



KARIN JA INDREK

Anton Hansen Tammsaare
Elmo Nüganen

KARIN JA INDREK

Karin.
Indrek.
Eksponaadid.
Tõde ja õigus IV.

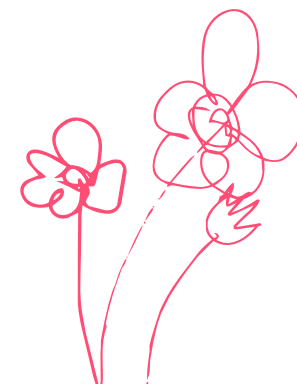
Lavastaja **Artjom Garejev** *(Südalinna Teater)*
Kunstnik **mo-lu** *(Norra)*
Koreograaf **Alissa Šnaider**
Muusikaline kujundaja **Natalja Dõmtšenko**
Valguskujundaja **Roomet Villau**

KARIN PAAS **Laura Niils**
INDREK PAAS **Madis Mäeorg**

VESIROOS, KARINI ISA **Eduard Salmistu**
TIINA / TANTSIJAL **Carolyn Veensalu**
KÖÖGERTAL **Tarvo Sõmer**
PROUA KÖÖGERTAL **Liisa Aibel**
ADVOKAAT PARALEPP **Märten Matsu**
RÖNEE **Imre Õunapuu**
KUNSTNIK MÄGAR / MELESK /
OPERAATOR **Johannes Richard Sepping**
ÕPETAJA KALVI / HÄRRA ITAM **Margus Grosnõi**
KITTY ITAM **Silja Miks**

AJAKIRJANIK PILU / POLITSEIAMETNIK /
SAATEJUHT **Rainer Elhi**
PROUA HORST / SEKRETÄR /
MATUSEKORRALDAJA **Aune Kuul**
PROUA MEELI **Kaja Kupp**
LUKUMEISTER / MATUSEKORRALDAJA **Reio Kiviberg**
VARGAMÄE MARI / LAPSEHOIDJA SONJA /
MUUSEUMITÄDI IDA **Anne Veesaar** *(küüalisena)*

Etenduse juht **Aune Kuul**
Esietendus 19. septembril 2026 Rakvere Teatri suures majas



ARTJOM GAREJEV on Eesti teatripildis omanäoline näitleja ja lavastaja, kelle loomingut iseloomustab huvi üksikisiku sisekonfliktide, ühiskonna muutumise ja eri kultuuride kohtumise vastu. Ta sündis 9. augustil 1979 Mariupolis, kuid kasvas üles Riias. Teatriga puutus Garejev kokku juba lapsepõlves: tema vanaema oli Läti Rahvusooperi lauljanna ning viieaastaselt astus Garejev esimest korda üles ooperi massistseenis. Hiljem jätkas ta kooliteatris ning otsustas valida teatrikunsti oma elukutseks.

1997. aastal lõpetas Garejev Riia 2. tehnikalütseumi ning 2002. aastal Moskvas B. Štšukini nimelise Teatriinstituudi draama- ja filminäitleja eriala. Samal aastal jõudis ta Eestisse – toonane Vene Teatri kunstiline juht Eduard Toman kutsus ta Tallinnasse tööle. Kuigi Garejevil oli võimalus jätkata karjääri Moskvas, valis ta Eesti. Alates 2002. aastast ongi ta olnud seotud Vene Teatriga (nüüd Südalinna Teater).

Näitlejana on Garejev loonud hulga erinäolisi rolle klassikalisest ja nüüdisdramaturgiast. Tema repertuaari kuuluvad näiteks Bobtšinski Gogoli „Revidendis“, Jean Strindbergi „Preili Julie’s“, Ametistov Bulgakovi „Zoika korteris“ ning Sass Andrus Kivirähki „Eesti matuses“. Näitlejatöö kõrval on tema teine oluline tegevussuund olnud noorte teatrilane õpetamine. Aastatel 2002–2015 töötas ta Vene Teatri õppestudio pedagoogina ning ta on olnud studio kunstiline juht nii aastatel 2008–2011 kui ka alates 2017. aastast.

Lavastajana täiendas Garejev end samas Štšukini instituudis, lõpetades 2015. aastal draamalavastaja eriala. Tema läbimurdeks kujunes Amélie Nothombi „Vaenlane“, mille eest ta pälvis 2016. aastal Eesti teatri aastaauhinna parima lavastaja kategoorias. Sellele järgnesid muuhulgas Ionesco „Sonimine kahele“, „IDEM“, Eesti tulevikku käsitlev „Tuleb / Ei tule. Eesti 100 aasta pärast“, „Charoni koor“ ja „Enigma variatsioonid“. Rakvere Teatris on ta varem lavale toonud „Madisoni maakonna sillad“. Garejevi loomingus kohtuvad sageli klassikaline teatrikeel ja tänapäevased vormid. Näiteks „Tuleb / Ei tule. Eesti 100 aasta pärast“ ühendas sõna, visuaalse külje, muusika ja interaktiivse suhtluse publikuga, andes vaatajale võimaluse mõjutada laval toimuvat.

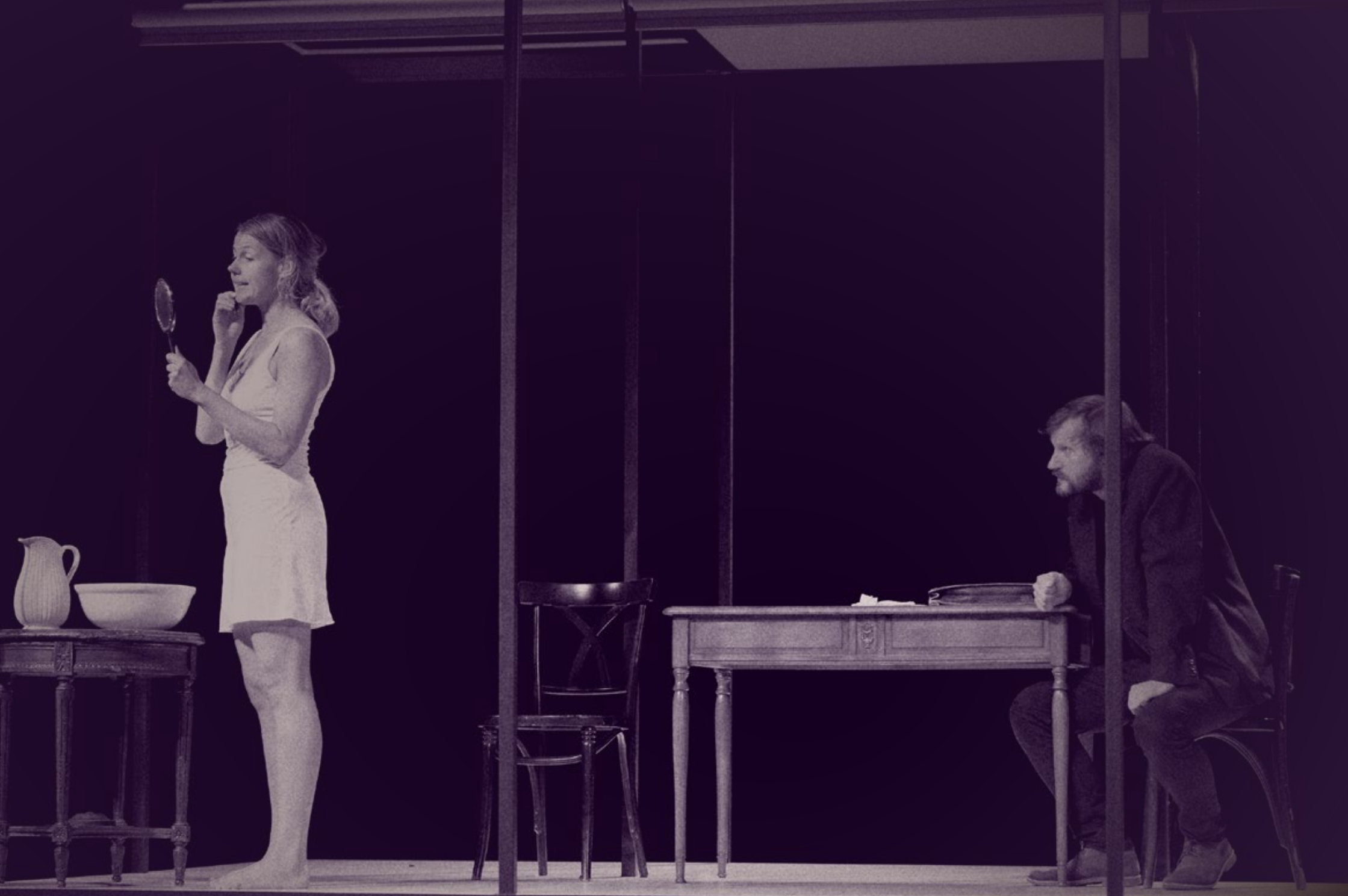
Viimastel aastatel on Garejev oma tegevust veelgi laiendanud. Ta on seotud Tallinnas tegutseva PUNKT Teatri rajamisega – loomerruumiga, mille eesmärk on tuua kokku teater, visuaal- ja muusikakultuur ning mitmesuguse taustaga loojad. PUNKT-i seni tuntuimaks lavastuseks on John Fowlesi „Kolleksionäär“.

ALEKSANDR MOKHOV, kes tegutseb peamiselt kunstnikunime mo-lu all, on Norras elav Peterburi taustaga stsenograaf ja kostüümikunstnik. Tema looming ulatub teatrist ja ooperist visuaalkunsti ning eriliste rahvusvaheliste koostöödeni. Ta on lõpetanud Peterburi Kunstiakadeemia ning alates 2000. aastast kuulub tema loomingulisse biograafiasse enam kui sada lavastust, seda läbi nii lavakujunduse kui ka kostüümide. Kaugeim koht, kuhu töö teda viinud, on Lõuna-Korea Rahvusteater Seoulis.

Nime mo-lu taga toimetab Mokhov koos kunstnik Maria Lukkaga. Nende käekiri ühendab klassikalise stsenograafia nüüdisaegse visuaalse mõtlemisega, paigutades tänapäevase teatrikunsti konteksti, kus piirid stsenograafia, kujutava kunsti ja visuaalse jutustamise vahel muutuvad üha vabamaks. Nende loomingus ei ole lavakujundus pelgalt dekoratsioon, vaid dramaturgiline keskkond – vahend, mille kaudu muuta nähtavaks tegelaste siseilm, mälestused, konfliktid ja unenäod. Seal põimuvad monumentaalsus ja minimalism, realistlikud detailid ning sürreaalsed või grotesksed kujundid. Oluline roll on ka ruumi muutumisel: lavapilt võib loo jooksul laguneda, avaneda või omandada täiesti uue tähenduse. Just see tuli esile näiteks Anton Tšehhovi „Kirsiaia“ lavastuses Rumeenias Satu Mare Teatris (2024), kus MO-LU lõi nii stsenograafia kui kostüümid. Kriitikud kirjeldasid lavamaailma absurdimailguse ja ekspressionistlikuna.

Eestis on mo-lu loomingut saanud näha mitmes Vene Teatri (nüüd Südalinna Teater) ja Vaba Lava lavastuses, sealhulgas „Muinasjutte maalt ja merelt. Husham ja tuul“ ning „Cabiria“.





1932. aastal ilmunud „Tõe ja õiguse” IV osa temaatikat võib kohata Tammsaare loomingus varemgi, kuigi veel mitte nii sügavas peegelduses. Sotsiaalse närvi ja ühiskondliku tundlikkusega kirjanikuna ei saanud ta mööda vaadata noore Eesti murettekitavast käekäigust. Või nagu Elem Treier seda kokku võtab: „Kirjanik oli kaasa elanud oma rahvusriigi rõõmudele ja muredele ning tahtis filosoofilise mõtlejana juhtida tähelepanu nendele tumedatele jõududele, kes õõnestasid selle äsja rajatud alussambaid. Sõjatules sündinud Eesti Vabariik oli rõõmustavalt võitnud vaenlasi välisrindel, aga osutus haavatavaks oma majanduslikul siserindel.”⁽¹⁾

Mingis mõttes võib Karini ja Indreku loo eelkäijaks pidada 1921. aastal kirjutatud novelli „Kuiv nurk”, kus Tammsaare võtab luubi alla tõusikutest abielupaari Hildegardi ja Hartwigi konfliktse argipäeva. Hildegardi karakteris on tugevalt tunda tulevase Karini jooni, samuti on Hildegardi isa väikekaupmees nagu Vesirooski, ja üldse on kogu novelli keskkond paigutatud samasse kriisi, kuhu autor asetab ka „Tõe ja õiguse” IV osa.

Kuigi Tammsaare jõuab noorukese Eesti jaoks keerulist perioodi üldistava IV osani alles kümme aastat hiljem, on autori ihubiograaf Elem Treier välja kaevanud tema pidevad uurimisretked ajakirjanduses perioodil 1919–1924. Kirjaniku märkmikuisse on talletatud aukartustärataval hulgal väljakirjutusi ja tsitaate (551 ülestähendust), mis kajastasid selle eetilisel keeruka perioodi lühikroonikat Eestis ning tagasid tegelaste ja sündmuste elulise usutavuse „Tõe ja õiguse” IV osas.

Ühel või teisel moel, otsesemalt või kaudsemalt, rohkem või vähem teadlikult kujuneb oma kaasaja kroonikuks pea iga autor. Tammsaare puhul aga võib rääkida kirjanduslikust „õnnest”, et tema teosed on leidnud endale hiljem ohtralt uusi tõlgendusi ja tähendusvälju, seda enam et tema inimpsüühika käsitus on aegadeülene. Päris kindlasti sobitus „Tõe ja õiguse” IV osa temaatika ka okupatsiooniajal maalitud pilti „kodanlikust Eestist”. Tammsaare ise oleks autorina sellise tõlgenduse vastu protestides lõpetanud ilmselt vanglas, kuid siingi ulatas saatustalle „abikäe” ja talutas igavesti rahulolematu rahvakirjaniku enne nõukogude absurdi võidulepääsu üle Lethe jõe igaviku randa.

Nõnda on „Tõe ja õiguse” IV osa pakkunud palju võimalusi teatrilavadelgi. Voldemar Panso IV osal põhinev lavastus jõudis publiku ette Vene Draamateatris 1959. aastal pealkirja all „Armastus ja elu”. Tegu polnud siiski Panso enda dramatiseeringuga, vaid Andres Säreviga koostöös valminud lavaversiooniga, mis keskendus Särevile omaselt sündmuste ümberjutustusele ja käsitles üksnes väga põgusalt ühiskondlikke valupunkte, erinevalt Panso hilisematest „Tõe ja õiguse”-lavastustest. Küll aga oleks meil paslik heita pilk hilisemate klassikute lavastustele, nagu Jaan Tooming, Mati Unt, Raivo Trass ja Panso õpilane Merle Karusoo, rääkimata Elmo Nüganeni viimasest suurest IV osa lavaversioonist.

Nüganeni dramatiseering on ka praeguse Artjom Garejevi lavastuse aluseks, seega sel siinkohal pikemalt ei peatuks, kuivõrd tõsine teatrihuviline mäletab seda veel ilmselt ja suudab võrrelda, millised rõhuasetused on kestma jäänud, millised teravnenud ja millised ajas hääbunud. Merle Karusoo ja Raivo Trassi lavastusrõhkude vahe oli tajutav juba pealkirjades. Kui Karusoo „Täieline Eesti Vabariik” käsitleski lavastajale omaselt ühiskondliku tunnetusega ajastulist kriisi, siis Trassi sõrm ajas lavastuses pealkirjaga „Abielu ja õnn” järke rohkem Indreku ja Karini suhetes ja kriisides. Ometi ei vaadanud kumbki lavastus mööda ühiskondlikus spiraalis korduvatest käikudest äsja taasiseseisvunud vabariigis. (Mõlemad lavastused tulid ju välja 1992. aastal.)

Huvitav on tänases kontekstis vaadata põgusalt tagasi aastatesse, kui Jaan Tooming Tartus teatriuueendust tegi ja Mati Unt oma parimas vormis maailma tõlgendas. Nende lavastused jõudsid publiku ette ligi kahekümne-aastase vahega, kuid kuna mõlemad koondasid oma mammutlavastustes Tammsaare epopöa erinevaid osi, siis on põgus võrdlus oluline.

Jaan Toominga 1978 esietendunud „Tõde ja õigus” flirtis eelkõige just epopöa I ja IV osaga, et rõhutada raha ja omandi võimule rajatud maailmakorra kriitikat. Indrek, keda Tooming hiljem ise kehastas (algelt mängis Evald Hermaküla), oli selles lavastuses rohkem mässaja kui alistuja või pragmaatik ning Karini-Indreku stseenid kujutasid endast armastuse vihkamist ja kirge. Nappide ja tulihingeliste stseenide kontekstis ei andnud Tooming lavastuses ruumi Indreku ja Karini psühholoogilisele suhtele, vaid keskendus nende tunnete draamale. Samuti pidas Tooming oluliseks tuua välja ja võimendada Kõögertali prassinguid, mis põimusid Pearu sarnaste prassingutega I osast. Üldse liikus ajastuline joon Toominga lavastuses mitte kronoloogiliselt, vaid sündmusi ja teemasid läbipõimivalt.⁽²⁾

See-eest Mati Undi 1995. aasta lavastuses „Taevane ja maine armastus” antakse Karinile ja Indrekule juba suurem tähendus kanda. Kindlasti etendas rolli seegi, et Mati Unti köitis alati lisaks armastusele, kirele ja neurootilistele inimsuhetele ka sotsiaalne kontekst. Eks ta sellepärast „Taevases ja maises armastuses” IV osale rohkem tähelepanu pööraski. Karini-Indreku suhetes peegeldati majandusliku maailma eetilist pankrotti just läbi Karini maise ja kirgliku ning Indreku ratsionaalse ja intellektuaalse elunägemuse kokkupõrke ja vastanduse.

Sedapidi oli Mati Undi lavastusel Tammsaare loominguga suurem seos, kui esmapilgul paistab. Kuigi Tammsaaret käsitletakse eelkõige kui tugeva ühiskondliku närvi eepilist klassikut, tuleb tunnistada, et armastuse maailmas kõndis ta mõnikord Mati Undiga kaunis sama sammu. Võib-olla küll mitte nii andunult, kui kaasaeg Mati Undile võimaldas, kes kirjanikuna samuti inimese nõrkust ja tugevust taga otsis. Ja kindlasti olid Tammsaare nais-tegelased ka eluvõõramad ning piibellikumad, aga kummalisel kombel on Tammsaares (vaatamata tema eluvõõrastele naistele) olemas see



melodramaatiline ja sentimentaalne pool, mida väärtkirjanduse puhul alati pisut peljatakse. „Elu ja armastus“, „Ma armastasin sakslast“, „Kõrboja peremees“, „Tõe ja õiguse“ IV osa – kõik need romaanid tegelevad lisaks ühiskondlike konfliktide peegeldamisele väga mahukal määral armastuse, kire ning isegi proosalise ihaga, kuigi autor läheneb armastusele alati psühholoogilisest ja filosoofilisest küljest.

Kõigis neis romaanides allub Tammsaare igavikulistele käsitlustele. Seda kinnitavad mitmed erinevatel aegadel sündinud lavastused, filmid ning telelavastused „Elu ja armastuse“, „Kõrboja peremehe“ või „Ma armastasin sakslast“ põhjal. Nagu Jaan Undusk kirjutab viimatinimetatud romaani kohta: „Harvanähtava ehedusega näitab Tammsaare romaan armastuse ebakindlat, iseenast umbusaldavat ilu ja inetust, millel täiskasvanute maailmas pole õieti kohta. Samas on tekst tihedalt täis pikitud publitsistlikku alamus- ja ülemusretoorikat eestlaste ja baltisakslaste ajalooliste vahekordade teemal.“⁽³⁾

Selles armastuse ja muid sügavusi otsiva maailma põimimises Tammsaare oskus ilmselt seisnebki. Ta mängib armastuse narratiiviga mõneti nagu peitust. Ta leiab tee lugeja sentimentaalsesse igatsusse, avab selle ukse ja viib ta kavalalt hoopis arutlema näiteks eestlaste ja sakslaste suhete üle. Või nagu Jaan Undusk kirjutab: „Tammsaare romaani iroonia ulatub kaugelt üle motiivilis-temaatiliste piiride. Tammsaare ei oleks suur psühholoog, kui ta piirduks oma romaanis vaid armastuse sotsiaalsete tõkete näitamisega.“⁽⁴⁾ Just siia see Tammsaare kavalus peidetud ongi. Ühelt poolt lahendab ta oma romaanides armastuse teema klassikaliselt: anna keisrile, mis keisrile kuulub, ja jumalale tema osa. Armastus on kirjaniku jaoks vahend viia lugeja suuremate küsimuste juurde, aga samas ei kasuta ta armastust seda naeruvääristades.

Jaan Undusk avab ka teisi Tammsaare armastusromaane filosoofilise nurga alt, mängides need lahti surma kontekstis. Võttes appi Platoni „Pidusöögi“, tõstab Undusk esile Phaidrose mõtte, et teineteise eest on valmis surema ainult armastajad. Sealt edasi meenutab Undusk Ülemlaulu, kus öeldakse, et armastus on tugevam kui surm. Nii jõuab Undusk välja mõtteni: „Kui Tammsaare kirjanikuna oma armastajaid pidevalt „tapab“, siis märgib see tema vajadust rõhutada armastuse jäävat platoonilist distantssi.“⁽⁵⁾ Kes vähegi on Tammsaare armastusromaane lugenud, peab sellega nõustuma. Tammsaare armastus on sageli just platooniline, aga see ei tähenda, et ta oma tegelastel ei lase tunda iha ja kirge. Tammsaare kirjeldab armastuse füüsilist ja iharamat poolt oma loomingus küll haruharva, aga see-eest hoiab seda allhoovusena kõigis oma armastusromaanide tegelastes.

Tsiteerides taas Unduskit: „Abielu, kus naine on mehel või mees naisel justkui käes, aga kus üks jääb teist platooniliselt taga igatsema, võib olla väga ilus. Aga enamasti viib see dramaatiliste sündmusteni, sest mõlemat armastust

püütakse ühele joonele pressida. Ihulise armastaja vaatepunktist võib platooniline armastus mõjuda külmana, äraolevana, armastuse puudujärgina. Mees võib naise järele tunda suurt platoonilist igatsust, aga naine süüdistab teda ometi osavõtmatuses, äraolekus, hingelises eemalviibimises. Nii võiks lood olla näiteks Indreku ja Karini abieluga Tammsaare „Tõe ja õiguse“ neljandas osas. Kiindumus nende kahe inimese vahel on ilmselt suur, aga selle platoonilise ja kehalise osise vahekordades ei suudeta kokkuleppele jõuda.“⁽⁶⁾

Ja jälle! Kavalalt paigutab Tammsaare Indreku ja Karini platoonilise armastuse kokkusaamatuse ärilise määndumise konteksti. Pankrotid ja eetiline devalveerumine, mis ühiskonnas üha tugevamaid jooni võtab, võimendub ka Karini ja Indreku suhetes. Tammsaare rõhk on inimsuhete ja ühiskonna suhete põimumisel ning vastastikustel mõjutustel. Kriis põhjustab inimsuhetes lagunemist ja samas – inimeste lagunevad suhted põhjustavad omakorda kriisi. See on nagu igavene küsimus, kumb oli enne: kana või muna? Ja ega Tammsaare vastuseid ei anna. Nii nagu on päriselus läbi põimunud inimkäitumine ja ühiskondlik narratiiv, nii peegeldab seda ka tema. Võttes vahendina sobival hetkel oma kirjanduslikust taskust just selle pöörde, mida tal lugeja mõtlema ärgitamiseks tarvis on. Või nagu Undusk seda resümeerib: „Indreku ja Karini kooseluloos kujutab Tammsaare nii pere- kui ka ühiskonda, kuid uurib lõppeks taas armastuse algupära. /---/ See, mida Tammsaare „Tõe ja õiguse“ neljandas osas Indreku ja Karini suhete kaudu näitab, ongi armastus. Need kaks kogevad armastust, mis osutub tugevamaks kui surm, täpsemalt – mis surmas vaid tugevamaks muutub, ja see on kõrgeim, mis kahe inimese vahelistes suhetes võib toimuda. See on romaan õnnest, mida ei saa segamini ajada nurjunud perekonnalooga. /---/ Armastuses, nagu Tammsaare seda mõistab, ei ole midagi armsat, meeldivat ega mõnusat. Armastus on ülev ja ohtlik, surmav Eros.“⁽⁷⁾

See kõik ei tähenda, et Tammsaare külvab lugejaisse vaid armastuse lootusetust. Vastupidi! „Tõe ja õiguse“ V osas kasutab ta II ja IV osas ilmunud Tiinat just ärkava lootuse inglina. Tiina ja Indreku suhtes tuleb taas mängu platooniline armastus, kuid seekord tasand kõrgemalt, kus Tiina kannab endas maailma igatsust ning hoiab seda hinges varjul nagu salalaekas. Karini ja Indreku loo kontekstis see muidugi suuremat rolli ei oma, sest Tammsaare ei luba Indrekul Tiinat ära tunda.

Tänases päevas võib Tammsaaret tõlgendada ühtlasi lahtisemalt. Ei üritanud autor ei tollal ega ka praegu lugedes kritiseerida ainult vaesust (nii materiaalses kui vaimses mõttes), vaid ikkagi materiaalset heaolu, mis on tekkinud ilma vaevata ning devalveerib inimese moraali. Eelkõige peegeldab Karini ja Indreku taust tänasel päeval 21. sajandi finantskriitikat – kus raha teeb raha ilma pingutuseta ja reaalse katteta, kasvatades niimoodi tegelastes hingelist tühjust.

Nii 1920ndate aastate Eestis kui ka tänastes finantsturgude tõmbetuultes kordub maailmas sama muster. Ja kui majanduslik põhi kaob jalge alt, siis näitab inimese sisemine moraalne kompass pooluse asemel pörgu suunas. Selles suhtes on Tammsaare leidnud oma armastuslugudele tõesti igavikulise formaadi. Inimkonnal on komme oma vigu ikka ja jälle korrata.

- (1)** Elem Treier „Tammsaare ja tema „Tõde ja õigus”“ Olion, Tallinn 2000 (lk 31).
- (2)** Kokkuvõtlikult refereeritud Luule Epneri artiklist „Jaan Tooming ja Eesti klassika.” Looming 2025/4.
- (3)** Jaan Undusk „Armastus ja sotsioloogia”. Kogumikteos „Eesti kirjanike ilmavaatest” Ilmamaa Tartu 2016 (lk 414).
- (4)** Samas (lk 426).
- (5)** Samas (lk 429).
- (6)** Samas (lk 430).
- (7)** Samas (lk 442).





INSTINKTIDE PILLERKAAR (1920)

(Tammsaare märkamised ihast ja erootikast ajal, kui ta parajasti „Tõe ja õiguse“ IV osa jaoks ajaleheartiklitest materjali otsis. Avaldatud kogus „Sic transit...“ 1924. aastal, kordustrükk 2004.)

Juba nii mõnigi aasta enne ilmasõja puhkemist ilmusid kõigis Lääne-Euroopa maades teadlased, kes mõistumõõgaga teed raiusid väitele: sõda on elustav, rahu uinutav element ühiskondliku elu arenemises.

/---/

Olime nähtavasti küllastunud kõigest meid ümbritsevast, pidi tulema suur nälg, mis pidi panema uuesti himustama võimu, varandust, naist, kõige pealt naist. Võimu järele ahnitseda oli vähestel võimalus, suurtest varandustest unistada võis arvulisem hulk, naist himustada – seda võis peaaegu iga mees, sest naine hakkas ka ise himutsema. Siit see revolutsiooniline palang kogu sõja ja revolutsiooni ajal, mille leegid hävitavad abielud, muutes kallimaks kaubaks elava keha, – leegid, mis ulatuvad kirjandusse ja kunsti. Kuigi me puudulikult oleme ühenduses Lääne-Euroopa vaimusünitistega, ometi näitavad kõik andmed, et seal pillerkaaritab igal pool instinkt. Prantslane Colette kirjutab näiteks romaani (Chéri), milles inimest analüüsitakse ainult kui erootilist looma. Teine prantslane kirjutab Plato eeskujul filosoofilised kahekõned ja seal esinevad inimesed peaaegu metsloomadena, kel on kaks peainstinkti – nälg ja armastus – kõige paljamal kujul. Ollakse tüdinenud moraali piiridest ja kohusetundmuse köidikuist, tahetakse kõik meeled korruga lõdvaks lasta, kuigi see avalduks hullumeelsusena.

/---/

Mäletan millalgi olevat lugenud Lunatscharskit, praegust Venemaa hariduskomissari, kus ta oletusi teeb uue teatri kohta, sest et vana olevat oma aja ära elanud. Lunatscharski arvates on uus teater instinktide teater, barbaarne teater, kus inimesed surevad kui kanad: siputab jalgu, sirutab nad siis välja ja heidab hinge. Ei ilusaid sõnu ega muusikalist laulu, mitte midagi sellesarnast, ainult mõni karjatus, röögatus ja kõik on mööda. Kas see tõesti mõnda uut teatrit tähendab, tema tulekut kuulutab, seda ootame ära. Üks näib ometi kindel olevat: meil on korruga tõusnud huvi instinkti vastu, me õpiksime heal meelel kirgesid lähemalt tundma, ilma et seejuures iga kord kõlbluse igavat küünarpuud tarvitaksime. /---/ Kõik tahavad kõndida, kui noored joobunud jumalad – pead püsti, naeratus huulil, ilmapõitja nagu ees. Kõnnib riigimees, kõnnib hangeldaja ärimees ja pangapidaja, kõnnib abielurikkuja naine, kõnnivad kunstnikud ja kirjanikud.

MAJANDUSLIKUST OLUKORRAST EESTIS PÄRAST VABADUSSÕDA

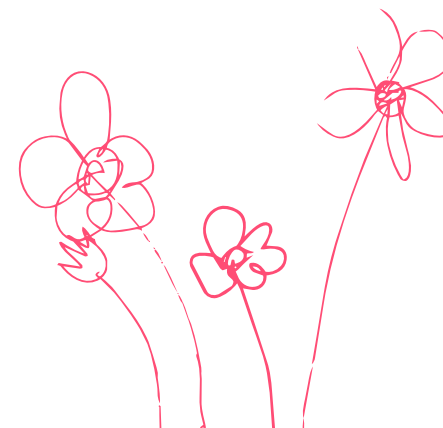
Pärast poliitilisi vapustusi oli suur osa varem tsaaririigile ja Vene suurettevõtjatele kuulunud endisi tehaseid jäänud juhtide ja omaniketa. Hoolimata osa sisseseadete äraveost ning rüüstamisest kujutasid nad tohutut väärtust ning olid ahvatluseks Eesti ärimeestele ja poliitikutele. Ka juba tsaariajal eestlastele kuulunud ettevõtteid hakati reorganiseerima ning esile kerkisid uued, iseseisva Eesti poliitilisse eliiti kuuluvad tegijad. Eestis asuvate suurettevõtete uus omanike ring tekkis seetõttu, et kaugeltki kõik aktsionärid ei saanud oma varandusi kontrollida. Paljud neist olid Vene revolutsiooni või kodusõja käigus hukkunud. Teised olid pagenud või oli neil praktilisemate asjadega tegemist. Kuid Eestis viibivad omanikud vajasisid tegevkapitali ning kasutasid ühtlasi võimalust oma osalust suurendada, arvates endise põhikapitali ümber kursiga 1 rubla = 1 mark, ning lasksid uusi aktsiaemissioone välja Eesti markades. Seetõttu moodustasid sisuliselt tähtsusetud uued emissioonid, mida isegi ettevõtete põhikapitaliks ei jätkunud, nominaalselt palju suurema summa kui varasemad kapitalid. Need aktsionärid, kes kohal ei viibinud, ei saanud uusi aktsiaid omandada, kohalviibivad aktsionärid aga võisid niimoodi väheste vanade aktsiate abil omandada enamuse ettevõttest. Edasise äri huvides oli kaval omanike hulka kutsuda ka tipp-poliitikuid.

Peaaegu kõik Eesti Pangast suuremaid laene saanud ettevõtted olid Eesti Panga nõukogu liikmete või tipp-poliitikutega seotud. Eesti Panga nõukogu ja juhatuse komplekteerimisel ei arvestatud 1932. aastani kehtinud tsaariaegset krediitiseadust, mille 10. osa 28. paragrahvi kohaselt oli isikutel, kes mõnes krediitiasutuses ametis, sealhulgas juhatuse või nõukogu liikmetel, keelatud olla mõne teise era- või riigi krediitiasutuse ametis, seega ka juhatuse või nõukogu liikmed. Ka Eesti Panga laenude suurusjärk oli seadusevastane. Krediitiseaduse kohaselt ei tohtinud krediit kliendile ületada 1/10 panga omakapitalidest. Pangas aga tõusis see näiteks Balti Puuvillavabriku puhul üle panga kapitalide suuruse, st umbes kümme korda üle krediitiseaduses lubatud piiri. Lubatud määra ületas rohkem kui 2/3 laenudest.

Eesti Panga poolt 1923. aasta lõpuks väljalaenatud summa moodustas ametlike andmete järgi kokku vähemalt 28 miljonit kuldrubla. See tohutu summa ületas Vabadussõja-aegsed välislaenud ning oli peaaegu kolm korda suurem kui 1927. aastal Rahvasteliidu toetusel saadud laen. 1923. aasta septembris oli Riigikassa eraldanud valitsuse korraldusel Eesti Pangale veel 2 miljoni rubla väärtuses kulda. Niisiis olid septembris Eesti Pangal näpud põhjas.

Detsembris 1923 Eesti Panka revideerinud riigikontrolör avastas, et pank oli sulatanud oma kasutuses olevad välisvaluuta tagavarad, kaasa arvatud Riigikassa välisvaluuta, oma laenudesse. Riigikontrolöri arvates algas valuutatagavarade laenudesse sulatamine juba pärast 1922. aasta esimest poolt, mis oli välisvaluuta juurdevoolu suhtes õnnelik, aga eriti kiiresti hakkasid välisvaluuta tagavarad kahanema alates 1923. aasta aprillikuust. Millal panga enda valuutavarud otsa said ja pank Riigikassa valuutat tarvitama hakkas, seda on paraku võimatu kindlaks teha, sest Eesti Panga aruannetest seda välja lugeda ei saa.

Refereeritud Jaak Valge uurimusest „Lahtirakendamine. Eesti Vabariigi majanduse stabiliseerimine 1918–1924“. Rahvusarhiiv, Tallinn 2003.





RAKVERE TEATER

Näitlejad – Liisa Aibel, Rainer Elhi, Margus Grosnõi, Loviise Kapper, Ülle Lichtfeldt, Märten Matsu, Silja Miks, Madis Mäeorg, Tiina Mälberg, Tuuli Maarja Möller, Laura Niils, Anneli Rahkema, Peeter Rästas, Eduard Salmistu, Johannes Richard Sepping, Tarvo Sõmer, Carolyn Veensalu ja Imre Õunapuu

Valgustajad – Martin Piir, Kerdo Vainer ja Roomet Villau

Helitehnikud – Aivar Jürimets, Peeter Pilv ja Andres Raja

Inspitsiendid – Katrin Kalamets, Aune Kuul ja Eili Neuhaus

Grimeerijad – Maret Kongi ja Veroonika Rego

Kostümeerijad – Anne Joorits ja Kaja Kupp

Rätsepad – Anne Komp, Merli Matti ja Kaja Uustalu

Butafoor-dekoraator – Helen Padu

Puusepp – Aare Vilba

Lavatehnikud – Aimar Ehas, Reio Kiviberg, Riho Lillakas, Ottomar Sukko, Hendrik Vilde ja Mati Väljaots

Bussijuht – Tõnu Tammjärv

Lavastusala juht – Tiit Kalm

Lavastusala juhi abi – Maie Nurmoja

Juhi abi – Helle-Mall Niinemets

Korraldusjuht – Marika Tint

Turundusspetsialist – Evelin Rikma

Projektijuht-fotograaf – Helen Solovjev

Reklaamijuht – Kristo Kruusman

Müügiadministraator – Daisy Kull

Trupijuht – Getter Marii Kalvik

Etendusteenistuse juht – Indrek Apinis

Raamatupidajad – Tuuli Jaansen ja Merle Siirak

Arhivaar-spetsialist – Mari Vitskovski

IT-spetsialist – Aleksander Kikkas

Digitaalkunstnik – Peeter Rästas

Kirjandustoimetaja – Lauri Saaber

Dramaturg-lavastaja – Urmas Lennuk

Kino osakonnajuht – Kelly Muttik

Kino projektsionist – Dagmar Kams

Kino teenindajad – Julia Gorjainov, Kaisa Kahu, Laura Rosin ja Madleen Voigt

Kino abiprojektsionist – Victoria Adonov

Kino abiteenindajad – Kadi Leen Aibel, Arabella Altrof, Daniel Kikkas, Anastasia Nikultša, Lisette Teiva ja Teele Ann Tint

Teenindusjuht – Triin NurkTeenindusjuhi abi – Marje Nurmepaju

Kohvikuteenindajad – Delia Allas, Andželika Krikun, Aliina Männi, Leena Romov ja Anna-Marija Veebel

Abiteenindajad – Epp Kaljos, Liivi Kasemets, Siim Kroonmäe, Kaisa Laas ja Katrin Teichmann

Publikuteenindajad – Reno Eskor, Milvi Kaio, Inge Kelk, Tiina Krutto, Urve Kukk, Terje Leede, Maarika Millman, Marie Riin Nurmepaju, Marje Nurmepaju, Ülla Nõmmik, Elle Salusoo, Viive Vaab ja Pilve Volter

Kokad – Reet Kalde ja Liina Orgus

Abikokad – Kaili Kütt ja Evi Simson

Koristajad – Liliia Andrusyshyn, Nelli Hudik, Oksana Hurina ja Kadri Kirss

Majahoidja-hoovikoristaja – Taimi Tanning

Parkimiskorraldaja – Toomas Aettik

Peakunstnik – Krista Aren

Loominguline juht – Peeter Raudsepp

Teatrijuht – Velvo Väli

Kavalehe koostasid Urmas Lennuk ja Lauri Saaber, fotod Helen Solovjev, kujundas Peeter Rästas.

Eesti
Teatri
Auhinnatuur



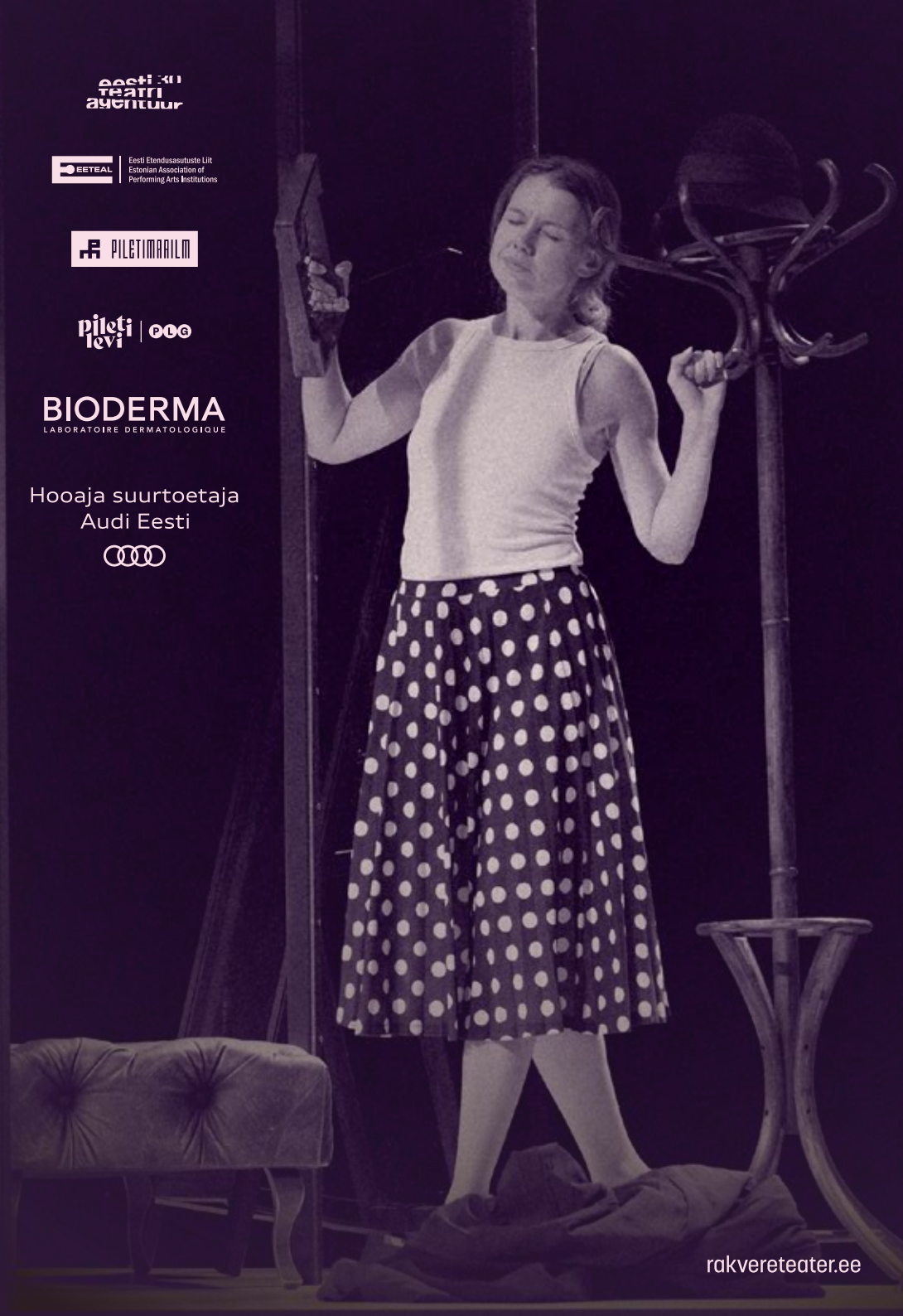
Eesti Etendusasutuste Liit
Estonian Association of
Performing Arts Institutions



pileti
levi

BIODERMA
LABORATOIRE DERMATOLOGIQUE

Hooaja suurtoetaja
Audi Eesti





RAKVERELEVEL