaik?

Lühike, erakordselt värvikas ja hoogne, vaoshoitud huumorist kantud "Tutkad" aastast 1976 paneb unustama aja ning ümbruse. Tuletab meelde, et ega me olegi nii kaugel nendest väikestest linnukestest, kui arvame.

Kuus aastat hiljem valmib film "Sookured".

"Sookure pesa võib leida kas rabast sookailude puhmaste vahelt või lausa lagedalt mädasoo ligipääsmatult mättalt, kinnikasvanud järve õotsuvalt pinnalt või isegi madalast veest, varjatuna pilliroo- ja kõrkjapuhmastest. Mõnikord aga lausa kõvalt kuival pinnasel mõne puu või põõsa lähedalt."

See on vaid üks näide diktoritekstist. Ei midagi üleliigset, iga sõna läbi mõeldud ning täpne.

Kas mäletavad tegijadki enam täpselt muret ja vaeva, et leida sellist sookure pesa, mille juurde oleks võimalik varjet panna, sellele ligi pääseda. Filmimise käigus muutub tagasihoidlik varje otsekuu pühamuks, filmija erakuks. Telgist saab tempel. Pikkade päeva-

"Ühe armastuse lugu", 1981. Tuttpäät.



de kestel naudid omaette olemise võlu, iseenadaga olemist. Sulad sellesse, mis sinu ees ja ümber toimub, mõistad teisiti aega, ruumi, ennast. Muutud a v a t u k s. Ja avanemine on vabanemine. Saad lahti oma Mina ahelaist.

Rein Maran rõhutab tihti linnu osa meie esivanemate maailmapildis. Nende sisemist sügavat austust looduse vastu. Püüab taasväärtustada põliseid elutarkusi. Meenutab, et "sookure ei tohtinud tappa ega talle liiga teha. Kurgede tulek ja minek ning hääliitsused ennustasid ilma, viljasaaki, mitmete põllutööde alustamise või lõpetamise aega".

Selles filmis toob ta sookure sugulaste kuueteistkümnest liigist vaataja ette ka valge-, ida-, neitsi-, sinineitsi- ja trompetkure Oka looduskaitseala haruldaste kurgede kasvandusest.

Püssipauk toob aga taevast ühe linnu meie sookure paarist.

Mällu jääb meenutus kiviaja lõpust pärit kalmest leitud nooruki säilmetest, kel kätele lisatud linnutiivad. Kuhu pidid need kandma?

Rein tõdeb: "Me ei tea, miks tekitavad lahkuvate sookurgede hõiked meie hinges valusa rahunuse."

Sügispilev linnuparvega lõpetab filmi.

1989. aastal saab valmis "Ilmalind" – üks Rein Marani müstilisematest töödest.

Järvekaur lummab kogu võttegrupi, kes töötab kui ühes hingetõmbes.

See film väärrib oma teksti: "Võib-olla just see, kilomeetrite kaugusele kostev kauri hõige öös on rahvamuistendite talle andnud müütilise linnu imelise rolli. Võib-olla ka tema võime ootamatult ja hääletult vetesügavustest ilmuda ja kaduda. Võib-olla on sellele kaasa aidanud ka pärast pika talve lõputut pimedust saabunud põhjamaa valge suveöö, mis paneb tunnetama enda ja kõige elava hinge ning sünnitab teadmise, mis ulatub sündmuste ja aegade taha."

Töö Marani grupis pakub erakordseid elamusi igapähele.

Andres Korjus, operaatori assistent, meenutab: "Esmakordne kogemus olla nii kaua ja nii lähedal lindudele oli meelilendav, näha nii lähedalt nende silmi, igat sulge, igat liigutust." Ja lisab filmimeestele nii tuttava kibeda kogemuse: "Aga kui pärast pojad teele läksid, oli liiga vähe valgust."

Siin on harmooniliselt koos kõik, mis vaatamist väärrib: sisu, teadmised, tarkus, silmapaistev operaatoritöö, helide unustamatu lõim, seletamatu meeoleolu, mis jääb elama vaatajas.

Kokku on võetud meie loodusfilmide tegijate, selle imeväikese meeskonna usutunnis-

tus: "Ainult see saab teadma, kelle silmadele avaneb see, mis nähtamatu, kõrvadele see, mis kuulmatu, ning hingele see, mis tajumatu."

Kahju ainult, et võimalus kohtuda järvekauriga Eestimaal puudus. See viis võttegrupi Karjalasse Äänisjärve ja Laadoga vahelisele alale. Ja sunnib diktorittekstis küsima: "Kas suudame mõista enne kui hilja, et iga liigi hukkumine on samm lähemale meie endi olematusele? Kas jääb ka sellest imekaunist põhjala linnust maailma vaid müüt? Või eksisteerib ilmalind ikkagi edasi sealpool maise olemise piiri koos meie hingedega, nagu uskusid esivanemad?"

1990. aastal läheb Rein Maran lauta. Teeb filmi "Suitsupääsuke", meie rahvuslikust sümbolist. Tunnistab, et esmahetkel küllalt kergena tundunud ülesanne polnudki lihtne. Nagu ikka ja alati tuli kasutada tehnilisi nippe ja kavalusi, et vajalikku kätte saada, kõike eeldalt tabada. Aga tasub meenutada vaid lindude ja nende poegade suuri plaane pesas – filmige neid mõjusalt suures plaanis nii, et vanalind on pesa v ä l i s serval. Või katsuge tabada 120-kilomeetrise tunnikirusega lendavaid pääsukesti teleobjektiiviga panorameerides. Marutuules vihisevat üksikut lindu mühava mere kohal, kes lõpetab filmi...

On iseloomulik, et kõigi oma teadmiste ja kogemuste juures töötab Maran pidevalt koos eriteadlastega, kelle nimesid leiame iga ta filmi lõpukirjadest.

**Aleksander Heintalu – Vigala Sassi** loitsuga viib Maran meid must-toonekure maailma. Tõdeb: "Must-toonekurg, salapärase Toonela lind, on elanud Eestimaal aegade algusest saadik. Enamik inimesi pole must-toonekurge aga kunagi näinud."

"Toonela lind – must-toonekurg" on huvitav film pikkade plaanide ja ootustega, mis ei tähenda igavust ega venimist. Oled silmitsi Suure Tundmatuga ning selle varjatud eluviisi linnu elu mõõdnud su ees oma tavapäras.

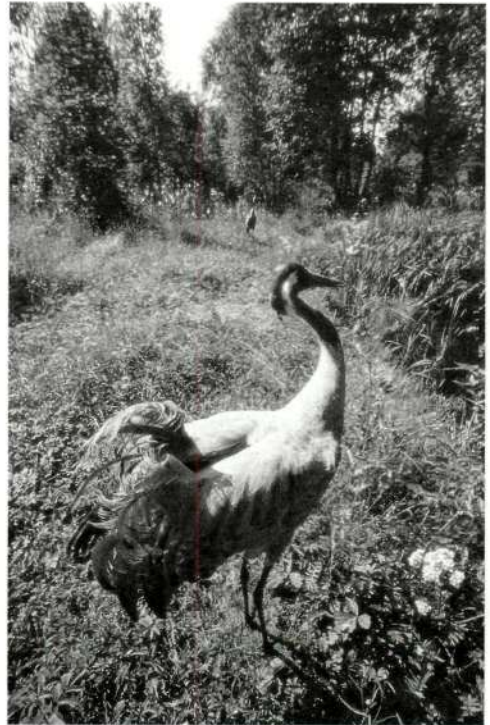
Kaua ootab isalind emalindu, sest kumbki neist võtab pika rändetee Aafrikasse ja tagasi eraldi ette. Aga side kord paari heitnud lindude vahel püsib kogu elu. Läbi mõõtmatu ruumi.

Ootab ka üksik inimene kõrgele puule püstitatud varjes.

Nad ootavad kurega kahekesi nädala, teisegi veel. Isalind tõstab oksakest siit, sambalatutti sealt. Mida teeb mees kaamera taga mitmekümne meetri kõrgusel tasa või tormis õõtsudes? Mõlemad päevakuumas, vihmavalanguis.

Agas võib-olla just siis, nii kaua kõigest ja kõigest eemal olles, mõistad, et midagi võib tabada, kõike püüda seletada, aga ometi on kõige taga veel midagi. Peab olema!

Isalind muutub närviliseks. Operaatori tuleb püsivalt valmis olla, sest emalind peab ometi kord saabuma. Ja ta tababki õige ja ainsa hetke. Vähe sellest. Tõnu Talpsep, Rein Marani parem käsi, mees, kellele ta alati võib surmkin-



"Ilus on maa", 1984. Sookurg.  
Rein Marani fotod

del olla, filmib isalinnu rituaalse kutsetantsu, toob meieni ime – miks karta nii öelda.

Tõnu ise ütleb oma tööst, et "sellist kogemust ei saa osta, müüa ega vahetada, seda peab ise läbi elama ja see annab elule hiljem hoopis teistsuguse mõõtme".

Kuid ta peab ka kohe õõsel lahkuma, sest nüüd on kured nii tundlikud, et pesa hülgamise võimalusega ei tohi riskida.

Tagasi tullakse siis, kui pojad juba nii suured, et enam pole filmimisest kahju karta.

Kure üksildased jahiretked madalasa metsajões, siis ülejuutatud luhal selle kireva eluga, poegade sulgkatte muutumine, ornitoloog **Urmas Sellis**, ainuke Eestis, kes on üle kümne aasta must-toonekurge uurinud ning tõuseb nüüd pesale poegade juurde, et neid rõngastada.

“Me oleme kümmeaasta jooksul püüdnud must-toonekure heaks teha, mis me oleme osanud.” Ka tehispesa tõstmine ja kinnitamine puule kinnitab filmis seda.

Kontrastiks on valge-toonekure elu inimeste keskel: asfaldil, korstna ja posti otsas, taluõuel, mälestussambal.

Taas ürgmets ning puutumatus vees uitav must-toonekurg. Maran tuletab meelde, et seda oli kõige raskem filmida. Lind on ergas ja ettevaatlik, tal puudub igasugune mõeldav režiim — jõeke, kus ta liigub, on seitsekaheksa kilomeetrit pikk. Siit ka mitme varje vajadus. Nädal-kaks ootamist lootuses, et ükskord ta peab tulema. Ja siis ta tuleb ja tuleb ja tuleb oma häirimatus rahus... Lihtsalt üks lind tuleb, tuleb lummavalt kaua ja pikalt. O l e m i s t tajud filmiski. See on elamus, kogemus, millegi sõnuseletamatu läbielamine, aukartus ja hardus, mida vaatajaga jagatakse. Nii iseloomulik Rein Marani loodusfilmidele.

Süvavaatlus on see, mida loodusfilmilt ootad, mis haarab ja köidab. Sild, mille filmi looja loob kahe lähedase, samas nii kaugel maailma vahele. Õpetab elust aru saama, et osata elada. Seal pole enam kaugel mingi kosmilise religioossuse tunne, mis vaatamängulises loodusfilmis puudub. See ongi midagi erilist, mis muudab loodusfilmid nii vajalikuks dokumentaalfilmide lõputus kirevas reas.

Albert Einstein kirjutas 1932. aastal: “Kõige kaunim ja sügavam elamus, mis inimesele võib osaks langeda, on salapärasuse tunnetamine. See on usu ja kõigi sügavamate tendentside aluseks kunstis ning teaduses. See, kes pole seda tunnet läbi elanud, näib mulle laibana, vähemalt pimedana.”

Rein Maran on tunnistanud, et tegelikult on loodusfilmi loomine nii ränk töö, et ükski normaalne filmitegija selle peale ei lähe.

Ja veel Einsteinil: “Miks me nii kuratlikult tõsiselt suhtume oma töösse — see on mõistatus! Milleks see kõik? Iseenda jaoks? Kuid elu on nii lühike. Järeltulevate põlvete jaoks? ... Ei, see jääbki mõistatuseks.”

Toonelind, surmalind. Mitte et lind iseenesest oleks paha, aga ta oli lihtsalt sõnumitooja, saatustlik endelind, selgitab Rein tekstis.

Pojad lähevad lendu. Ongi aeg, sest kui algul igavles isalind, siis nüüd on pojad pesal olnud 65–69 päeva. Oleme kaasa elanud nende omavahelistele mängudele, suhtlemisele, kasvamisele.

Aga veel on tegijatel midagi varuks. Viis poega ühes pesas! See pole kindlasti tavaline. See on ebatavaline.

Taas kogunetakse parvedesse, jälle on aeg minna. Kured kui imelised märgid taevas, kahutav maa, häрма tõmbuv mets.

Vigala Sass lõpetab filmi loitsuga. Lõputiitrid annavad aastaarvuks 1997.

2000. aastal lahendab Rein Maran ööbiku saladust. Alustab lihtsast lillest kevadesis kõdus. Sunnib pealesõiduga meid otsekui sellesse sisenema. Mida kõike peidab ta endas? Kaadritatab aga kiri “**Ööbiku saladus**” ning me saame aru, et küsimustel ja vastustel pole otsa ega äärt.



“Ööbiku saladus”, 2000. Ööbik.

Kui järvekauri hõiget kuulis Rein Maran aastakümneid tagasi ning kandis salasooivi temast filmi luua väga kaua endas, siis ööbiku-filmi mõte tekkis juhusest, ainsa hetkega, sootuks midagi muud filmides. Sündis kohtumisest ööbikuga, kes kuivanud lehti korjas. Edasi läks kiireks, sest emalind ehitab pesa kolme päevaga. Ja saigi alguse lugu öösooja tooja pesaelust, mida õieti polegi keegi näinud, milles peitubki ööbiku üks saladus. Kõike tabada aga pole võimalik, kõike ei saagi tabada.

Maranit on alati huvitanud ka maailma kokkupuutepind. Inimene ja loodus — kuidas nad üksteist mõjutavad, mõistavad, suhtlevad.

Kui inimene on linnule eelkõige ohusignaaliiks, siis kohtumine linnuga võib inimese mõtlemist ja maailmapilti muuta. Lind looduse osana on üks müstilise tunnetuse kandjatest. Oluline on kasutada võimalust teha sageli ka teadlastele täiesti tundmatu maailm lähedasemaks. Selle varjatud olemust esile tuua ning mõtestada on unduvall keerulisem kui leppida vahendamisega.

“Ööbiku saladuse” üks meeldejäädavaid episoodide on laialisirutatud tiibadega emalind pesal vihmavalingus oma poegi varjamas ning kaitsmas.

Rein Maran ütleb, et selliste kaadrite nimel tasub päevadepikkune rutiinne ootamine end ära.

## KAHEKESI ÜHESKOOS

Lõpetamisel on uus film lindudest – “Pesupäev ehk Väike linnuaabits”. Taas kehtib vaid võetud, saadud materjali reaalsus. Analüüs, puhastamine, süstematiseerimine, mõtestamine, sobitamine... Tavaliselt ei teata sellest tööperioodist kuigi palju.

Rein räägib kolmest ajast, vastuoludest nende vahel: looduse, elu kulgemise aeg, kus o l l a k s e; inimese aeg, närviline ning piitsutatav; ja aeg filmis, mida montaažis ei saa lõputult kaotusteta kokku suruda, sest varitseb oht anda edasi vaid mehaanilist tegevust, mitte enam olemist. Loodus elab oma elu, teiste rütmide ning tempodega. Kus on see piir, et tegelikult ei asenduks alaväärtusliku aseainega?

See on valus probleem, mis iga kord ootab lahendust. Õiget ja ühte vastust pole.

Tavaliselt puudub Marani loodusfilmides inimene. Kuid miks ei võiks olla ka neid, kellele on looduse filmimine põnevam kui inimeste jälginine? Keda see erutab. Kellele on olulisemad looduse seadused, kui kogu olemus tõuseb aeg-ajalt inimeste meelevaldsete seaduste vastu. Kellele loodusfilmi tegemine on võimalus pääseda argielu tühisusest. Väärtustada elu pühadust.

Kergelt muiates tuletab ta meelde, et meil ei ole oodata looduselt armuande pärast seda, mida oleme temaga teinud. Inimene peaks end enam häbenema kui ülistama.

Ta kinnitab, et loodusfilm on igikes-tev, kustumatu dokument. Muutub aja mõõdudes aina väärtuslikumaks, sest mida täna saab veel jäädvustada, pole sageli homme võimalik teha.

Nõukogude Liidus kuulus loodusfilmide kuue-seitsme tipptegija hulka ka Rein Maran. Nii vähe rahvusvaheliselt arvestata-vaid loojaid ses suures riigis oligi. Ka see tähendab midagi, mille üle tasub mõelda.

Meie tõmblevas ajas ja rahaliste võimaluste juures on uskumatu, et ikka veel suudab meeskond, kuhu **Rein Marani** kõrval kuuluvad tavaliselt põhitegijatena ka **Tõnu Talpsep** ja **Enn Säde**, enam kui aasta filmi ette valmistada, teise filmida, kolmandal lõplikult kokku panna, et jälle valmis saada loodusfilmiga.

Ka see on ime.

Kunagi väga ammu, veel eelmisel sajandil ajasime **Rein Maraniga** juttu tema perekonna küüditamisest 1941. aastal, isa kadumisest, tema enda tragikoomilisest arreteerimisest mingil Volga jõelaeval, kui ta kohaliku lennukooli kursandina Tallinna puhkusele sõidab, ülekuulamistest MVDs ja erinõupidamise ehk troika standardotsusest: 25 + 5. Küsisin siis Reinult küllap üsna lihtsameelse küsimuse: “Mis tunne oli, kui said teada, et istud järgmised 25 aastat sunnitöölaagris?” On ju see aastate mass veel tänagi nii irreaalne, et mõistus keeldub sellist ajahulka haaramast. Rein mõtles väheke, nagu tal ikka kombeks,



Rein Maran Tuhu rabas Läänemaal  
2001. aasta suvel.  
Tõnu Talpsepa foto

ja vastas umbes nii: “Olin siis veidi üle kahekümne, rehendasin, et kui jään ellu, olen välja tulles ehk viiekümnene. Küllap jõuan veel midagi ära teha...”

Õnneks pidi ta kivisöökaevandustes ja Siberi metsatöödel olema üksnes veerandi jagu ettenähtud aastatest. Ja ta on jõudnud üht-teist ära teha. Sõbralik perekond, viis toredat last – päris omatehtud, pool juba laias ilmas lendamas. Kümme väge täis värskest diplomeeritud dokfilmitegijat professor Marani õppetoolist ning järg on tulemas helimeeste ja operaatorite näol. Ja ei mingeid hal-

“**ÕÖBIKU SALADUS**”. Käsikiri ja režii **Rein Maran**, kaamera: **Rein Maran** ja **Tõnu Talpsep**, montaaž: **Margit Maran**, heli järeletoõtlus: **Enn Säde** ja **Koit Pärna** (Sonogramm), järeletoõtlus: **Rainer Kask** ja **Marek Toompere** (Avid Tri Angle), produtsent **Rein Maran**. Video *Beta SP*, 28 min, värvi-line. © “Gaviafilm”, 2000.

le juukseid – ega ta ometi neid värvi nagu kolleeg **Mark Soosaar**? Ei ole mina arvet pidanud Reinu tehtud filmide kohta, nagu ma ei tea kunagi päris täpselt omigi filmiasju. **Natalja Jalviste** väidab juubeliks tehtud telestaates, et Rein on teinud 50 filmi, neist 33 on autorifilmid. Ega neid ju nii väga palju olegi, tunnistagem siinkohal. Isegi eesti filmimetsas seabvate tegijate hulgas on filmareid, kelle tagataskus märksa rohkem saaki.

On nii juhtunud, et oma filmielus oleme Reinuga üsna tihti koos töötanud, sest arvan teadvat, kuidas üks loodusfilm sünnib. Juba esimene päris-loodusfilm, millest alates vist ka Rein arvet peab ("**Kindlus meres**", 1968, režissöör **Reet Kasesalu**, operaator **Rein Maran**), tõi meid kokku, tõi – esialgu vaid helisaalis. Paar üllatusretke mängufilmi maile tegime jälle koos – "**Lindpriide**" 4 seeriat (1970 – 1971) olid temale kui operaatorile avantüristlik hüpe tundmatusse, teadusfilmi operaator, nagu ta diplomi järgi on. Mina omalt poolt olen saatusele (ja režissöör **Vladimir Karasjovile**) tänulik, et minu esimene mängufilmitöö oli ka Marani esimene mängufilmitöö, mistõttu võtteplatsil tegutsesime operaatori ja helirežissöörina kui võrdsed partnerid. Asjaolu, mida ma oma möödaläinud helimehe-karjääri puhul enam kunagi pole tajunud – andke andeks, kolleegid operaatorid!

Teadupärast jäi "**Lindpriid**" kahekümneks aastaks "riiulile", Karasjovi debüüt mängufilmi lavastajana lõmastati partei keskkomitee poolt olematuks. Mõistagi jäid kõigil filmirühma liikemil saamata ka nn lavastusrahad (ikkagi neli seeriat!) – ja see oli tuntav löök allapoole vööd, noored perekonnapead, nagu me tollal kõik olime.

Järgmised filmid ja aastad on muidugi ähmastanud toda üllatavalt kirstast loominguist õhkkonda, mis võtteplatsidel valitses. Jah – Karasjov oli maksimalist ja konfliktne mees, jah – kui tema hüüdis Sikupilli agulitänaval: "Vaikust!", siis pidi vaikne olema ka Kassisabas, sest kogu näitlejaimpulsid vaimne energia pidi koonduma kaamerasse (ja mikrofonil!), kuhu mujale. See oli omapäraselt askeetlik film. Meil polnud võttepaigas ringi sebivaid fotograafe või anekdootidega aega surnuks lõõvaid abitöölisi. Oli klassikaline ettevalmistustöö – Karasjovi ja Marani ettekujutus igast järgnevast episoodist leidis oma graafilise, visuaalse lahenduse peakunstnik **Tiiu Lätti (Übi)** kadreeringujoonistes. (Muide, ka tema debüüt filmis ja ühtlasi Kunstiinstituudi diplomitöö.) Filmilint oli vähe, liimiti oli väike, kuid tähtsamaid episoodide filmimise kahe kaamera – tol ajal polnud siinmail sellist asja nähtud. Mõistagi olid need

suured paviljonikaamerad "**Družba**", mitte videokaamerad. Teiseks operaatoriks oli **Illis Vets**, nüüdseks millegipärast filmindusest eemale tõmbunud nutikas filmimees.

Mustvalge film, klassikaline valgus, läbimõeldud kaadrikompositsioon – kui te praegu vaatate seda filmi, tehke seda suurel ekraanil! Meie vaesus (küllap ka lihtviisiline õpitud abitus) on nüristanud meie "filmisilma". Kui näed eesti filmi päevadel või harvadel esilinastustel ekraanil ainult videopilti, kaob tasapisi mälestuski lopsakalt mahlasest mustast ja kiiskavast valgest, näpuotsaga pooltoone sinna vahele.

Neid mälestuspilte siin silme ette manades tajun, et Reinu tõsimeelne põhjalikkus on tema geneetilises ettemääratuses, teisiti ta ei oskagi. Iga päev pidas üks operaatorigrupi assistent täpset arvestust filmikassettide, optika, rööbaste-kärude, duublite ja valguse kohta, koguni nii täpset, et valgustite paigutuse tervikskeemid olid paberile üles tähendatud. Kes kunagi on mängufilmi võtteplatsil viibinud, taipab, millest on jutt – ei ole dunaamilisemat tohuvabohu kui igasuguste "kopsikute"- "dikkide"- "beebide" ja muu asetus ning liikumine. Väidetavalt märgiti see Reinu käsul üles eeldatavate ümbervõtete tarvis. Vene negatiivfilmi praak oli toona ju igapäevane asi, aga räägiti ka, et see on materjal Reinu diplomitöö tarvis. Üllatus-üllatus! – Rein kaitses ÜRKIs diplomit hoopistükki populaarteadusliku lühifilmiga...

Tõmbasin võttegruppi noore filmiamatööri **Olav Neulandi**, temast tuli režissööri abi (see on tema professionaalse filmielu algus). Olavilt laenas Rein nutika abivahendi kaamera väga dunaamiliseks liigutamiseks, näiteks kõiksugu tagaajamisstseenide filmimiseks võsas või kiviaedade vahel.

See oli tross, mis pingutati kas või kahe puu vahele ja millel liikus rippkäru koos operaatoriga. Olav oli selle välja mõelnud ja valmistanud oma esimese kõmulise amatöörfilmi "**Maakirpude mäng**" (1968) filmimiseks, olles ise ka operaator. Käisin seda rippkäru vedamas kusagil Viitna taga metsatalus – joosta sai nii, et pilt eest. Nii puutusid kaks põlvkonda ühel võtteplatsil kokku. Mõni aeg tagasi helistab mulle Olav Neuland ja palub videokassetti "**Lindpriidega**" (mida mul otse loomulikult pole) – olles nüüd **Elmo Nüganeni** "**Nimed marmortahvlil**" teine režissöör, tahab ta seda noorele filmiseltskonnale näidata: "... seal on ju episood, mis üksüheselt kattuvad "**Lindpriidega**". Las vaatavad ja uurivad ajastut ja keskkonda..." Vaadake **Mikk Mikiveri**, **Ants ja Olev Eskolat**, **Aarne Üksküla**, **Veljo Tormist** (!), **Ada Lundveri** (tema pikk improvisatsioon palatis!) – kas



eesti keel oli sellal teistsugune, et näitlejate diktsioonist polnud nagu kombeks rääkida? Jah, lumi oli valgem ja need teised sõnad. Tõsi, Karasjovi kehtestatud mängureeglid nägid ette võimaluse kogu misanstsiooni muutmiseks, kui kaamera ja/või mikrofoni asendid polnud otseheliga filmimiseks optimaalsed.

Vladimir Karasjov põgenes N Liidust mais 1976. "Lindpriisid" püüti hävitada juba tootmise ajal. Rein pole tänini tahtnud rääkida öisest päästeaktsioonist, kui mingi seitsmes meel hoiatas, et meie filmimaterjali tahetakse järgmisel päeval viia "kogemata" põletamisele. (Seda tehti ikka aeg-ajalt — tarbetud filmijäägid montaažiruumist tassiti põletamisele.) Rein suutis oma meeskonnaga selle küllalt alatu operatsiooni ära hoida. Eks selliseid lugusid teavad tolaeaegsed filmarid veelgi rääkida, tuletagem meelde kas või rangelt keelatud ja hävitatud **Jaani Toominga & Virve Aruoja "Lõppematu päeva"** (1971/1990) ootamatut taastamisoperatsiooni...

Jutt "Lindpriidest" läheb pikale, aga küllap on see film olnud ka Reinule ja minule (rääkimata režissöör Karasjovist) mingi väga oluline verstapost. Sain sellele kinnitust palju aastaid hiljem — 17. detsembril 1989 Pariisis *Cinéma-thèque's* "Lindpriide" Euroopa-esietendusel. Õieti on see müstiline lugu, Karasjovi poolt kaua-kauda ette valmistatud filmi demonstratsioon otse Eiffeli jalamil Inimese Muuseumi hoonetekompleksis asuvas suures kinosaaalis. Ajad olid juba kõvasti muutunud (oli ju 1989!), saime Reinuga Karasjovilt teate filmi võimalikust näitamisest Pariisis. Et olin parasjagu lõpetamas **Lennart Meri "Toorumi poegi"** ja sain mõnel korral veel käia Helsingis (NLi välispass ja viisad!), tegime Reinuga küllalt riskantse käigu. Ainult Rein teab üksikasju, kuidas ta nõidus ETVst välja täiesti põrandaaluse "Lindpriide" videokoopia *Beta*-kassettidel ja mina selle suhteliselt rahulikult üle piiri Helsingisse toimetasin. Seal sai vabalt helistada Pariisi Karasjovile (mõelda vaid!) ja asjade käigust täpselt ette kanda. Hea **Eva Lille** Tuglase Seltsist võttis saatekulud lahkelt enda kanda — muidugi polnud minul neid marku kusagilt võtta. Igatahes olid kassetid õigel ajal Pariisis, Vladimir Karasjov koos oma poja Tarahhi (Lurbuks hüütud), keskkooli lõpuklassi poisiga tõlkis filmi tekstid-dialoogid ja sai korda prantsuskeelsete subtiitrite tellimustööd, tõenäoliselt *Cinéma-thèque'i* asjamehe, tuntud **Jean Rouche'i** kaasabil.

Nüüd jäi Reinu õlgadele täiesti uue (!) "Lindpriide" filmikoopia valmistamine. See operatsioon tõi kõigile asjaosalistele kaela närvesöövaid jamasid — "Lindpriid" oli ju juriidiliselt "Eesti Telefilm", niisiis ETV

omand, koopia pidi tellimustööna tegema "Tallinnfilmi" labor. Mäletan häälekaid kõnelusi maksmata arvetest jms. Samal ajal istus Rein laboris Pöögelmanni tänaval ja püüdis vene variandiks ("Rasked aastad") ümber monteeritud filmist taastada algversiooni. Õnneks olime õigel ajal teinud poolsalajase duubelnegatiivi ja paarinädalase ööd ja päevad kestnud töö tulemusena sai Rein hakka-ma uskumatuga — uus koopia läks õigel ajal Pariisi, Karasjov jõudis "peale trükkida" prantsuskeelset subtiitrid ja saata meile Tallinna küllakutsed esietendusele. Õieti käis see veel uhkemalt: meid, st Veljo Tormist, Rein Maranit ja Enn Sädet kutsus ametlikule visiidile Prantsuse Välisministeerium. Ime küll, aga loa me saime (Tormis ei tulnud).

Suur saal (u 400–500 kohta) tuli puupüsti täis, saabus president Mitterrand'i proua Danielle, meid tutvustati talle ja hoiatati, et see on tavapärase viisakusvisiid ning viie minuti pärast proua president vaikselt lahkub.

Närveerisime muidugi — võõras publik, võõras saal, vana mustvalge film, tuuttuus koopia. Rein oli teinud laboris imet, väga suurel ekraanil tundus koopia ülilhea. Mahlakad toonid, ilusad valgused, nagu oleks filmimisest möödunud vaid paar kuud. (Mõmisen siin pigem iseendale, et esmakordselt kuulsin oma heli nii hästi kõlavat. Lihtsalt tehnika tase siin ja seal oli erinevatest sajanidest.)

Pr Danielle Mitterrand jäi kogu filmi vaatamise ajaks — st neljaks tunniks! Vaheajal huvitus operaatorist, kunstnikust, kiitis subtiitrite head prantsuse keelt. Karasjov säras... Ajakirjanike pressikonverents kestis kella kaheni öösel. Kahjuks ei järgnenud sellele tööpoolest säravale õhtule Vladimir Karasjovi *comeback'i* filmindusse ei Prantsusmaal, ei Eestis. Eesti film näeks teistmoodi välja, usin veel tänagi.

Sama avantüristlik oli "Värvilised unenäod" (1974, rež Virve Aruoja & Jaan Tooming). Tolleaegsesse vaikselt voolavasse eesti filmijõkke tõi see oma erakordselt põnevate, suisa huligaansete vormiotsingutega pildi, heli ja montaaži vallas suuremat sorti tormi. Stsenarist **Ivar Kosenkranis** kirjutas paa-nilisi appikarjekirju "Tallinnfilmi" direktorile ja toimetusele. Direktor **Nikolai Danilovitš** raius rusikaga lauale: "See on "Tallinnfilmi" film, mitte Jaan Toominga või Rein Marani film." Peainsener **Gennadi Alp** käskis oma kaasal, lugupeetud TKO ülemal **Jelena Košeleval** välja praakida karpide kaupa Marani spetsiaalse optikaga võetud "unenäolisi" kaadreid. Olen oma mäluarhiivi (mis kipub viimasel ajal kolletuma) üles märkinud, et ühtekokku arutati direktiooni, toimetuse ja parteibosside ühistel koosolekutel tunnipik-

kuse lastefilmi vormiotsinguid 17 tunni väl-  
tel! Seda rekordit pole hiljem ületatud...

Maranil polnud mõistagi pärast "Vär-  
viliste unenägude" skandaalset epopöad  
"Tallinnfilmis" eriti suurt lootust tööd saada.  
Ja loodus on ta selleks ajaks juba oma embu-  
se rabanud. Tõsimeelne süvenemine on kõi-  
kehõlmap, olgu see sookurg või ilves või ta-  
valine rästik või tüütu herilane. See tähendab  
keeruliste objektiivide kokkusättimist ("Tele-  
filmil" polnud kuigi tõsiseltvõetavat võttech-  
nikat Marani-taolisele hullule), nipikate süs-  
teemide väljamõtlemist, et seda või teist loo-  
ma-lindu-putukat kogu tema ilus ja puutumata-  
tuses, aga ka fookuses ikkagi kätte saada,  
suurte aedikute ehitamist ehtsasse metsa, et  
ilvese aastaringi jälgida, päevadepikkusi nü-  
ristavaid passimisi vaatlustelgis ja mida kõi-  
ke veel. Aga eelkõige järjekordse peategelase  
eraeluga tutvumist, sinapeale minekut, nii läh-  
edale, kui tohib. Ja tõsised konsultandid üle  
terve tollase impeeriumi – üliõpilastest aka-  
deemikuteni: "Kuula nad ära, aga ära usu  
midagi ega kedagi. Loodus üllatab alati, val-  
misolek – see on kõik." Mitte kõik Marani  
meeskonna liikmed ei pidanud vastu, oma elu  
tahtis elamist, omad filmid ülesvõtmist. Õn-  
neks oli "Telefilmil" mingi raha, et lasta  
Maranil tegutseda – oli ta ju oma filmidega  
hiljem suurim müügiartikkel Eesti Televisioo-  
nis. (Pole küll kuulnud, et Maranile endale  
oleks sellest rahanutsust sente kukkunud.)

"Linnutee tuuled" (1977/78) oli väl-  
jakutse valitsevale süsteemile, nii ideoloogilil-  
sel kui ka teostuslikul tasandil. Stsenarist ja  
režissöör Lennart Meri oli selleks ajaks nime  
teinud oma debüütfilmiga "Veelinnurahvas"  
(1970), uus "Tallinnfilmil" direktor Kalju Vösa  
oli väge täis – teeme järgmise filmi koostöös  
soomlastega! Mäletan väsitavaid, öötundide-  
ni venivaid istumisi Lennarti Pilviku tänava  
kodus. Polnud ju kellelgi tollal mitte mingi-  
sugust rahvusvahelise koostöö kogemust.  
Reinu endastmõistetav nõudmine oli  
"Kodaki" negatiivfilm – tollase nõukogude  
filmimehe unistuste tipp. Soome MTV soos-  
tus kaasa lööma, ka Ungari TV tuli kaasa,  
mõistagi üle Moskva Kinokomitee. Närvesöö-  
vad välispasside-viisade ootused, **Vaino**  
**Väljase** abi asjade korraldamisel – ja mõne  
päevaga olid "isiklike küllakutsetega" saadud  
dokumendid korrast ning saamide maarjapäe-  
va filmingud Enontekiös märtsi lõpus 1977  
võisid alata.

Täna on raske tabada seda suisa hin-  
gelist ja lapsemeelset õhetust, kui me neljake-  
si, Lennart, Rein, teine operaator **Enn Putnik**  
ja mina, kusagil käsivarre-Lapi loodetipus,  
seal, kus kokku saavad Soome, Rootsi ja Nor-  
ra, ühel järvejääl tantsisime: nüüd olen Soo-

mes, samm vasakule – Rootsis, samm pare-  
male – Norras! Ja ilma viisata! Lennart õpe-  
tas: "Poisid, visake küürud seljast, te olete  
vabal maal!" Ja ei ühtegi politrukki kambas,  
Lennart oli olnud küüditatud, Rein – küüdi-  
tatud ja hiljem istunud pikki aastaid Siberi  
vangilaagris, meie kaks Ennu polnud olnud  
ei komnoored ega parteilased – ime siis, et  
Moskvast välispassi ei tulnud.

"Linnutee tuuled" pani operaatorile  
rasked tingimused: välisoludes võtted täis  
ootamatusi, rasked valgusolud, primitiivne  
võttechnika (kärisev "Konvas" – jumal  
päästku helimehed!). Rein oli rahu ise, Len-  
narti tihti umbmäärastest vihjetest tuli luua  
pilt, mis kannataks ka rahvusvahelist võrdle-  
mist. Ja aega ekspeditsioonideks oli hirmvähe  
(Soome, Ungari, Siber, Vadja, Vepsa, Eesti,  
Mordva...). Olen sellest filmist siin-seal kõn-  
neldes ikka korranud: "Aga Lennart on sün-  
dinud, hõbelusikas suus." Meil vedas, saime  
haruldasi materjale, filmile vähem (negatiiv  
oli väga kallis), helilintidele kogunes üle 40  
tunni. Andsin need helindid ammu-ammu  
Tartu Kirjandusmuuseumile ning olen aeg-  
ajalt mõelnud, et neist rahvalauludest võiks  
mõnegi CD teha. Omal ajal plaanisime filmi  
helilooja Veljo Tormisega välja lasta mõne LP,  
aga plaaniks see jäigi. Nagu jäi MTV arhiivi  
vedelema šamaanilugu – panime "suurest"  
filmist välja jäänud materjalidest kokku võ-  
luga 20-minutilise loo Demnimest, MTV asja-  
mehed oskasid selle koopia valmistamist ve-  
nitada kaksikümne aastat! Ja seal MTV  
keldrites on veelgi tallel Reinu filmitud põne-  
vaid lugusid – näiteks mansi vanamamma  
matuserituaal... Kes võtaks üles ja paneks  
kokku?

Kaks korda kaotas Rein siiski närvid.  
Kord Ida-Ungari kolkakülas katuseroo pani-  
jat filmides läks tal miski viltu ("päike on kont-  
ras, kurat!") ja ta peaaegu viskas kaamera ka-  
tuselt alla. Aku juhe rebenes – seal on seitse  
traati sees. Istusin terve õhtu, tester käes, ja  
püüdsin leida õigeid otsi. Poisid olid samal  
ajal Debrecenis lillefestivalil. Käima sain...  
Teine kord olime sealsamas Ungaris filmimas  
ühel vanal surnuaial paadikujuliste tamme-  
puust hauamonumentide ("peapuudeks"  
hüütud) restaureerimistööd, kui sekkus meie  
administraatorist tõlk ja autojuht, ühtlasi KGB  
agent (ta ise uhkustas sellega), ja keelas filmi-  
mise. Siis Rein müristas, lisaks veel Budapesti  
TV-kontoris. Lennart oli kuhugi haihtunud.

Üks koirohulõhnaline mälu pilt 28. juu-  
list 1977 kusagil "metsastepis või õigupoolest  
mustmullastepis ida pool Volgat Tatari vaba-  
riigi ja Kuibõševi oblasti piiril". Olime "Lin-  
nutee..." filmirühma pooleks lõonud, üks  
pool jäi Lääne-Siberisse manside juurde, tei-

ne pool – Lennart, Rein ja mina – seiklesime sealt Volga äärde filmima mordvalasi äsja lahkunud Viktor Danilovi (EPA õppejõud!) kodukülla Afonkinosse. Jätkab Lennart Meri: “Niisiis ahmime kuuma stepiõhku, Rein, Enn ja mina, leemendame higist, kupulised üleilsetest armidest, vinna poolteist tsentnerit filmikola kareda rohu peale, prõmmime vastu lennukit, mis liialt vara käivitub ja meie kõige tähtsama, arvult neljateistkümneenda seljakotiga on nõuks võtnud õhku tõusta, peatame lennuki, saame filmikoti kätte ega märkagi Viktorit.” (“Lähenevad rannad”, 1977)

Mis kirjanik-režissöörile on vaid neljateistkümnes seljakott, on meile *jauf*, eesti keeli – suur plekkpurk “Kodaki” toorfilmiga! Ja lennuk oli juba stardirajal, kui me ta raadio kaudu pidama saime. Sinna need filmimeeste närvid lähevad, eks ju?

Taimõril, Avvami jõekäärus, saame kokku üheksandat põlve šamaani Demnimega. Käime Lennartiga kahekesi läbi rääkimas, see on pikk jutt, aga: on koda, täiesti pime, pisike oksaraagudest lõke ja väike suitsuauk koja teravas tipus. Tule ja filmi! Keerame 20 km eemal külas, õieti rāpases faktoorias pea peale kõikvõimalikud elektrifitseerimise algelemendid: joodan kokku kümneid autopirne, et traktori aku pealt valgust saada. Rein mõõdab valgusmõõdikuga – “ei kedagist”. (Videoajastu on veel kahekümne valgusaasta kaugusel.) Geniaalne lahendus vedeleb keset pori ja purukspektud pudeleid nn kultuurimaja kõrval – 1-kilovatine pisike (60 kg) elektrigeneraator! Rekvireerime selle operaatorirühmaga “kõrgemate võimude korraldusel”, kinoseanss jääb ära, meie sõidame Demnime juurde. Meie halogeenlamp on täpselt 1000 vatti, selle riputab Rein lae alla, otse suitsuunka suhu, mängu lähivad kõik traadijupid, mis elektrit üle kannavad, sest generaatori pöriin ei tohi šamaani kotta kosta.

Oh oleks meil olnud videokaamera!

Kodus helilinte kopeerides kukuvad makilindi keerdude vahelt kuivanud Taimõri säased.

Rein jõuab filmida ja teha vägevaid fotosid: mõni ehk mäletab tema sugestiivset fotonäitust meie filmiekspeditsioonidelt Kiek in de Kōkis. Tõsi, ei ühtegi kaadrit filmirühmast, seda pidid tegema kõik ülejäänud.

See omamoodi inimpelgus on jälgitav ka enamikus Reinu loodusfilmides. Me ei kohta peaaegu ühtegi hominiidi neis võluvais rästikute ja sookurgede maailmas. Just nagu eksisteeriksid inimeste loodus ja “looduse” loodus mingites paralleelmaailmades. Alles traditsioonilises lõplauses koputab Rein meie kõigi südametunnistusele – noh, et kui ini-

mene hävitab sookure või kõrekonna elualad, läheb ka tema enda elu vaesemaks.

Teisalt, inimene on looduse osa, kõik, mis ta teeb, on lõppude lõpuks ju looduse ühe osa tehtud! Ei süüdistata me ju tormilaineid või rüüsiääd või vulkaanipurset “lubamatus käitumises”.

(Palun vabandust kodukootud “vilosohvitsemise” pärast!)

Nüüd tegutseb Rein suisa üksinda või koos oma kõige staažikama abilise **Tõnu Talpsepaga**. Eelarved on just niisugused, nagu nad parasjagu Eestis on. Globaalsel turul pakutavate BBC filmidega on lootusetu võistelda nii tehnika osas kui võtteriühma suuruses, rääkimata eelarve fantastilisest haaramatusest. “**Must-toonekure**” (1997) ettevalmistuse ajal vinnasid Rein ja Tõnu kahekesi kahekümne meetri kõrgusele puu otsa kooramatäie laudu, et seal valmis ehitada varitsusonn, õieti tegid nad seda vist kuus korda. “Hing oli niidiga kaelas küll, kui valmis saime,” tunnistab Maran. Kaks, õieti kolm aastat passimist – pole mina siin õige mees arutama, mida nad seal kahekümne meetri kõrgusel õõtsuvas onnis mõtlesid või tegid, kui kurgi ei tulnud ega tulnud. Ei tea ju see isend midagi võttepäevade räigest etteplaneeritusest või eelarve ahastavast sulamisest. Aga kui siis kuremand lõpuks saabub, unustab Rein kaamera käima – isakure tervitustants pesal võtab isegi temal hinge kinni.

Üks asi, mille siia pikaks veninud jutu lõppu tahaksin lisada, on suur kahetsustunne, et Reinul pole tekkinud koolkonda, järglasi, kas või konkurenti. Tema massiivne põhjalikkus on noored assistendid, nüüd vist ka tema üliõpilased, loodusfilmide tegemisest eemale peletanud. On kümneid võimalusi, kus ennast hoopis kergemini (paraku ka pinnapealsemalt) teostada. Ära on jäänud ka Marani loodusfilmide õhtud, kus vene, leedu, soome, turkmeeni ja ma ei tea mis maade mõttekaaslased Kinomajas saalitäie säravsilmsete fännide ees oma põrgulikult huvitavaid lugusid lahti laotasid. Õnneks on Rein ise suutnud omad filmid enam-vähem kvaliteetselt restaureerida, tõsi – vaid videolindile. Jahmatavad lood kadumaläinud filmikarpiidest ja helilintidest ning rikutud negatiivist on selle protsessi igapäevased saatjad. [Mõni aeg tagasi pörkasin teilemaja pimedas koridoris kokku filmide restaureerija Jüri Roosmaniga: “Marani “**Tutkad**” (1976) on nii rikutud, et seda vist ei õnnestugi taastada!”]

Ise satun Reinuga üha harvemini kokku ja ka siis ei oska kaks vanahärrat minna sooja baari tassi kohvi ja konjaki juurde, vaid arutavad lõikavkülma tuule käes lõdisedes püstijalu eesti filmimetsa asju. “Õppetool nee-

lab kogu energia," tunnistab Rein ja see tähendab, et loodusesse minekuks tuleb aega varastada perekonna arvelt. "Uued programmid, totaalne ressurside nappus Pedagoogikaülikoolis..." Ja ikkagi "kombineerib" õppe- tooli juhataja professor Maran oma filmitu- dengitele arvutimontaaži, digikaamerad, he- litegemise vahendid ja mis kõike veel, ajab laia maailma pealt kokku hinnatud välislektorid – ja otsekui tänuks seab äsja siit samast dip- lomi saanud Raimo Jõerand kahtluse alla fil- mieriala õpetamise võimalused Eestis. Puu- dudvat tehnikat ja õppejõud ("Pääsuke" 15. IX 2001, nr 40). "Noorus on kättemaks, kirjutas Ibsen... Nooruses tuleb olla lõplikult eetiline, maksimalistlik, kompromissitu ja viia asjad viimaste piirideni" – irvitab Mihkel Mut. Aga Rein tuleb hilisõhtul oma Lasnamäe kor- terisse, magab mõne tunni ning istub siis õo- sel arvuti taha, et nädalvahetuse metsaskäiku videoekraanil kokku monteerima hakata...

"Oh, saaksin käia..." laulab Jaan Too- ming "Värvilistes unenägudes" ürgset in- diaani loitsu. "Rein on hull," ühmas mitu aastat tagasi Fred Jüssi, kui Rein oli järje- kordse loodusfilmi kangelasest rääkinud. Ei mäletagi, oli see mäger või keegi teine metsaelukas. Fred teab, mis räägib – linnu/loom- ma häälil helilindile saada on kukepea, kats- u neid pildile saada!

Nüüd pusin ma siin kodus oma taut- tahäälte fonoteeki korrastada; küllap  $\frac{2}{3}$  sel- lest kolmesajatusisest kogust on salvestatud Marani loodusfilmide aegu, üsna suur osa Reinu enda poolt. Lint lindi järel laotub lahti meie elu, no olgu – suur ja haarav osa meie elust:

26. märtsil 1977 põristab Rein mootor- saaniga Lapimaal Ropi tundrus;

1. mail 1984 – kuldnokk jäljendab hane kodutalul õuel Läänemaal;

12. mail 1989 – tiigikana, viupart, jär- vekaur, sääsed – Karjalas Nikonovi järvel;

16. märtsil 1988 – õised ilveste pul- malaulud Moskva lähedal Tšernogolovkas;

23. juulil 1977 – šamaan Demnime loitsud Taimõril Avvami jõel... Näe, kuula, siin on tuttpüttide vaiksed jutuaJamised pes- sal. Olin siis esimest korda (1981) oma mikro- foniga otse pesa all, 5 – 10 sentimeetrit lin- nukestest. Akadeemik Eerik Kumari kuuleb neid häälil filmi esilinasustel esimest korda: "Mis krooksud te olete sinna peale pannud, need linnud on täiesti hääletud!" See on Rei- nu ja minu suurpäev ...

Aitäh Rein, et mind kaasa võtsid!

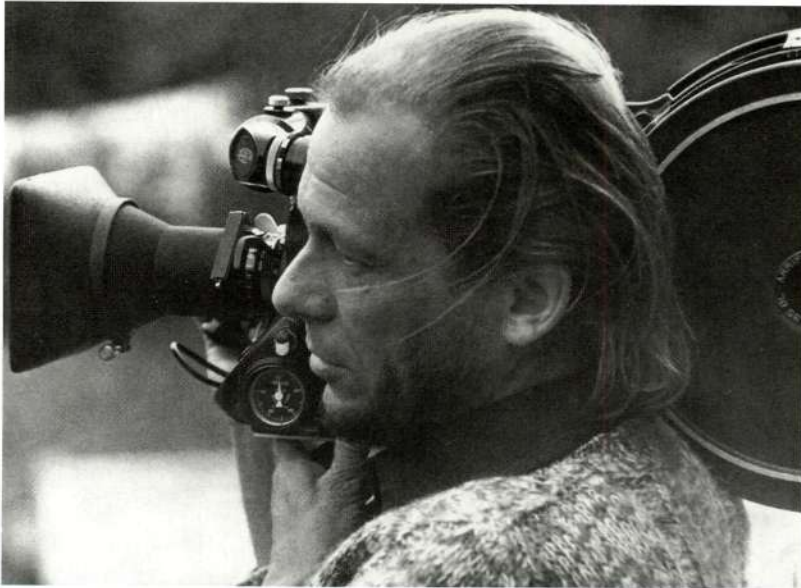
REIN MARAN on sündinud 13. septembril 1931. aastal Tartus. Lõpetanud 1972 ÜRKI teadusfilmi operaatorina. Töötanud aastast 1967 "Tallinnfilmis" ja "Eesti Telefilmis", aastast 1996 Tallinna Pedagoogikaülikooli professor ja kultuuriteaduskonna fil- mi ja video õpetooli juhataja. Filmid: 1967 "Tal- linna mosaiik" (op, rež Ülo Tambek, TF); 1968 "Kindlus meres" (op, rež Reet Kasesalu, TF); 1968 "Dekoratiivskulptuurid" (op, rež Ü. Tambek, TF); 1968 "Eduard Viiralt" (op, rež Ü. Tambek, TF); 1969 "Veel kord kevadest" (üks op, rež Ü. Tambek, TF); 1969 "Leelo" (peaop, rež Jüri Müür, TF); 1969 "Uk- sed" (op, rež Madis Ojamaa, TF); 1971 "Lindpriid", 4 seeriat (mängufilm, op-lav, rež Vladimir Karasjov, ETF); 1971 "Okaslinnus" (rež, op, TF); 1972 "In- meselt inimesele" (rež, op, ETF); 1973 "Rasked aastad" (mängufilm, op-lav, rež V. Karasjov, ETF); 1973 "Aastaring" (rež, op, ETF); 1974 "Värvilised unenäod" (mängufilm, op-lav, rež Virve Auroja ja Jaan Tooming, TF); 1974 "Tahe vastutada" (kaasrež koos Uno Maasikaga, op, ETF); 1974 "Põlvest põl- ve" (rež, op, ETF); 1975 "Inimene ja loodus" (rež, op, ETF); 1975 "Looduse hääl" (rež, op, TF); 1976 "Tutkad" (rež, op, ETF); 1976 "Rabade vaikus" (rež, op, ETF); 1976 "Tagastatud väärtused" (rež, op, TF); 1977 "Linnutee tuuled" (peaop, rež Len- nart Meri, TF); 1978 "Tavaline rästik" (rež, op, ETF); 1978 "Turismirajad" (rež, op, TF); 1978 "Neli sam- mu" (rež, op, TF); 1978 "Aranei" (rež, op, ETF); 1979 "Laanetaguse suvi" (mängufilm, rež, op, ETF); 1980 "Matsalu linnuriik" (rež, op, ETF); 1981 "Ühe arm- astuse lugu" (rež, op, ETF); 1981 "Nõialoom" (rež, op, ETF); 1982 "Feromoonid" (rež, op, TF); 1982 "Sookured" (rež, op, ETF); 1983 "Euroopa naarits" (rež, op, ETF); 1983 "Juveniilhormoonid" (rež, op, TF); 1984 "Otsi looduses liitlast" (rež, op, ETF); 1984 "Ilus on maa" (rež, op, ETF); 1984 "Elu värv" (rež, op, TF); 1985 "Varjuelu" (rež, op, ETF); 1986 "Elulõim" (rež, op, ETF); 1987 "See tüütu herilane" (rež, op, ETF); 1987 "Võrtsjärv" (rež, op, TF); 1988 "Tallinn ZOO" (rež, ETF); 1989 "Ilvese lugu" (rež, op, ETF); 1989 "Ilmalind" (rež, op, ETF); 1989 "Rukkilill" (rež, op, ETF); 1990 "Mets" (rež, op, TF); 1990 "Suitsupääsuke" (rež, op, ETF); 1991 "Inimene ja koduloom" (rež, op koos Tõnu Talpsepa ja Andres Korjusega, ETF); 1993 "Ope- ratsioon "Lagrits"" (rež, op koos T. Talpsepa, ETF); 1994 "Kandlekuusk" (rež, op koos T. Talp- sepa, ETF); 1995 "Elu sinu ümber" (rež, op koos T. Talpsepa, ETF); 1997 "Gaviafilm"; 1997 "Toonela lind – must-too- nekurg" (rež, op koos T. Talpsepa, ETF ja Yleisradio TV1 Dokumentihelmat/Soome); 1999 "Saarmas" (rež, op, "Gaviafilm"); 2000 "Õobiku saladus" (rež, op koos T. Talpsepa, "Gaviafilm"); 2001 "Rein Marani loodusfilmide kangelas" (rež, op, "Gaviafilm"); 2002 "Pesupäev ehk Väike linnuaabit" (rež, op koos T. Talpsepa, "Gavia- film"); 2002 "Terra silvestris" (rež, op koos T. Talp- sepa, "Gaviafilm").

S. T.

September 2001/veebruar 2002

## HÄÄBUMINE...

Eessõna Jüri Sillarti filmile "Peeter"



Peeter Tooming 1979. aastal.  
Hannes Lintropi foto

---

"PEETER". Idee, pilt ja režii: Jüri Sillart, kaasoperaator Vladimir Bogatkin, Avid-montaaž: Andres Lepasar, heli korrastajad: Mati Jaska ja Roland Rand, produtsent Jüri Sillart. Video Beta SP, 75 min, mustvalge ja värviline. © OÜ Kairiin, 2001.

---

Jüri Sillarti painavalt pikk film "Peeter" räägib meile painavalt pika loo inimelu hääbumisest. Portreeritav on Peeter Tooming, tuntud filmimees ja fotokunstnik, kes põeb parandamatut ja rasket haigust, mille lõpp on üheselt määratud surmaga; topelt dramaatiliseks teeb asja toimuva fataalsus, et t e a d m i n e omaenese peatsest lõpust. Kummalisel kombel korreleerub filmis nähtav – inimese kui bioloogilise organismi kus-

tumine – ühega kõige varasematest tippteostest fotokunsti ajaloos, inglase Henry Peach Robinsoni 1858. aasta pildiga *Fading Away* (Hääbumine). Erinevalt sellest XIX sajandi introvertsest kustumisest moodustavad Peetri loos omaette *dance macabre* ümber Toominga askeldavad posijad, sortsid, hiromandid, homöopaatilised ravijad, selgeltnägijad ja otsettlejad.

### *Peetrist enesest ja tema kultuurimärgist*

Kahtlemata oli Peeter Tooming romantiline tegelane: eluajal pakatamas optimismist, saatjaks käitumisloogika: "teen-mis-tahan" ja kõigele vaatamata. Peetri poolt või kaudsemalt – tema tõttu käivitused galeriid ja muuseumid, vilkusid telesaated ja fotoseriaalid, avaldati kirjutisi, trükiti raamatuid, innustati

noori ja vanu, jagati autasusid ja preemiaid. Toominga vaim lehis Kiek in de Kōki kohal ja Raevangla ümbruses, Peeter viibis justkui "korraga" kõikides võimalikes ajalehtoime-tustes ja kirjastustes, simultaanselt oli ta kohal "Tallinnfilmis" ja kinoekraanidel, raama-tutes ja albumites, laagrites ning kokkutule-kutel. Kahtlemata oli Toomingal rohkesti sõp-ru ja loendamatuid vaenlasi, kas või juba sel põhjusel, et ta sundis inimesi endaga suhestuma ja enda suhtes seisukohta võtma.

Peeter Toomiga surm kipub tähistama ka terve rea nähtuste surma: romantilise kange-lasaja lõppu, utoopilise entusiasmi üldist otsasaamist, üksiku fanatismi devalveerumist ühiskonnas, idealistliku usu asendumist prag-maatilise instrumentaalsusega jne. Toominga isiksus kujunes välja küll rasketes oludes, kuid ikkagi modernistlikes jõujoontes; ta "tõotas ennast välja" mõõdukas, ent raugematus opo-sitsioonis sotsiaalse süsteemiga, ta installeeris end "tarkvaraga", mis tootis *resistance* i romantilisi ja ekspresionistlikke koode, ning ta configureeris oma kirjutatud, pildistatud ja filmitud sõnumid nõnda, et neis oli "sobi-vaid" teateid nii ideoloogiasekretärile kui an-tisovetlikule jonnivale eestlasele.

### Lõpust ja hääbumisest

Surma kui teemaga põhjalikult tegel-nud kunstnikud on väitnud, et kultuuriinime-se surm ei ole konkreetse lõpuga. Nii räägib Christian Boltanski kaheastmelisest "kustumi-sest": inimene küll sureb bioloogilises mõttes, kuid jääb kestma semiosfääris. Tema genereeritud tekstid ringlevad edasi, neid kasutatakse, tsiteeritakse; neist võetakse "matti" ja neid vehitakse maha. Neist ideedest toitutakse, neile vastandutakse ja neist "koosnetakse". Teiste sõnadega — inimene kui sotsiokultuu-riline olend indutseerub päranduslikeks teks-tideks, mis jätkavad oma allika eksistentsi nii nimeliselt kui anonümselt. Peeter Toominga ideeline ja tegevuslik kõrgaeg läbib kogu-ni kolme aastakümnet: nii kuue-, seitsme- kui ka kaheksakümneanda aastaid. Kui meenu-tame tema sõnastatud intentsioone, siis ühis-jooneks on neis kindlasti fotograafilise tege-verse ja pildikeele defineerimine ning kehtes-tamine kunstina. Viimase alla mahub nii kogu Toominga konkreetne, konstruktiivne tege-vus, kuid ka totalitaarse ühiskonna "noomi-

mine" tema inerttsuse, aga ka taipamatus ja pahatahtlikkuse eest.

Toominga defineerivad aktid on seda-võrd teada, et nende meenutamine võiks siin-kohal piirduda vaid loeteluga: kunstnikuks ja kroonikuks olemine; foto kui vahendi ajaloo-lis-teoreetiline mõtestamine; *publicity* korral-damine selle tegevusvaldkonna ümber jne. Toominga aega võiks Eesti fotograafias iseloo-mustada kui "isetegevuslikku" ja n-õ univer-saalset. See oli fotokunsti kunsti-eelne proto-staadium, mille tegelaskujudena domineeri-sid muudest ametitest elatuvad, ent univer-saalsed funktsionäärid: arstidest ja inseneri-dest fotoklubide presidendid, muude nime-tustega asutused, mis isikliku initsiatiivi ajen-dil eksponeerisid tehtut jne.

Ka Tooming, Eesti fotokunsti pikaaja-line "esimene viiul", tegutses selles valdkon-nas muu, täpsemalt öeldes filmitöö kõrvalt. Töö ja hobi, põhi- ja kõrvaltegevus, riiklik ja isetegevuslik ja muud binaarsed opositsioo-nid piiristasid selle ajastu tähendusväljade teket — tagajärjeks üsna ebaadekvaatne va-hekord kujutluste ja tegelikkuse vahel, mis defineerib oluliselt ka Peetri enda olemust ja toimet ENSV-nimelises ühiskonnas. Muidu-gi oli Tooming ise fotokunsti toonase olukor-raga leppimatu; ta soovis ja püüdis seda muu-ta ning kindlasti muutiski, kuid *dreams-come-true* vahendid ning meetodid, mida ta seejuu-res kasutas, olid kindlasti "romantilis-kange-laslikud". Meenub, kuidas ta püüdis enamiku oma toimetamistest teha üksinda või väi-keste (p)artisanisalkade abil nagu "Stodom" ja "Ring 0"; ning tuleb meelde, et lähimas naabruses, näiteks Leedus, viidi sellesarnased eesmärgid ellu hoopis logistilises, isegi "sotsiaal-insenerlikus" võtmes.

Peetrile oli ametlikesse struktuurides-se "imbumise" taktika ilmselt võoras, ta ehitas pigem ajutisi alternatiivseid struktuure riiklike "kõrvalde", püüdis luua uusi nišse, ning selle kaudu tähendusi ümber defineeri-da. Kuid kogu säärane aktiviteet toetus vaid üheleainsale jõuallikale — isiklikule energia-le, mis võttis siin-seal misjonärluse kuju; hetk hiljem võis toimuvast juba välja lugeda isik-likku edevust, seejärel oli tegemist õiglustun-dega jne. Loetletu jätab Peetrist sümptaase ja imetlemist vääriva mulje, puht instrumentaal-selt, tagajärgede pooltest oli aga toonane "Lee-

du mudel" fotokunsti läbisurumiseks totalitaarses kultuuriruumis ilmselgelt edukam. Topeltmängud partei funktsionääride ja kunstnike vahel, imbumine võimustruktuuridesse jne päädisid ruumide, raamatute, akadeemiliste uurimuste ja leedu foto laiema rahvusvahelise tuntusega. Eestis kujunes olukord pigem selliseks, et tuntuks sai ennekõike see, kes muud tutvustas – Peeter kui vahendaja ja tõlgendaja. Ja tõesti, "Mõtlen "Stodom" – ütlen eesti foto. Mõtlen eesti foto – ütlen "Stodom"" , nagu on varemgi resümee-ritud. (Vt Peeter Laurits, "Stodom! Repliik", TMK 1993, nr 5.)

Viimases ei saa aga kindlasti mitte süüdistada Toomingat liigse hakkajalikkuse eest, küll aga saab rääkida infohulga õnnestunud reguleerimisest NSV Liidu kontrollorganite poolt, saab tuvastada ja diagnoosida edukat teabesuletust Eesti ja maailma vahel, ja päris kindlasti on mõttekas postuleerida tugevate isiksuste katastrofaalset vähesust ENSV toonasel fotomaastikul. Kindlasti tuleks väita ka seda, et fotograafia valdkonnas tehtav-loodav-kehtestatav oli ajutise ja efemeerse loomuga, püsitu ja lühiajaline ning praegugi suhteliselt vähetuntud. Niisiis, probleem, mida põgusalt rekonstrueerida püüdsin, polnud kätkevad mitte Toominga üliinimlikku aktiivsusse, vaid teiste temataoliste vähesusse. Seega Boltanski surma teine ja lõplikum aste, n i m e s u r e m i n e, ei tohiks Peetri puhul ehk niipea veel kõne alla tulla.

### *Peeter ja aeg*

Eelkirjeldatud problemaatikale vaatamata seisame Jüri Sillarti filmis silmitsi mehega, kelle unelmad on praeguseks realiseerunud. Peeter unistas näiteks kõrgharidusega fotograafidest, ja alates 1997. aastast hakkas Tartu Kõrgem Kunstikool seda tööpoolest ka võimaldama. Tooming soovis näha fotokunsti pärandi museoloogilist arhiveerimist. Praegu on olemas mõningane fotomuuseum ja Kunstimuuseumgi ostab fototehnikas taie-seid. Pikka aega kirjutas Peeter Tooming artikleid fotograafiast uhkes üksinduses. Praeguseks on iga vähegi oluline kunstikriitik sellest valdkonnast vähemasti paaril korral üle käinud. Rääkimata 1990. aastate kunstinäitustest, mil foto muu kunsti hulgas lausa domineerima kippus. Märkamatu on toimunud

isegi selliseid arenguid, millest Tooming veel fantaseeridagi ei osanud: akadeemiline uuri-mus kursuse-, diplomi- ja kraaditööde-dissertatsioonide näol toimub koguni enamikus selle valdkonnaga seotud ülikoolides. Jne.

Toominga tegevusprogramm on n-õ täidetud ja ületatud, probleem on ehk selles, et tema jaoks vahest liiga hilja. Nii seisame siin silmitsi ühe korduva paratamatusega: isegi kui suudame muuta elu ja ühiskonda, ei pruugi see tulla n-õ kohe, veelgi enam, tulemused võivad saabuda alles siis, kui oleme ammu juba kannatuse kaotanud ja lootused minetanud. Traagilisem, vaadatuna üksikini-mese seisukohalt on aga see, et kunagiste meeletute ponnistuste tulemused kipuvad ajapikku kujunema igapäevasteks tõsiasjadeks ehk normaalsusteks, sest ühiskonna ja koos sellega ka kultuuri loogika teeb tihti aimamatu-d suunamuutusi. Näiteks, mida erilist võiks prague noor üliõpilane küll näha foto-, video- ja kinoõpetuses kõrgkooli tasemel? Ilmselgelt mitte kui midagi. Või miks peaks keegi küll kahtlema, et muuseumid ostavad iga-sugusele materjalile, sealhulgas ka fotopabe-rile teostatud kunsti? Groteskne moment pole siin mitte selles, et aja jooksul muutuvad isegi küsimused, vastustest rääkimata, pigem on P e e t r i näide ilmekaks tõestuseks selle kohta, et kangelaslik võidujooks on võimalik aja taustal, kuid mitte aja enesega.

### *Peeter ja filmi-Peeter*

Meelega olen seni rääkinud vaid Peet-rist enesest, aga mitte Jüri Sillarti filmist "Peet-ter". Põhjus on lihtne – viimases ei olegi mõtet omaette, ilma Peeter Toomingat tutvustamata rääkida. Filmil on õigupoolest üsna radikaalne metoodika: jälgida inimese hääbu-mist raske ja tänapäeval täiesti ravimatu hai-guse käes. Et filmitav on niigi äärmuslik ku-jutlusvõime piirini, siis pole olnud erilist põh-just plastilisteks filmikeelelisteks lahendus-teks. Välja arvatud üksikud metafoorid, nagu kaugenev täiskuu, on siin tegemist vaatleva filmimisega; Sillart käib Peetriga kõikjal kaasas: ühe arsti nõutu jutt ja teise sarnase vaata et kõikelubav lohutuskõne, kolmanda noomi-tused ja neljanda ägedavõitu reaktsioon filmi-mistegevusele enesele. Siis õõnes kirikuõpe-taja, kes laseb välja paista formaliseeritud ju-malasõna tegelikul tühjusel, ja äärmuslik

vend, kelle suhtumisest Peetrisse saame aimu klassikalistest venna ja venna suhetest, mis ka siin ilmselt mitte lihtsate killast pole olnud.

Mingis mõttes teeb lähemale imbuv surmateadmine Peetri tugevaks ja tema vestluskaaslased nõrgaks. Hirmu puudumine vabastab *m i n e j a* nii pisiastjadest kui kompleksidest — selle taustal saab paradoksaalselt selgeks tõsiasi, et hoopis “elavateks” peetavad inimesed on tegelikult sügavalt haiged, kohati ehk isegi poolsurnud. On vaid üksainus inimene Peetri kõrval — tema abikaasa Sirje, kelle kohta öeldu ei kehti vähimalgi määral. Kohati näitab see film Peetrit ja Sirjet kaksikportreena, ja mida lõpu poole ekraniseering kulgeb, seda paratamatamad ja lähedasemad on niigi lähedased suhted. Ka Sirje Tooming esindab siin üsnagi minevikulist

naisetüüpi: Peetri lõppematu rahmeldamise tõttu kindlasti üksjagu kannatanud, jääb see imetlusväärne inimene tugevaks ja Peetriga paratamatult lähedalt seotuks kuni viimase hetkeni. Nagu teame, on ka modernism ja tuumaperekond ühesama mündi erinevad küljed. Hoopis küsitavam on aga autorisuhe Sillarti ja Toominga, filmija ja filmitava — Jüri ja Peetri vahel.

### Peeter ja Jüri

Kuigi filmi ametlik tegija on Jüri Sillart, on “Peetris” tegemist autorluse eriti keerulise juhtumiga — kas või juba selle pelga topeltmängu tõttu, et filmitakse elukutselist filmimeest. Küsimus pole mitte niivõrd detailides *à la*, et filmitav puhtprofessionaalsest harjumusest kohati mängu juhtima “harjub”, vaid selles, et filmis ei käsitleta praktiliselt mitte üldse Peetri loomingut. Filmiga vaadates meenub tihti Toominga enese kontseptualistlikke fotoprojekte, kus mingi põhimõtte veetakse äärmuslikus võtmes tuima järjekindlusega võiduka lõpuni, pannes vaataja kannatuse kaalule lausa ohtliku määrani.

Täpselt samamoodi toimib film “Peeter”, kus erinevalt hitchcockilikust *horror*-dramaturgiast, me teame algusest peale, et pole võimalik end lohutada ei mõttega filmi “väljamõeldusest” ega tuginemisest ilukirjandusele. Kõik on siin täiesti päris, ei mingit poeetilist kunstikeelt ega mingit meelelahutusliku elementi, millest kubiseb kogu praegune kultuur. Selles filmis on kõik kõigele täiesti vastupidine.

“Peeter”, 2001. Režissöör Jüri Sillart. See film on Peeter Toominga viimase aasta kirjeldus, märts 1996 – mai 1997. Sirje ja Peeter Tooming.

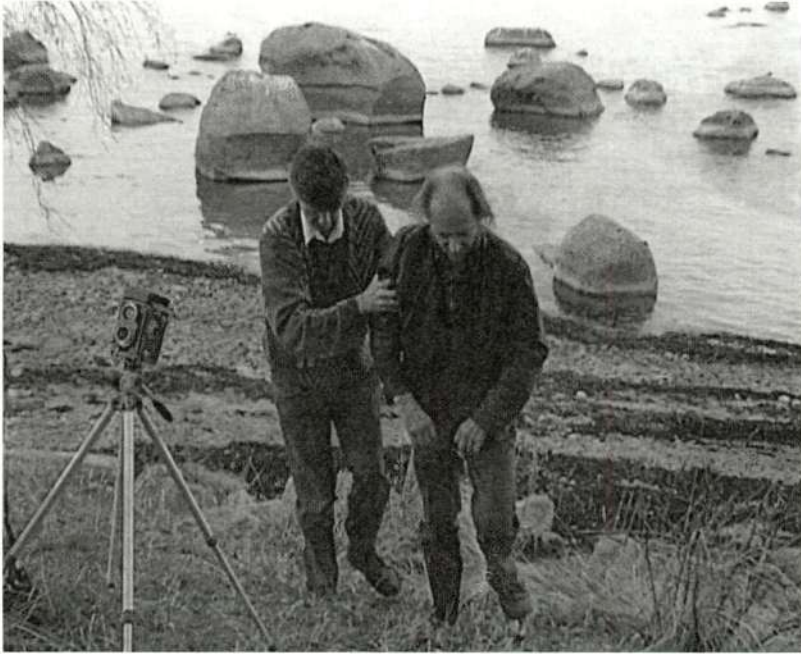


“Peeter”. Sirje ja Peeter Tooming.





## JÜRI JA PEETER



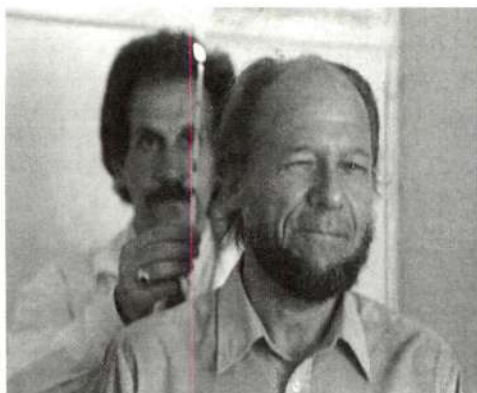
*"Peeter". Peeter Ülevain ja Peeter Tooming.*

Viimaste aastate festivalitrendiks on dokumentaalid surijatest ja lähisugulastest. Mõlemad žanrid on dramaturgiliselt lollikindlad. Perecondlike dokkide puhul on garanteeritud intiimsus, loomulikkus ning ligipääs mustale pesule. Poja, tütre, nõbu või käli ees juba naljalt ust kinni ei lajata. (Hea näide Linda Västriku "Isa ja mina", kus filmikoolis õppiv tütar teadis täpselt, kuidas oma isa kaamera ees sadistlikult manipuleerida, et lõpptulemus oleks šokeeriv, ent psühhopaatoloogiliselt kõitev linateos.) Surma ja suremise teemaatika sisaldab aga implitsiitselt dramaatilist karkassi, suuri kujundeid ja katartilist üldistust.

Sestap ei saa Jüri Sillarti kavatsust jäädvustada kolleegi Peeter Toominga heitlusi lootusetu haigusega pidada teab kui novaatorlikuks sissemurdmiseks tundmatule

territooriumile. Dramaturgilises mõttes on "Peeter" kindla peale minek. On karakterne ja edev isiksus, on saatusepööre, on leppimatus ja raevu, on kaastunnet ja enesehaletsustki, on õlekõrrest haaramist ning vältimatu lõppmäng. On truu partner, Peetri abikaasa, kes jääb lõpuni kangelase kõrvale.

Sillart on välja selitanud just need peategelase iseloomujooned, mis annavad eepilisele hääbumisloole lüüriilisi värve. Peeter püüab end filmis esitleda kui vaimset gladiatorit, kes suhtub lähenevasse lõppu stoitsistliku irooniaga. Ent aeg-ajalt pääseb enesehaletsus läbi surmapõlgliku maski ning Peetris tärkab elujanune trotslikkus, kavalantsulik lootus surma üle kavaldada. See konflikt enesekuvandi ja tegeliku olemuse vahel teeb peategelase emotsionaalselt haaravaks. Peeter hülgab tavameditsiini, mis ei anna talle min-



**"Peeter".** Peeter Tooming Riias dr A. Matisoni juures 5. juunil 1996. aastal. "Halba on teile tehtud väga tugevalt, professionaalselt ja oskuslikult." – "Millaal?" – "Kolm aastat ja kümme kuud tagasi. Ralvaasius nime-tatakse seda äraknemiseks. Esoteeriliselt ja teaduslikult – envolteerimiseks, kus teostatakse teatud rituaal, et teha kalju teisele inimesele. Sellesse võib sulistuda väga erinevalt, aga vaatamata sellele eksisteerivad nii miist kui ka valge maagia."

git lootust, ning otsib abi kõikvõimalikelt posijateljelt ja kaetajatelt. Kui "mehine" persona taas surmahirmust jagu saab, lõpeb ka hüsteeriline ime ootus ning Peeter suunab kahanevad energiavarud oma arhiivide korrastamisse ja loomingu organiseerimisse. Ta asub komplekteerima mälestust iseendast, kindlustama endale igavest elu.

Filmi dramaatiliseks pöördpunktiks on Peetri kohtumine jumalikus hulluses elava vennaga, teatrimehes Jaan Toomingaga. Poolsalaja filmitud episoodis sõimab Jaan oma venna näo täis, et too ei võta ka lõpu eel Jumalat omaks. Selle asemel et teha ajatuud ja isetuud tegusid, raiskab too ka surma palge ees aega isiklikele probleemidele. Jaan Tooming lajatab oma äraspidise sakramendiga vennale pähe. Peeter, kes on filmi vältel jõuliselt oma ego maksma pannud, kõssitab karismaatilise venna kurja pilgu all nagu sissekukunud soome suusataja dopingukontrollis. Domineerijast saab domineeritav.

Jah muidugi on "Peetri" nukker-pateetiline intonatsioon (Gershwini "Summer-time'i" motiiv annab kohe alguses häälestuse) ja kujundikeel (kuu, vanainimese üksindus, minoorsed vaikelud) žanripuhtad. Minu jaoks pole aga "Peetris" peamised kõik need epitaafid ja nekroloogid, mida üks "korralik"

surmateemaline dokfilm nagunii peab sisaldama, vaid see, mis võtete käigus on tahtmatult lisandunud.

"Peetri" põhikonfliktiks on minu arvates titaanide heitlus või pigem vargne puselemine autori ja tema objekti vahel. Peetri ja Jüri kohtumistel leiab aset kahe erineva nägemuse ja erinevate huvidega loomenatuuri põrkumine. Peeter ei soovi jätta enesest maha traagilist hääbumislugu, ta näeb dokumentaalfilmis head võimalust püstitada monument iseendale. Ta otsib välja vanu filmijuppe ja fotosid, jäädvustusi *performance'* itest, ta kõneleb endast, oma saavutustest, oma tunnetest, kannatustest, mõtetest. Vana fotograaf käitub hetkiti nagu väike laps, kes uhkustab oma kannidega, ning nõrdib, kui talle ei osutata piisavat tähelepanu. Tooming tõreleb küll Sillartiga, kui too on jälle kaameraga platsis, ent samas on tal raske varjata heameelt järjekordse esinemisvõimaluse üle.

Sillart ei suru oma nägemust peale, ta seisab diskreetselt nurgas, kõkutab kaamera taga Peetri naljadele kaasa ning pihub, et oleks tahtnud endale Peetri-taolist sõpra. Režissöör laseb esialgu liigagi tolerantselt peategelasel filmi kulgu määrata. Kuid Sillart ei soovi täita pelgalt ihukrooniku rolli ning hakkab pisitasa oma doktriini ellu viima. Konkurentsi külm hingus vallandub episoodis, kus Peeter nõuab Sillartilt aru, millist filmi too ikkagi teeb ning kas ta ikka on kogu isikuloolise materjali läbi töötanud. Kahjuks jääb Jüri ja Peetri vastuoluliste suhete telg poolikuks, sest aeg segab jõhkralt vahele.

Nagu eesti filmis ikka juhtub, on "Peetrisse" sisse lõigatud hulganisti kaadreid, mis

*"Peeter". Peeter Tooming.*





*"Peeter". Peeter Tooming (1. VI 1939 – 17. V 1997). Teinud üle 100 lihi-dokumentaalfilmi ja 6 fototeemalist telesarja, korraldanud üle 100 personaalnäituse ja 15 grupinäitust, kuvreeninud 8 fototiitust, kirjutanud üle 1000 fototeemalise artikli ja avaldanud 20 raamatut.*

on võib-olla olulised tegijaile endile, mis on verstapostid kronoloogilises või biograafilises tähenduses, ent mis filmijutustuse seisukohalt jäävad puhtaks täitematerjaliks. Samas aga jääb Sillarti filmist terve lõik puudu. Puuduvad episoodid, mis jälgiksid Peetri viimaseid nädalaid, kui lõpeb teesklus, kui algab tegelik agoonia, kui lõpeb kehaline funktsioneerimine, kui katkeb kommunikatsioon.

Sarjas "Mark Soosaar soovitab" esitas ETV hollandlase Maarten Nederhorsti dokumentaali "Surm nõudmisel". Paradoksaalsel moel sai eutanaasia õdvastavat protseduuri näidata kui sooja ja intiimset sündmust, kui katartilist hüvastijättu. Ma mõistan, et moraalset aspektist oli Sillartil raske filmida või filmi sisse lõigata saatuslikke lõpuhetki, ent "Peetri" mõju oleks kahtlemata palju intensiivsem, kui režissöör oleks oma kangelasega lõpuni kaasas käinud.

Hoolimata kõigest, on "Peeter" võrdlemisi tuumakas tulem. Usutavasti väärib ta Kultuurkapitali aastapremiat ja kõiki teisi olalepatsutusi. Ent kui mina oleksin pidanud filmile aukirja koostama, oleksid põhjendused hoopis teistsugused. Ma ei tunnustaks filmi kui humanistlikku mälestustahvilt lahkunud suurkujule, vaid kui intiimset päevikut kahe kunstniku omavahelistest keerukatest suhetest ning lahkuva inimese elujanust pihitumust. Ning vaikset traagikat teispool pidulikke vormistusi.

JÜRI SILLART on sündinud 29. mail 1943. aastal Tallinnas. Lõpetanud 1969 ÜRKI operaatorina. Töötas 1970–1971 "Eesti Telefilmis", olnud 1971–1994 "Tallinnfilmis" operaator ja režissöör-lavastaja, hiljem vabakutseline, aastast 1996 Eesti Kunstiakadeemia ning alates 1997 ka Tallinna Pedagoogikakooli ja 1998 Eesti Muusikaakadeemia lavakunstkateedri õppejõud. Filmid: 1973 "Tuli öös" (mängufilm, op-lav, rež Valdur Himbek, TF); 1975 "Briljandid proletariaadi diktatuurile", 2 seeriat (mängufilm, op-lav, rež Grigori Kromanov, TF); 1976 "Aeg elada, aeg armastada" (mängufilm, op-lav, rež Veljo Kasper, TF); 1977 "Surma hinda küsi surnutelt" (mängufilm, op-lav, rež Kaljo Kiisk, TF); 1979 "Hukkunud Alpinisti hotell" (mängufilm, op-lav, rež Grigori Kromanov, TF); 1980 "Metskannikesed" (mängufilm, op-lav, rež Kaljo Kiisk, TF); 1981 "Karge meri" (mängufilm, op-lav, rež Arvo Kruusement, TF); 1983 "Nipernaadi" (mängufilm, op-lav, rež Kaljo Kiisk, TF); 1984 "Reekviem" (mängufilm, op-lav, rež Olav Neuland, TF); 1985 "Bande" (mängufilm, op-lav, rež Arvo Kruusement, TF); 1986 "Saja aasta pärast mais" (mängufilm, op-lav, rež Kaljo Kiisk, TF); 1988 "Varastatud kohtumine" (mängufilm, op-lav, rež Leida Laius, TF); 1989 "Ära tus" (mängufilm, rež, TF, žürii eripremia 33. Sanremo festivalil 1990, Nyрки Tapiovaara preemia Espoo Läänemereade filmifestivalil 1990); 1991 "Noorelt õpitud" (mängufilm, rež, TF, Eesti filmipäevadel Pärnus 1996 – parim film); 1994 "Victoria. Ühe armastuse lugu" (2-osaline teledraama, rež, ETV ja RCA); 1995 "Antoša" (dokfilm, rež, ETV); 1996 "Griša" (dokfilm, rež, ETV/Avatud Eesti Fond, parim eesti film 1996 Eesti Filmiajakirjanike Ühingu liikmete hinnangul); 1998 "Raplamaa" (dokfilm, rež, üks op, OÜ Kairiin); 1999 "Gotland – Saaremaa. Sõsarsaared" (dokfilm, op, rež Julia Sillart, OÜ Kairiin); 2000 "Voll, sempre voll" (dokfilm, rež, op, OÜ Kairiin); 2001 "Peeter" (dokfilm, rež, üks op, OÜ Kairiin). Ettevalmistuses aastast 1997 mängufilm "Doomino".

Filmidega "Aeg elada, aeg armastada", "Surma hinda küsi surnutelt" ja "Metskannikesed" tunnustati Sillart N Liidu aasta parimaks operaatoriks; filmidega "Surma hinda küsi surnutelt", "Hukkunud Alpinisti hotell" ja "Nipernaadi" sai ta preemia N Liidus valmistatud toorfilmi parima kasutamise eest.

S. T.

## DOKTOR ELLAMAA ELUTANTS

*Contra mortem*

*Seet hyr dat spegel junck vñ olden  
Vnde dencket hyr aen ok elkerlike  
Dat sik hyr nemant kan ontholden  
Wanneer de doet kumpt als gy hyr seen*

Vaadake siia peeglisle, noor ja vana,  
ning mötelge ka kõik sellele,  
et mitte keegi ei saa siia jääda,  
kui surm tuleb, nagu te siin näete.

Bernt Notke "Surmatantsu" avavärssidest

Kõige esmaste, üldarusaadavate tunnuste kohaselt on tegemist hea filmiga: saab naerda ja nutta. Filmis on katarsise koht, emotsionaalne kõrghetk – doktor Ellamaa kõne kolleeg Rein Zuppingu matustel. See on koht, kus filmi tegelasena astub esiplaanile Surm. Tagaplaanil on ta varitsenud ju kogu aeg, Haiguse kostüümis on ta ekraanilt statistina läbi voorinud, teda on nimepidi nimetatud seoses ühe jalgratturiga, keda ei õnnestunud lõikusega päästa...

Tolles kolleegi surma stseenis on ta peategelane. "Contra mortem", "Surma vastu" – niisugust nime peab produtsent Helle Karise tahtsi kandma tema arstifilmide tsükkel. Selle avafilm "Dr Andres Ellamaa" ütleb oma kõrghetkel üheselt: *Contra vim mortis non est medicamen in hortis*. – "Surmaväe vastu ei leidu rohtu aias." Surma vääramatus meenutab ammust "Surmatantsu" süžeed. Arsti kangelaslikust keeldumusest tunnistada Surma ülimust sünnib tema elutants.

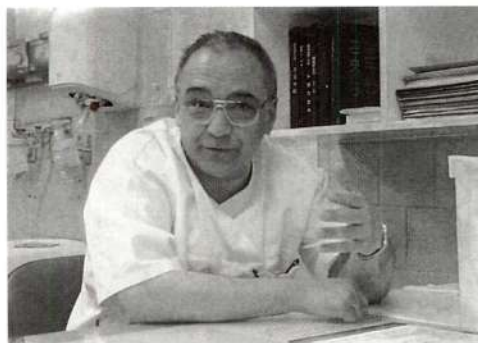
## Arst ning inimene

*Diò phēmì tòn egkēphalon emai tòn  
ermēneionta f'ēn ksijnēsìn... Lēgousi dē  
tines hōs phronōmen tēi kai tō anō menon  
toitō estin kai tō phrōntizor; tō dē ouch  
oitōs échēi.*

Seepärast väidan ma, et aju on teadvuse tõlgendaja... Mõned kinnitavad ka, me mõtleme südamega ning see tundvat häda ja muret; aga see pole nii.

Hippokrates (Litré VI, p. 392)

Tegemist on erialafilmiga, mis võimaldab asjatundmatul heita pilku "meditsiini



"Contra mortem: dr Andres Ellamaa", 2002.  
Režissöör Helle Karis. Andres Ellamaa.

võluriiki". Tavalise patsiendina näeme seda ju hoopis teise pilguga, mille teravust tuhmitab tänumeel inimese vastu, kes meile head teeb. Kinosaalis kiikame kriitiliselt, kaine koh-tunikuna teise ala esindaja töövalda ja püüame kokku panna pilti tema ametitegevuse eripärast. Lihtsalt vaatajale on tegemist just nagu etnograafilise filmiga arsti tööst.

See ei tähenda, et film peaks olema sisulise ja visuaalse poeesiata. Minu teadvusesse on etnograafilise filmi arhetüüp jäädvustunud just nimelt luuletekstina, Gustav Suit-su ridades:

*Üle niidetud luha õhtu roidumuses heinalised  
koju lähevad rippuvate kaskede keskel.*

Neid värse lugedes tahaksin näha filmi sellest, kuidas tehti heina aastal 1912. Kunagi aga nähakse "Dr Andres Ellamaast", kuidas raviti ajukahjustusi aastal 2001.

Filmi autorihoiak on sügavalt eetilise. Arst armastab ju patsienti kaheti: ühelt poolt kui inimest, kelle päästmist oma parimate oskuste kohaselt on töötatud kolleegide ees, teisalt aga kui huvitavat (või ebahuvitavat) "juh-tumit", mis peale eetilise pakub (või ei paku) ka intellektuaalset huvi. Ravi on arsti ja patsiendi ühisrõõm, teadus arsti ja filmivaataja oma. Selle tõsiasja mõistmist peangi vaadel-

davas filmis väga eetiliseks: mitte kordagi ei haava kaamera seal ravialuste privaatsust. Filmidokumentalist käitub pigem Albert Schweitseri kui Josef Mengelena. (Otsesest vastupidist võib näha "Kanal 2" "Politseikroonikast", kus autorihoiakuks on filmitavate eksperimenditaolise isiklik alandamine "huvitava" saatelõigu nimel.)

Film pakub mitmeid seiku arstinduse etnograafiast, sotsiaalsest taustast, patsienditüüpidest, arstide ametialasest käitumisest, nende omavahelisest suhtlusstiilist ja läbikäimisest haiglapersonaliga – kuni nõelatangi hoidmise kavaluseni välja. See kõik on äärmiselt huvitav, aga – kas see seostub kuidagi erilisel dr Ellamaa isikuga või isiksusega? Paraku ei.

Doktor Ellamaa on tore, otsekohene inimene. Kiiduväärt sirgjoonelisus karjääris (peaaegu elupikkune töö Mustamäe haiglas kaheaastase põikega ministripõstle) ei kujunda küllalt keerukat elulugu, ei paku vahelduseks põnevust, seikluslikkust, mis erutaks vaataja kujutlusvõimet. Traditsioonilised kaadrid kodukoha külastusest ja lapsepõlve meenutused teevad Andres Ellamaa inimesena küll lähedasemaks, aga mitte erandlikumaks.

Doktor Ellamaa elab tavalise inimese korralikku elu. Üsna ilmselt on see elu isegi õnnelik. Aga mis saab olla kunstiliselt vähem produktiivne kui "lihtsalt õnnelik elu"? Kuidas ütles Lev Tolstoi – kõik õnnelikud perekonnad on õnnelikud ühtmoodi, õnnetu on aga igaüks omamoodi. Suur klassikaline maalikunst – nõnda tunnistati Jacques Louis Davidi "Horatiuste vandest" alates – on "maalitud õnnetusjuhtumid". Suur filmikunst ei ole mitte midagi muud kui "filmitud õnnetusjuhtumid" – mida ju tähendabki sõnaühend *happy end*. Andres Ellamaa elust suurt kunstiteost ei saa.

Aga sellest sai midagi teoreetiliselt huvitavamamat.

## Filmisüit

Aristoteles tõi klassikalisse esteetikasse peripeetia mõiste ("Poeetika", X ja XI ptk). Peripeetia on tõenäoline või paratamatu saatuse äkkpöörak, tegevuse ootamatu pöördumine vastupidiseks. Narratiivi uurijad (näiteks Claude Bremond) on selles näinud sündmustiku jätkamise ja jutustuse pikendamise viisi: midagi hakatakse tegema, siis pöördub asi teise suunda, seejärel kolmandasse jne.

Võimalikud on ka libaperipeetiad, kus tegevuse ja tulemise vahele konstrueeritakse

ajutine viivitus, takistus või tagasilöökk, mis aga ületatakse, viies alustatu siiski lõpule. Libaperipeetiate abil kruvitakse filmis põnevust (näiteks korduvalt nähtud episood, kus jälitajate eest põgenejal tekivad tõrked mootori käivitamisel).

Peripeetiaiga lugudele vastanduvad lihtsad, otsejoonelised, lineaarsed lood. Selli-



"Contra mortem: dr Andres Ellamaa".  
Andres Ellamaa.

se ilma igasuguse peripeetia lookese prototüübi leiame prantsuse keskaja kirjanduse *récits moraux*'st. Selle žanri taaselustas ukraina pedagoog Vassili Aleksandrovič Suhhomliński (1918–1970) oma "holistlikus pedagoogikas". Tema arvukaid õppetstarbelisi valme ja moraaliütte koondavast "Eetika lugemikust" leiame näiteks pala "Poiss ja haige ema":

Väikesel poisil haigestus ema. Poeg jäi kurvaks. Mõtleb: "Millega saaks ema röömutada?" Tuli tema juurde, istus voodi äärde ning ütles:

"Ema, kas tahad, ma joonistan sulle aia? Sul hakkab kergem. Sa mõtled, et jalutad päris aias."

"Hästi, poja, joonista mulle aed."

Poiss võttis suure lehe paberit, joonistas punaste, küpsete marjadega kirsipuu, roosade õuntega õunapuu. Joonistas ka mesipuu ja mesilased ja sini-sinise taeva.

Hakkas päikest joonistama, aga see ei õnnestu kohe mitte kuidagi.

"Ema, milleks üldse päikest joonistada," ütles poiss. "Ma avan akna, vaata, kui rõõmsalt päike täna paistab."

Poiss avas akna ning ema nägi rõõmsat päikest. Nägi ja naeratas.

Mitte ühtki ootamatust siin ei ole, lugu kulgeb sirgjoones, ilma käänakuteta, õnneliku lõpuni.

Just niisugustest "lugemikupaladest" on koostatud ka film "Dr Andres Ellamaa". Seal ei ole mitte ühtki ootamatust, mitte ühtki ehmatavat või üllatavat süžeekäändu, millega on harjunud tänapäeva vaataja.

"Üllatusharjumuse" taga on nüüdisfilmikunsti päritolu mitte *récit moral'*ist, vaid novellist. *Récit moral'* ütleb: kõik, mis pole lubatud, on keelatud. Novell seevastu konstrueeritakse valemist: kõik, mis pole keelatud, on lubatud. Sellest novellipäritolust tulenebki mängufilmide peripateetilisus. Ja sellest *récit moral'*i päritolust tuleneb V. A. Suhhomliński lugemikupalade ning "Dr Andres Ellamaa" pateetilisus.

Kui seda erinevust seletada muusika erialakeeles, siis: tegemist pole mitte sonaatallegro tüüpi ülesehitusega, kus tervik moodustub läbikomponeeritud sümfoonilisest arendusest, vaid süidiga, mille moodustavad suhteliselt iseseisvad lookesed suhteliselt suvalises järjekorras.

Niisugust süüdi vormi esindabki etnograafiline film. Selle puhul muutub märgatavaks filmisüüdi põhiprobleem, kuidas ühe episoodi (kaadri, rakursi) ammendudes järgmisele üle minna nii, et vaataja huvipinget taas tõsta, kuidas ta üles võpatada, äratada temas virgus vastu võtta järgmine filmilõik.

Ka "etnograafilises" "Dr Andres Ellamaas" tuleb iga episood millegagi uuesti käivitada. Selleks kasutatakse peamiselt helitausta, Wolfgang Amadeus Mozarti "Väikest öömuusikat" – niisii mitte visualistikat, vaid akustikat. Mis lõpuks hakkab isegi pettumust valmistama, sest film algab just "visuaalsete üllatuste jadaga" nagu parim algustiitrite taust

kujutletavale seriaalile "Kiirabihaigla" või "Meie arstid" – või siis korralik reklaamklipp sõnumiga: "Õppigem meedikuks!"

## Elutantsukaart

*Vii lieven kynder ik wil ju ruden  
Dat gi juwe scapeken verleide nicht  
Men gude exempel en op laden*

Mu armsad lapsed, ma annan teile nõu  
oma lambukesi mitte eksi juhtida,  
vaid tuua neile häid näiteid...

Bernt Notke "Surmatantsu"  
avavärsisidest

"Dr Andres Ellamaa" on kavandatud arstifilmide tsükli "Contra mortem" avafiliks. Tsükli maht pole kuuldavasti veel paigas, aga üksikuks "Dr Andres Ellamaa" ei jää.

Esikfilm on tehtud heal professionaalsel tasemel, parimate portreefilmizanri reeglite ja traditsioonide kohaselt. Siin on kvaliteetselt teostatud palju ootuspärast – kaadrid lapsepõlvkodust, kohustuslik intervjuu autoroolis... Kahtlemata kujuneb "Contra mortem" tsüklist tore täiendus meie meditsiinitöötajate jäädvustuste varasalve. Kuid järgmiste filmide puhul tuleks kindlasti mõelda ka sellest, kuidas vaataja saaks nimitelgelased oma kujutluses lahus hoida; kuidas vältida, et eeskujulik žanrikaanoni järgimine tegijate poolt ei lõöks portreeteeritavade ühe, olgu kui tahes kvaliteetse lauaga.

Küllap aitaks siin pikem ettevalmistusperiood. Andres Ellamaa filmi materjal salvestati ühe aastanumbri sees. Kas mahtus või juhtus sinna ühe numbri sisse ikka kõik kõige olulisem sellest arstist ning inimesest? Teist filmi temast ju enam ei tehta!



"Contra mortem; dr Andres Ellamaa".  
Eestis tehtti 2000.  
aastal 99 457  
operatsiooni, siin  
töötas 4414 arsti ja oli  
9828 voodikohta.

“Dr Andres Ellamaa” kohta võib vastata küsimusele jaatavalt. Töö läks tegijail korda. Aga järgmist filmi ei söandaks ma ette võtta enne, kui pole uuendatud mitte ainult modell, vaid ka lähenemisviisi.

Bernt Notke “Surmatantsus” on Surmal palju erinevaid paarilisi. Vahva, kui Elu tantsupaarilised “Myth Filmi” tsüklis “Contra mortem” paistaksid niisama erinevad.

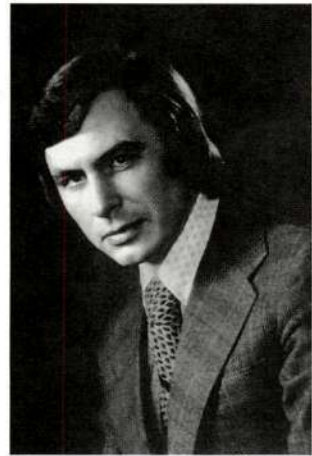
HELLE KARIS on sündinud 4. veebruaril 1944. aastal Väandras. Lõpetanud 1970 Leningradi Riikliku Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi telefilmirežissöörina, töötanud 1962–1979 ETVs toimetajana ja režissöörina ning 1979–1990 “Tallinnfilmis” režissöörina. Hiljem olnud filmiõpetaja Tallinna J. Westholmi Gümnaasiumis ja Viljandi Kultuurikolledžis, 1990–1995 “Oriest-Studio” ja alates 1995 “Myth Film” juht. Filmid: 1968 “Legend” (ballettfilm, rež, ETF); 1970 “Orelimõtisklus” (muusikaline eksperimentaalfilm, rež, ETF); 1973 “Juta Lehiste” (portreefilm, rež, TF); 1978 “Maarjamägi” (olukirjeldusfilm, rež, ETF); 1979 “Oma pill” (dokfilm, rež, TF); 1981 “Nukitsamees” (mängufilm, rež, TF, lastežürii auhind XV üleliidulisel filmifestivalil 1982, filmilevi “Kinoprokat” auhind); 1982 “Tõnu Kaljuste täna, 1982” (portreefilm, rež, TF); 1984 “Karoliine hõbelõng” (mängufilm, rež, TF, II üleliidulise muinasjutufilmide festivali teine auhind 1985); 1987 “Metsluiged” (mängufilm, rež, Giffoni lastefilmide festivali žürii eriauhind Itaalias 1988); 1992 “Joulumüsteerium sinule” (dokumentaaljutus, rež, ETF); 1994 “Contra mortem” (teledokseriaal, rež, ETV); 1999 “Teejuht mütoloogiasse” (portreefilm, rež, “Myth Film”); 2002 “Contra mortem: dr Andres Ellamaa” (dokfilm, rež, “Myth Film”).

S. T.

---

“CONTRA MORTEM: DR ANDRES ELLAMAA”. Režissöör Helle Karis, operaatorid Peter Murdmaa ja Marko Piirsoo, montaaž: Eero Karis, produtsendid Helle Karis ja Maret Hirtentreu. Video DV ja Beta SP, 45 min, värviline. © “Myth Film”, 2002.

---



## JÜRI LASS

25. XII 1942 – 5. II 2002

5. veebruaril lahkus meie seast Rahvusooperi “Estonia” kauaaegne balletisolist Jüri Lass. Lass asus “Estonia” teatrisse tööle kohe Tallinna Balletikooli lõpetamise järel, 1962. aastal. Paljude hooegade jooksul langes tema õlule tantsurepertuaari raskuspunkt. Balletisõbrad mäletavad Lassi peaosiballettides “Luikede järv”, “Romeo ja Julia”, “Uinuv kaunitar”, “Pähklipureja”, “Tuhkatriinu”, “Daphnis ja Chloë”, “Poiss ja liblikas”. Jüri Lassi kui tantsijat iseloomustas kaunis väljendus, romantiline laad ja aristokraatlik maneer – ta oli tõeline prints nii laval kui ka elus. Tema tants oli tugeva mehise algega, lennukas, jõuline ja samaaegselt lüüriiline.

## JOHANNES



*Johannes Pääsuke Vene keisririigi teenistuses Esimese maailmasõja ajal, 1915.*

Mõningaid teateid eestlaste napimal-enamal kaasalõõmisel tehtud filmidest on aastaist 1908, 1910 ja 1911, ent siiaamaani pole veel saanud kusagilt lugeda nende teadete lõpuni vett pidavat tõestust, et neid võiks pidada esimesteks eestlaste tehtud filmideks.

Sellepärast ollakse filmieestlaste hulgas esialgu jõutud kirjutamata kokkuleppele, et esimese, kes rajas Eestis oma filmistuudio ja hakkas järjekindlalt sündmusfilme väntama, tartlase Johannes Pääsukeste tehtud esimesest filmivõttest võib arvata meie rahvusliku filmikunsti aja- ning elulugu (esimene Eesti kinoseanss toimus Tallinnas 1896. aastal). Täni ilmunud teatmeteosed ei ole pidanud tarvilikuks Eesti esimese filmivõtte kuupäeva ära märkida. Suurte sündmuste taustal polegi sel tähtpäeval kindlasti kuigi suurt tähtsust. Aga filmilooliselt kindlasti huvitav.

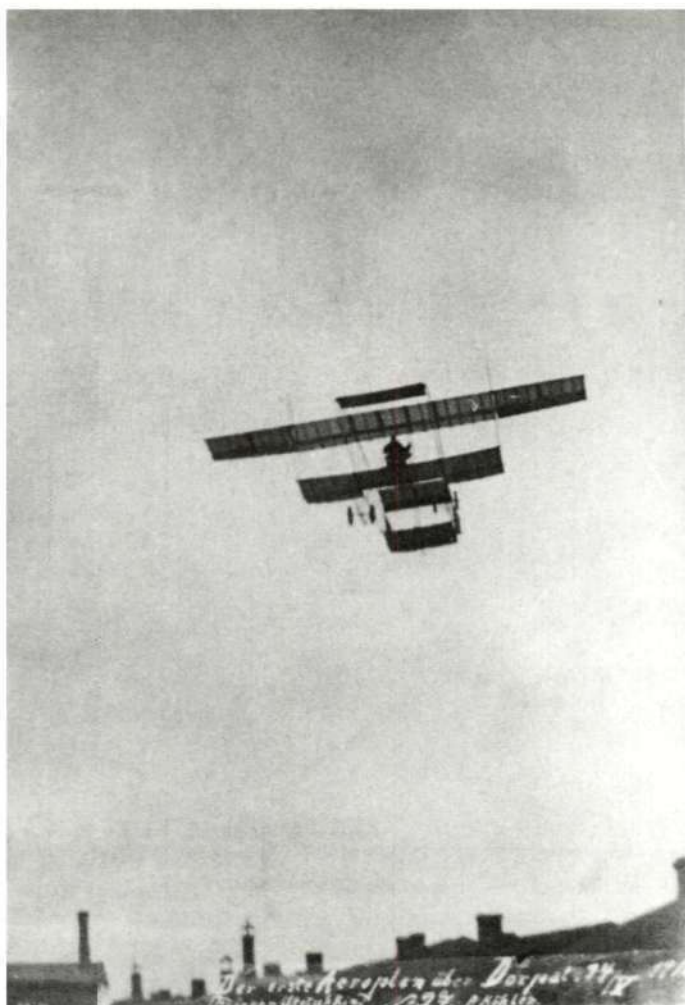
Täna 90 aastat tagasi

Johannes Pääsukeste esimene teada olev, "Postimehe" kuulutuste, kirjutiste ja ilmunud fotode kaudu tõendatav filmivõtte tehti 27. aprillil 1912, vkj 14. aprilli õhtupoolikul 90 aastat tagasi. Nagu nüüd, märtsi viimastel päevadel 2002 kuulda olnud, on täiesti võimalik, et see ajalooliselt tähtis filmilõik, Eesti esimene, mida senini lootusetult kadunuks peeti, on tegelikult ikkagi säilinud.

"Postimees" kuulutas 1912. aasta 14. aprillil: "Täna ja homme Krasnojarski polgu kasarmute õues kell 4 ½ päeva õhusõitja Utotshkini lendamised. Lendamised pantakse toime selle päele vaatamata, missugune ilm on." 16. aprilli (ukj 29. aprilli) "Postimees" annab Tartu teadete all toimunud vaatamängust ülevaate, märkides lõpus ära, et Tartu päevapiltnik H. Riedel on õhusõidust koos ülesvõtet teinud. Odessalase Sergei Utotshkini tüüritud lennumasin on Anne mõisa ja Raadi mõisa väljade kohal kuueminutise tiiru teinud. Kirjeldatakse lennuki habrast konstruktsiooni, pingelist starti ja lendu. Kuid filmi väntamisest etendusplatsil ei öelda sõnagi. Siiski teatab juba järgmise päeva "Postimehe" kinokuulutus, et kino "Illusioon" programmis näidatakse 17., 18. ja 19. aprillil 1912. aastal muu hulgas ka filmi "Utotshkini lendamine Tartus 14. ja 15. aprillil", "...oma iseäraliku ülesvõtte järele. Publikumil, kes lennu juures olivad, on võimalik etenduse pörandal ennast näha". Järgmises "Illusiooni" reklaamis seisab kirjas, et 20.–23. aprillini näidatakse "pääle eeskava" veel sedasama pala "Utotshkini lendamised".

Järelikult jooksis esimene eestlaste tehtud filmikroonikapala kinos vähemalt nädal aega, uue kalendri järgi 30. aprillist kuni 6. maini 1912. aastal. 4. mai (vkj 21. aprilli) "Postimees" avaldas ka kaks fotot Utotshkini katseleenust: "Lendamisemasin Tartus lennuplatsil" ja "Utotshkin lendab". Otsest vastukaja Johannes Pääsukeste filmile "Postimees" ei avaldanud, küllap oli tähtsamaid asju kirjutada, "Titanic" uppus jms. Küll teatab Tallinnas ilmuv "Päevaleht" mõni päev hiljem, 1. mail (vkj 18. aprillil) natuke kadedalt Tartus toimunud lennuetendusest, ja ajakirjanik ei paista tulevat selle peale, et sündmusko-





*Odessalasesest õhusõitja  
Sergei Utotshkini lendamine  
Anne mõisa ja Raadi mõisa  
väljade kohal 1912. aastal.*



*Johannes Pääsuke.  
Kalamees võtab  
enne kalale  
minemist võrkusid.  
Ninase küla  
Saaremaal, 1913.*

hal tehtud filmi ka Tallinnas võinuks näidata. Liivimaal sündinud oma ringvaatefilm ei paista Eestimaa jaoks sel hetkel veel võimalik olevat. Kinodesse jõuavad uued vaatamängud. Järgmise nädala eeskavas on Tartu publiku jaoks juba palju põnevamad asjad: "Titanic'i põhjavajumine" "Imperialis" (see kujunes tõeliseks kassahitiks, pileteid müüdi ligi 2000 rubla eest) ja "Pariisi silla saladus" "Illusioonis".

Ilmari Karro on "Postimehes" (30. märts 1992), tuginedes oma vanaema mälestustele, kirjutanud, et Johannes Pääsuke filmitud sündmust oli Puiestee ja Roosi tänava-

le ning Raadi kruusaaugu äärde uudistama tulnud tohtu rahvahulk. Pääsukest olid filmimisel assisteerinud "Imperiali" direktor Waldemar Jaeger ning sama kino nooruke kohanäitaja Robert Angervaks. Ilmselt sündmuskohal viibinud Liisa Kristiina Jaeger ütleb Ilmari Karrole: "Eks see olnud üks poisikeste temp. Kes oleks võinud uskuda, et nad sellega raha teenivad ja kuulsaks saavad."

### Esimene Eesti kinopiltide tehas alustab tööd

"Postimees" toob 11. aprillil 1912 (ukj 24. aprillil) niisuguse sõnumi: "Kinematografi



*Johannes Pääsuke.  
Hoov Tartus Soola  
uulitsas, 1914.*



*Johannes Pääsuke.  
Jüri kirik Tartus  
Peterburi uulitsas,  
mai 1914.*

pilta on Tartu kinematografi "Imperial'i" omanikud hakanud valmistama. Nagu kuulda, tahavad nad suvel kodumaa tähtsamatest kohtadest ning rahva tööst ja elust ülesvõtteid teha ja neid pilta siis ühes selgitavate kõnedega Tartus ette kandma hakata."

1911. aastast Tartu kino "Imperial" omanik Aleksander Tippo meenutab 1935. aastal "huvitava žurnaallehes" "Film ja elu" (12. aprill 1935, lk 1), kuidas nad koos Johannes Pääsukesega tegid kino jaoks vaatefilme. "Tutvusin Tartus elava fotoateljee omaniku Pääsukesega. Tema oli filmist vaimustatud. Andsin talle ühe vana filmiapaaradi ja tema meisterdas sellest ümber kaamera. Käsiraamatust õppisime kaameraga ringi käima, linti ilmutama ja siis hakkasime kohapeal filmima. Valmistasime palju vaatepilte: pildistasime mälestussambaid, Tartu ümbruses olevaid kenamaid maakohti, paraade, rongikäike ning siis asusime valmistama esimest Eesti filmi. (Vaatepildid müüsisime kõik Peterburisse.)" Edasi räägib A. Tippo seiku, mida ta mäletab 1914. aastal valminud mängufilmi "Karujaht Pärnumaal" tegemisest.

Kõik Tippo meenutatud dokumentaalpalad on üsna kindlalt kokku pandud Johannes Pääsukese kodus Tartus Peetri tn 33 asunud "Esimese Eesti Kinopiltide tehases" ja on tuntud pealkirjade all "Tartu linn ja ümbrus", "Ajaloolised mälestused Eestimaa minevikust" jmt. Nende filmimist alustas Johannes Pääsuke 1912. aastal koos Eesti Rahva Muuseumi jaoks fotode pildistamisega.

Üks huvipakkuv lisaseik. "Postimehe" sõnum viitab selgelt Tippo ja Pääsukese kaugete ulatuvatele koostööplaanidele, ent mingil põhjusel esilinastub "Utotshkini lendamine Tartu kohal" teisipäeval, 30. aprillil (vkj 17. apr) hoopiski kinos "Illusioon", mitte "Grand Theatre Imperialis", nagu Aleksander Tippo oma Politseiplatsi pääl seisnud etendusastutust nimetas. "Imperiali" kuulutuses seisab esimese Eesti filmi esilinastuspäeval: "Pange tähele! Utotshkini lendamist näitame meie 18. aprillist pääle. Uudis! Algupäraline Eesti film "Estonia". Kas on see, et filmi tellija ning tootja näitavad enneolematut kinopilti esmakordselt mitte omaenda peamajas, vaid kõigepealt naabri juures, esimene Eesti filmiga seotud reklaami- ja turundusriugas? Tõenäoliselt olid mängus siiski mingid tehnilised või lihtlased kommertskaalutlused ("Imperialis" oli just peal poeletunne kassatükk "Surma pruut") või veel mingid seni teadmata asjaolud.

### Ikka veel valged laigud

Johannes Pääsukese 90. sünniaastapäevaks kirjutatud artikli ("Sirp ja Vasar" 2. IV

1982) lõpetas Jaan Ruus sõnadega: "Ümmargune sünnipäev toob ilmsiks, et Eesti filmikaardil on küllaga valgeid laike." Tõele au andes tuleb täpselt sedasama tunnistada ka nüüd, Johannes Pääsukese 110. sünniaastapäeval ja Eesti filmi 90. eluaastal. Üks neist tänini valgeist laikudest on ka Johannes Pääsukese elu- ja loomingulugu.

See ei ole pelk oskarkruusilik virin, vaid kaine sedastus. Filmiajaloo tekste praktiliselt eesti keeles ei ilmu. Eesti filmi uue ümmarguse tähtpäeva künnisel selgub (taas), et lugemislaua pole raamatuna võtta mitte ainultki pädevat uut käsitlust kinematograafia võtmeisikutest. Kümme aastat tagasi kõneldi Johannes Pääsukese ja Eesti filmi eelmise juubeli puhul vajadusest hakata koordineerima eesti filmiajaloo uurimist, pool naljaga, kuid siiski heas usus tehti koguni ettepanek selleks tööks moodustada Johannes Pääsukese Selts.

Asi pole seltsis ega seltskondlikus huvis. Asi on professionaalsuses. Nii siin kirjutaja kui ka paar tema filmikriitikutest head kolleegi on katsunud mõningates eesti filmiajaloo asjades natukenegi selgust luua hobi korras, igapäevase töö kõrval. Ka nõnda võib midagi saavutada – tarvites istuda ainult paar öhtut raamatukogus, et leida täiesti unustatud informatsiooni esimeste, 1930. aastatel

*Johannes Pääsuke. Nartsukoguja Tartus, jaanuar 1913.*



tehtud Eesti animafilmi kohta. Igale gümnaasiumiastmes lapselegi on selge, et niisugune vanade asjade otsimine ei ole professionaalne uurimine, vaid ikkagi üksnes harrastus. Loosunglikus väljenduses: seni kui pole loodud filmiajaloo uurijate jaoks töökohti (nagu on kõigi teiste kunstide ajaloolaste jaoks ammust aega), kobame hämaruses edasi. Täni põhjalikemad käsitlused nihästi Johannes Pääsukesest kui ka mitmest teisest enne 1940. aastat tegutsenud eesti kineastist on valminud auväärt Veste Paasil tänu sellele, et tal võimaldati aastaid teha oma tööd palgalisel kohal ENSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Riiklikus Keskarihiivis, mis praegu kannab nime Eesti Rahvusarhiivi Filmiarhiiv. Praegu ei ole elukutselise filmiuurija jaoks kohta ei filmiarhiivis ega ka mitte mõne muu asutuse juures (Tartu Ülikool, TPÜ vm). Aga kes minevikku... ja need teised sõnad. Miks asjad nii on läinud, selle seletamine võtaks vähemalt ühe teise artikli ruumi.

Tagasi Pääsukese juurde. Peab tunnistama, et Johannes Pääsukese kohta ei ole seni ilmunud ülevaatlikumat käsitlust kui Veste Paasi raamatus "Olnud ajad" ("Eesti Raamat", 1980, lk 74–90), ent selle tuna-ammu, tiraziga 10 000 ilmunud teose eksemplare on antikvariaadistki võimatu leida. Eesti Rahva Muuseum on aeg-ajalt korraldanud näitusi Johannes Pääsukese suurepäraست fotodest, Mark Soosaar on lasknud trükkida paar postkaarti Johannes Pääsukese päevapiltidega, mõnes telesaates on Pääsukesest räägitud ja Peeter Linnap on temast kui modernistlike sugemetaga fotograafist huvitavalt kirjutanud 2000. aasta "Kunst.ee" 1. numbris. Väärtuslikud elu- ja loominguloolised detailid on mõõda eri allikaid laiali, kirjavahetus ja päevikud on ainult osaliselt refereeritud või tükati tutvustatud, kommentaarid siia-sinna pillutatud, uusi fotosidki tuleb siit-sealt päevavalgele ning ühtäkki selgub uue juubeli eelõhtul, et tema esimene filmi on alles, mitte hävinud.

Lühidalt: Johannes Pääsuke on senini suuresti tundmatu loominguline isik, nii filmiarmastajatele kui ka laiemale kultuuriavalikkusele. Tema tegutsemise aeg aga oli tähelepanuväärne: Johannes Aavik propageeris keeleuendust "Noor-Eesti" IV albumis, Oskar Lutsul valmis "Kevade" esimene jagu, Kitzbergil "Libahunt" ja Vieldel "Tabamata ime" ning Gustav Suits kirjutas "Tuulemaad". Kontekst missugune – isegi nii visandlikult vaadatuna. Lisaks veel üks detail – Ludvig Juht mängis sellal kino "Imperial" orkestris, kui seal hakati näitama Pääsukese filme. Omaette ooper on juba esimese Eesti mängufilmi "Karujaht Pärnumaal" saamislugu ja ekraanisatsioon – uue mängufilmi stsenaarium.

## Inimese nägu

Johannes Pääsuke oli siniste silmadega, rõõmsa olekuga keskmist kasvu noor mees. Oskas lisaks päris osavale maaakeelsele sõnakasutusele kõnes ja kirjjas tarvitada saksa ning vene keelt. Haridust algkooli jagu. Tal oli kolm venda ja kaks õde.

Kuueteistkümneaastaselt alustas päevapiltniku karjääri. Aastail 1912–1914 Eesti Rahva Muuseumi fotograaf. Säilinud on üle tuhande päevapildi (enamikust neist on alles ka klaasnegatiiv). 1912 alustas filmide tegemist, näitas oma filme kodumaa kinodes ja saatis kaastöid Prantsuse filmikompaniide "Pathé", "Éclair" ja "Gaumont" Peterburi ning Moskva esindustele, vantas mõnedel andmetel kuni 32 erineva pikkusega dokumentaalset sündmuspala ja vaatefilmi, millest praegu on Eestis kindlalt teada olevalt säilinud kaheksa. Tootis koos kinoärimees Aleksander Tippe ja "Vanemuise" parukameistri Tõnis Nõmmitšaga 1914. aastal esimese Eesti mängufilmi "Karujaht Pärnumaal" – poliitilise satiiri, mis osutus kinodes ülimenekaks, mida kärbiti ning mõnes Eesti linnas keelati näidata. Umbes 14 minutit ekraanil paistev filmi-

*Eesti Rahva Muuseumi fotograaf, filmimees Johannes Pääsuke pühapäevapäevaväikeses kostümeeritult Emajõe ääres.*

Fotod Eesti Rahva Muuseumist, Eesti Rahvusarhiivi Filmiarhiivist ja erakogust.



pilt oli käsitsi värvitud, see oli Eesti esimene värviline kinolint. Võib-olla on see ainuke juhust, kus ühe filmimaa mängufilmindus ei saa algust mitte tuntud kirjandus-, piibliteksti vms ekraniseeringust, vaid päevakajalisest poliitilisest pilkemängust.

Fotograafia alal tegi ta kvaliteetseid tellimusvõtteid, sündmus- ja eluolupilte, kuid harrastas ka eksperimenteerimist ja kunstilist ateljeefotograafiat. Filmi alal tegutses enamasti autorina ühes isikus — hankis töövahendid, korraldas võtted, filmis, ilmutas, kirjutas tekstid, monteeris, levitas, turustas. Johannes Pääsuke "Esimene Eesti Kinopiltide tehase "Estonia Film"" oli sarnane tänapäeva Eesti ühemehestuudiotega, ent seda ka kõigis tehnilistes ülesannetes.

Naist ei võtnud, pruuti ei olnud. Liiga palju tööd. Armastas ise omaenda fotokaamera ees pildile astuda, kostümeerides end võtte puhuks talumatsiks, oktoobrit näpus hoidvaks härrasmeheks, vuntside ja habemega kinofotograafiks (ta ei kandnud päris elus kunagi habet), suusatajaks. Ainuüksi nende tempupiltide järgi võib oletada, et tegemist oli jorvialse ja huvitava inimesega. Oluline osa Johannes Pääsuke fotodest on tehtud rööbiti filmivõtetega, nõndaviisi et kinokaamera oli sammu kaugusel fotokaamerast. Sama moodi töötasid paljud sajandi alguse kaameramehed. Pääsuke kaadrikompositsiooni tunnetusest, tema pildistamise andest saab aimu ainult tema fotode põhjal, mitte äralõigatud servaga filmikaadrite järgi. Foto ja film kokku annavad selles mosaiigis tervikliku pildi.

1915. aastal võeti noor mees Vene keisririigi kroonuteenistusse. Ta jätkas sõjaväeski päevapildistamist ja on andmeid, et väntas ka paar kroonikafilmi.

Erinevalt mõnedest maailma kinokunsti müüte loonud noortest tähtedest ei surnud Johannes Pääsuke valgeveresusse nagu prantsuse geenius Jean Vigo ega langenud isamaa eest võideldes nagu soome paljutöötav režissöör Nyrki Tapiovaara, vaid hukkus oma 26. eluaastal une pealt rongiõnnetusel "üla-polkalt" alla kukkudes. 8. jaanuaril 1918 (vkj 26. detsembril 1917) kodumaast kaugel, võõras mundris, Valgevenemaal Orša raudteejaama lähistel. Maetud Tartu Maarja surnuaiale. Sündinud 30. märtsil 1892 Tartus.

Film oli tema armastus, fotograafia ta töö. Tuttav ja tundmatu. Nagu oma pere liige.

---

JAAN RUUS

---

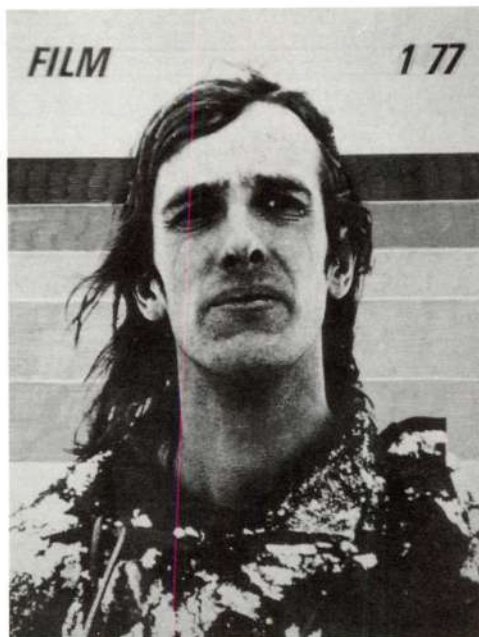
## KAHE SÕNAGA ÕELDES – VÕIMATU

Nii õeldes tõrjus suurstuudio "Metro-Goldwyn-Mayer" boss Samuel Goldwyn 1925. aastal ühe pakutud projekti. Ja mitmekordselt võimatu oli N Liidus avada uusi kultuuriajakirju. 1950-ndatel üritasid oma teatrikavu äratoovast väljaandest "Eesti NSV teatrid" ajakirja luua teatraalid, kuid kavatsus suunati aastaraamatuks "Teatrimärkmik". 1960-ndatel katsusid oma ajakirja avamisega jõudu muusikud ja muusikateadlased, aga ei õnnestunud samuti luba saada. 1977 tegi siin kirjutaja koos Endel Lingiga kinoajakirja alustamise katse. Tolleaegse kompartei keskkomitee kultuuriosakonna instruktor Ants Lang soovitas teha maketi, et oleks selge, mis on mis. Sai tehtud ilus reklaam-makett ja üllatunud Langi kätte viidud koos kalkulatsioonidega.

Seal oli ajakirja plaan koos palgakuludega (11,5-le inimesele!). Tulud pidid 25 000-lise kuutiraaži juures ületama kulusid ligi poole võrra (kulud 6638 rubla, tulud 12 500 rubla). Palgafond oli kuludest 26 %, honorarifond 15 %, trükikulud 33 %, paberi maksumus 20 %. Ofsetpaberit nr 1 kulus arvestuste järgi aastas 44 844 kilogrammi. Ilmumissagedus üks kord kuus, müügihind 50 kopikat.

Muidugi jäi see katse sinnapaika ja paar kuud hiljem anti makett mulle vaikselt tagasi. Tollal toimis ühiskondlik vaikelu, sisuliselt 1968-ndale aastale ikka veel järgnev tagasilangus. Ennast jälle kindlalt tundeveeraktsioon võidutses, hilisem lagunev silmakirjalik stagnaag polnud veel alanud.

Kinoajakirja uute filmide rubriigis lubas avanumber tutvustada Kirill Lavrovi Leninit mängufilmis "Usaldus" ja Tšõngõz Ajtmatovi ekraniseeringut "Valge laev", ent ka Bernardo Bertolucci "fašismivastast" linasteost "Konformist". Lubati kõnelda "Tallinn-filmi" uuest linasteosest "Kommunistid" (makett lisab tööliste ja intelligendi pildi, intelli-



Selline pidi välja nägema 1977. aastal Jaan Ruusi ja Endel Lingi kavandatud filmiajakirja esimese numbriga esikaas. Pildil Lembit Ulfsak režissööride Aleksandr Alovi ja Vladimir Naumovi filmi "Legend Ulenspiegelist" ("Mosfilm", 1977) peaosas.

gendiks on Enn Põldroos). Ilmar Taska tutvustab jaanuarikuu filme, Jüri Lina "Tallinn-filmi" uudisfilmi "Minu naine on vanaema". Mark Soosaar tahab kirjutada edusammudest noore loominguks kaadri kasvatamisel Valgevenes ja Kirgiisias. Arutatakse, mida teha operetiga kinos ja lubatakse tuua ka filmikirju Prantsusmaalt, Cannes'i festivalilt. Arvatakse, et need pidid tulema läbi Moskva, vene keelest tõlgitult.

Üks ilus, tollal hästi kõlav rubriik oli "Ekraan ja kaasaeg". Muidugi tehti makett võimalike kinnitajate maitset silmas pidades. Tollal kehtis teemaprintsiip ja kui kohustuslikud esmalahtrid olid täidetud, võis ülejäänud ruumi pühendada igasugusele filmikunstile. Lõpuks näitas ajakiri "Teater. Muusika. Kino" oma ilmuma hakkamisega, et rumalusi sa ei pidanudki palju rääkima, kehtisid teatavad rituaalsed märgid, mille juures pidid korraks ära käima nagu jalga kergitav koer ja seejärel võisid rahuga edasi sõrkida mööda oma rada.

Kuidas need kolme kauni kunsti, teatri, muusika ja kino esindajate perioodiliselt tõusvad ja vajuvad pealetungid oma ajakirja asutamiseks 1981. aasta lõpuks materialiseerusid, tuleks küsida tollaselt kompartei kesk-

komitee kultuuriosakonna juhatajalt Olaf Utilt. Ka parteilised kultuurijuhid said ilmselt aru uue kultuuriajakirja vajalikkusest. Meile valgustatu järgi olevat asjaajamiste lõpusirgel Moskvasse läinud kiri lubada asutada kolme kunsti ühendav ajakiri "Teater. Muusika. Kino" ja sealt, tollaselt ideoloogiasekretärit Suslovilt, olevat tulnud ka vastus, et luban (või nõustun?) asutada ajakirja "Teater. Muusika. Kino". Siit ka uue lapse ristinimi. Ja kui juba kord on Moskva kirjas öeldud, et see on ajakiri "Teater. Muusika. Kino", siis ongi nimi igaveseks kivvi raiutud. Nii võib ristiisaks pidada vana Suslovi ennast. Asjaolude kontrollimiseks võiks selle paberi koos kirjavahe-tusega arhiivist üles otsida.

Et uue maakeelse ajakirja asutamine poleks keskvoimude jaoks liiga silmahakkav, otsustasid kohalikud kultuurivalitsejad ka vett segada. Ei rajatud lihtsalt uut ajakirja juurde, vaid moodustati üks ühendtoimetuse vana ajakirja "Kultuur ja Elu" ning uue ajakirja "Teater. Muusika. Kino" jaoks. Uus ajakiri oli siis osa ühendkolhoostoimetuse produktist.

Eesti kino tähendus rahvale oli umbes nagu praegu, ainult et tal oli publik, ja võrreldes tänasega, üritas dokumentaalfilm pingsalt seda aega mõtestada; vahel olid sotsiaalkriitilisuse taotlused ajastust tingituna tugeva sordiini all, kuid siis tehti vihjeid. 1981. aastal esilinastus kolm mängufilmi: Peeter Simmi "Ideaalmaastik", Helle Karise "Nukitsamees" ja Peeter Urbla "31. osakonna hukk", lisaks Raul Tammeti lühimängufilm "Pulmapilt" ja Eesti Televisioonis Tõnis Kase "Kaks päeva Viktor Kingissepa elust". Kõik täispikad mängufilmid on tänapäeval arvestatava, Simmi debüütfilm minu meelest tänini tema parim. "31. osakonna hukk" on reljeefsem kui selle romaani hilisem sakslaste ekraniseering, peaosas Rainer Werner Fassbinder. Lembit Ulfsak on igatahes fotogeenilisem. Tõnis Kase film veretut punarevolutsioonist Tallinnas 23. ja 27. oktoobril 1917 oma draama ja komöödia segus (Kingissepp – Jüri Krjukov, Poska – Heino Mandri) vääriv vaatamist ka täna, mitte ainult sellepärast, et kui Kingissepp toob ise lõbumajast leivajahu ja läheb siis jahusena Toompeale võimu üle võtma, mõtled paratamatult Savisaare omaaegsele sissemurdmisele võilattu.

Kevadel 1982 korraldati Tallinnas XV üleliiduline filmifestival. Kuigi sellel jagati auhindu hunnikus nagu algavale stagnaajale kohane, asus siiski ühes esireas "Ideaalmaastik", Peeter Simm sai režissööridebüüdi preemia. Festivali parim meesosa oli tollal noore

ja lootustandva Arvo Kukumäe külavolinik selles filmis.

Kuraasi täis Enn Säde ja Jüri Müüri rumalaid põllumajandusuuendusi tauniv film "Narri põldu üks kord..." sai teise auhinna (esimeste iseloomustamiseks piisab nende pealkirjadest: "Tööstusarmee komandörid", Ukraina, ja "Sõjasõprus peab ajale vastu", Gruusia).

Kurioosne olukord kujunes festivalil animafilms. Esimest auhinda välja ei antud. Priit Pärn oma filmiga "Harjutusi iseseisvaks eluks" sai teise auhinna, kuid diplomi "parima multifilmi eest". Selles vastandub vaba ja sõltumatu fantaasiaga noore poisi ja vana klammerdunud konservatiivse bürokraadi maailm. Vana parteisekretär Brežnev oli äsja öelnud: "Meil ei ole vastuolusid põlvkondade vahel." Pärna film aga neid vastuolusid kujutabki. Pärn seljatas moskoviitide "Sojuz-multifilmi" kollektiivi, kelle filmiprogrammile (!), mis koosnes viiest filmist, anti teine "teine auhind" "eriti suure panuse eest". Ja kohaliku lastežürii auhinna sai Helle Karise "Nukitsamees".

Nii palju tollast kinoekraani. Kuid ega TMKlt nõutudki kogu nõukogude kinoekraani kajastamist ja egas me seda ka teinud. Meid huvitas oma väikene Eesti. Ja Eestis olid tollal

Ungari omaaegse populaarse ajakirja "Film. Színház. Muzsika" (Film. Teater. Muusika) esikaas. Ajakirja maht oli 32 lehekülge, formaat vastas meie lühiaegselt ilmunud muusikaajakirjale "Nael".



kinos tõusuajad. 1970. aastate lõpul tulid arvestatavad debüüdid mängufilmis, kinno jõudis uus põlvkond. 1981 tegid oma esimese animafilmi Kalju Kivi, Heiki Ernits, Valter Uusberg ja Mati Kütt.

Kinoosakonnas olin algul üksinda, Lauri Kärk andis jah-tuleku sõna kahel korral, kuid lõpuks ikkagi loobus. Siis pidas Aune Nuiamäe mõnda aega poolt kohta Tallinna ja Tartu vahel. Ega valida suurt olnud. Silma hakkas nukufilmi režissööri assistendina leiba teeniv Jaak Lõhmus. Ühel filmiklubide entusiastlikul väljasõidul Viitna motelli, kus varahommikuni videolt välismaiseid filme ahmiti, esines ta energiast ja teadmistest paka-tavalt. Minu abikaasa juhtis veel tähelepanu tema eesti keele heale väljenduslikkusele. Ning 29-aastane Jaak Lõhmus tuligi teiseks filmitoimetajaks 1984. aasta oktoobrist, veel "Tallinnfilmi" juhtkonna poolt (Enn Rekkor) antud ääretult halva iseloomustusega. Aga mine tea, äkki oli see õige iseloomustus. Sest kui kutsumus on mujal, võimalik, et sa polegi eriti hea animafilmi assistent.

Kinoosakond otsis häid kirjutajaid meelegeitlikult ja tikutulega. Ühekordseid lõõ-vaid arvustusi suutsid küll kirjutada mitmed. Mäletan Rein Langi kirjutist filmist "Šlaager", kus oli esinema pandud tollase Eesti muusika-meelalutuse paremik. Esimese kriitikuna märkas ta lavastaja Peeter Urbla eripära: "Siiski on "Šlaager" omamoodi teetähiseks meie filmis. Nimelt tullakse välja maamil-jööst... ning jõutakse lõpuks ometi tänapäe-vasesse neurootilisse urbanistlikku keskkon-da." Autorid, kes valdasid teaduslikku meto-doloogilist mõtlemist, suutsid muidugi kord aastas anda ühe nauditava käsitluse, hoolima-ta sellest, et nad polnud filmiprotsessiga kur-sis (Mihhail Lotman, Peeter Torop, Viive Ruus).

Omaette loo peaks kirjutama tollasest noorkriitikute seminarist, mille pani käima peatoimetaja Jaak Allik. Kuna võimusefäär oli kivistunud ja ärisfääri õieti polnudki, oli see noortele intelligentidele üks võimalus end mingil moel jaatada. Seminaris käisid Hans H. Luik, Tarmo Teder, Hendrik Lindepuu, Toivo Kreek, Peeter Liiv. Jõudsime oma väikeses ühiskonnas sinna, et iga filmike sai omaette arvustuse, mida suures kultuuris ei juhtu. (Tänapäeval oleme küll mingil moel seal tagasi, ajalehed jahivad uudiseid, kuid see on vaid äramärkimine.)

Algusaastate ajakirjas toimus tugev osakondadevaheline konkurents. Kirjutised

pidid välja kannatama võrdlust naaberalade omaga. Ajakirja ruumi oli vähe ja iga osakonnajuhataja luges kiivalt oma ala lehekülgi. See oli ka prestiiži küsimus. Kui oleks küsitud, kas teater, muusika või kino tahab endale eraldi ajakirja, oleksid kõik vastanud viivitamatult: jah. See oli aeg, mil tsentripetaaljõud (võim, poliitika) hoidis tagasi tsentrifugaaljõude (vabadus, iseseisvus, uudishimu). Aga sellest pingest sündisid tekstid, mis genereerisid vaimust ja huvi ühiskondliku elu vastu.

Teatri, muusika ja kino materjalid paigutati ajakirja segamini, silmas pidades numbreri tervikut, kuid aastate möödudes otsustati sisukorras kolme kaunist kunsti eraldi esile tuua. Sageli oli paigutamisel vahekohtunikuks kujundaja Mai Einer, kes võttis endale toimetuse *arbitr elegantiarun'i* rolli.

Uue ajakirja uus toimetus oli, nagu selistel puhkudel ikka, ülentusiastlik ja istus innukalt peadpidi koos lootuses genereerida ikka paremat ja paremat ajakirja. See oli missiooni küsimus.

Jaak Allik oli hea peatoimetaja, kindlustades toimetusele maksimaalselt võimaliku tegevusvabaduse (tuleb muidugi lisada, et kõikide toimivate tabude juures oli kunstiajakirjandusele rohkem lubatud kui komparteilistele päevalehtedele).

Tagantjärele tundub, et eriti kino võitis kolme muusa rahutust koosseksisteerimi-

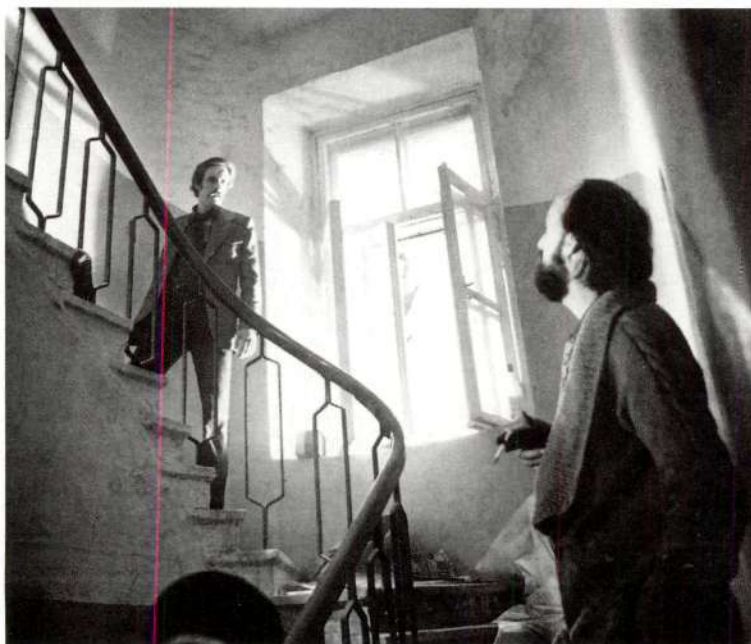
sest kõige enam. Teatri ja muusika kohustuslik naabrus ajakirjas vabastas järk-järgult kino maine tollal ikka veel kummitavast üksiklase seisusest ja sulatas ta ühtsesse kultuuriprotsessi. Ja poleks sugugi parem olnud, kui too ajakiri "Film" oleks 1977. aastal käima läinud.

TMKl õnnestus laduda mitmeastmeline kultuurikiht, ta kujundas ka oma lugejas harjumuse heita pilk naaberkultuuridesse. Ja just kino peab olema kõige õnnelikum, et ta sai enda kõrvale head konkurentsikargud.

Kuid on loomulik, et iga vähimagi võimaluse korral astub keegi jälle ette ja ütleb: igale kultuurialale oma ajakiri.

Muusikat õpetatakse Eestis arvukates muusikakoolides ja Shakespeare'i mängimine laval on eesti teater (eesti keeles, eesti näitlejad). Eestikeelset filmi vaatab paratamatult vaid 1–3 protsenti kinoskäijatest ja "omakeelne omatoodang" jääb kino üldpildis marginaalseks. See ei vabasta teda aga iseseisvuse kohustusest, eriti arvestades tänapäevast audiovisuaalgalaktikat, mis saja aasta jooksul on kujunenud suunal: tummfilm – helifilm – televisioon – video – multimeedia.

Polegi nii halb pealkiri "Teater. Muusika. Kino" – TMK. Neutraalne ja kedagi ei häiri. Suslov oli enese teadmata päris hea ristiisa.



Jaan Ruus boheemliku ajakirjaniku Schmidti rollis Peeter Urbla poliitilises detektiivfilmis "31. osakonna hukk" ("Tallinnfilm", 1980, 2 seeriat) Per Vahlöö samanimelise ulmeromaani järgi. Tema vastas trepil seisab peaosatäitja Lembit Ulfsak (detektiiv Jensen).

Oti Vasemaa foto



# "TEATER. MUUSIKA. KINO" 20



## 1982 – 1986

Algust tehti 1981. aasta sügisel. Jaak Allik: "1981. aastal oli uue ajakirja asutamine NL-s peaaegu võimatu – see vajas NLKP Keskkomitee poliitbüroo otsust. [ - - ] EKP KK propagandaosakonna juhataja Toomas Leito oli vist see mees, kes mõtles välja kavalat käigu. Formaalselt ei loodudki nagu uut ajakirja ja uut toimetust, vaid laiendati olemasolevat "Kultuuri ja Elu" temale lisaväljaande tekitamiseks." (TMK 4/1997)

1982. aasta aprillis ilmus ajakirja "Teater. Muusika. Kino" esimene number. Lapsuke liideti ajakirjaga "Kultuur ja Elu", nii hakkas ühendtoimetus välja andma kahte kultuuriväljaannet.

Sünniandmed: peatoimetaja Jaak Allik, asetäitja Vallo Raun, toimetajad: muusikatoimetajad Mare Põldmäe ja Madis Kolk, filmitoimetaja Jaan Ruus, publitsistikatoimetaja Sirje Endre, keeleteoimetaja Kulla Sisask, kujundaja Mai Einer ja fotograaf Valdur Vahi. Páris alguse juures olid juba Reet Neimar, Solveig Kriggulson, Velly Roots, pisut hiljem liitus vastutav sekretär Helju Tüksamel, 1982. aasta lõpus ka teine filmitoimetaja Aune Nuiamäe. Ajakirja maht oli 96 lk ehk 6 trükipoognat, neljavärvitrükk, tiraaž 21 000 eksemplari, hind 75 kopikat. Täna toimeka

trükimeedia kontekstis on huvitav seegi fakt, mis kirjas esimese aprillinumbri impressumis: ladumisele antud 16. 02. 1982, trükkimisele antud 23. 03. 1982.

TMK oli ENSV Kultuuriministeeriumi, ENSV Riikliku Kinokomitee, ENSV Heliloojate Liidu, Eesti Kinoliidu ja ENSV Teatriühingu hääleleandja, toimetuse kolleegiumisse kuulusid Avo Hirvesoo, Jüri Järvet, Rein Karemäe, Karin Kask, Kalju Komissarov, Leida Laius, Arne Mikk, Valter Ojakäär, Tiiu Randviir, Enn Rekkor, Lepo Sumera, Eino Tamberg, Ahto Vesmes ja Jaak Viller.

Esimese numbril avaveerus kirjutas EKP Keskkomitee sekretär Rein Ristlaan: "Jõudsaks sammuks vabariigi kultuuriloos kujuneb kahtlemata uue ajakirja "Teater. Muusika. Kino" ilmumahakkamine. NLKP XXVI kongressil toonitas sm. Brežnev: "Kirjanduskriitikute ja kunstiteadlaste ülesanne on esitada professionaalseid otsustusi." Seni olid võimalused selleks meie vabariigi teatri-, kino- ja muusikateadlastel küllaltki piiratud, järelikult aga ka nende osa kultuurielu edendamisel ebapiisav. Nüüd loodame olukorra põhjalikku muutumist, marksistlik-leninlikule maailmavaatele tugineva professionaalse kunstkriitika mõjujõu märgatavat kasvu." Avaveeru kõrval asus poliitiliselt korrektne foto: kaader Sergei Jutkevitsi filmist "Lenin Pariisis", esikaanel aga foto Viljandi "Ugala" uuest teatrihoonest, mis oli avatud detsembris 1981.

Avanumbris ilmus 15 artiklit, sealhulgas rubriigid, mis jäid ajakirja veergudele püsima aastateks: "Dialoog", "Mõttevaramu", "Kes?", "Päevapilt", "On üks mure" ning kunstilehekülg. Esimeses numbris olid ülekaalus teatri- ja filmialased käsitlused, järgmiste numbritega hakkasid kolme kunstiala proportsioonid paika nihkuma.

Rubriigis "Dialoog" vestlesid Jaak Allik ja ENSV Teatriühingu esimees Kaarel Ird teemal: ka teatriinimesed peaksid saama oma loomingulise liidu. "Mõttevaramus" esitati katkendeid Konstantin Stanislavski teosest "Eetika". Rubriigis "Kes?" tutvustati vene laustajat ja teatrijuhti Georgi Tovstonogovit. Ike Volkov kirjutas "Ugala" uue teatrihoone saamisloost.

Esimeses numbris ilmus mitu mahu-  
kat ülevaatelugu, millega pandi alus teatrit,  
filmi ja muusikat käsitlevatele süvaanalüüti-  
listele artiklitele nn operatiivses meedias.

Teatriaastat 1981 analüüsis põhjalikult  
Jaak Allik ("Tuhmi teatriaasta sära") ja oli  
karm: "1981. aasta ei toonud teatrisõpradele  
eriti palju vaatamisrõõmu. Sõnalavastusi (ilma  
Nukuteatrit) esietendus 59, neist ligi kolman-  
dik ebaõnnestus ja seda tunnistavad nii vaat-  
tajad, kriitika, teatrite juhtkonnad kui mõni-  
kord ka lavastajad ise. [- -] Poolejõulisus,  
kujundivaegus, pingetus on levimas lavalt  
saali ja võime oletada — see hõngus on saa-  
list lavale kandunud omakorda siis, kui tüh-  
jas saalis istub vaid lavastaja ja teeb proovi."

Filmikangelase evolutsioonist nõuko-  
gude filmikunstis kirjutas Tiina Lokk, kes küll  
ettevaatlikult (arvestades tsensuurilusi-  
d), aga ometigi, otsis tollastest filmidest inimest  
(ja ka leidis), mitte kangelast, olgu positiivset  
või negatiivset ("Filmikangelase evolutsioo-  
nist"). Põlvkonnavahtetusest nõukogude ees-  
ti filmikunstis kirjutas Jaan Ruus, määratle-  
des uute "noorte ja vihaste" esiletõusu, mille  
paradoksaalsust rõhutas asjaolu, et mängufil-  
mi ilmet oli kujundama hakanud valdavalt  
uus, kinos noor, aga eluealt juba keskmine  
põlvkond: Peeter Simm, Helle Murdmaa, Pee-  
ter Urbla, Raul Tammet, Arvo Iho. Ruus kü-  
sib: "'Uus laine' — niisuguse ühishimega ris-  
titi meie kino uustulnukad aasta tagasi kine-  
matografistide kongressil. Millised on tema  
arengutendentsid täna?" Ja vastab: "'Uus lai-  
ne' pole homogeenne nähtus, esialgu seob  
neid peamiselt esimese täispika mängufilmi  
esilinastumise aeg — aasta 1981." ("Mängu-  
film 1981: põlvkonnavahtetus")

Esimest TMK numbrit kaunistab ka  
Ester Mägi loomingupuurtree Hugo Lepnurme  
sulest. On üllatavgi, et 1980-ndate alguse üp-  
ris karmi ideoloogilise tsensuurisõela läbis  
järgnev lõik: "Oma heliloojate algul püstitas  
Ester Mägi endale eesmärgi — teadlikult saa-  
da rahvuslikuks heliloojaks. Praegu võib öel-  
da, et ta on selle kindlalt saavutanud." ("Koo-  
s edasitõttava ajaga")

Kolm soovi andsid uuele ajakirjale kaa-  
sa Juhan Peegli, Indrek Toome, Endel Lieberg,  
ajakirjad "Teatr", "Iskusstvo Kino" ja "Sovets-  
kaja Muzõka", Hans Trass, Mihkel Tiks, Pee-  
ter Tooming, Armas Kuldsepp, Priit Pärn,  
Gustav Ernesaks, Mari-Liis Küla, Hendrik  
Krumm, Eino Baskin, Ingo Normet ja Enn

Vetemaa. Eesti ajakirjanduse mentori Juhan  
Peegli tookordsed soovid-mõtted võtaksid  
justkui kokku TMK kahe kümnendi pikkuse  
ajaloo: "1. Ajakirja asutamine on raske ja kee-  
rukas asi, kuigi seda võivad tihtipeale toeta-  
da traditsioonid — nagu praeguselgi puhul.  
Meenutagem, et esimese eestikeelse muusika-  
alase perioodilise väljaandena võime maini-  
da "'Eesti Postimehe" Muusiku lisalehte" (va-  
heaegadega 1882—1901), millele järgnes  
"Laulu ja mängu leht" (1885—1897). Esime-  
seks teatriajakirjaks oli "Näitelava" (1909—  
1910), kinoalased väljaanded tulid selle sajan-  
di kahekümnendail aastail. Nõnda siis avab  
käesolev ajakiri sellesisulise perioodika aja-  
loos õigupoolest teise sajandi. Küllap see pikk,  
vaeva- ja lünkaderikas ajalugu ilma eriliste  
soovidetagi vastsündinut suurtele tegudele  
hõikab.

2. Uus ajakiri ümmardab kolme sümfaatset  
muusat, kes kõik inimhinge ülendama pea-  
vad. See on üllas ettevõtmine. Lohutagu see  
teadmine ja need muusad toimetajat ka siis,  
kui teda — pehmelt öeldes — vastukarva juh-  
tutakse silitama. (Huvitav: seda ikka juhtub,  
kuigi seda mitte keegi ei soovi...)

3. Kui minult aasta pärast peaks küsitama,  
millise raamatu võtaksin kaasa üksikule saa-  
rele, siis soovin, et vastaksin vankumatu kind-  
lusega: "Ajakirja "Teater. Muusika. Kino" esi-  
mese aastakäigu!"

Esimese aastakäigu üheksa numbrit al-  
les otsivad ajakirja sisu ja nägu. Ehkki esime-  
sed anded on veel ebaühtlased, võib TMK-d  
vaieldamatult pidada 1980-ndate ajakirjandu-  
ses uueks ja värskeks nähtuseks, mida iseloo-  
mustab žanriline mitmekesisus ja dünaami-  
line kujundus. Väljaanne ühendas endas eri-  
nevaid ajakirjanduslikke žanreid: vestlus ja in-  
tervjuu, loominguline ja publitsistlik portree,  
süvaanalüüs ja arvustus, teooria ja info. Uud-  
ne oli ka ajakirja lõpus äratoodud vene- ja ing-  
liskeelsed artiklite sisukokkuvõtted. Täna-  
ses ajakirjanduses võib leida kõiki kujundusele-  
mente, mida juba tookord kasutas TMK: vi-  
suaalne liigendus teenis nii esteetilist kui in-  
formatiivset eesmärki. Esimeste numbrite  
mõnetine eklektilisus oli järgmise aastakäigu  
alguseks suubunud rahulikumasse rütmi.

"Vastab"-intervjuu, väljaande kõige  
populaarsem, loetavam rubriik alustas 1983.  
aastal. Esimeseks vastajaks oli Gustav Erne-  
saks, talle järgnesid Ants Eskola, Karl Ader,  
Bruno Lukk, Eugen Kapp, Tihhon Hrennikov,

Nigol Andresen, Elsa Maasik, Teo Maiste, Anna Ekston, Jüri Järvet, Helmi Puur. Kahekümne aasta jooksul on TMK kaante vahele kogunenud üle kahesaja loominguloolise intervjuu ning tänaseni on "Vastab" jäänud vaieldamatult kõige põhjalikumaks ja pikemaks intervjuuks meie ajakirjanduses.

Senistele rubriikidele lisandusid 1983. aastal veel "Ringküsitlus", "Teatrigloobus" (1982. aasta neljandast numbrist alustas ka "Vademecum"). Samast aastakäigust aga kadus nn ideoloogiline juhtkiri – "Avaveerg", mis aga 1984. aastal uuesti (seoses uue peatoimetaja tulekuga) taastati. 1984. aastal lisanduvad uute rubriikidena veel "Kaasautor", "Filmigloobus", "Teised meist".

1983. aasta suvel lahkub ajakirja esimehe peatoimetaja **Jaak Allik**, kes läheb juhtima Viljandi teatrit "Ugala". Tema asemele määrab EKP KK ideoloogiaosakond peatoimetajaks **Kuldar Raudnaski**, kes seni töötas "Rahva Hääles" kommunistliku töö osakonnas.

1984. aastast väheneb ajakirjas värvifotode osa, sest tollane trükitehnika ei suutnud veel värvifotosid kuigi kvaliteetselt trükkida, väljaande üldilme sellest ainult võidab.

Laieneb ja ka silmanähtavalt nooreneb ajakirja autorkond. Esimese aastakäigu tegijad-autorid kuuluvad valdavalt veel väärikas- vanemasse-keskealise põlvkonda: Nigol Andresen, Kaarel Ird, Jaak Rähesoo, Karin Kask, Lea Tormis, Lilian Vellerand, Helju Tauk, Mai Levin, Veste Paas, Rein Veidemann, Mart Humal, Priit Kuusk, Ülev Aaloe jt. Kuigi juba siis vilksatavad ka nooremate autorite kirjutised: Ene Paaver, Hendrik Lindepuu, Hans Luik, Lauri Kärk, Tiina Lokk, Peeter Joonatan, Margot Visnap. Teises aastakäigus lisanduvad Andres Heinapuu, Pille-Riin Purje, Kristel Pappel, Kärt Hellerma, Tarmo Teder, Hannes Villemson, 1984. aastal tulevad juurde Tõnu Karro, Igor Garšnek, Evi Papp (Arujärv), Andres Laasik.

Avardub ka käsitluste geograafia; kui esimestes aastakäikudes tutvustati näiteks rubriigis "Kes?" põhiliselt Nõukogude loojaid, siis juba varsti muutub käsitletavate kultuuripersonide seltskond rahvusvahelisemaks: Ingmar Bergman, Kalle Holmberg, Bronius Kutavičius, Ralf Långbacka, György Ligeti, Peter Hall, Ariane Mnouchkine.

1984. aastal asub **Reet Neimari** kõrval teise teatritoimetajana tööle **Margot Visnap** ja aasta lõpul tuleb uueks filmitoimetajaks

**Jaak Lõhmus** Tartu Ülikooli ajakirjanduse õppejõuks läinud **Aune Nuiamäe (Unt)** asemele.

Pärast **Kuldar Raudnaski** vabasurma 27. oktoobril 1985 täidab peatoimetaja kohuseid **Vallo Raun**. 1986. aastal määratakse kolmandaks peatoimetajaks **Lembit Rattus**, endine "Tähekesse" peatoimetaja.

MARGOT VISNAP



## 1987 – 1996

Viie eelnenud aastaga on ajakirja struktuur välja kujunenud ning järske muudatusi aeg enam eriti palju kaasa ei too. Kolme valdkonda käsitleva ajakajalisema või tagasisivaatelse materjali kõrvale jääb aastateks rubriik "Kes?", mis tutvustab välismaa kunstimeistreid ja nende loomingut, ning "Mõttevaramu" kui meistrite nägemus sõnas oma tööst ja kunstist üldse. Enne pikka, igas ajakirja numbris tingimata olemasolevat intervjuud "Vastab" leiame avaveeru hetkel aktuaalsest kolmes kaunis kunstis ja ajakirja lõpus kujutava kunsti lehekülje, mis seondub teatri, muusika või filmiga. Ajakirja mahub ka meie kultuurisündmuste kroonika, kriitikute teatriankeet hooaja kohta, "Muusikamaailm" samuti hooaja kohta, kuid maailma tasandil ja olulisemate rahvusvaheliste filmifestivalide auhindade nimistu.

Intervjueeritavateks on 1987. aastal Tiit Härm, Eri Klas, Inge Pöder, Salme Reek, Hel-

gi Sallo, Heljo Sepp, Enn Säde, Andres Sööt, Ilmar Tammur, Hendrik Toompere ja mõned välismaised suurtegitjad.

Tutvustatakse Lenigradi lavastaja Lev Dodini, skandaalse soome teatritegelase Jouko Turkka ja saksa uue filmi suurkuju Werner Herzogi loomingut. Lee Strasberg ja Andrei Tarkovski jagavad oma kunstinägemust, viimane satub esmakordselt ajakirja veergudele, sest ta oli mõnda aega N Liidus põlu all. Meilt on põhjalikumad tähelepanu leidnud Voldemar Panso mõttevaramu ja Rudolf Tobiase kirjutatu. Teatrites tõusevad esile Oskar Lutsu ja Tammsaare uustõlgendused ning need on kriitika vaateväljas.

Muusikas mahub soomeugri ürgümina ja Konstantin Tüرنpu kõrvale nii Raimond Kangro looming kui ka Tartu levimuusikapäevad. Filmist teevad just ilma esimesed *perestrojka*-filmid: Thengiz Abuladze "Patukahetsus" ja Juris Podnieksi "Kas on kerge olla noor?", kuid nende käsitlusele pakuvad vaheldust ka fotoartiklid ja ülevaade Tallinna vanalinna kinodest, mis nüüdseks igavikku haihtunud.

## 1988

Lõpuks ometi on loodud Eesti Teatriliit, ajakirjas leiab see mõistagi kajastamist. Ja läinud aasta lõpus toimus esmakordselt Pärnu viisuaalse antropoloogia filmide festival, pildid meenutavad meie esimese rahvusvahelise filmiürituse sündi. Vaatluse alla jõuab teatri suurkujude Dario Fo ja Tadeusz Kantori ning eelkõige filmidega ilma teinud Andrzej Wajda looming. "Mõttevaramus" tutvustatakse Artur Adsonit ja prantsuse filmi vanameistrilt Robert Bressoni, ilmuvad katkendid Luis Buñueli mälestusteraamatust "Mu viimne hingetõmme".

Jaak Rähesoo analüüsib pikemalt Shakespearé'i naasmist eesti teatrisse ning German ja Riina Schutting O'Neilli meie laval. Ivika Sillar annab põhjaliku portree Sulev Luigest, Mira Stein Maria Klenskajast ja Lilian Vellerand Kersti Kreismannist. Rudolf Põldmäe kirjutab vennastekoguduse muusikalisest tegevusest, Vardo Rumessen Rudolf Tobiasest ja tema "Joonase lähetamisest", avaldatakse Eduard Tubina kirju Heino Ellerile ning neid kommenteerib Mart Humal, Merike Vaitmaa süveneb Arvo Pärdi *tintinnabulistiili*.

Filmis on Ingmar Bergmani ja Andrei Tarkovski teoste käsitluse kõrval aktuaalne stalinism ja sotsiaalsus poola filmikunstis, uutmise vaimu väljendavad ka filmierootika kajastused. Linnar Priimäe selleteemalise ar-

tikli julged illustratsioonid kutsuvad viimast korda ajakirja eluloos esile Glavliti pahameele, kuid lõpuks antakse *dobro*.

Vastajateks on sedapuhku Lembit Eelmäe, Karin Kask, Kalju Komissarov, Peep Lassmann, Priit Pedajas, Jaan Ruus, Hardi Volmer jt. Muudatused toimuvad toimetuse koosseisus: märtsi algul läheb Jaan Ruus Kinoliitu juhtima ja asemele tuleb Sulev Teinemaa, aprillist saab neljandaks peatoimetajaks endine tippkorvpallur ja teatritegelane ning kirjanik Mihkel Tiks, kes viimased paar aastat oli töötanud "Vikerkaares".

## 1989

Väliteatrist jäävad silma Jerzy Grotowski ja Eugenio Barba põhjalikumad tutvustused, kelle mõtted nüüd meil ka raamatuna saada val, filmist Sydney Pollack ja semiootikust mõtlejana Roland Barthes. Pille-Riin Purje annab Jüri Krjukovi näitlejaportree, väliseesti teatritegitjad on tähelepanu keskmes, korraldatud on ringküsitlus seoses aktuaalsete teatriprobleemidega, sel aastal mängitakse Slawomir Mrozekit, Jean Genet'd ning ajakajalisi poliitilisi tükke ja muidugi neist kirjutab ajakiri.

Avo Hirvesoo tutvustab väliseestlaste ja Peeter Vähi vanaindia muusikat, Evi Arujärv Erkki-Sven Tüüri ja Lepo Sumera loomingut, märkimist leiab Cyrillus Kreegi sajas sünniaastapäev ja Riho Pätsi muusikutee Helju Taugi kommentaaridega, Ilmar Laaban näitab meile aga Marcel Duchampi kui heliloojat. Ilmuvad Theodor Lutsu mälestused, Peeter Torop analüüsib süvenenult Arvo Iho "Vaotlejat" ning kirjanduse kasutamist filmikunstis, suur sula on muutunud aktuaalseks poola ja vene ühiskonnakriitilise filmi kõrval ka Pier Paolo Pasolini kristlik-marksistliku erootika.

Pika intervjuu annavad Neeme Järvi, Vladimir-Georg Karassev-Orgussaar, Juhan Kuslap, Käbi Laretei, Juri Lotman, Harri Otsa, Signe Pinna, Tõnu Tepandi, Roman Toi jt.

## 1990

Avaveerg hakkab pikkamööda kaduma, kolme kuu tagant leiame seda veel. Aasta keskel tuleb uus rubriik "Persona grata", mis portreteerib noori või nooremaid tegijaid, esimesteks tutvustatavateks on Henri Laks, Anu Lamp ja Kristjan Svirgsden. Kuid haihtunud on "Kes?" ja "Mõttevaramu" – kuhu need küll sel aastal jäid? Pikemalt on juttu Peter Brookist, kellega meie omad poolteist aastat tagasi Moskvast kohtusid. Endiselt on aktuaal-

sed Eesti teatrikooli probleemid, "Vanemuise" tulevikku valgustab intendant Linnar Priimägi ja Noorsooteatri väljavaateid vastne direktor Märt Kubo. Jagatakse Liina Reimani ja Mari Möldre mälestusi. Teatris mängitakse Tartu rahu ja 1968. aasta Tšehhi sündmusi, aga samuti Harold Pinterit, Tennessee Williamsit ja Tom Stoppardit ning Evald Hermaküla "Südaööd" Gogoli "Vii" järgi.

Rudolf ja Mare Põldmäe kirjutavad laulupidudest, intervjuu annab Erkki-Sven Tüür, jätkuvad Peeter Vähi "Orientaaltund" ja Avo Hirvesoo väliseesti muusika vaatlused, tähelepanu all on endiselt Eduard Tubin, aga samuti Raimond Valgre ja eesti noored heliloojad **Mart Siimeri** käsitluses, kes tuli aasta algul muusikatoimetajaks "Eesti Ekspressi" läinud **Madis Kolgi** asemele.

Filmis leiavad kajastamist Peeter Simmi "Inimene, keda polnud" ja Jüri Sillarti "Äratus" küüditamisest ja stalinismiajast, Federico Fellini viimane film "Kuu hääl" ja prantsuse uue romaani liidri Alain Robbe-Grillet' filmid, aga ühtlasi eesti uuem dok- ja animafilm.

Vastavad Olev Eskola, Madis Kalmet, Tõnu Kark, Ilmar Laaban, Peeter Simm, Hagi Šein, Eino Tamberg, Veljo Tormis, Mati Unt jt.

## 1991

Bulvariajakirjandus hakkab jõudsalt vesivõrseid ajama, selle märgina ilmub lühiajaliselt ajakirja viimastele lehekülgedele seltskonnakroonika, mille pildidel kunstiinimesed naeratavad, kallistavad, musitavad ja lõövad klaase kokku. Kuid taastatakse ka "Mõttevaramu", milles esindatud Juri Lotman, Mihhail Tšehhov ja Andrzej Wajda, ning "Kes?" poola teatri- ja muusikategelaste Jerzy Grzegorzewski ja Boguslaw Schaefferi portreeteeringu näol. Maailm on lahti läinud, seda kajastavad Andres Laasiku, Margot Visnapi ja Kadi Herküli muljetele toetuvad välisteatri vaatlused. Mardi Valgemäe tutvustab nii Broadwayl sündivat kui ka eesti teatri retseptiooni ookeani taga; jäädvustatud on "Balti teatrikavadel" toimunu ning programmilisi seisukohiti esitab Peeter Jalakas.

Muusikas vaatleb Saale Siitan Mozarti seotust vabamüürlastega, Lemmo Erendy räägib tööst Mehnikos, on džässis ülevaated ja gregoriaani laulu käsitus ning Fanny de Siversi esseed.

Mihhail Lotman võtab luubi alla "Fellini Casanova", Hendrik Lindepuu Roman Polański, Nikolai Meinert Milos Formani

ja Sulev Teinemaa Derek Jarmani loomingut, Peeter Torop tegeleb ajaloo aegruumiga Jüri Sillarti, Peeter Simmi ja Pekka Parikka filmidele toetudes. Ja muidugi ei ole unustatud just esilinnastunud eesti filme olenemata žanrist.

Vastavad Jaak Allik, Mihkel Tiks, Madis Kõiv, Paul Hillier, Mati Palm, Ülo Vilimaa, Rein Raamat, Elbert Tuganov, Kaarin Raid, Linda Rummo, Edward Albee jt.

Aasta lõpu poole läheb peatoimetaja **Mihkel Tiks** ära kirjastamisärisse ja poolteiseks aastaks jääb kt-ks **Peeter Tooma**. Muusikaosakonnast lahkuvad **Mare Põldmäe** ja **Mart Siimer**, asemele tuleb **Nele Araste**, pisut hiljem ka **Immo Mihkelson** ja **Edith Kuusk**. Kinoosakonnast läheb aasta algul tööle ETV-sse **Jaak Lõhmus** ja tema kohale naaseb **Jaan Ruus**.

## 1992

Varakapitalism tungib peale, kultuuriinimesed ja poliitikud arutlevad kultuuri üle pragmaatilises Eestis. Teatris tekitavad elevust Linnar Priimäe "Faust", Elmo Nüganeni "Armastus kolme apelsini vastu" ja "Ivanov" ning Priit Pedajase "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas", neist ka kirjutatakse. Riina ja German Schutting vaatlevad põhjalikumalt Juhan Viidingu teatrit, Lilian Vellerand näitlejat meie



teatripildis, Pille-Riin Purje portreeterib Martin Veinmanni ja Margot Visnap Ain Lutseppa. Ingo Normeti asumine teleteatri pearežissöörriks toob kaasa telelavastuste buumi, kriitikute vaateväljas on tervenisti kümme tööd. Tähistatakse Ants Jõgi ja Ruts

Baumani sajanadat sünniaastapäeva. Teisel pool ookeani toimuvast annab pidevalt teada Mardi Valgemäe.

Margus Pärtlas uurib Eduard Tubina hiliste sümfooniaste teemastiku intonatsioonilisi lähteid ja semantikat, tähistatakse Karl Leichterit 90. ja Johannes Hiobi 85. sünniaastapäeva. Ent seoses **Immo Mihkelsoni** muusikatoimetajaks tulekuga avaldatakse rohkesti ka uuema muusika, džassi ja isegi rocki käsitusi, John Cage ja Brian Eno saavad ajakirja veergudel igapäevasteks nimedeks.

Filmis on tähelepanu all Priit Pärna "Hotell E", Jüri Sillarti "Noorelt õpitud", Tõnu Virve "Surmatants", Andres Söödi aastakroonikad. Juba on esimesi märke kinode likvideerimisest ja Hollywoodi massikultuuri pealetungist, kuid kõik pole veel lootusetu. Sestap vaadeldakse süvenenumalt Marco Ferreri, Andrei Kontšalovski, Jean-Luc Godard'i ja Alan Parkeri loomingut. Aasta intervjueeritavad on Virve Aruoja, Evald Hermaküla, Merle Karusoo, Ester Mägi, Avo Paistik, Heljo Tauk, Lea Tormis, Valter Ojakäär, Ülle Ulla jt.

### 1993

Aasta algul tuleb viiendaks peatoimetajaks **Märt Kubo** ja ajakirjast lahkub **Peeter Tooma**. Kultuuripoliitika üha aktuaalsemaks muutumist rõhutab uus rubriik "Kultuuri võimalikkusest...", kus näiteks ameerika ja meie teatrit kõrvutavad Jaak Allik ja USAs värskest õppinud Margus Allikmaa. Jaak Rähesoo võtab kokku Brian Frieli tõlgenduse eesti laval, Kadi Herkül vaatleb Evald Hermaküla, Pille Riin Purje Roman Baskini ja Toomas Lõhmuste Salme Reegi loomingut, tähelepanu keskmes on Elmo Nüganeni "Romeo ja Julia", Mati Undi "Proua de Sade", Priit Pedajase "Tagasitulek isa juurde". Meenutatakse Hugo Lauri ja Hilda Gleserit 100. sünniaastapäeva puhul.

Pikemalt on käsitletud uue muusika festivali "NYD '92", aga samuti arutletakse laulupidude tuleviku üle ja märgitakse ära Edvard Griegi 150. sünniaastapäev. Artiklite huviväli ulatub vene koorilaulust rockooperini "Jesus Christ Superstar".

Filmis on uudisteosteks Mati Põldre "Need vanad armastuskirjad", Hardi Volmeri "Tulivesi" ja Kaljo Kiisa "Suflöör". Välismaalt on huvi keskmes Luchino Visconti, Robert Altmani, Robert Bressoni ja Woody Alleni looming. Filmiajakirjanikud annavad esmakordselt välja aastafilmi auhinna ja selle saab Sulev Keeduse vanglalugu "In Paradisum".

Vastavad Katrin Karisma, Jüri Krjukov, Voldemar Kuslap, Ivo Kuusk, Kaie Kõrb, Mati Põldre, Lepo Sumera, Lembit Ulfsak, Ilmar Taska jt. Muusikaosakonda jääb mõneks ajaks **Immo Mihkelson** üksinda vedama, aasta lõpul tuleb tema kõrvale **Saale Siitan**, teatriosakonnas on **Margot Visnapi** asemel vahepeal **Kadi Herkül**, eelmise aasta lõpul tuli fotograafiks **Harri Rospu**, kes on ajakirjas tänaseni.

### 1994

Ligemale kaks aastat tagasi kadusid ajakirjast värviküljed ja paber oli valdavalt tuhmjashall, seotud mõistagi paberi- ja trükihindade järsu tõusuga. Selle aasta algusest on lõpuks ajakirja valgel kriitpaberil, küll ilma värvikülgedeta, nagu mitmedki Lääne kvaliteetkultuuriajakirjad. Teatriosakond tekitab uue rubriigi "Näitleja ja tema roll". Välismaalt leiab kajastamist Ariane Mnouchkine ja tema "Päikeseteater". Reet Neimar vaatleb 1940-ndate lõpu ja 1950-ndate alguse Eesti teatrielu, Meelis Kapstas Rakvere Teatri hooaega ja Jüri Lumiste arutleb "Vanemuise" probleemidest. Lea Tormis meenutab 100. sünniaastapäeva puhul Ants Lauterit.

Evi Arujärv kirjutab festivalist "NYD '93", Avo Hirvesoo platsi puhtaks tegemiseks meie muusikutest aastatel 1939–1944 ja Madis Kolk Viini Riigiooperist. Tähistatakse Eesti Muusikaakadeemia 75. sünnipäeva, eesti levimusikast leiame Valter Ojakäärü ja Peeter Karmo artikleid.

Eesti filmis on uusimaks Peeter Simmi "Ameerika mäed" ja koostööd soomlastega. Välismaalt osutatakse tähelepanu Claude Milleri, Aki Kaurismäki, Oliver Stone'i ja François Truffaut' loomingule. Avaldatakse ameerika arvestatavama filmikriitiku Pauline Kaeli artikleid ning vaadeldakse Jacques Lacani psühhoanalüüsi ja filmiteooria seoseid. Vastavad Ülev Aaloe, Hugo Lepnurm, Andres Mustonen, Ingo Normet, Peep Puks, Ago Ruus, Erkki-Sven Tüür, Jaan Tooming jt. Aasta teisel poolel lahkub muusikaosakonnast **Immo Mihkelson** ja mõne kuu möödudes tuleb toimetajaks **Tiina Õun**.

### 1995

Aasta keskel tuleb kuundaks ja seni viimaseks peatoimetajaks **Jüri Aarma**. Teatriinimesed käivad usinasti välismaal õppimas, rubriigis "Maailm ja mõnda" jagavad lugejale nähtut Gert Raudsep, Jaanus Rohumaa jt. Täna naseks mõõdanikku haihtunud teleteatri probleeme lahkab Gerda Kordemets. Kokku

saab Balti riikide teatrirahvas ja sealseid mõt-teavaldusi vahendab Kadi Herkül ning ele-vust kutsub esile geenius Eimuntas Nekro-šiuse ilmumine Tallinna. Reet Neimar kirju-tab pikemalt Tšehhovist eesti teatris, Pille-Riin Purje avaldab Hannes Kaljujärve ja Ülo Tonts Kulno Süvalepa näitlejaportree, Madis Kõivu "Filosoofipäeva" jm kõrval on tähelepanda-vad Jaan Krossi, Andrus Kivirähi ja Merle Ka-rusoo näidendid (tekstid) ning Mihkel Muti vaatluses nn väikeklassika.

Mart Humal analüüsib Mart Saare muusikalisi struktuure, tähelepanu keskmes on endiselt Rudolf Tobiase "Joonase läheta-mine" ja Eduard Tubina klaverilooming, aval-datu autoriks või kommenteerijaks Vardo Rumessen, Valter Ojakäär süüviv mitme loo-ga eesti levimuusika ajalukku ning Merike Vaitmaa vaatleb ERSO hooaega.

Välisfilmis lõövad laineid Jane Cam-pioni "Klaver" ja Gérard Corbiau "Farinelli", kuid ajakirja veergudele mahuvad ka Federico Fellini ning jaapani kolme klassiku Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu ja Akira Kurosawa loomingu käsitlused. Eesti filmis on suhteliselt kehvad ajad, üldiselt stabiilse dokumentalisti-ka kõrval valmivad mängufilmis Renita ja Han-nes Lintropi "Ma olen väsinud vihkamast", Jüri Sillarti "Victoria" ja Jaan Kolbergi "Jüri Rumm". Mitme looga tähistatakse kino 100. sünnipäeva.

Intervjueeritavateks on Anu Kaal, Tõ-nis Kask, Aare Laanemets, Endel Lippus, Leo Normet, Heino Pars, Helend Peep jt.

## 1996

Teatris on aktuaalseks muutunud uued teemad: Merle Karusoo arutleb läbi mitme numbri Kultuurkapitali prioriteetidest ja probleemidest, vaadeldakse laste- ja suveteatrit ning tähelepanu tõmbab üha võimsamalt noor režissuur. Kuid unustatud ei ole ka kunagist noort režiid — Jaak Allik avaldab kõneluse Jaan Toomingaga aastast 1976. Tähtlavastu-sena leiab käsitlust Elmo Nüganeni "Pianoo-la ehk Mehhaaniline klaver", tippnäitleja Marko Matvere portree annab Ivika Sillar.

Muusikas jätkuvad eelmisel aastal alustatud Endla Lüdigi mälestused Tiina Öuna kommentaaridega, Tiia Järg kirjutab Šostakovištist ja Peep Lassmannist, Evi Aru-järv vaeb muusikakriitika olemust. Juhan Jürme elu ja töö vaatluse kõrval leiame Mart Humala uurimuse Anton Weberni muusika-teoreetilistest seisukohtadest Schönbergi kool-



konna vormiõpetuse kontekstis, Luciano Berio ja Pierre Boulezi tutvustused ning tagasivaate "NYYD '95-le".

Eesti filmimaastik on aastate kahvatu-maid, filmide arv on kahanenud miinimumi-ni. Huvi pakuvad ennekõike dokfilmid, täht-teosena Jüri Sillarti "Antoša", mis ka arvus-tustes kajastamist leiavad. Välismaalt on pil-gu all Stanley Kubricki, Zhang Yimou, Krzysztof Kiesłowski ja Quentin Tarantino looming, aga samuti saksa ekspressionism. Intervjueeritavateks on Roman Baskin, Herta Elviste, Raimund Felt, Tõnu Kaljuste, Arvo Krusement, Martin Veinmann, Margarita Voites, Jaan Öun, Inna Taarna jt.

Aasta teisel poolel lahkuib teatrisa-konnast Reet Neimar ja asemele tuleb Kadi Herkül, muusikaosakonnast ajutiselt Tiina Öun, teda asendavad Mare Põldmäe ja An-neli Remme.

SULEV TEINEMAA

## 1997 – 2002

Ajakirja viieteistaastaseks saades võib enam-vähem kindlalt öelda, et väljaande vaimne tase ületab julgelt tema puberteediiga. Kasu-taksin isegi head iganenud väljendit "rahulik ülesehitustöö", kui see ei kõlaks sama igane-nult kui "stagnatsioon", sest ei ühe ega teise-ga meil (õnneks) tegemist ei ole olnud. Pidev rabelemine ei lubanud loorberitele puhkama jääda. Suhteliselt väike trükiarv (võrreldes nõu-kogudeaegsete algusaastatega) sundis seda enam süvitsi minema ja napi, kuid pideva lu-gejaskonnaga arvestama. Peale selle on tiraaž kui selline ka alati suhteline mõiste ning tege-

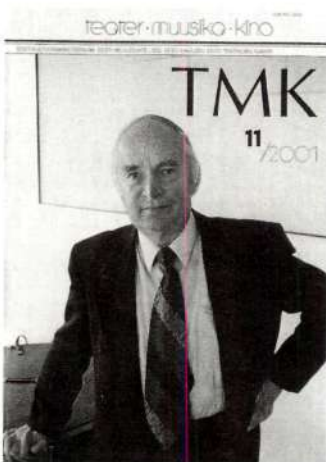
lik lugejate arv pidevalt mitmeid kordi suurem.

Arvan, et teeme ajakirja, kus mõni avaldatud materjal on ainuvõimalik maailmas – alates setu pulmaitkude struktuuranalüüsist kuni mälestusteni Helmi Tohvelmanist. Tuli meelde loosung: kes siis veel, kui mitte meie, kus siis veel, kui mitte siin... See annab enesekindlust.

Peatoimetaja oma professionaalsete alajuhtide mõttetöösse end eriti ei seganud, ega tee seda ka praegu. Küllap ei pea end teatri, filmi ja muusikamaailma analüütikas nii pädevaks. On see olnud hea või halb – nii ühte kui teist...

Avaldasime üsna erakordset materjali, näiteks juba Eesti ajal emigreerunud kont-rabassivirtuoosi Ludvig Juhti seni vähetuntud kirjavahetuse Eduard Tubinaga (1998) või Johannes Jürissoni fiktsioon-intervjuu Juhann Aavikuga (1999), muu ootuspärane seal kõrval: suurintervjuud Adolf Šapiro, Arbo Valdma, Peter von Baghi ja Krzysztof Pendereckiga, isegi biitlitest eksis ühe noore mehe nägemus meie kaante vahele.

Kuigi kaanepildi näod tulid enamasti noorepoolsete kunstiinimeste seltskonnast, figureerib 1998. aastal ühe numbri esiküljel ka meie tolleaegne president – loomulikult mitte ainult kui poliitik, vaid ühtlasi filmimees.



Uue sajandi künnisel võib lugeja ajakirjast saada ülevaate helilooja Villem Kapi mõttemaailmast päevikuvormis, samuti luge-da rohket vastukaja äratanud Jaak Alliku poleemilist mõtteavaldust "Miks nad meid küüditasid?"

Viie aasta sisse jäi ka palju kurbi hüvastijätte (Hugo Lepnurm, Anna Klas, Roman Matsov, Raimo Kangro, Lepo Sumera, Mati Kuulberg). Mitmega neist saime jutule veel n-ö viimasel minutil.

Oli ka rõõmsamat. EMA sai kaheksakümneseks, mispuhul näeme esikaanel akadeemia uut maja; lisaks lugematud kultuuriinimeste juubelid. Sajandivahetusel soostus meieiga pikka juttu puhuma maailmateatri mees Juri Ljubimov, järgmisel aastal (2001) aitasime mitme põhjaliku looga eesti teatrirahva jaoks avastada Jaan Tättet ning surusime teatrikriitikutele peale vestlusringi "Mida jä-tame maha eelmisse aastatuhandesse". Peale selle veel ekskursid hiina klassikalisse ooperisse ja taasavastatud muusikaajalooline fakt, et Vene tsaaririigi hümnid esiettekanne toimus Keila-Joal.

Viimasele viiele aastale praegu tagasi vaadates võib öelda, et ajakirja läbi aegade püsinud taset ei ole alla lastud. Isiksusi täis toimikond moodustab kõigele vaatamata üsna ühiselt hingava organismi, kus muidugi ei puudunud teravate tõdede ütlemised, uste paugutamised ja iroonia. Aga see ei ole takistanud vabal ajal piknikke pidamast küll Nais-saarel, küll Väike-Pakril. Viie viimase aastaga on mõnevõrra muutunud ka toimetuse koosseis: pärast Saale Kareda (Siitan) Saksa-maale õppima siirdumist tuleb 1999. aasta keskel muusikatoimetajaks Anneli Remme ning filmiosakonnast lahkub Jaan Ruus.

Praegu seisame taas lävel. Kuhu üks viib, ei teagi täpselt öelda. On hea, et eesti kultuuripoliitika ajakirja kaksikümend aastat ülal on pidanud. Nüüd tahetakse olla veel paremad ja ühest koguni kolm teha. Kui see ainult üks tuhin ei oleks ja helde lahmimisega ära ei unustataks, et kitsakese Eesti meediaturul kolme tähe eraldi üllitamine kolm korda kallimaks võib minna. Ja et 1,8 miljoni suurune subsiidium, mida praegu saame, üsna abituks summaks muutub. Ajakiri on saanud kahekümneseks. Noorukiiga on möödumas. Toimetus näeb, et põhimõtteline jätkamine ühiste kaante vahel oleks mõningas-te muudatustega võimalik.

Paarteist lauset tagasi kõlas väljend "viimased viis". Ehk oli see juhuslik sõnapaar.

JÜRI AARMA



THEATRE. MUSIC. CINEMA 2002

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

**MARGOT VISNAP. Directors Inside and Outside the Book (17)**

Theatre critic Margot Visnap reviews the collection of interviews, "The Book of Directors", published earlier in the year. The book contains 12 lengthy interviews with almost all our major directors: Eino Baskin, Evald Hermaküla, Merle Karusoo, Kalju Komissarov, Mikk Mikiver, Ingo Normet, Elmo Nüganen, Priit Pedajas, Kaarin Raid, Jaanus Rohumaa, Hendrik Toompere, Mati Unt.

**Miracle Story of the Blind Theatre, or Our Very Own Nightmare on Drama Stage (23)**

Theatre historians and critics Luule Epner, Anneli Saro, Ene Paaver, Sven Karja, Kristel Nõlvak, Liis Hion, Kai Kangur, Juta Vallikivi and Virge Harak discuss the production of Andrus Kivirähk's "Old Barny" ("Rehepapp", director Hendrik Toompere jun.) at the Estonian Drama Theatre. "Old Barny" was initially published as a novel, and the author later adapted it to the stage. It is a merciless pseudo or neo-mythological picture of Estonians, confirming the belief that Estonians are fond of ironic self-reflection. First the novel, and then also the production have gained enormous popularity among the readers and theatre-goers.

**LIINA JÄÄTS. In the Warmth of Microwave Ovens (35)**

A brief overview of new British drama. The work of Mark Ravenhill, Sarah Kane and Patrick Marber is introduced more thoroughly. The polite and shy Estonian theatre, unlike that of West Europe, is still not used to the uncouthness of the new British drama. Liina Jääts suggests that Estonian theatre will not remain untouched by that sort of drama for long.

**RAIT AVESTIK. WHO? Sarah Kane – Lady Diana of Intellectuals? (39)**

Theatre critic Rait Avestik introduces the representative of the new wave of British drama, Sarah Kane, who committed suicide at the age of 28. He gives an overview of Kane's development, her most important plays and their interpretations.

## MUSIC

**TIIA JÄRG. Cyrillus Kreek on His Way to the World (45)**

Musicologist Tiia Järg has been analysing Kreek's work for quite some time. On 26 March, 40 years passed from Kreek's death. The composer once said that his time would come after 30-40 years... It probably did. His 100<sup>th</sup> anniversary in 1989 certainly enlivened the performances and publishing of his work. By today, the piano arrangement of his *Requiem* (publishers "SP Muusikaprojekt", 1997) and the score (same publishers, autumn 2001) have been issued. Alas, the question of when the Latin text was added to the requiem, has caused a great confusion. With her customary thoroughness, Tiia Järg explains when and how this was added to the author's manuscript – it was not done by the author himself, but was caused by the Soviet cultural ideology – it was only possible to perform the work in 1968 if the text was in Latin. This requirement stood unchanged until the composer's 100<sup>th</sup> anniversary concert on 3 December 1989 when the work was finally performed in Estonian.

**Theatre Chats with Neeme Kuningas, II (50)**

In the second part of the lengthy interview, the chief theatre direc-

tor of "Estonia", Neeme Kuningas, talks about the topic of love and death in his productions, about musicals and operettas, teachers and examples, the role of the literary work as the basis of opera in the success or failure of a production, etc. First part in TMC no 3 2002.

**TIINA ÕUN. ANNELI REMME. Verdi's Opera "Ernani" on the "Estonia" Stage for the First Time (57)**

"Ernani", one of Verdi's less performed operas, was premiered in our National Opera "Estonia" on 27 January. Director was Arne Mikk, musical director Paul Mägi. For Mikk, "Ernani" was the fifth Verdi premiere in "Estonia". This opera has previously been staged in the German theatre in 1860, in the German language. "Ernani", based on Victor Hugo's verse drama, was completed in 1844. It reflected the spirit of rebellion of that era in Europe, and at the same time it gave an inkling of the immense power and drama of Verdi's future operas. The "Estonia" production makes a bow to the Spanish artist Francisco de Goya. The key words here are probably a "painting" or a "picture" – the central position is taken up by a huge frame from where the characters step down as if from Goya's paintings, and come to life. The international cast is most impressive: Asta Krišeiunaite (Lithuania), Hyoung Kyoo Kang (Italy), Mati Palm (Estonia), Vello Järna (Estonia), Mikhail Agafonov (Russia), etc.

**EVI ARUJÄRV. *OpenBaroque* 2002: Festival Without Bounds (63)**

Andres Mustonen's festival that only recently bore the name of the Tallinn International Baroque Music Festival, should have been the 13<sup>th</sup> this year. Instead, the festival got a new name – Festival of Open Music, *OpenBaroque*. "Open" here means that nothing is forbidden here, there are no restrictions whatsoever. Under baroque music, the festival gathered various styles and traditions of music, even those far regarding time or cultural space. The performers included the ensemble "Hortus Musicus", mixed choir "Latvija" ("Catholicism and Protestantism" in the works of Samuel Scheidt, J. H. Schein, G. Gabriel and G. Guami); conductor Andres Mustonen; ENSO and "Latvija" (Beethoven's Fourth Symphony and Philip Glass's "Itaipu"); Estonian National Male Choir (cycle "Patarag"); old music ensemble "Sirin" (Moscow); Tuija Hakkila, Mikael Helasvuo (hammer piano and flute, Finland); Indian sarod-player Ranajit Sengupta; Sirkka Liisa Kaakinen-Pilch (baroque violin, Finland); Vladimir Shulyakovski and Nazar Kozhukhar (baroque violin, Russia); Ivo Sillamaa (clavecin and organ, Estonia); Peeter Klaas (baroque cello), work of H. I. Von Biber. Exotic programme was offered by Timna Brauer, Elias Meiri and Mikhail Croitoru (vocals and guitar, keyboard instruments, cello, Israel); Courtney Jones (percussion, Trinidad) with programme "Music in the Holy Land"; Irish ensemble "Providence" with its jazz-flavoured folk music; English ensemble "Red Priest" (baroque-horror in sound and picture: ghosts, witches, demons and other creature from the beyond); at the final concert Liana Issakadze (Germany), Sonora Vaice (Latvia), girls' choir "Ellerhein", Estonian National Male Choir, etc., the programme in the spirit of a gala concert.

**Unknown Profession – Opera Librettist. Lutz Hübner's Co-operation with Erkki-Sven Tüür (71)**

It has become quite usual everywhere in the world to produce, to the question of whose opera you are going to see, the names of Verdi, Puccini, Rossini, Mozart, etc. An opera is primarily a musical event. Besides music, however, opera has text and activity: dia-

logues and monologues without which singing would make no sense. In May 2001, Erkki-Sven Tüür's opera "Wallenberg" was premiered in Dortmund. The libretto was written by the German writer Lutz Hübner. Before "Wallenberg" he wrote the text for the opera "Mechanic" (music by German composer Hans Schanderl) that was performed at the 2000 EXPO. Maria Erss, MA student at Tallinn Pedagogical University, interviewed Lutz Hübner about his co-operation with Tüür.

#### TOIVO PEÄSKE. Anna Klas's Solo (76)

On 23 January Anna Klas, one of the most brilliant Estonian pianists and piano teachers, would have been 90 years old. She died in 1999. Her name is first of all connected with the legendary piano duo Anna Klas-Bruno Lukk. For *Maestri's* anniversary the Estonian Radio produced a CD, recording in her presentation Mart Saar's "Estonian Suite", Rameau's "Chicken", Brahms's *Intermezzo A-ma-jor op 118*, Tchaikovsky's "Memories of Spain" (recorded in 1957-59), and Mozart's Variations KV 500 and Sonata KV 533/494 (recorded in 1977). The choice was made by pianist Ada Kuuseoks.

#### Academic Pearls or What Juhani Does Not Know (78)

Tiia Järg, lecturer of music history at the Academy of Music, has for years collected musical and linguistic errors of his students. The magazine has traditionally published them in its April issue.

#### CINEMA

#### PEETER TOROP. "The Last Relic": Ideological Incidence of an Intersemiotic Translation, I (80)

A longer article about Grigori Kromanov's (1926–1984) feature film "The Last Relic" (1969) that became the most successful Estonian film ever. It has been shown in about 80 countries and is now a cult film in Estonia. A digitally restored copy is currently running in Estonian cinemas.

The first part of the article compares Eduard Bornhöhe's 1893 historical story "Prince Gabriel or the Last Days of the St. Birgitta's Monastery" with Arvo Valton's script, Paul-Eerik Rummo's lyrics and the film. Torop finds that "The Last Relic" is strongly associated with its time and the 1968 Check events, and has a distinct anti-Soviet stance against that background. The second article, published in May, will tackle the essence of intersemiotic translation, on which various analyses of "The Last Relic" are based.

#### PEEP PUKS. Rein Maran's Birds (89)

The article is dedicated to Rein Maran's (born in 1931) nature films about birds. His latest bird film was "The Secret of Nightingale" ("Gaviafilm", 2000); he is now half way through "Washing Day. An ABC of Birds" ("Gaviafilm", 2002). Puks, himself a documentary-maker, admires Maran who in our restless times and with limited resources still manages to produce time-consuming nature films.

#### ENN SÄDE. The Two of Us Together (93)

Portrait of Rein Maran presented by Enn Säde, veteran film director and sound director who has been involved in numerous films of Maran.

#### TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK  
ARVO IHO  
ARNE MIKK  
PRIIT PEDAJAS  
LINNAR PRIIMÄGI  
JAAN RUUS  
MARK SOOSAAR  
EINO TAMBERG

#### PEETER LINNAP. Fading Away... (99)

Peeter Linnap, prominent photographer and professor of the Tartu Art University analyses Jüri Sillart's (born in 1943) portrait film "Peeter" (OÜ Kairiin, 2001), about the last year of life of the well-known photographer, documentary-maker and photojournalist Peeter Tooming (1 June 1939–17 May 1997). Linnap is interested in the time when Tooming was active and in the undertakings in Estonian photographic life that Tooming greatly influenced. In Linnap's opinion, the film is rather complicated as far as authorship is concerned, because besides Sillart, Tooming himself was also involved in making that film.

#### ANDRES MAIMIK. Jüri and Peeter (103)

Another review of Sillart's film "Peeter". The writer appreciates it an intimate diary about the complicated relationship between the two artists, and as a leaving man's confession, full of thirst for life.

#### LINNAR PRIIMÄGI. Doctor Ellamaa's Dance of Life (106)

A review of Helle Karis' (born in 1944) film "Contra Mortem: Dr Andres Ellamaa" ("Myth Film", 2002), designed as the opening film for a cycle about doctors. The reviewer considers it done professionally, according to the best rules and traditions of portrait films. The next film, however, should have a different model and also the approach.

#### JAAK LÖHMUS. Johannes (110)

The essay is dedicated to the first Estonian filmmaker Johannes Pääsuke (1892–1918) whose 110<sup>th</sup> anniversary will be one of the most significant events in our cinema life this year.

#### JAAN RUUS. In Two Words Only – Impossible (115)

The article recalls our magazine's film concept of the first years, also the 1977 attempt to found a film magazine in Estonia.

#### Theatre. Music. Cinema 20 (119)

The twenty years of the magazine are analysed by Margot Visnap, Sulev Teinemia and Jüri Aarma.

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 "Ateema", Roosikrantsi 6  
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävälä pst. 10  
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2  
Perioodika müügiosakond, 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) 431 373 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

**NB! Praaneksemplariid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijopoolse sissekäik), tel 6 200 489.**



Peeter Klaas.

“Avatud muusika festival *opeNBaroque*”.  
5. veebruaril kõlanud Biberi “Roosipärja-  
sonaatide” esitajaid:

Peeter Klaas,  
Nazar Kožuhhar (Venemaa),  
Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch (Soome)  
ja Ivo Sillamaa.

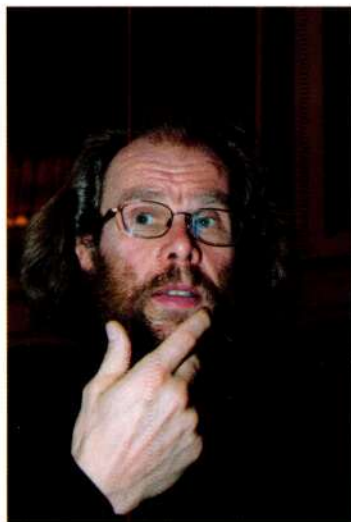
Festivali kunstiline juht ja dirigent Andres  
Mustonen.



Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch  
ja Ivo Sillamaa.



Nazar Kožuhhar.



Andres Mustonen.

*Harri Rospu fotod*



"Nimed marmortahvlil", 2002. Režissöör Elmo Nüganen. Rühm vabatahtlikest koolipoistest rivistusel aleviplatsil pärast tuleristseid. Vasakult kolmandast alates Kohlapuu (Ott Aardam), Käsper (Alo Kõrve), Miljan (Mart Toome), Ahas (Priit Võigemast), Kõrsap (Argo Aadli), Tääker (Anti Reinthal) ja Mugur (Ott Sepp).

"Nimed marmortahvlil". Marta (Hele Kõre) ja Ahas (Priit Võigemast) põgenevad punaste läti kütide kahuritule eest.

*Märten Krossi fotod*

