

Jaani Tooming, Evald Hermaküla,
Tõnu Tepandi, Lembit Ulfusak, Kaarel Kilvet,
Raivo Trass, Artur Rinne, Arvo Iho
Michael Jackson, Maano Männi, Kärt Hella
Pauline Kael, Aado Hõimre - 100

TMK

1
/1994



Ülle Kaljuste. November, 1993.

H. Rospu foto

1 / 1994

JAANUAR

XIII AASTAKÄIK

PEATOIMEAJA MÄRT KUBO,
tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Immo Mihkelson ja Saale Siitan, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER; tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1994



Eesti Filharmoonia Kammerkoor koos
dirigent Tõnu Kaljustega. T. Tormise foto

Kaader Sulev Keeduse tõsielufilmist "A ja O"
("Eesti Telefilm", 1994), mille peategelaseks on
Orissaare prohvet Seiu.



SISUKORD

TEATER

	VASTAB KUUS MEEST (<i>Jaan Tooming, Evald Hermaküla, Tõnu Tepandi, Lembit Ulfusak, Kaarel Kilvet, Raivo Trass</i>)	3
	KULTUURI VÕIMALIKKUSEST...	
	ERATEATER EESTI VABARIIGIS (<i>Interjuu Peeter Jalakaga</i>)	27
Andres Laasik	TEATER TÖÖTAB ÜHISKONNA, MITTE RIIGI HEAKS <i>saksa teatrijuhi August Everdingiga</i>)	30
	INTENDANDITARKUS (<i>Jutuajamine saksa teatrijuhi August Everdingiga</i>)	32
	NÄITLEJA JA TA ROLL	
Margot Visnap	ÜLLE KALJUSTE JA HEDDA ("Hedda Gabler" <i>Eesti Draamateatris</i>)	70
Jaanus Orgulas, Mikk Mikiver	VANA KOOLI MEES (<i>Aado Höimre 100</i>)	87

MUUSIKA

	TERE, EESTI MUUSIKAELU! (<i>Arvamus muusika-aastast</i>)	36
Imbi Tarum	"LJNDHOLMIST" STORRSINI EHK KLA VESSIINIMÄNGU VÕIMALUSTEST EESTIS	48
Peeter Karmo	VEEL ARTUR RINNE HELIPLAATIDEST	67
Robert Burnett, Bert Deivert	MICHAEL JACKSONI "BLACK OR WHITE" KUI POPULAARKULTUURI PEEGEL I	79
Saale Siitan	PERSONA GRATA. MAANO MÄNNI	93

KINO

Leelo Tungal	PIHLAKAENERGIA (<i>Režissöör Vallo Kepi portreefilmist "Kodust punaste pihlade all. Kalju Lepik."</i>)	21
Kärt Hellerma	NARKISSOSED VEEPEGLI KOHAL (<i>Dorian Supini tõsielufilmist "Muutumise vaeo"</i>)	24
Paul Artur	HOFFA (<i>Režissöör Danny DeVito samanimelisest mängufilmist</i>)	49
Malcolm Henry	FILMIKRIITIK PAULINE KAEL	51
Pauline Kael	ALKEEMIA (<i>Francis Ford Coppola mängufilmist "Ristiisa"</i>)	55
Pauline Kael	KUJUNDITE LUULE (<i>Bernardo Bertolucci mängufilmist "Konformist"</i>)	61
	AASTALÕPU KÕNELUSED II (<i>Arvo Iho, Aare Tilk, Sulev Keedus</i>)	73

Mihkel Tiks	TMK KULTUURIKOMMENTAAR	20
Reet Varblane	MARE ANIMAE EHK HINGEVESI (<i>Ann Frössénist</i>)	44, 96



VASTAB KUUS MEEST

1969. aasta jaanuaris toimus Tallinnas Kirjanike Majas teatriajalooline sündmus. Kuus meest, JAAN TOOMING, EVALD HERMAKÜLA, TÕNU TEPANDI, KAAREL KILVET, LEMBIT ULFSAK ja RAIVO TRASS esitasid Gustav Suitsu luulet pealkirja all "Ühte laulu tahaks laulda". Seda pealkirja ei mäleta küll enam paljud, aga "SUITSU-ÕHTU" ise (selle nime all sai lavastus kuulsaks) on legend, millega seostatakse üht eesti teatri kuldaega, 1960. aastate lõpu - 1970. aastate teatriuueendust ja nn noore režii laine algust. Mis protsess see õieti oli, mille algpunkt oli 25 aastat tagasi? Mis on sellest nüüd saanud? Ja kus näeme täna homse teatri lätteid? Neist kuuest mehest on nüüd igauks sootuks omal teel, aga tutvustada pole neist vaja õnneks ühtki - kõik on teada ja tuntud persoonid. Palusime nad "Suitsu-õhtut" ja tänastki teatrit kommenteerima, aga nagu ikka, ei läinud korda erinevate töögraafikute tõttu neid ühte linna ja ruumi kokku kutsuda. Vastuseid õnnestus hankida lõpuks kahel viisil: lakoonilisemad - kirja ja telefoni teel (Hermaküla, Trass, Tooming), üksikasjalisemad - makilidile jäädvustatud vestlusena (Ulfsak, Tepandi, Kilvet). Sellest ka suured lahknevused proportsioonides. (Või kas ainult sellest?). Nii või teisiti - jutt olgu lühike või pikk, peasi, et on õpetlik. Toimetus tänab!

Mis tuleb meelde "Suitsu-õhtust"?

Evald Hermaküla: Rõõm, puhas selge rõõm. Rõõm proove teha, etendusi mängida. Kokkusaamise rõõm - ennekõike Jaan Toomingaga, aga ka kõigi teiste asjaosalistega. Rõõm, et paljud pahandasid ja sõimasid ja mõned kiitsid ka.

Raivo Trass: "Suitsu-õhtu" ei olnud lihtsalt luuleõhtu Kirjanike Majas, järjekordne kõrgluule esitamine ja mälestus klassikust, vaid põhimõttelisem, ühte maailmamõistmist vahendav, kõigis komponentides haarav rituaal: "Ühte laulu tahaks laulda, ühte ainukest, mis kui vägev merelaine kerkiks südamest..." Lugege see luuletus lõpuni, vahest siis mõistate, et aegruum, kus me elame, nõuab alati suuremat haaret, "kandvamat ideed", rikkamat fantaasiat, sügavamad tunded ja erutavaid emotsioone, kui tol ajal pakkus ja pakub tänapäevalgi riigitruu repertuaariteater.

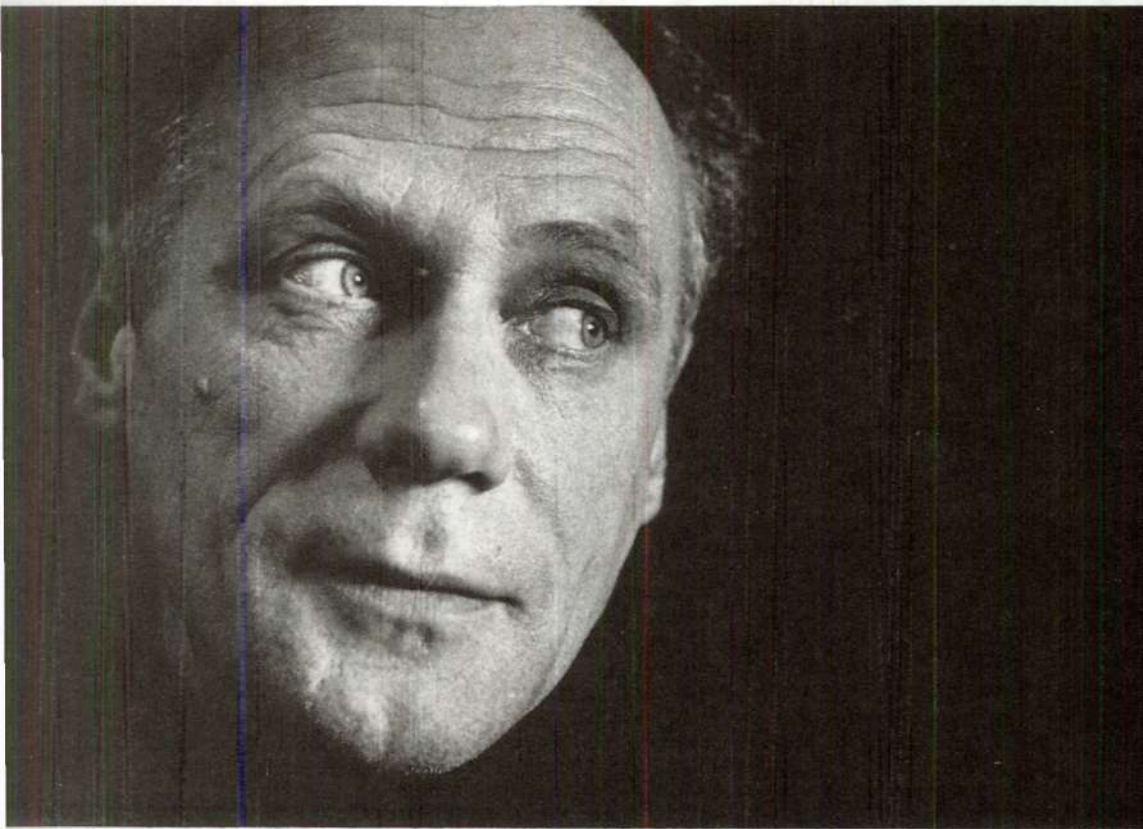
Tõnu Tepandi: Mis oli taotlus? Et saaks näitemängu tegemisele elusisese! See oli liikumine igava ja harjunud-halli teatri vastu. Oli üks tore intervjuu Vene Draamateatris (klassikalise teatrihoone näidismaja!) televisioonile: Hermaküla oli intervjuueeria ja meie Toomingaga vastajad. Jaan rääkis seal midagi eesti teatri peegelsiledast pinnast, millesse tuleb tekitada laineid sisse. Aeg-ajalt pistis Evald mulle mikrofoni nina alla ja mina ütlesin sügavamõtteliselt: "Jah. Nii see on. Jah!" (*Nærab.*) Eks poisid ise tea paremini oma taotlusi, aga mina ütlen küll: et saaks asja elusaks, saaks teatril hingingesisse!

Meil oli tookord oma teooria publikuga suhtlemiseks; selle kohta, kuidas me valmistume, kuidas me saabuvat publikut juba saalis ees ootame, aga temast välja ei tee... Küsisime seal midagi üksteiselt, ajasime "häärimatult" omavahel juttu, jõime teed-kohvi... Rahvas oli juba koos, aga me veel ei alustanud. Ükskord keegi (vist keegi Hintidest?) küsis, kui kaua see publiku mõnitamine siin kestab, astudes sellega ka tegelikult nagu mängu sisse. Meie jõime ikka kohvi edasi. Publik ootas, tundis end vist kehvasti. Lõpuks panime tassid käest ja hakkasime peale...

Lembit Ulfsak: Kõigepealt tuleb meelde esimene avastus: Suitsu ise - mina ei teadnud eelnevalt Gustav Suitsu luulest õieti midagi. Minule avasid Suitsu Jaan ja Evald. Samuti oli mulle avastuseks, et luulet saab üldse nii visuaalselt projitseerida ja teatrailselt lahti mängida. Jutt ei ole muidugi sõnasõnalisest lahtimängimisest, vaid kujunditest.

Täna 25 aastat tagasi tehti Kirjanike Majas ajalugu. Sündis legendaarne "Suitsu-õhtu". Sokiteater? Avangarditeater? Eesti teatriuueenduse algus? Osalesid (vasakult) Jaan Tooming, Evald Hermaküla (mõlemad ka lavastajad), Tõnu Tepandi, Raivo Trass, Kaarel Kilvet ja Lembit Ulfsak.

J. Tensoni foto



Raivo Trass 1993. aastal.

Ja mida mina sel ajal üldse teadsin vaimu ja võimu vahekordadest? Ma ei teadnud isegi seda, kuidas lavastused välja tulid, välja v o i d e l d i; mis instantse pidi läbima, kellele meeldima, keda ninapidi vedama. Alles tagantjärele olen aru saanud, kui tihti kas või näiteks Panso pidi oma asjadega pörutama läbi kõige selle ministeeriumi ja Keskkomitee pörgu. Ka "Suitsu-öhtuga" hakkas see tants peale. Meil oli tükk valmis, aga välja seda ei lastud, pidime neli-viis korda mitmesugustele ametimeestele ette näitama. Ja mida raskemalt asi liikus, seda rohkem, mäletan, käisid Jaan ja Evald kogu aeg mitmel pool "kohvil". Kui nüüd mõelda, siis nad olid ju nii hirmus noored tol ajal, aga nad olid enda peale selle asja võtnud ja vastutasid. Ja ma mäletan, et inimene, kes meil tõeliselt aitas selle loo välja tuua, oli Nigol Andresen, meie kõige suurem abimees ja ka kõige täpsem kriitik. Mina tollal Andresenit kui nähtust ei teadnud, aga "Suitsu-öhtu" eelarutluste ajal sain ma juba aru, et see on üks hirmus tark ja hirmus kaval mees. Sest ta ühe käega andis hoogu, andis mõista, et "tehke-tehke, poisid, pange!", ja teisega oli sunnitud ütleva: "No nii ei saa, poisid, mis nalja te siin, selle koha peal teete!" Ühesõnaga, nüisuguse kuuma-külma mänguga lükkas ta meid sellest kummiseinast läbi.

Kui asi lõpuks välja tuli ja me avalikult publikule mängida saime, alles siis hakkasin mina taipama ja tajuma, mis supi sisse ma sattunud olen. Esmakordselt nägin sellist eksalteeritud kaasaelamist, sellist hingede ärategemist, mida see etendus suutis. Mäletan mingeid poolsegaseid naisi, kes tulid nutetud nägudega, ise värisedes, kätt suruma. Mäletan üht plikat, kes jooksis pärast etenduse lõppu meie juurde ja karjus, et nüüd tuleks tulistama hakata - laskma, laskma, laskma... Ta oli nagu hüpnootsi all, ära tehtud. Jumala eest, mina ei osanud meie etendust seostada Eesti vabadusvõitluse või dissidentlusega. Siis ei tundudki veel selliseid väljendeid. Mina olin lojaalne, naiivne riigikodanik ja need reaktsioonid olid minu jaoks täielik üllatus. Vist paar korda käisime "Suitsu-öhtu" Tartus mängimas, kus kogunesid peamiselt üliõpilased ja õppejõud. Mäletan seda m o i s t m i s e atmosfääri, seda põletavat, erutavat suhet - see oli tõepoolest kuum lugu tollal. Oligi ju kuuekümnendate lõpp, kõik see toimus 1969. aasta kevadtalvel.



Lembit Ulfsak 1993. aastal.

H. Rospu fotod

Kaarel Kilvet: Kust tuli mõte lavastada Suitsu luulet? Miks just Suitsu luulet? Faktiliselt ma ei teagi seda. Aga ju ehk a e g vastas sellele küsimusele, noore Suitsu luule on ju niisugune, et tuleb hästi kõvasti midagi katki lüüa... Minu meelest see ei olnud niipalju vastuhakk tolleaegsele teatrile või klassikalisele teatrikoolile, tähtis oli ikka sotsiaalne taust. Sotsiaalne protest oli see õhtu vahest kõigepealt, ühe põlvkondliku elutunnetuse vahendamine. Pealegi oli kõik juba tulnud, oli olnud eesti noor luule, eesti noor muusika, eesti noor maalikunst... Aeg lihtsalt jõudis lõpuks teatri kätte.

Kuidas "Suitsu-õhtut" kirjeldada? Ütleme, et see oli etüüdide ahel, iga luuletus võis moodustada täiesti omaette tegevusliku ploki, kuid need plokid või etüüdid olid siiski ühendatud mingi selgema, üht ideed kandva niidiga. Võiks ju arvata, et see ahel oli väga improvisatsiooniline ja etendused võisid üsnagi muutuda, aga ei - need plokid olid siiski üpris valmis, see ei olnud *happening* või, nagu nüüd öeldakse *performance*. "Suitsu-õhtu" oli ikkagi küps etendus. Endal oli mõnu teha küll, sest publiku huvi oli suur ja etendus tekitas teatavat eufooriat. Arvamused olid diametraalselt erinevad, äärmuslikud. Leidus suur hulk inimesi, kes leidsid, et see oli tõeline plahvatus eesti teatris, uue epohhi algus. Ja samas arvasid mõned autoriteetsed teatrinimesed, et midagi nõmedamat annab välja mõelda, et see on teatri kui pühaduse rüvetamine.

Jaan Tooming: See oli karje vabaduse ja parema maailma järele. Igatsus. Meeletu protest. Elamus endalegi - järsku selline leidmine! Seisund, mida on võimatu analüüsida. Elamus, mille üle pole vaja arutleda.

Kellelt tuli algatus? Kuidas sündis(id) idee(d)? Kuidas moodustus just see meeskond?

Evald Hermaküla: Küllap Jaan Toomingalt. Ideid teatritegemiseks sündis nii palju, et neist oleks jätkunud vist terveks eluks - noh, muidugi, paljud neist kõlbasid vaid paariks prooviks.

Jaan Tooming: Minule oli see oluline aeg veel sellepärast, et me saime kokku Hermakülaga. Need on olnud ühed kõige rõõmsamad teatrihetked - temaga koostööd teha. Mingil eeletapil kindlasti oli juures Tepandi... Luule avastamine muutus luule lavastamiseks. Igatsus - innustuseks.

Tõnu Tepandi: Jaan Toominga korteris Kirjanike Majas me ikka vahel koos käisime. Alguses olime Evaldi ja Jaaniga kolmekesi. Katsetasime luuletusi - et mida nendega teha saaks. Evald ja Jaan olid just siis hirmus rõõmsad, et leidsid teineteises mõttekaaslase - avastasid, et ei pea iga asja pikalt seletama, et ideed klapivad... Ega see rõõm nii väga üürrike olnudki - alles mitme aasta pärast läksid lahku... Mina olin neile siis katsenäitlejaks ja sääraseks intuiitviseks ideede genereerijaks. Kolmekesi mõtlesime, siis mina kohe mängisin ja möllasin, ning nemad vaatasid, kuidas on. Või siis laulsime seal, kitarr oli mul kaasas... Lõplik meeskond moodustus nii, et mina vist tõin oma kursusevennad Ulfsaki ja Kilveti sinna punkti. Trass oli Toominga kursuselt, teda kutsus ilmselt Jaan. Loobujaid minu teada ei olnud. Ideede sünni kohta võiks vastata, et need sündisid vastastikku karjades: "Teeme nii" - "Jah, teeme nii!" - "Ja siis teeme nii!" - "Ja sealte edasi läheb nii!" Kirjanike Maja saalis me neid lahendusi ja võtteid katsetasime, mõnda luuletust mängisime keskpörandal, mõnda laulsime, mõnda sosistasime, ühe puhul tuln ma kardina vahelt välja, idioodi naeratus näol, palju oli füüsilist tegevust, liikumist, liikumist, liikumist.

Lembit Ulfsak: Selle punkti liidrid olid Tooming ja Hermaküla, neil olid paljud asjad eelnevalt läbi mõeldud. Ülejäänutest oli võib-olla kõige krapsakam Tepandi, tema oli meil sel ajal "abstraktsionist" ja sai juba paljudest asjadest aru. Tepandi teadis juba vähemalt kahte "in"-iga sõna. Mäletan, kuidas sõber Tepandi mind ükskord hämmastas, öeldes jutu sees ülima endastmõistetavusega "introvertne". Nagu baptist räägib ateistiga, ja järsku ütleb vahele midagi täiesti arusaamatut! Mina olin teada-tuntud konservatiiv-realist, minule meeldis lihtsalt m ä n g i d a, mängida näärivana või näidendit või niisama natuke pulli teha... Aga see oli aeg, kus hakati rääkima Grotowskist ja Artaud'ist, ning Tepandi, muidu samasugune hea isuga lõmpsija, kellega sai igasugust plära aetud ja nalja tehtud, oli äkki nii tões ja vaimus nende asjade sees, see isegi ehmatas mind natuke. Aga meie, noorema kursuse kuttide läbikäimine Jaan Toomingaga algas vist õieti ühest Jaani kursusetööst, kuhu ta kutsus kaasa tegema ka meid. Ta tegi siis oma naturalistlikke katsetusi. Mäletan, et peaosa mängis Enni Klooren, kes näitemängu sees lava peal oksendas. Näitasime seda lugu üks kord juba Pansole ettegi ja kui läbimäng lõppes, siis ütles Panso ühe meeldeajunud ajaloolise lause: "Jaan, teie ei ole seda asja teinud, ja mina ei ole seda asja näinud." Ma ei tea, kas sealte või kusagilt veel varasemast ajast oli õhus tunda nende konflikti. Panso ilmselt tajus, et Jaan läheb ülekaele, ja talle ei meeldinud, et Jaan juba ka nooremaid oma sekki meelitab. Aga meie pidasime tookord Jaanist tohutult lugu, Jaan oli üle kooli särav täht. Varsti üle linna, üle Eesti täht - täiesti erakordne võimas lavastajaanne, niisuguseid ei sünni Eestimaal iga päev. Ja Tooming oli ju ka suurepärase näitleja, metsiku stardikiirendusega näitleja. Muidugi, Evald oli ka fantastiliselt hea näitleja. Miks me ei pidanud minema, pea ees, ükskõik kuhu, kui need kaks meest kutsusid? Nendel oli nägemus, ideed, teadmised. Meie asi oli ainult ära tabada ja pihta saada. Ma ei usu, et me seda kõik nii surmtõsiselt võtsime, aga põnev oli küll. Luuletuste valik ja paljud konkreetsed lahendused olid Toomingal-Hermakülal eelnevalt juba kokku lepitud, aga osa luuletusi vist ei lasknud enast päris niimoodi teha, seetõttu mõtlesime palju välja ka kohapeal. Oli üks luuletus, mille ajal me Jaani venitasime ja peksime. Tema vist ainult karjus sel ajal, Evald kõrvalt luuletusega utsitas ja meie peksime. Mul oli teksapükste peal rihm, proovides selgus, et see püksirihm oli pehme, seda sai kokku panna, ja kui Jaan oli keeratud publiku poole nii, et sai lüüa vastu poodiumi äärt, siis tegi rihm hea plaksu ja tekkis mulje, et me peksame Jaani tõsiselt. Väga lugupeetud olid kõik lollused, mida vaid välja pakuti. Ma tuln ükskord proovi, mul oli hea tuju, hüppasin üle mitme plaadi, mis seal olid... Kohe võeti see hüpe mängu sisse. Kilvet oli vana trummilööja, vahel, kui tal parajasti midagi teha polnud, tekitas ta omaette niisugust rütmilist sahinat - pst, pst, pst, midagi teha polnud, tekitas ta omaette niisugust rütmilist sahinat - pst, pst, pst, see võeti ka kohe lavastusse. Kasutati soojalt seda, mida keegi teha oskas. Tepandi kui selleks ajaks juba tuntud bard, mängis kitarr ja laulis vist ka etenduses. Tervikust oli töö ajal ettekujutus ikka ainult lavastajatel, võib-olla eriti Evaldil, sest tema seisis ühisaktsioonidest-misanstseenidest vahepeal nagu kõrval, jälgis, utsitas, kommenteeris, lõpus oli tal üks suur omaette soolo.

Raivo Trass: Millalgi kooliaja keskel, nii 1966. aasta paiku tekkis meil huvi, mis-moodi nüüdsama mujal maailmas ka teatrit tehakse. Üht-teist informatsiooni sai Tallinna raamatukogudest. Oli üksikuid ajakirju, eriti Poola ja Tšehhi omi. Mäletan, Jaan Tooming luges peamiselt "Divadlot". Saime jaole, et Moskva Välismaise Kirjanike Raamatukogust saab tellida meid huvitavatest raamatutest ja näidenditest kopeid ehk mikrofilme. Toompeal, kateedris tegime siis õõsiti filmidest fotosid, kaadrite kaupa. Ikka oli eestvedaja Jaan. Nii kogunes meil mitme aasta jooksul küllaltki suur artiklite ja näidendite fotokogu. Samal ajal käidi ka Moskvas tolles raamatukogus lugemas ja uut infot hankimas.

Suurim mõjutaja oli mitte ainult meile, vaid kogu maailmale, Antonin Artaud tema uuesti avastatud "Julmuse teatri manifestiga". Igatahes teatri vastuhakk tege- likkuse saamatusele, võimu valkusele rajanes Artaud' vaadatel, aga ka eksistentsia- listide (eriti Camus) ja absurdikirjanike Beckett'i, Ionesco loomingul. Teatritegemise ideaaliks hakkas kujunema Jerzy Grotowski, Peter Brooki ja *Living-theatre'* loodu. Aga ka kümned teised tol ajal tegutsenud trupid, küll Ameerikas, küll Euroopas. Too, meie kujunemise aeg, oli *OFF-OFF BROADWAY* öitseng, inglise uue laine draa- ma - Pinter, Wesker jt. Kuid mõjutusi ei tulnud mitte ainult meile nii kaugest Lää- nest, vaid ka omalt maalt. Arksa vaimuga noori liikus Eestiski ringi. Muusikud, poeedid, Tõravere rühm, ülikooli klubi.

"Suitsu-õhtu" koostamine, kujunemine oli seotud kõigi eespool pisteliselt meenu- tatud nähtuste ja nimedega, sest kogu maailmas pulbitses protest, nõudlik tahe saa- da asjadest lõpuks aru: mis see siis on? miks me oleme? milleks?

"Suitsu-õhtus" me kasutasime autori teksti ja mõtte kujukamaks esitamiseks neid ideid, neid väljendusvahendeid, seda sorti näitlejatehnikat, millest olime **lugenud** P. Brooki ja *Living-theatre'* lavastuste kirjeldustest. See tundus meile ehmatavalt põ- nev, mõnele lausa ainuvõimalik tee. Mäng nõudis uutmoodi treeningut, teistmoodi harjutusi, kui olime kogenud teatrikoolis. Tihti oli ka nii, et koolitundides nõutu käis risti vastu meie salajaste eeskujude teooriatele.

Tõnu Tepandi: Sel ajal tõesti neid asju loeti ja otsiti, aga - tähelepanu! - mitte sel- le konkreetse tüki või kava jaoks. Loeti niisama uudishimust ja maailma avastamise rõõmust. Aga see oli alles algus. Isegi Carl Gustav Jung ei olnud siis vist veel meieni jõudnud. Jooga-asjad olid küll, sellega siis just tegelesimegi. Jung jõudis alles Tartu ajal, kui "Vanemuisesse" läksime. Vahing tõi meile Jungi. Kuid mis tähendab teatri- tegemise juures teooria ja loetud eeskujud? Mõtted paneb muidugi liikuma, aga tea- ter on ikka üks väga katseline ja praktiline värk. Kõik asjad on vaja näpuga järele katsuda, et teada saada, kui head või halvad need on.

Kaarel Kilvet: Tänu ühele hirmus paksule raudseinale ei olnud maailma XX sa- jandi teatriuendus jõudnud meile sünkroonselt, tema õigel ajahetkel. Aga 1960. aastate teisel poolel, kui hakati juba natukene ringi sõitma ja hakkas kirjandust lii- kuma, tulid kõik kuidagi korraga: Artaud ja vaimustumine eksistentsialistidest (Ca- mus, Sartre) ja absurdinäidendid ja Poola teatriuendus. See tõi endaga kaasa tunde, et ei ole ainult see üks suletud maailm su ümber, vaid et on palju maailmu, millest igaühel on oma võlud. Ja see a v a s t u s tekitas mulje meie ühtsusest, otsekui ühest huvisuunast. Tegelikult, kui mõelda kas või ainuüksi Poolast, sealgi ei olnud ju mitte ainult Grotowski, vaid ka Szajna ja Wajda jt. Ja igaüks tegi isemoodi! Too- kordne Poola teater oli ju tõeline mitmekesiste võimaluste mudel. Ettekujutuste amplituud läks tunduvalt avaramaks. Poola oligi ühel hetkel Euroopa teatrieksperi- menti keskus. Ja sinna siit juba pääses!

Muidugi ühte meest sellel taustal ei tohi iialgi ära unustada - tema nimi oli Tõnu Kõiv. Julgeksin öelda, et mõnelegi uutmoodi teatrit nuusutanud noorele, Jaan Toom- inga kaasa arvatud, oli ta pisut varem olnud tõeliseks ideoloogiks. Ta valdas keeli, tõi kätte palju materjali, refereeris kirjandust. Tõnu Kõiv oli üks väga eriskummaline inimene. Ta oli õppinud Tartus prantsuse filoloogiat, see oli tal vist pooleli jäänud ja ta töötas niisuguses veidras ajakirjas nagu "Küsimused ja Vastused". Seal töötas üld- se vahel isevärgi seltskonda - Hellat, Vanapa, Vetemaa, Ehin, Kõiv... Seal hakkas ta tõlkima, tellis välismaa ajakirju, "Divadlod" tulid peamiselt tema kaudu. Sealtekis huvi *happening'*ide vastu. Tõnu hakkas liikuma noortes teatri- ja kunstiringkonda- des. Edaspidi oli ta elutee veel õige iseäralik. Ta sõitis Leetu ja sai Miltinise juures kuulsa Panevėžysi teatri kirjandusala juhatajaks. Aiellus seal, jäigi Leetu. Kuid hil- jem ta ei tegelnud teatriga enam absoluutselt ning ei võtnud ka Eestimaaga mingit ühendust, nii palju, kui mina tean. Viimased kümme aastat oli ta seal olnud juba täiesti ülalpeetav... Aga omal ajal, n-õ teatriuenduse eeletapis, veel enne "Suitsu- õhtut" oli tema mõju ikka päris suur. Tõnu Kõivust on seni ehk liigagi vähe räägitud.

Kas see o l i siis Eesti "avangardteatri" algus? Kuidas hinnata tagantjärele "Suitsu- õhtu" tähendust? Ja kuidas tajusite seda tollal?

Evald Hermaküla: Eks vist jah. Vähemasti üks esimesi selles üsna pikas reas. eks lainehari tuli hiljem - ma mõlen Jaan Toominga, Lembit Petersoni ja Kaarin Raidi parimaid töid. Ei oska mõelda küll, et mis siis oleks olnud, kui "Suitsu-õhtut" ei oleks olnud. Kui kohtumist Toominga ja teistega ei oleks olnud. Ei tea, mis siis oleks olnud. Midagi oleks kindlasti olnud, aga kus ja millal ja mismoodi - ei mõista arvata.

Jaan Tooming: Ei, ei, me ei teinud mingit teadlikku eksperimenti ega avangardi. "Suitsu-õhtu" lihtsalt sündis niisugusena, seesmisest vajadusest. Me otsisime välja- pääsu. See tuli südamest.

Tõnu Tepandi: See tundub nüüd tagantjärele avangardina ja selle uuenduse alguspunktina. Mulle endale ka tundub. Tolla sellele ei mõelnud. Võib-olla ehk üks käibemõte meie keskel liikus: ainult mitte seda psühholoogilist teatrit! Aga selle nimetuse all mõeldi siis lihtsalt halli-igavat teatrit. Psühholoogiline, vastupidi, on väga huvitav teater, nagu me nüüd teame. Tolla, jah, tähistas see sõna miskipärast seda kehva teatrit, mis meile ei meeldinud. Aga no mis avangard! Lõpuks sai "Ansi Jukk" ka samal ajal tehtud... Minu jaoks oli see lihtsalt avalike esinemiste ja teatritegemise algus. Seesama, mis praegustel noortel, kes hakkavad juba koolis kohe II kursusel, hiljemalt kolmanda õppeaasta algul avalikkusele mängima. Meie mängisime siis n-õ oma käe peal ja saime selle eest veel sömata.

Ei, tollal me ei teadvustanud seda kuidagi. Kui käisid need mitmekordsed ette-mängimised ja arutelud, sai imestatud, et miks nad küll meist nii huvitatud on, et mis seal nii lõputult arutata on. Ja, mäletan, mind pani imestama, et vana Nigol Andresen kaitses meid. Et miks talle seda vaja on või mis teda meie etenduses huvitas? Andresenist teadsin mina varem ainult seda, et ta on olemas. See oli just see aeg, kui avastati ja räägiti, et näe, pool või kolmandik 1940. aasta valitsusest olid eesti kirjanikud, eesti haritlased... Aga mitte midagi rohkem. Ei teadnud üldse, et ta Suitsu-uurija oli või omal ajal Hommikteatri ja Gleseriga oli koos olnud. Ei, minu meelest ei osanud me end tookord sugugi ka selle 20. aastate ekspressionismiga siduda ega võrrelda. Tuleb välja, et küllaltki teadvustamata protsess. Ja see oli just nimelt protsess. "Tuhkatriinumäng" oli ikka ehk see päris algus. Ja alles siis "Suitsu-õhtu". Ainult et "Suitsu-õhtu" nägi publik varem - nii kujunesid asjaolud. Ideed liikusid, mehed olid värsked, väge täis. Pärast "Suitsu-õhtu" tegime ruttu veel paar katset. Teles oli "Armastus, armastus, armastus...", pooleli jäi Valtoni "Salmonella". Ja kui Evald tegi juba varem oma "Tuhkatriinumängu", siis Jaani taust oli jälle Gorki "Põhjas" 1968. aastal. Satini monoloog "Inimene, see kõlab uhkelt" kibeda sülitamise saatel. Niisugused avaldused... Nendel oli juba oma käärimine. Minul polnud sel ajal mingit oma asja või tausta. Olin aga tudeng ja lasin aga laulu...

Kaarel Kilvet: Mina julgaksin öelda, et selle teatriuuenduse alguspunkt oli tükk maad v a r a s e m. Ma meenutan fakti, millest paljud üldse midagi ei tea. 1966. või 1967. aastal oli aeg, kui konsi muusikud, eesotsas Arbo Valdma, Toomas Velmeti ja Jüri Gerretziga, saanud tugevasti kihutust "Varssavi sügistest", kus nad käisid, hakasid ka Tallinnas korraldama sääraseid *happeninge*. Jüri Arrak tegi kutsekaardid, õhtud toimusid 21. keskkoolis. Mängiti Beckett'i "Sõnadeta mängu". Ja mängis seda (näitlejana!) Tõnu Kõiv. Ja mina ning Väino Uibo lavaka I kursuse tudengitena, ja meiega koos Jüri Arrak Kunstiinstituudist, olime nõoritõmbajad lava taga, kes kõiki neid asju talle ette riputasid, millega ta tegeles. Meie esinesime õhtu lõpuks, enne seda põletasid noored muusikud seal viiuleid ja sooritasid muid šokke. Nii et seda sorti asju tegelikult juba oli. Ka Eestis. Ainult et siis ei teadvustanud keegi (ka meie ise mitte) seda kui suurt põoret eesti teatrielus. Küllap Tartuski midagi ebatavalist tehti - ülikooli klubis näiteks. Ma ei tea kuigi palju Paul-Eeriku või Mati Undi ideedest ja tegemistest väljaspool "Vanemuist", aga midagi seal vist oli... Küllap on õige, et kutseliste teatriinimeste maailma puudutas (ja šokeeris) alles "Suitsu-õhtu".

Lembit Ulfsak: Küsimus peaks olema: kas me tajusime, et "Suitsu-õhtu" on mingi t e i s t m o o d i teatri algus? Ja et Tooming ja Hermaküla seda suunda veavad? Kindlasti. Paralleelselt sellega käis ju vastavate teooriate ja kirjanduse liikumine. Aga minu tekitas teie teooria teatud kahtlusi. Olin sel ajal kindel pansoist ja teadsin juba tükk aega, et lähen tööle Noorsooteatrisse. Minul ei tulnud kõne allagi nendega koos Tartusse minna. Võib-olla just selle distantsitunde tõttu tajusin, et sündimas on tõesti uus, Eestimaa senitundmatu teater. Aga minust ei saanud selle suuna jüngrit.

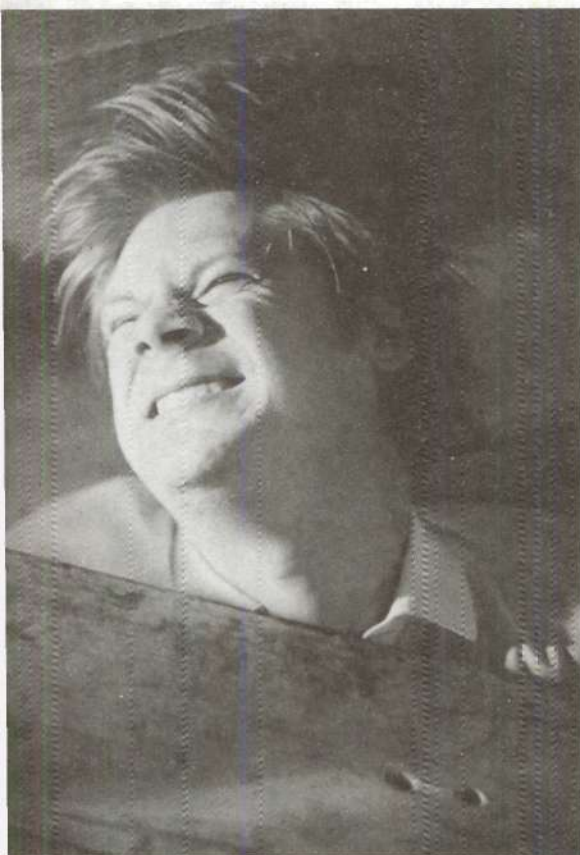
Kas "Suitsu-õhtu" kogemus on mõjutanud teie edaspidiseid tegemisi ja teatrivaateid? Kui kaua? Kui üldse mitte, siis - miks?

Lembit Ulfsak: Minu osavõtt sellest lainest jäi episoodiliseks. Näitlejana ei saanud ma sellest vist rahuldust. Ma ei olnud loodud sääraseks asjadeks. Olin Panso teatris juba varem kaasa teinud ja teadsin, et mul hakkab sees kõik värisema, kui ma hea juhendamise ja hea dramaturgia najal suudan asjaga kaasa minna. Muidugi oli hetkeks põnev tutvuda ka teistsuguste taotlustega, seni oli olnud ju ainus koolkond ja teooria, mida teadsime, Stanislavski kool. Aga Stanislavskit saab siiski päriselt tajuda alles siis, kui oled tema terminite taga peituvu protsessi tõesti läbi teinud. Kui sa ise oled ümber kehastunud ja ise oled laval läbi elanud, alles siis saad tegelikult aru, mis on Stanislavski. Niisama kõrvalt lugedes on see nagu seksuologia õpik impotendile - ta ei taju, mis asi see on. Ma pidasin vist juba tollal seda kipskuju joonistamise oskust olulisemaks, arvan praegugi, et sealt võib alati abstraktsete vormide juurde põigata. Tolla ma lihtsalt tundsin intuiitiivselt, et traditsioonilisel teatril on tohutu nüansside rikkus. See uutmoodi teater oli minu jaoks kohati alasti või kõle...



"Suitsu-õhtu" "teatrikeel" oli ekspressiivne, agressiivne, epateeriv. Aktsioonis on parajasti Jaan Tooming ja Tõnu Tepandi. Kaarel Kilvet (vasakul) on valmis kohe sekkuma.

J. Tensoni foto



Ajastu bard Tõnu Tepandi. All vasakult: Kaarel Kilvet, Lembit Ulfsak, Jaan Tooming, Raivo Trass.



Raivo Trass.

22-aastane Jaan Tooming, pärast lavakunsti-kateedri diplomi omandamist esimest (ja viimast) hooaega Noorsooteatri näitleja.



Mäng käib. Tõnu Tepandi, Raivo Trass, Kaarel Kilvet, Jaan Tooming ja Lembit Ulfsak.





Mäng käib. Jaan Tooming, Lembit Ulfsak, Raivo Trass ja Tõnu Tepandi.



Mängivad Jaan Tooming ja Raivo Trass.

Lavakunstkateedri III lennu lõpetanud ja esimest aastat Draamateatris töötav Raivo Trass, Panso koolis parajasti 3. kursusel õppivad Kaarel Kilvet, Tõnu Tepandi ja Lembit Ulfsak ning pärast oma esimest "Vanemuise" perioodi ja Vene kroonut Eesti TV-s režissöörina töötav Evald Hermakiila.

J. Tensoni fotod



Ei osanud siis kohe ka vahet teha päris õigete, loominguliste katsetajate ja teisejärgulise, jälgendusliku vahel. Tollal oli veel üks proovija, kes võttis mind oma pundi. Tegime siis mingeid näitemänge, kus üks ütles: "Tere!" ja teine vastas: "Neljapäev", ja üks ütles: "Oii!" ja teine: "Ahahh!" Ja selle kõigepea pidi jube emotsionaalselt kaasa minema, aga mind ajas hirmsasti naerma... Ma sain aru, et see on üks jora... Minus tekitasid mõnikord vastuseisu ka Jaani ja Evaldi lavastused, ma nägin, et näitleja ise ei tea, miks ta just midagi teeb. Jaan ütles: "Lõuga!" ja ta lõugab. Esimest korda, kui ma hakkasin lõplikult aru saama, mida Tooming õieti taotles ja kuhu suundus, oli "Põrgupõhja uus Vanapagan".

Peale selle oli mul veel üks ohutunne. Ma pole kunagi elus pooldanud näitleja ja lavastaja väga tihedat, lausa lähedast liitu. Ma pole kunagi pidanud end fanaatikuks ja olen proovinud teha kõike nii, nagu ise heaks arvan. Lavastajad jätavad oma näitlejad alati maha. Ma isegi kaalusin hetkeks Jaani ja Evaldiga Tartusse kaasa minekut, aga ma ju teadsin, et lähen sel juhul kaasa lavastajatega, ja kui midagi juhtub, lahkuvad nemad sealt esimestena, aga mina pean jääma Tartusse nende juurde, kes mind ei huvita. Tundsin kogu aeg hirmu lavastajate reetlikkuse ees. Tegelikult pole see muidugi reetlikkus, neil on lihtsalt oma maailm. See on teine elukutse, teine institutsioon. Nad on nagu dirigendid, nemad vastutavad, nemad veavad, aga samas on neil alati voli ära minna. Ja mingi näitleja suveräänsus- või alalhoiuinstinkt ütles mulle, et seesugune rühmateater pole minu rida.

Tõnu Tepandi: Mind "Suitsu-õhtu" loomulikult mõjutas. Kui kaua see võis kesta? Umbes 30. eluaastani. Kolmkümmend-kolmkümmend üks, siis toimus terve hulk asju mu elus, hakkasin taipama ja ümber mõtlema ühte, teist ja kolmandat... Aga see esimene rida oli selle ajani ka juba õige pikalt töötanud. Kümmekond aastat.

Kaarel Kilvet: Muidugi, Tartus oli seda mõju piisavalt pikka aega. Epohh on ehk liiga suur sõna, aga "Vanemuises" tegeldi ju seda laadi teatriga päris aktiivselt. Hiljem tekkis seal veel omakorda hargnemine, mitu rühmitust. Aga eemalt vaadates oli see kõik ikkagi üks protsess, selle erinevad variandid - Hermaküla trupis ja Toominga studios. Mine tea, oleksin ma koos nendega Tartusse läinud, oleksin võib-olla mõllanud hingega kaasa, ja sama pikalt. Tallinnas, Panso selja taga, oli see laad praktiliselt keelatud. Välistatud. Oleks pika puuga minema löödud.

Mitu aastat hiljem, kui tegime Kaplinski "Pögenikku" Tõnu Saare monotükina, oli küll abiks "Suitsu-õhtu" jm sellelaadse teatri, ka Tartus nähtu, kogemus. Me tegime seda ka täiesti plaanivälise tööna, kolm kuud. Siin lisandus seegi asjaolu, et Tõnu Saar tahtis endise sportlasena viia ennast nendeks etendusteks heasse füüsilisse vormi. Et seda tükki mängida, käis ta suisa jooksmas, viiesteist km päevas, taastades nii oma kunagise sportliku vormi. Ka häälega tegi ta kõvasti tööd. Tähenädal, selline teatrilaad eeldabki pidevat treeningut, see oligi nagu stuudiotöö. Lisandus veel Jaan Kaplinski vaim, Jaan oli ka füüsiliselt meil tihtipeale proovides juures. Pluss veel Jaan Sarv oma rahvamuusikaga. Ja mis puutub folkloori uurimise ja kasutamise, siis selle avastasid ju kohe järgmise võimalusena ka needsamad "Suitsu-õhtuga" seotud poisid - Tooming, Hermaküla, Trass; mina tegelesin hiljem uuema rahvalauluga. Ka see asi - oma rahvaluule uue ringiga avastamine - oli tegemata, ka selleni pidi järjekord jõudma. Teatri taustaks peab meelde tuletama, et just siis hakkasid tegutsema ju kaks rühmitust - Kristjan Torop "Leigaritega" ning Igor Tõnurist ja Jaan Sarv "Leegajusega".

Kas 1960. lõpu - 1970. aastate teatriuudusel õnnestus eesti teatri uuendamine? Mis suunas? Mis valdkonnas?

Tõnu Tepandi: Vaata, nagu see luuleuudendus oli - korra käib üks vool läbi, aga hiljem tuleb jälle mingi teine mood, ja siis tehakse päris rahumeeli õige vanal tuntud viisil seda luulet edasi. Sel ajal, kui kosk voolab, öeldakse, et näed, voolab. Meie teatriuudendusega oli ka nii... Küllap ta muidugi oli ja toimis, ma arvan, et tuli õige mitu "põlvkonda" lavakaid, nii näitlejaid kui lavastajaid, kes sellest värgist midagi õppisid, selle suunaga liitusid ja seda edasi arendasid. Ta ei olnud uudendus pärast, vaid teater oli lihtsalt sinnaamaani jõudnud. Rohkem füüsilist tegevust, rohkem kujundlikku mõtlemist, rohkem teksti lahtimängimist, rohkem hääle-treeningut, kontraste - eks see kõik oligi selle "halli ja igava" vastu. Varsti tüütas selline teater omakorda ära ja ükskord hakkas vool uuesti tagasi minema.

Raivo Trass: "Suitsu-õhtule" järgnenust pean kõige olulisemaks Jaani lavastatud "Laseb käele suud anda". Minu jaoks kulmineerus selles teatriõhtus kogu põlvkonna unistus meie-näolises teatris, selles teos peegeldus meie kreedo ja usk. MÜÜT ja RITUAAL olid "Suitsu-õhtu"-aegse teatritegemise märksõnad, hiljem lisandus MÄNG, kuid see oli juba uus etapp, kuigi elemente, st mängulisuse teadlikke võtteid kasutasime ka "Suitsu-õhtus". MÜÜT ja RITUAAL, maailma mõistatamine, mõ-

testamine ja tunnetamine tervikuna, ja mis oluline veel eestikeelsele teatrile - meie oma rahva loomingu, rahvalaulude, luule kaudu.

Lembit Ulfsak: Ma mäletan, et kui Evald Hermaküla ja Jaan Tooming Tartus agarasti tegutsesid, oli kogu eesti "progressiivne näitlejaskond" kaua aega meelestatud nende vastu: mis kuradi nalja nad teevad, nad on kogu teatri mõtte ja professionaalsuse ära solkinud. Karjuvad, teevad hääli, seisavad pea peal ja mõnitavad inimesi. Mina sain poistega endiselt hästi läbi, käisin tihti nende esietendustel Tartus. Ma püüdsin siis Tallinnas, kolleegide ees, neid kaitsta. Noorsooteatri näitlejatega oli nii suuri dispuute, et pidin peaaegu peksa saama. See suhtumine hakkas aastatega märkamatult muutuma, nii et kui tuli välja "Põrgupõhja uus Vanapagan", siis võeti see lõpuks vastu. Ja vaimustuti. Siis oli Jaan tehtud mees. Tähendab, ta tõestas oma tegudega, et ta on ikkagi võimekas ja et see laad õigustab end. Tähendab, see uuendus siiski õnnestus, muutudes resultatiivseks alles aastatega, "Vanapagana" ajaks.

Kaarel Kilvet: Tartu kaudu loomulikult tuli mingi murrang, toimus muutus arusaamades. Avastati, nähti, veenduti kas või lihtsalt muude teatrilaadide olemasolus. Kolm-neli, isegi rohkem aastaid kestis seal see käirimisprotsess. Ja tolleaegne Tartu tudengkond oli sellele muutusele ju tugevaks toeks. See oli nende publik ja ühtlasi nende toitepinna, ringkond, kellega suheldi, kellelt ammutati ideid. Sama protsessi osa on ka fookordne ERKI oma *happening* ideega, ka Leo Lapin, Vilen Künnapu jt. Sama aja nähtus on Tartu bioloogid oma "Rajacaga". Kui ei oleks olnud Hermaküla-Toominga suuri tegemisi Tartus - ma ei kujutaks ette näiteks tänapäevast Priit Pärna. Need nähtused on omavahel kõik mingite niitidega seotud. Pööre teadvuses ikkagi toimus. Võimaluste paljusus algas nendest aastatest.

Meie teatriinimeste väljaõpe oli tulnud siis ja on tulnud senini teise baasi pealt ja, jumal tänatud, see alusmüür ON olemas. Ja kas me tunnistame seda endale või ei, kas me tahame ise niimoodi teha või ei, aga ühe asja, ühe põhilise teatrisüsteemi olemise tänu Panso kui pedagoogi visadusele ja tema kui kunstniku suurusele läbi kommandu, seda tundma õppinud, vähemalt pealt näinud (kui palju keegi omaks võttis, on iseasi). Panso küllalt jäika seisukohta tollases uuenemisprotsessis on praegu kohutavalt raske seletada. On tunne, et kui nüüd seletad, siis mõtled midagi välja. Tolal polnud meile endale ju ka see pilt kaugeltki nii selge.

Panso püüdis meile õpetada teatri klassikalisi tõesid. Praegu on igasugused teatrivormid läbiseegi kasutusel ja lubatud, maailm on läinud nii eklektiliseks. Pole keelatud kasutada kõiki stiiile ja laade, kogu võtete galeriid isegi ühes lavastuses läbiseegi. See klassikaline meetodi- ja stiilipuhtus, analüüsi põhjalik täius, mille Panso omal ajal kaasa tõi, oli küllaltki äsja olnud ju ka avastus, uus asi meie teatrites. Panso tuli ju eesti teatrisse reformaatorina. Hiljem aga hakkas aeg kohutavalt kiiresti liikuma, vist kiiremini kui seni. Tekkis erinevate teatrivormide üheaegse eksisteerimise tendents, mis murdis meile sisse kohe oma äärmustes. See ilmselt ei meeldinud Pansole, temal oli vaja alles oma reformi, oma teatrirevolutsiooni kinnistada, edasi arendada. Tema idee, tema missioon ei lubanud tal sallida "õonestajaid". Paradoks on nüüdseks selles, et kõik need vahepealsed uued laadid ja suunad on meil tänaseks küll teada ja proovitud, kuid proovitud ja kasutatud siiski palju põgusamalt, palju pealiskaudsemalt kui see, mida me oleme õppinud Pansolt. Sest laad, mida Panso õpetas ja millist teatrit tema tegi - seda laadi ta valdas. Valdas põhjalikult, vabalt ja suurejooneliselt. Ja sellel oli kahtlemata oma järeldõju. Enamik tänasest eesti teatrist elab ikkagi sellel baasil.

Võib-olla "Suitsu-õhtule" järgnenud "teatriuuenuse" järeldõju on kõige rohkem tunda praegu hoopis Mati Ündi lavastustes, kes alustas praktikuna tunduvalt hiljem, kogus kogemusi ja julgust, ja, näe, nüüd ei saa enam lahti... Mati oli pikka aega erinevate rühmade ideoloog, vahetas rühmi ja kaastöölisi, korjas ja kogus... Matiga kaasneb muidugi üks asi, mis teda teistest eristab - väga tugev kirjanduslik taust. Olgu ta küll siis teise astme raket - hiljem startinud -, aga sel raketil on teine kütus.

Jaan Tooming: Veel kord - ei olnud mingit pretensiooni teatriuuenusele. Võib-olla just seetõttu teatri keel ja meel mõnevõrra ehk uuenes, see teater toimis. Ju oli siis "Suitsu-õhtul" kui etendusel ka oma mõju. Tean inimesi, kes seda nägid ning mäletavad praegugi. Kaudselt jätkab seda teed eelkõige Hermaküla. Viimasel ajal nähtud asjadest meeldis mulle "Raudtee". Tal on vähemalt oma rühm. Mina olen püüdnud koondada üheks tööks erinevaid näitlejaid, tema töötab rühmaga.

Evald Hermaküla: See on minu jaoks väga keeruline küsimus. Vastus peaks olema korraga jah ja ei. Midagi kindlasti muutus. Ja kindlasti ei olnud see muutus piisav. Aga keeruline on see küsimus sellepärast, et minu jaoks seostub see palju laiemataustaga - kas sellel põlvkonnal, kuhu enamik "Suitsu-õhtu" tegijaid kuulus, on õnnestunud siin ilmas midagi ära teha, midagi püsivamat ja pikemaajalist luua? Kõik see kuuekümnendate-seitsmekümnendate värk - üliõpilasarhitektid, hipid, Woods-



Kaarel Kilvet 1990. aastatel.

K. Orro foto

tock ja mis kõik veel. Pingutus oli kahtlemata tõsine ja aus, ükskõik mis vorme ta ka võttis. Aga see tunne on ka, et lootusetus ja ahastus on aina suuremaks läinud, mitte kahanenud - ja vist üle kogu ilma. Ju on asi palju tõsisem nii meil kui mujal ja tahab hoopis põhjalikumat vastust kui kuldseid kuuekümnendad-seitsmekümnendad anda suutsid. Sfinks vahib otsa ja ei ole rahul.

Kas on kahju, et see rühm kokku ei jäänud? Kas uus omaette teater oleks üldse olnud tollal võimalik?

Evald Hermaküla: Ei tea, ei ole, seda enam, et nagu nüüdseks on selgunud, oli liiga palju lavastajaid korraga koos, need ei klapi hästi ühte teatritruppi. Aga uus omaette teater oli täiesti võimalik - "Vanemuise" sees. Tänu Irdile, olgu muld talle kerge.

Jaani Tooming: Meie avastused olid ühised, aga kooslus juhuslik. See rühm sai kokku ainult üheks korra. Pärast me tulime Evaldiga juba Tartusse, Tepandi jõudis varsti järele, aga teistega ei olnud hiljem enam kokkupuutumist. Hargnemine oli loomulik.

Tõnu Tepandi: See vaim läks Tartus edasi küll. "Suitsu-õhtu" seltskond tervikuna ei oleks suutnud koos püsida, seal olid juba sellised märgid sees. Liiga erinevad maailmanägemised.

Kaarel Kilvet: "Suitsu-õhtu" oli üks põnev kokkutulemine, aga seda võeti vist rohkem kui üht katset paljude hulgast, kui üht proovimist. See ei olnud väga sihispärane tegevus. Ulfsak teadis juba pool aastat enne seda, et ta läheb Noorsooteatrisse. Minule pakuti hiljem ka seda võimalust, kui selgus, et kursusetööd, "Don Quijotet", publikule teatrilaval mängima hakatakse. Võib-olla tegin valesti... Võib-olla et "Vanemuises" ma ei oleks vähemalt nii totakalt kiviga pähe saanud. Ird kaitses ikka noori kõvasti. Oma noori. Tallinnas ei olnud mingit kaitset. Tallinnas oli mõnel isegi hea meel, kui sulle kiviga pähe virutati.

Lembit Ulfsak: Irdist võib ilmselt rääkida igasuguseid asju, suurte pöörete ajal on ikka mõni huvitav, keeruline isik jalgu jäänud, võime ju kiruda, et kuradi kommunistijurakas jne, aga ei saa kuidagi väita, et Irdil teatrilmas tähtsust ja teeneid ei oleks. Ja üks tema suuremaid teeneid on see, et ta tookord need poisid "Vanemuises-



Jaan Tooming 1990. aastatel.

Ü. Laumetsa foto

se" võttis ja neil möllata lasi. Mis ajenditel - kas olles opositsioonis Pansoga või protesti märgiks mingite ülemuste-keelajate-õiendajate vastu (ka see võis tema puhul täiesti vabalt arvesse tulla) või tahtest uuendada "Vanemuist" või kavalast auahnukest - me ei tea seda. Tont teab, mis ajenditel, aga on see nii tähtis? Võib-olla ta tundis, et poisid teevad seda, mida ta ise oleks ka teha tahtnud. Või mida oli nooruses tahtnud. Fakt on see, et ta lasi poistel möllata, kaasa arvatud teha ka igasuguseid lol-lusi. Mitte üheski muus teatris poleks see olnud võimalik. Nad oleks ära söödud. Provintsis oleks neid ümbruskond ära söönud, Tallinnas oleks neid ära söönud instantsid - ministerium ja Glavlit ja Keskkomitee. Aga Irdi selja taga said neist välja kujuneda meistrid. Nad on eesti teatri tänane päev ja nad ei kadunud ära.

Kui prooviks sõnastada, mis on nüüdseks muutunud? (Teis eneses? Teie elu- või teatri-teel? Vaadetes-taotlustes? Aga ka teatrisituatsioonis? Ühiskonna vaimulaadis?)

Tõnu Tepandi: No mine põrgu! **K õ i k** on muutunud. Kõige lühem vastus oleks, et ma olen vanemaks saanud. Ja viimaste aastate jooksul on mul tohutult mängumaterjali kogunenud. Olen näinud nüüd lähedalt tõelist reetmist ja võimujana ja rahakirge. Oigem oleks öelda - olen ise selle sees olnud. Paljustest asjadest, mida varem olen mänginud, olen alles nüüd hakanud aru saama. Olukordades, kus on ikka kohe veri taga. Ja kui lihtsalt need asjad käivad, kui möödaminnes... See on saanud selgemaks.

On väga oluline, et näitleja teab, mis ta teeb. Et ta tajuks struktuuri, milles liigub, teaks, millest räägib. See annabki mängule mahu ja laval rääkimisele sisu; siis toimib informatsioon ka vaataja jaoks, kui sõnadel on sisu taga. Selle äratundmine ongi juurde tulnud, siin ongi üks muutusi.

Ja teine asi. Tollal ma ikka lugesin igasuguseid teooriaid, võtsime kasutusele uusi moodsaid termineid ja väljendeid, aga tihtipeale - nii ma taipan nüüd tagantjärele - ma ise ka ei teadnud täpselt, mis see on. Ma oskasin rääkida teatrist, aga mul puudus oma sisemine vaste sellele, millest rääkisin. Alles pikapeale on see hakanud tek-kima. Olen meelega loobunud igasugustest terminitest, püüan eesti keeles hakkama saada. Nüüd räägin seda koolis tudengitele, püüan neid veenda ja äratundmisele



*Evald Hermaküla
1990. aastatel.*

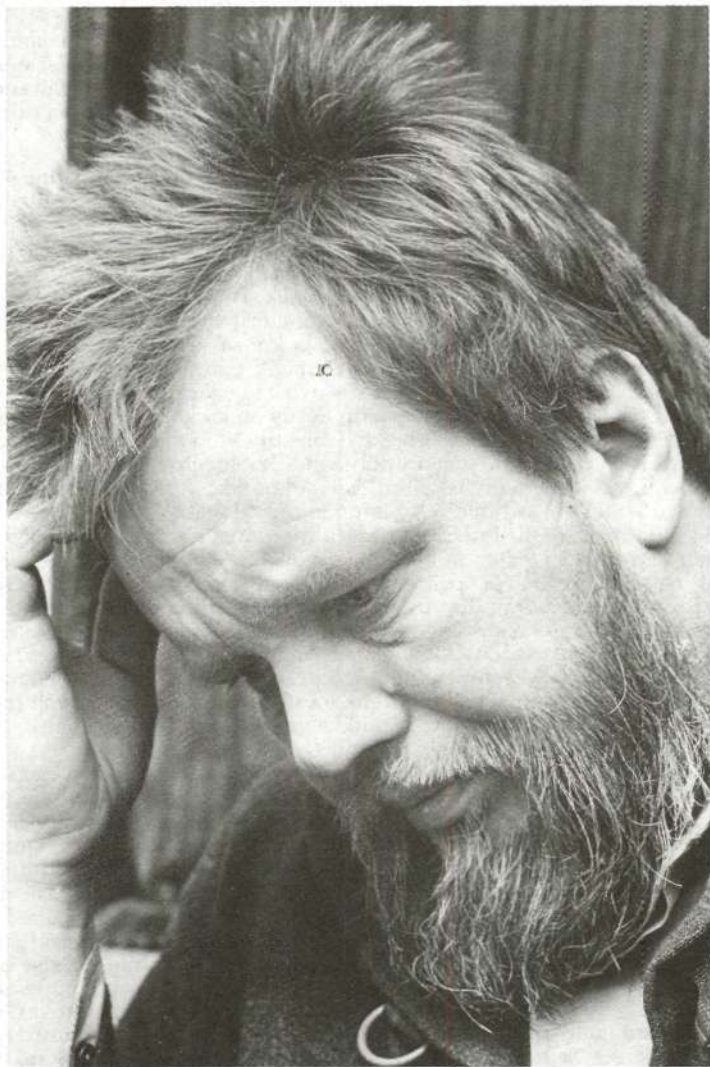
A. Saare foto

viia, et tuleb respektierida iseenast, oma "sisikonda", tuleb leida isiklik vaste asjadele, mida õpetatakse ja seletatakse. Et ainult lähtudes iseendast te suudategi seda tabada.

Nagu eluski ümberringi - just see inimeseks olemine ongi kõige raskem. Nii hingelises, eetilises mõttes kui ka materiaalses sfääris. Mõlemad on olulised, kuid neid tasakaalus hoida on nii neetult raske tegevus. Ikka inimeste omavaheline soojus ja inimlikkus on tähtis. Samad asjad, mida ma küll juba noorena taipasin, aga ma ei olnud siis sugugi kindel, kas need on ikka kõige tähtsamad. Arvasin, et mingid teooriad ja globaalsed asjad, maailma seletamine ja tunnetamine on veel tähtsamad. Ei ole. Ikka iseendaks jäämine, inimeseks jäämine, inimlikkus mis tahes suhetes. Nii on vaadete muutmiseks.

Uhiskond on praegu katsetamisel. Väga raske aeg, kus joonistub teravalt välja, kes on kes. Seni hästi varjatud ja alla surutud mõlklus lööb välja. Ja vastupidi, väga head iseloomujooned tulevad praegu välja just rasketes olukordades. Puhast katseaeg eesti rahvale. Varem ma arvasin, et kogu see 50 aastat oli ka korralik katseaeg, aga praegu on antud veel hullem katseaeg: kui palju keegi inimeseks olemist, seda väikest Kristust enda sees reedab.

Evald Hermaküla: Kõik on muutunud. Teater on muutunud, publik on muutunud, ühiskond on muutunud. Ise vist ka. Üks asi on küll nagu selgemaks saanud kui enne - uus ei ole tingimata parem kui vana. Mõnikord on, mõnikord ei ole. Progressi-usk ei ole tõsiselt võetav. Selge on ka see, et muutumine on paratamatu. Ainuke



*Tõnu Tepandi 1990.
aastatel.*

T. Huigi foto

kindel asi on vist see, et midagi kindlat ei ole, kõik muutub kogu aeg. Pendel kõigub, laine lainetab.

Kaarel Kilvet: Ei ole kogu maailmas enam mingit lainet. Kõik on äkki võimalik, st mitte äkki, vaid juba õige tükk aega. See neetud sajand on jõudnud oma arengus sinna, et on ilmselt ära killustanud kõik suurt mõõtu asjad. Kas või ühe suure kolaka riigi kokkuvarisemine siinkandis. Ka see sai lõpuks võimalikuks, see teater lõppes ka ära. Asemele tekkis palju väikseid veriseid teatreid. Umbes nii on vist ka päris kunstis. Kasutatakse korraka igasugust kogemust. On vist kombinatsioonide ajastu.

Muutused ühiskonnas on olnud küllalt võimsad, nüüd peab igaüks hakkama iseenda eest võitlema. Ka kunstielus. Niisugust olukorda, et terve eesti rahvas "võitleb" üksmeelselt selle eest, et olla kõige teatrilembesem, kõige suurema teatrikülastatavusega rahvas maailmas, ei tule enam niipea. Ka see aeg, et säilitame oma kümme riiklikku teatrit, variseb ükskord paratamatult kokku. Niisugusel kujul! Tuleb luua uus mudel, uus teatri võrk. Ja teater läheb kohe julmaks, kümneid kordi julmemaks kui praegu, sada korda julmemaks kui meie nooruses. Praegu on Eestis töötuid näitlejaid oma 30. Kolme-nelja aasta pärast on neid 50-60. Kaugeltki kõik ei pruugi neist olla head või andetud. Selle tingib lihtsalt uus olukord: professionaalses teatris tekib konkurents, ja see on hea. Äga selline olukord ei soosi esialgu paraku vabu eksperimente, vähemasti kutselises teatris vist mitte. Küll peaks algama näitlejate vaba liikumine teatrite vahel, uued kooslused, uuesti palgatud truppid igaks hooajaks, seega ka uued partnerid, kohtumised uute lavastajatega. See peaks

andma häid loomungulisi impulsse. Siin on veel terve rida majanduslikke ja organisatoorseid probleeme ja takistusi, aga ega enam kedagi vägisi ühes teatris kinni ei hoi. Näitlejal peab olema vabadus valida endale tööd. Igatahes esimene ehmatus läheb kohe varsti mööda, ja meiegi teatrielus hakkab tekkima mingi uus loogika ja uus, liikuvam süsteem.

Kelles näete järeltulijaid? Kas oleks nüüd vaja uut "torni ja tungi"? Kas seda saabki praegu olla? Milles näete uuenemise eeldusi? Mis suunas võiks liikuda praegusaja Eesti teatriuendus?

Kaarel Kilvet: Praegu ei ole noortel maailmast midagi sellise rõõmuga avastada kui meie nooruses. Ei ole vaja käia salaja lukuaukust piilumas, anda käest kätte mingit kirjandust, paljundusi - kõik on avalik. Palju on Eestiski nähtud, läbi proovitud. Maailm on lahti, mine vaata mis avangardi või jaburust tahes. Mine randa mööda Euroopat kas või jalgrattaga, jalgsi... Ja kui sa seal Euroopas ringi tatsad, siis näed, et absoluutselt kõik on üheaegselt võimalik, aga samas - midagi ennenägematut pole nemadki enam leitanud. Mida siis avastada, järgida, meie juures uuendada? Mille vastu protestida, mida eitada? Siin Eestis on ka kõik võimalik. Tule ja tee! Selles asi ongi - ei ole enam võtluse objekt. Objektiks võib muutuda mingi kunstlikult otsitud vastane - kohapealne vanem põlvkond, konkreetne teatrijuht või õppejõud, kes ei meeldi või kellega on tekkinud isiklik konflikt. Aga see ei tähenda veel mingit suuramat lainet või põhimõtetlist suunamuutust teatrikunstis.

Hiljuti, kui istusime Elmar Maripuu juures Kanadas, küsis tema ka, et mis suunas areneb eesti teater, milline teater võiks Eestis minna, olukorras, kus otsene poliitiline allegooria või peidetud vihjetega teater enam "ei tööta" ja igasugune vigurdamine, vorminiheistus samuti mitte. Ja mina kehitasin õlgu ning oletasin koheldes, et võib-olla siis väga realistlik tekstiteater, inimsuhete teater, väga selge, lihtne, igähele arusaadav *story*-teater. Aga ma ei ole ka päris kindel, et see on tõesti ainus, mida kõik Eestimaa inimesed praegu vajavad ja soovivad. Mitmekesisus ikka eelkõige! Aga suur šanss võiks ehk tõesti olla just väga mõistvalt (mitte tighedalt, mitte patoloogiliselt) sügavaid inimlikke väärtusi puudutaval teatril. Aga kas see nii ka läheb, ei tea. Minule endale meeldiks.

Lembit Ulfsak: Ei, miks eeldusi ei ole, teine aeg küll, aga ega see ehitusmaterjal, millest lapsi tehakse, siis muutunud ei ole. Andeid võib alati tulla. Minu meelest tekis vahepeal küll eesti teatris kohutav stagnatsioon, lootusetu igavus. Ise olin ma end ära tüüdanud, Tooming ja Hermaküla ja sõber Mikiver olid mind ära tüüdanud. Ja ma ootasin, et tuleks keegi, kes teeks mingi pöörde. Ei tulnud. Õigemini - ei jäanud. Tuli nõrku inimesi. Või liiga suure egoga inimesi, kes lasid jalga ja tegelevad nüüd millegi muuga. Tuli näiteks Lembit Peterson, kes andis alla. Minu arvates näitlejal või lavastajal ei tohi olla usku mingisugusesse korrastatud süsteemi, mingisse organisatsiooni, ta ei tohi olla ei liigse loogika ega mingi kultuse ohver. Vastasel juhul pole ta teatriinimene. Ta valib teise tee ja läheb. Need inimesed olid võimekad, aga nad ei murdnud läbi. Me võime öelda, et vastupanu oli tugev, aga Hermakülale ja Toomingale oli omal ajal veel tugevam vastupanu. Nad murdsid sellest läbi. Tähendab, see, mis rahnipoja puu otsa viib, on mingi tugev salajõud. Mitte ainult anne ja tarkus, vaid mingi salajõud, armastus ja andestus teatri vastu, mis sisaldab kõike - äärest ääreni. Usk teatritegemisse ja teatrifluidumisse enesesse, mitte usk, et teatrit peab muutma ja parandama kui organisatsiooni, kui asutust.

Nüüd ma näen, et on taas tulnud paar-kolm inimest, kelle töö mind huvitab, kellesse mina usun. Jutt on muidugi lavastajatest, sest nendes uuenemisprotsessides on liidriline otsustav osa. Kuigi on väga tähtis, et nende oma põlvkonna näitlejatest ka piisavalt kaasatuliijaid oleks. Ma räägin ainult etenduste põhjal, kahte kolmest isikust ma isiklikult ei tunnegi. Esimene, keda huviga jälgin, on Pedajas. Ta on pikalt katsetanud, harjutanud ja jõudnud nüüdseks peaaegu elava klassiku kuulsusse. Aga kui ma nägin "Punjab" lugu, siis ma sain aru, et tegemist on tõesti arenemisvõimelise andega, kel kõva vedru sees. Väga maitsekas lavastaja, suure üldistusvõimega kunstnik. "Tagasitulek isa juurde" on sama rida, aga mitte kordus. Ma näen ta samudes mingit süsteemi ja minu meelest astub ta usna oma teed.

Algajatest äratav suurt lootust see tüdruk, kelle tükis ma mängin, - Katri Kaasik-Aaslav. Ta meeldib mulle oma austusega traditsioonide ja asja sisu vastu. Ta on veel noor ja arglik, aga tal on maitset ja kannatust. Seda viimast tal jätkub, nägin oma silmaga. Aga kannatlikkus - see on lavastajale jumala kingitus. Ta puutus esimest korda elus kokku väljakujunenud näitlejatega, kellel on oma stambid, oma hirmud ja metsik vastupanuvõime lavastajale. Selliseid näitlejaid on väga raske murda, aga Katri sai kohati sellega hakkama. Arvan, et läheb veel mõni aasta, ta õpib sisu kõrval rohkem ka vormi ja välise lahenduse peale mõtlema, kogub julgust ja paneb parimadki näitlejad ilusasti vaikselt oma pilli järgi tantsima.

Võrdlemisi huvitav tundub mulle ka Nüganen. Aga ta meeldib praegu kohutavalt paljudele, ja see teeb õige pisut ettevaatlikuks. Neist kolmest tundub ta välisel vaatlusel kuidagi kõige kavalam, kõige osavam. Jätab vana kala mulje. Vist on üks kaval poiss ja suur juht. On selliseid õnnesärgis sündinuid, kes aina lähevad ja lähevad... Nad sobivad oma ühiskonda. Ju siis sobivad hästi ka inimestega. Aga elu on tal sees, ja see salavedru.

Peale selle tundub, et viimasel ajal on tulnud eesti lavadele tublisid ja huvitavaid noori näitlejaid. Nii et kas muutused peavadki alati toimuma hüppeliselt, järskude pööretega? Mulle tundub, et eesti teater on jälle arenev nähtus, igavast stagnatsiooni vältimas.

Evald Hermaküla: Tühja neist tormidest ja tungidest. Millegipärast ootan tõesti huviga järgmist suuremat muutust, ei tea isegi miks. Lainepõhja või laineharja. Praegune on nagu nähtud. Nooremate kohta ei taha suud täis võtta - arusaadavatel põhjustel. Pealegi, eks neil ole tükk maad raskem kui meil, küsimused, millele vastata, palju tõsisemad.

Tõnu Tepandi: Noh, minu arust seda "tormi ja tungi" praegu näha ei ole. Ei saagi olla, sest elu ise on praegu torm ja tung. Võib-olla peaks praegune teatriuudendus olema siis vastupidine - täielik ärapõramine elust, n-ö klooristresse minnek. Meil on ju see kurjuse mõllamise aeg. Saatan mõllab. Ja ta mõllab mitte sellepärast, et midagi oleks kohutavalt valesti, vaid et inimene on nõrk ja pingesituatsioonides - kuna kurja struktuur on lihtsam kui headusel - töötab kurjus kiiremini ja jõulisemalt.

Igatahes pole õige väita, et nüüdsed noored oleksid kehvemad või mannetumad, ei, pigem vastupidi; ma näen neid ju koolis aastast aastasse. Need on pu-ruandekad vennad ja üks ma nende peale eesti teatri tuleviku suhtes ikka loodangi. Probleem on ehk hoopis sedapidi probleem, et koolis olles ja koolist minnes, kui üks jalg on juba maha saadud, on nad kõik elusad, mänguvalmis, intelligentsed noored, aga pärast teatris hakkavad ära vajuma. Mõni vajub juba poole aastaga ära, mõni püsib paar-kolm aastat. Ja lõpuks jääb mõni üksik suure hulga kohta püsima, kes on ikka ja alati elus olnud, nii koolis kui teatris, ja kes jääbki ellu. Eks ta ole inimitüübi küsimus ka, muudel aladel samuti - mõni inimene jääb varsti seisma, fikseerub, teine areneb surmani edasi. Aga teatris oleneb muidugi hiiglama palju ka juhusest. Kui andekas, vastuvõtlik inimene satub soodsasse keskkonda, kus on vaimu, kus ideed liiguvad, on ta ühtlasi hoitud ka stagneerumise, isiksusliku ja inimliku allakäigu eest. Aga kui noor satub igapäevasesse rutiini, kus kõigil on kõik ükskama ja virin käib ka veel igas nurgas, siis on ta üsna varsti samasugune. Esmapilgul võib küll küsida, et miks noored siis ei hakka ise rutiini lõhkuma, miks ei ole nüüd seda andekat "tormi ja tungi". Aga neil on praegu hoopis teised probleemid! Neil ei istu mitte see küsimus sees, kuidas purustada ja segamini lüüa. Vastupidi, kuna kõik on ümber- ringi segamini ja purustatud, on neil tarvis vaikselt ehitama hakata, ja esmalt - kaos pinnale jääda.

Vajadus e l u s t teatri kaitsva müüri taha saada - seda olen ma praegu paljude teatriinimeste puhul tähele pannud. Mitte ainult noortel, ka minuealistel on selline vajadus. Mul endalgi, kui ma nüüd jälle ühes "Ugala" tükis kaasa mängin, on tihti- peale tunne, et saaks selle elutormi keskelt ainult ära lavale, saaks teatrimajjagi var- jule. See on nagu täiesti omaette reaalsus.

Muidugi, teatri sees annab rahutu aeg ju ka tunda - lepingud, ümberkorraldu- sed, rahaasjad, kõik see värk... Osa inimesi keerab teisele teele, läheb kunsti juurest ära - inimesed, kes varem oleksid teatrit teinud, kui muid võimalusi ja ahvatlusi ei olnud. Aga on ka teised, kes siiski jäävad ja teevad. Ja muide, niisugust otsusekind- lust peab tänapäeval väga tõsiselt hindama. Selline valik on noore näitleja puhul ikka suur asi. Neil on valida rohkem ja otsustada raskem kui meil tol korral. Meie tegime ainult oma laineid teatri siledasse peegelpilti. Aga kui nüüd üks noor mees jääb raudselt teatri juurde kindlaks, on tal valida laia maailma ja kloori vahel. Ja see on ikka eluline, suur otsus.

Jaan Tooming: E e l d u s e d on alati, igal ajal. Võib-olla iga kord ainult oma- moodi. Mis vajaks praegu teatris eeskätt uuendamist? Tõeliselt uut pole võimalik teadlikult ette näha.

Küsinud ja koostanud REET NEIMAR

KULTUURIKOMMENTAAR

Lotman on surnud. Lilje on surnud. Tõnu Tepandil on üks vana laul "Kiri kodukandist", kus ainsad uudised ongi need, kes on surnud. Nüüd on Tepandi olnud ise ka teatud mõttes surnud. Mulle tundub, et eesti kultuuris ongi peamiseks uudiseks saanud suremine.

Minu ja teiste halajatega ei nõustu kultuuripoliitikud.

"On saanud üldiseks rääkida eesti kultuuri kriisist. Aga tegelikult on kultuurielu Eestis muutunud vaheldusrikkamaks - toimub rohkem erinevat liiki kultuurisündmusi. [...] Olen veendunud, et majanduslikest raskustest hoolimata ei tule Eestis kultuuri allakäiku, vaid tekitab uued kultuurivormid. Kultuur oli ühedimensiooniline sotsialismi perioodil ja mõned osad sellest kaovad. Me võime kaotada ka midagi väärtuslikku. Kuid pessimistlikele ennustustele vaatamata kultuur tugevneb." (Harri Taliga, kultuuriministeeriumi kunstide osakonna juhataja.)

Ometi ei saa ma lahti tundest, et inimeste mingi põhiline kultuuriline olek läheb kaotsi. Ka traditsiooniline maaelu läheb hingusele. Vaadake gloobust, ütleb uus majanduseliit, kui Eesti põllumajandusest iitsatada. Milleks, kui supermarketist on kõike saada? Ise olid loll, kui talu võtsid, mis nüüd haamri alla läheb.

Katsu parem maaletoojaks hakata. Karksi-Nuias juba on oma *sex-shop*, Abja-Paluoja veel ei ole. Turunišš on olemas. Elu läheb edasi. Hamburger on juba šašlõki välja tõrjunud. Aga Tartus pandi kõige suurem raamatupood kinni. Tartus, mõtelge! "Lugemisvara" müüris oma ühe poole kinni. "Viruvärava" raamatukaupluse peale käib pangakonkurss. Romaani väljandmiseks peab raamat sponsori, mitte lugeja leidma. Kirjanikud müüvad oma kodu seintelt maale, et talveks kütet osta. Kinomehed üritavad oma oskusi väljamaa stuudiotele parseldada, sest kinokunst on ametlikult surmale määratud. Eestis jooksevad kinos Ameerika paskvillid ja mängupõngu rahad. Estonia Teater on hakanud oma mänguplaani poole aasta peale ette tegema, sest muidu ei saa oma artiste välismaalt korraiski kodupubliku ette. Draamateater tegeleb rohkem rikaste teatrisse meelitamisega kui oma õige publiku hoidmisega. Enne, kui otsustad teatrisse minna - "Aripäev". Teatris - muuda oma elu veekindlaks, ja terved hambad on investering. Eesti on oma tee valinud. Siin investeeritakse elu veekindlusse ja kiipsmailingusse. Sellel teel sõidetakse BMW-ga ja tee lõpus on unistuste villa nimega Euroopa.

Võib-olla on tõesti nii, et kultuur mitmekesistub. Võib-olla tekib hunnik fonde, kustkautu rikaste maksu- või annetusraha kultuuri ümber kallatakse. Küllap säilib eesti rahvuskultuur selles mõttes, et eksisteerib rahvuskoor, rahvusorkester, rahvusraamatukogu, rahvus-teater, rahvusriik, rahvuslipp, rahvuspark, rahvuslind, rahvusmuuseum koos rahvariides rahvusnimesega, kes oskab rahvuskeelset rahvalaulu ja esitab rahvatantsu. Ning keda estrooplased sõidavad rahvuspäevadel kokku vaatama. Ja vanad estrooplased kõnelevad isekesis rahvuskeeles ja üritavad seda noorte- legi õpetada. Umbes nii nagu Rootsis peetakse eesti päritolu noortele leerilaagreid.

Küll oli ikka õnn, et Nõukogude piirivalve kaitses meid Euroopa katku ja meie rannikuloodust meie endi eest. Nõukogude kord ja Nõukogude nafta muutsid meie elu kultuurseks. Kuidas oleksime muidu jaksanud soetada endile nii huvitavad raamatukogud, millest jätkub veel mitmele põlvele? Kuidas oleksime muidu saanud näha nii palju huvitavat teatrit Eestis

ja vennasvabariikides? Või toita nii paljusid häid kunstnikke, muusikuid, näitlejaid, kirjanikke? Luua nii palju kultuuri, et seda ei hävi- tase isegi puhkenud estroopiline epideemia? Võtab arvatavasti terve põlve, enne kui areneb välja puhtatõuline estrooplane, kes kunagist Nõukogude Eesti ebamajanduslikku ja ühedi- mensioonilise kultuuriga elu täieliku põlguse ja võõrastusega vaatab. Sinnamaani tuleb lep- pida, et ikka veel meenub vahetevahel keset ohjeldamatut äritegevust ähmaselt, et ses vanas maailmas kuidagi inimlikum ja sü- damlikum oli elada...

Mihkel Tiks.

T. Huigi foto



MIHKEL TIKS

PIHLAKAENERGIA

"KODUST PUNASTE PIHLADE ALL. KALJU LEPIK". Käsikiri Anne Valmas ja Vallo Kepp. režii ja pilt Vallo Kepp, konsultant Onne Kepp. Filmis on kasutatud Eduard Tubina muusikat, originaalmuusika: Rauno Remme. Kalju Lepiku luulet luges Anu Lamp, heli: Jüri Sandre; järjestus: Salme Kõrvemann, direktor Carmen-Ines Heibre, produtsent Aare Tiisväli, sponsor: riigiettevõtte "Eesti Kütus". Tänatatakse Gunnar Igastat, Endel Liebergi, Heino Luike, Arne Mikku, Riina Riilot ja Ülo Tuulikut. 16 mm, 59 min 7 sek (3 osa), värviline. © "Eesti Telefilm", 1993.

Pihlakas on eestlaste meelest ikka hea puu olnud. Pihlakased pihad olid rahvalaulude noortel piigadel, pihlapuust valmistati nõiavitsu; esimeste külmade poolt magusaks näpistatud pihlamarjad on maiuseks maalastele ja neile lindudele, kes talveks soojale maale ei lenda. Külatanumatele ja taluvärvavatesse istutatakse meelsasti pihlakaid. See puu kiirgavat tervist ja head energiat.

Punased pihlakakobarad on Kalju Lepikust jutustavat Vallo Kepi filmi "Kodust punaste pihlade all. Kalju Lepik" läbivad kujundid. Kes võtab enne või pärast filmi vaatamist kätte poeedi luuleraamatu, olgu see siis viimati Eestis ilmunud "Õotüdruk" või kas või 1965. aasta "sulaajal" ajalehe "Kodumaa" lisana avaldatud õhuke värsivihik "Sina oled kuusik ja mina Lepik", see mõistab, et pihlakas pole selles filmis ainult ekraani-ilustus, vaid küllap kõige õigem kujund - võluvits - luuletaja Kalju Lepiku elule lähenemiseks. Koeru palvemajas poispõlve veetnud tulevasele poeedile on koduümbruse puud andnud nõnda palju pihlakaenergiat, et luuletaja tuleb oma loomingus ikka ja jälle alateadlikult (või ehk teadlikult?) mõttes pihlakate juurde: "Jäi maha raagus pihlakas, / lumme kodune palvemaja. / Hakkas kui kostma metsade / tagant kirikukella kaja." ("Kirikus"), "Unusta roostepunaste pihlamarjade mõrumõrkjas / lihav keha" ("Laul unustamisest"), "Maarjal küüned / pihlakobarapunaseks lakitud / õhtu eel." ("Laul jumalaemast ja lahkuvatest lindudest"). Ning kuigi maapagulase teisel kodumaal ei puudu pihlakadki, käituvad n e e d puud hoopis teisiti kui maarjamaised: "Punaste marjadega kähär rannapihlakas / astub kaugemale. / Ühineb silmapiiril punaseks jooneks." ("Roslageni rannal 2"). Ka filmitegijad kasutavad pihlakamotiivi refräänina.

Küllap on keeruline teha filmi luuletajast, kes pealegi elab ja kirjutab edasi ja kelle elukäik eri-

neb Kodu-Eesti eakaaslaste omast pealtnäha üsna palju. Nimelt p e a l t n ä h a, massikujutluses stereotüüpseks saanud maapagulase malle kasutades. (Lüüriline kõrvalepöige: sattusin hilja-aegu lillepoodi, kus Eestimaal kasvanud astritekrüsanteemide kõrval lõhnasid Hollandi roosid ja orhideed, ja kus nii müüja kui ta tuttavad kliendid avaldasid ühiselt pahameelt TV-s nähtud saate üle, milles viiskümmend aastat võõrsil elanud eestlased olevat kõnelnud oma õigusest esivanemate maadele ning majadele. "Elasid seal poolsa-

"Kodust punaste pihlade all. Kalju Lepik", 1993. Režissöör Vallo Kepp. Kalju Lepik koos abikaasa Astaga Hiiumaa rannas 1992. aasta suvel.





"Kodust punaste pihlade all. Kalju Lepik". Kalju Lepik ja Jaan Kross Rakvere vallimäel suvel 1992.

da aastat head elu, kandsid uhkeid riideid ja sõitsid välismaa autodega - ja nüüd tahavad olla suuremad kannatajad kui meie siin okupantide kannal!" - "Jah, praegu tikuvad nad samamoodi meid õpetama, kuidas peaks elama, nagu omal ajal Venemaa eestlased!" Kuulasin ja mõtlesin: kas on maailmas olemas mõõdupuud lillede ilu võrdlemiseks ja inimeste kannatuste vaagimiseks?...

Praegusel kannatuselippude lehvimise ajal oluks kinotegijatel üsna lihtne libiseda kitsifilmi teele. Eks me kõik ole juba näinud, et kadunud poja legendide uusvariante on võimalik peaaegu niisama kohevaks roosamannaks vahustada nagu omal ajal 1. mai õnnelikku kitsipilti (Milan Kundera "Olemise talumatut kergust" meenutades), kusjuures maarjamaine "kadunud" poeg on end üldjuhul umbkeelsest saapapoisist miljonäriks upitanud - see on kits, mis raudse eesriide rippudes sünnitas imetlust just nendes silajäänutes, kes nüüd kipuvad kannatustekarikaid kaaluma.

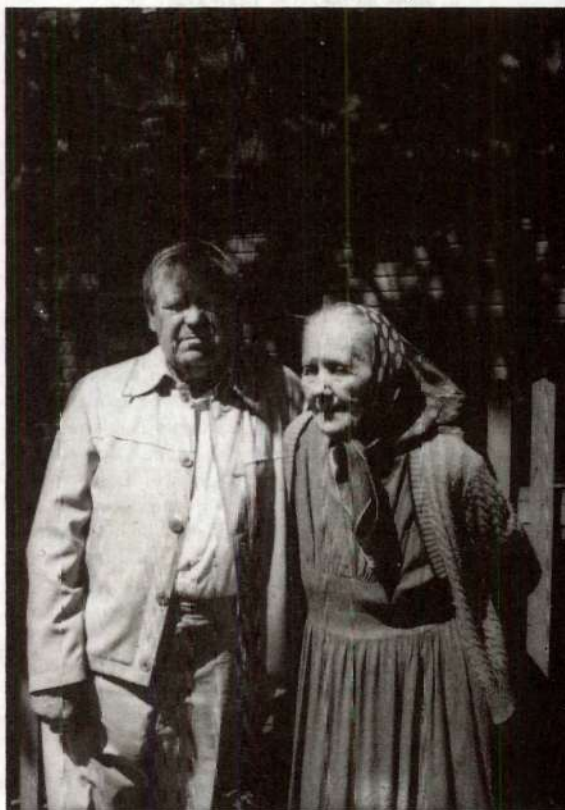
Aga Kalju Lepiku lugu ei mahu stereotüüpse kliše alla, ja filmigrupp seadis sestap endale eesmärgiks LUULETAJA LOOLE kaaseelamise. Filmi esilinastuse järel Tallinna Kinomajas tunnistas Vallo Kepp, et portreteeritav ei nõustunud ühtki esitatavat luuletust kärpima ka siis, kui filmi huvid seda nõudsid. Võib-olla sundis poeedi tahe mõnda filmikaadrit venima või lühenema - kuid tulemuseks on palju sügava põhjaga tervikiikke kujundeid. Elab ju Kalju Lepiku nime all ja tema kehas korraga mitu erinevat isiksust: tundlik ja aateline patrioot, (ene-

se)ironiline külapoeet, vormieksperimentaator, vaimukas seltskonna- ja ühiskonnakriitik, nostalgiline maapagulane, laia joonega boheemlane ja -publiku üllatuseks - ka väga hea deklamaator. Ei oska arvata, kas tegid filmis loetavate luuletuste valiku stsenaaristid või luuletaja ise, - igatahes on kõik need Lepiku erinevad loomingutahud esitatud hea mõõdutunde ja suurepärase pildivalikuga. Pagulaselu tagamaid tundmata jäi näiteks allkirjutatu jaoks kirjaõppimise väheütlevaks "Pop-pagulase võitlussalme I": "Ära ära ära / rootsi rootsi rootsi...", kuid kui nägin ekraanil autorit vilksatamas heaolulinnaga heaolulinnimeste enesekindlas tulus, taustaks see luuletus (või ehk hoopis vastupidi: hoopis rüsin on luuletuse taust?), jõudis sõnum selgelt kohale: Kalju Lepik lõhub kitsi!

Et pagulasluuletaja võib ühtaegu elada kahel maal, seal, kus ta oma read paberile paneb, ja seal, kuhu rändavad ta mõtted, - selle illustratsiooni on suurepäraselt kaadrid Toole lossi varemetel, Kihnu rannas, Sillamäel ja Maardu kaevanduses - võiks arvata, et etteloetavad värsid on just äsja sealsamas sündinud. Imelikul kombel

"Kodust punaste pihlade all. Kalju Lepik". Kalju Lepik emaga kodukohas Koerus 1991. aasta suvel.

V. Kepi fotod



näisid lokaalsed sidemed kõige nõrgemad just "lokaalilaulus"; kõrtsiluuale klassikaks saanud luuletust "Kingssepp kõrtsis" luges autor ometigi parimas paigas - Koeru kõrtsi ees. Kuid kõrtsi oli jäänud esindama ekraanil ainult valged sambad, hoo-ne näis mahajäetuna ega pannud uskuma, et just sellesse majja kandis uljas kingssepp kõik oma saapakopsimisega teenitud rahatükid. Meenuvad Kalju Lepiku sõnad, mis kõlasid enne filmi algustiitrit: "Kui mul avanes võimalus tagasi minna oma tõelisele kodumaale Eestisse, siis paratamatult ma tundsin, et seda maad, mida ma kogu aeg oma mõttemaailmas kandsin - seda sellisel kujul enam ei olnud. See maa ja see kodu oli ja eksisteeris ainult minu luules."

Sellist Eestit, mis eksisteeris enne Teist maailmasõda, pole meie praegune keskmine põlvkond näinud. Ometi tunneme mingit nostalgilist äratundmisrõõmu, lugedes Bernard Kangro "Reheahju", Heiti Talviku simmanikirjeldust, milles on "öö suhkruasaas tüdrukud kui väiksed rosinad" ja Kalju Lepiku "Pulmalaulu", kus "Pulm kõik tantsib padespaani, sõber tõmbab pilli./Mina üksi Kaera-Jaani/ tantsin varbad villi." Siirad ja mõjuvad on need haritlaspoetide nostalgilised pilguheitel oma juurtele, millest ollakse üle kasvanud, kuid millest lahti ei saa ega tahagi saada, häbenemisest (à la Kniks-Mariihen) kõnelemata.

Filmis puudub liigne paatos ja eufooria, kuid pole kuulda ka püüdlitku arhiivipaberite krabinat ega näha lukuauguperspektiivi, nagu seda vahel nn uurijalikes portreefilmides ette tuleb. Täpsemalt: stsenaarist Anne Valmas ja režissöör Vallo Kepp pole pidanud vajalikuks oma juuresolekust märku anda, vaid lasevad luuletajal (pealtnäha?) vabatahtsi ringi käia enda jaoks tähtsates paikades ja vestelda endale oluliste inimestega. On hea, et filmilindile jõuti jäädvustada ka luuletaja ema, keda nüüdseks enam pole elavate kirjas; ilusa vana naise kalmisturetk poja käevangus, kes on aastakümnete-pikkuse lahusoleku järel koju tulnud, kõneleb kujukamalt kõigist sõnadest. Jah, kannatuste mõõjtat pole leiutatud... Ning emagi meenutab pihlakaid, mis olevat kasvanud liivaaugu serval, kus väike Kalju kunagi mängis.

Luuletaja perekonnale sõna andmisega pole poedi portreed hāgusemaks muudetud, ennemini on talle seelābi heidetud ka pehmemat, intiiimsemat valgust.

"Kas ma kasvan kui puu?" küsib Kalju Lepik emale pūhendatud "Rukkilille murdmise laulus" ja vastab iseendale: "Ei, ma kasvan kui pāev/ lūhemaks õhtu poole." Puukujund on peidus filmiski: kalmistud, kus puhkavad poedi esivanemad - juured -, ei tundu sūngetena, kuna nāeme ka vāikest heledat õit - tūtrepoega lillimari.

Raimond Kolki oleks tahtnud ekraanil pisut rohkem nāha ja kuulda, seda enam, et Lepiku suust kuuleme, et paguluse algaastatel - ja hiljem-

gi - oli Kolk talle vāga lāhedaseks seltsiliseks. Sō-jajārgsete aastate v a i m s u s e ihalust peab ikka ja jälle imetlema. K u i d a s viis Andrus Saareste üle mere oma mahuka sõnaraamatu materjalid ja mis ime lābi õnnestus tal vōõrsil avaldada pūhjalik sõnaraamat, milletaolist terve instituut kodumaal aastakūmneid kestnud igapāevase tōõga kokku ei saa panna? Miks kirjutas haigla sōõklis tōõtav noor Kalju Lepik pārast vāsitavat fūsilist rahmeldamist eestikeelseid luuletusi Eestimaast, kui samal ajal tasuvat tōõd tehes saanuks hankida seda maist vara, mis mōnelele on tõelise pagulaseestlase pōhitunnuseks?

Muidugi pole tunniajalises filmis vōimalik kōnelda kōigest, mis puudutab maapagulasi ja kodumaad, vaimu ja vōimu, luulet ja mammonat. Eelkōige on "Kodust punaste pihlade all" luuletaja-film, mis kātkeb endas sūmboleid, mida esimesel vaatamisel ehk ei mārka. Hiiumaalt Kūla kūlast (kas pole sūmboolne nimi?) punaste pihlade aegu Rootsi pōgenenud poeg on jāllegi punaste pihlade aegu kodumaale tagasi jōudnud. Vahepeal on olnud rōõme ja pettumusi, sūnde ja surmasid - aga pihlakad kannavad ikka samasuguseid marjakobaraid ja kiirgavad endiselt head energiat...

Filmi muusikalise kujundusena on kasutatud Eduard Tubina ja noore komponisti Rauno Remme helindeid; viimati nimetatud helilooja ergas mōttelaad tundub Kalju Lepiku pingestatud-hingestatud sõnaga isegi paremini sobivat kui kuulsa kaaspagulase tume tōsidus.

Ja lõpuks ūks praktilist laadi kūsimus: kas ei vōiks studio "Eesti Telefilm" oma toodangut paljundada ja - eriti eesti kirjandust, kunsti ja muusikat puudutavaid videokassette mūūma vōi laenutama hakata? Loodetavasti on peatselt kōigis eesti koolides olemas videomagnetofonid, mille abil saaks nii kirjanduse, kunstiōpetuse kui muusikatunde elavamaks muuta. Kalju Lepiku portreefilm peaks olema iga keskkooli videoteegis.

NARKISSOSED VEEPEEGLI KOHAL

"MUUTUMISE VAEV". Stsenarist, režissöör ja operaator **Dorian Supin**, helirežissöör **Vambola Välik**, kunstnik **Riina Vanhanen**, monteeriija **Kadri Kanter**, assistent **Herkki Sulane**, direktor **Maie Kerma**, filmi tootja **Reet Sokmann**. Filmis kõlavad **Priit Pedajase** laulud Uku Masingu sõnadele. Tantsu seade ja esitus **Mait Agu**. Tänatakse abi eest Eesti Muusikaakadeemia sümfooniaorkestrit, Eesti Kunstmuuseumi, Eesti Draamateatrit, Linna-halli, Eesti Raudteed, **Jaan Toomikut**, **Tõnu Toomikut** ja **Jaan Peaviet**. 35 mm, 1178,3 m, 41 min 28 sek (5 osa), värviline. © "Eesti Telefilm", 1993.

Dorian Supin on teinud filmi "Muutumise vaev", milles valitud osalised püüavad defineerida oma loomehetki, tuua selgust sellesse, mis nendega inspiratsioonihetkel toimub, mida nad tunnevad ja mõtlevad ajal, kui püha valgus sähvib ja maailmaterviku (Tõe? Idee?) irreaalne ilu täies hiilguses looja ees avaneb.

Tundub, et režissöör on võtnud endale ülesande, mille õilis lahendus võib lõppkokkuvõttes endale vastu töötama hakata. Küllap kogemustega filmimees siiski teadis, millega riskib, sukeldudes avantüüri, mille eesmärgiks oli anda



"Muutumise vaev", 1993. Režissöör Dorian Supin. Vladimir Sapozhnik.

"Muutumise vaev". Doris Kareva.



galaetendus loominguprotsessi teemadel. Ta võis ennustada, kuhu viib tahe muuta atraktiivseks see ettearvamatu ja immanentne, millega puutub kokku küll iga looja, kuid mille seletamine samaneb tuule püüdmisega väljal.

"Loomine on kõige õnnelikum viis elada," ütleb filmis Andres Mustonen. Olen kindel, et üks teatud ja ilmselt väga suur osa inimestest ei saa üldse aru, millest on jutt ja mis õnn see niisugune on. Nii on "Muutumise vaev" arusaadav vaid ühele kindlale inimeste rühmale, neile, kel on samad probleemid, kellele end aeg-ajalt ilmutab jõud, mis sunnib end kuidagiviisi "materialiseerima".

Tekib küsimus, kas mõistuslik analüüs üldse küünib kirjeldama loominguprotsessi kõiki osi? Tundub, et on piirkondi, kus selguse taotlus on küll põnev tegevus, kuid viib paratamatult spekulatsioonideni. On nähtusi, millest võib kokku panna võimsa etenduse, kuid mille viirastuslikkus selle võrra ei vähene.

Minu umbusk ei tähenda seda, nagu oleks Supini filmi olnud igav vaadata.

Filmis esinenud loovisikud esindavad erinevaid loomingu valdkondi. Dirigent, luuletaja, näitleja, tantsija, kirjanik - mõnda neist mitugi. Nad kõik on korraks asetatud positsiooni, kus nad peavad oma tegevust kõrvalt vaatama, sõnadest kokku panema pildi, milles oleks ühekorraga nii kirjeldus kui ka kaemus.

"See on tunne, tunnetus, tundmus..." otsib Mait Agu sõnu. Urmas Sisask ütleb oma töövahendid ülevalt poolt saanud olevat. "Loovisiksusele kas antakse või ei anta võimet nähtamatut reaalsust nähtavaks muuta," nendib ta. Andres



"Muutumise vaev". Andres Mustonen.



"Muutumise vaev". Tõnu Toomik.

"Muutumise vaev". Urmas Sisask.





"Muutumise vaev". Jaan Kaplinski.



"Muutumise vaev". Mait Agu.



"Muutumise vaev". Fred Jüssi.
Kaadrid filmist.

Mustonen võitleb varjatud vaenlasega: "Loomulikult häiritakse sind nii palju kui võimalik ja tiritakse tagasi..."

Emotsioone ja müstikat toovad filmi tulerituaalidega happening ning hüüded "Tattoo, Tattoo".

Üks hüüdjatest on kunstnik Jaan Toomiku vend Tõnu Toomik, kelle varast surma on mõned seostanud just Jaan Paavle ja ta sõprade viljeldud "spirituaalsete seanssidega". Kuid ma pole kindel, kas mul on õigust seda oletust võimendada.

Muide, kirjeldatud happeningi tõttu omandab kogu film pisut mesmeristliku varjundi.

Kaplinski vaikiv ja mõtlik pale kaminatule valgusel külvab samuti sakraalset pinget, tehes seda mõnevõrra rafineeritumalt. Eks tunneta temagi ohtu öelda valesti. Millegi nimetamine ja mõistesse valamine on ju suur vastutus. Seda mõtet väljendab filmis minu meelest kõige paremini Doris Kareva - ja kogu film kulgebki tegelikult just Kareva luule emotsioonikaalal, teatud piiripealses võbeluses, kus sõna kaotab oma ratsionaalse konstruktiivsuse ja muutub fragmendiks, millel on eelkõige tundeline toonus.

Jah, film mängib vihjetel, pausidel ja muusikal, mitte väheatraktiivsel filosoofilisel elemendil - hoolimata sellest, et Mati Unt väidab, et looming polegi täielik hullus, vaid koosnevat sageli täiesti konkreetsetest, konstruktiivsetest kaalutlustest. Ehk tahab kirjanik Mati Unt öelda, et tegelikult on just keel, sõna see, mis kõige sihipärasemalt elustab mälestust maailma tervikust? Mati Undile on võib-olla lähedane Dalibor Vesely teooria, mis väidab, et ajal, mil maailm on lagunenu fragmentideks, sisaldub igas fragmendis siiski mälestus tervikust: igas fragmendis on alati olemas tervikut taastav tähendus.

Mati Undi mõtted ei pääse domineerima, neid ei arendata edasi. Supini film rohkem flirdib sõnaga, pakkides selle kavalalt niisugusesse konteksti, kus teda just nagu küll ülistatakse, kuid tegelikult jääb igasugusele sõnalisele määratlusele seal ikkagi sekundandi roll. Sõnad küll maitsestavad, aga ei määra filmi kogumõju.

Lõpptulemusena jäävad "Muutumise vaevast" kõige rohkem meelde Priit Pedajase laulud Uku Masingu sõnadele. Need lähevad tõesti hinge ja üks ole Masingult võetud ka filmi pealkiri.

Aga filmi rääkivad tegelased on sattunud - vististi pahaaimamatult - just nagu Narkissose rolli, kes on kummardunud ajajõe kohale, tahtes teada, mis kuju on hingel. "Hing peaks olema, tunneb ta, väga ülev, kui otsustada kestvate värinate järgi, mis ta esile kutsub..." kirjutas traktaadis Narkissos André Gide.

Natuke eneseimetelejat Narkissost on igas loovisikus.

Ent vaevalt Dorian Supin just seda võimendada tahtis.

See lihtsalt kukkus nii välja.

ERATEATER EESTI VABARIIGIS

Pisut üle aasta on Tallinnas tegutsenud meie seni ainuke erateater, Von Krahli Teater, mida juhib noor mees PEETER JALAKAS, kelle käe all on Rataskaevu tänavas asuv teatrimaja kujunemas üheks omapärasemaks nähtuseks Eestis. Lisaks kunstilistele tõekspidamistele teeb teatri eriliseks asjaolu, et kogu struktuur püsib vaid omal jõul hangitud rahal. Kuidas elab ja toimib pideva riikliku toetuseta teater?



Esimese erateatri omanik Peeter Jalakas.

H. Rospu foto

Millal sa viimati kuskilt Von Krahli Teatritele toetust said?

Oktoobris saime oma esimese suurema toetuse Tallinna Linnavalitsuselt - 70 000 krooni. Juttu oli sellest juba varem, aga otsiti võimalust, sest paberil oli raske põhjendada, miks peaks linna eelarvest üht aktsiaseltsi toetama (saime omal ajal end juriidiliselt vormistada vaid aktsiaseltsina). Kultuuriministeeriumiga oli sama lugu; eelarves pole sellist lahtrit, kus näidata, et erateater võiks mingit toetust saada. Järelikult tuleks see süsteem ümber teha. Tasapisi selles suunas liigutamegi. Kui jumal annab, siis ehk teeme ühe seminari kultuuriministeeriumi töötajatele, kes näivad olevat sellest isegi huvitatud. Lasksin siia saata materjale: kultuurimudeli kohta Belgias, Hollandis ja Iirimaa. Kui selgub, et meil on neilt midagi kasulikku võtta, siis on sealised inimesed nõus ka ise siia tulema.

Aasta on nüüd täis ajast, mil avasid oma teatri. Oled terve aasta rabelnud olukorras, kus tuleb majanduslikus mõttes täiesti isekama saada: ennast majandada, alati kuskilt raha küsida jne. Sinu, erateatri juhi seisukohast vaadatuna: millist kultuuri toetamise mudelit sina pooldaksid, kas euroopa teed: raha garanteeritakse riigi eelarvest, või ameerika malli: kõik tegelevad pidevalt raha küsimise ja üldjuhul seda ka saadakse?

Meile sobiks midagi vahepealset. Me ei ole Ameerika, samas on ka Põhjamaade mudel mõnes mõttes ennast ammendanud. Arvan, et näiteks väikeriigi Hollandi üsna paindlik süsteem sobiks meile.

Aga kui nüüd Von Krahli Teatrist rääkida, siis see on mu enese valik. Ma ei kurda. Tegelikult oleme jõudnud isegi üllatavalt kaugemale. Paar aastat tagasi poleks küll seda uskunud. Ei saa lihtsalt teatada: mul on oma teater, ja loota, et selle teadaandega kaasneks iseenesest kohe mingi toetuse määramine. See on minu valik, kui olen selle tee valinud, siis pean seda ka käima.

Muidugi ei ole ma nõus meie kohalike oludega kaasneva naiivkapitalistliku mõtteviisiga: kui teater on riigi oma, siis riik selle eest ka hoolitseb, ja kui ta seda enam ei ole, kaotab riik igasuguse huvi. Kui juhtumisi keegi jõukas mees ostaks näiteks Draamateatri maja ära ja võtaks kõik hoone kulud enda kanda, lihtsalt armastusest teatri vastu, siis riigil sellega ju kulud väheneksid. Praeguste seaduste järgi peaks siis ka riigipoolne dotatsioon kohe katkema, sest tegemist on ju eraomandiga. See on naiivne arusaam: toetada midagi ainult seepärast, et see on riigi oma. Riik peaks toetama teatrikunsti.

Nii võiks ju küsida ka Von Krahlile Teatri puhul: mis see erateater antud juhul siis on? Kui mina olen erateatri omanik, siis mida ma seal tegelikult oman? Hoone on ju renditud. Inventar, toolid? T e g e v u s on ju ikkagi see, mis olemuse määrab.

Ma olen optimistlik, ma ei usu, et asjad sellisesse seisu jäävad. ITM-i kohtumine kevadel oli just selles mõttes oluline, et esimest korda said ka meil erinevate teatrite inimesed koos oma mõtteid avaldada, ja selgus, et räägitakse enam-vähem ühest ja samast asjast. Ei olnud seda nn riigi ja era- või alternatiivteatri vastandumist, jutt käis enamasti ikka teatrikunsti tegemise võimalustest.

Kas praegune hetk, milles oma teatriga asud - nii majanduslikus kui kunstilises mõttes - vastab neile unistustele, millega alustasid?

Loomulikult ei vasta. Ideaalis on kõik ilus, suur, kaunis; unistustes tõrjud probleemid ikka kõrvale. Tegelik elu seab omad raamid, mille sees manipuleerida. Iga toimiv nähtus muutub, inimestel on soodumus sätida olud enda jaoks mugavamaks. Asjadel, mida olen käivitanud, on soodumus minna oma rada, sõltumata minu tahtest. Kogu aeg peab valvas olema, et mitte ära unustada, mispärast oled öieti ühte või teist asja ette võtnud. Selle maja eesmärk oli ju see, et oleks üks sõltumatu teater, kus võib seda teha, mida tahad. Kui ma nüüd mõtlen, kas ma seda saan, siis põhimõtteliselt küll. Aga sel majal on veel tohutult võimalusi, mida me ei oska ära kasutada.

Kas kommertsbankade kriisid mõjutasid ka teie tegevust?

See oli meie kõige suurem põnts, oli ju Lääne-Eesti Pank meie põhiline lepingupartner. Raha oli juba ette investeeritud. Olime sunnitud võtma mitmeid laene kõrgema protsendiga, mis seob meid jälle pikaks ajaks. Aga... kes seda ette oskas aimata! Õnneks oleme saanud paljude vastutulekute tõttu oma võlad jagada selliselt, et meile ei ole see maksmine nii valus.

Seleta, kuidas su teater majanduslikus mõttes siiski toimib?

Lavastuste ja teatriprojektidega saame tasa vaid neile tehtud kulutused. Pole mingi saladus, et põhisissetuleku saame alumise korruse baarist. Nüüd olen meie tegevust ka laiendanud, üritanud maja mitmeti funktsioneerima panna. Võib-olla on see vaid mu enese kompleks: kas üks teater tohib püsida ikka ainult viinamüügil? Sellest johtuvalt üritan tasakaalu mõttes luua biokaupluse, kus oleks müügil nn puhas kaup: looduslikud ravimtaimed, teed, keemiavabad medi-

kamendid, nitraadivabad põllundussaadused. Pluss väike teemaja, kus saab neid asju ka proovida. Järgmise aasta esimesel poolel peaks see valmis saama.

Rendime ruume ka kauplusele "Hilpharakas", aga seegi pole kuiv majanduslik tehing, nende kunstnikud aitavad meid kostüümide valmistamisel. Iga ettevõtmise olemine proovitud üles ehitada nii, et see peab tootma teatrit.

Äkki saaksid ka ilma kõrvaltoetuseta hakkama?

Ei saa. Tegelikult on tegu ikka ühe firma-ga, kust tuleb raha, mille ma paigutan teatrisse. Aga see firma ei ole veel nii suur ja tugev, et ta jõuaks teatrit ülal pidada. Ehk oleks see võimalik vaid siis, kui me ainult oma trupiga töotaksime, ei teeks lepinguid teiste näitlejate ja truppidega jne.

Asjad õnneks haakuvad omavahel; kuna meil on suure külastatavusega baar, siis on lihtsam leida sponsoreid, kes iseenesest teatrit on väga harva huvitatud. Ja kuna baar on ennast sisse töötanud, siis ma arvan, et meil on nüüd võimalus ka baari külastajaid valida, et seal käiksid inimesed, kes on teatritele kuidagi lähemal, et ka maja allkorrusel oleks teatritele lähedasem vaim. Et neil, keda tahaksin meelsasti ka publiku hulgas näha, kelle arvamus on mulle oluline, oleks mingi huvi ka baari tulla. Ühesõnaga, kavas on luua teatriklubi. Järgmise aastaga peaksid maja väljaehitamiseiga seotud kulud lõppema, siis võiks juba rahulikumalt elu planeerida.

Kas sa sellist suhtumist pole kohanud - mis me sellele Von Krahlile ikka raha anname, nad ajavad oma kõrtsiga isegi rasket raha kokku!

Esiteks, selle baariga me ei tee ränka raha. Nende summadega võrreldes, mida kasutab näiteks isegi väiksem riigiteater, ei ole meie raha suur. Aga meile ei ole seda baari ette heidetud rohkem kui vist ühel korral: TOP-raadioga tekkis absurdne situatsioon. Kõik teatrid ja kontserdisaalid said oma reklaami seal tasuta avaldada ja ainuke ne, kel paluti maksta, olime meie. Põhjendus: teil on ajava, mis toodab. Kullakesed, esiteks on kõigil teatritel baarid...

Kuidas tunned ennast rahaküsija rollis, olgu riigilt, fondilt, lihtsalt sponsorilt. Tean, et paljudel on kompleks - alandav!

Kerjata on muidugi alandav. Ma enamasti lihtsalt ei küsi, vaid üritan midagi ka vastu pakkuda. Loomulikult meeldiks mulle, kui keegi niisama annaks: ei pea midagi tegema ja raha tuleb. Aga ma pole kunagi päris niisama raha saanud.

Tuleb muuta mentaliteeti. Mitte sina ei lähe raha küsima, vaid sa lähed midagi pak-kuma! Pead oma potentsiaalsele sponsorile leidma sellise variandi, et ta oleks sinust hu-vitatud. Selge on see, et ei saa minna võõra inimese juurde ja öelda: anna oma mantel mulle! Siis on see muidugi alandav, lähte-koht on vale.

Too mõni näide oma küsimisstiili kohta!

Võtame lavastuse, mida praegu teeme, "Imelikud inglid". See vajab üsna palju head tehnikat. Pakkusime kauplusele "Elektronics" varianti, et kasutades nende kauplusest hangitud tehnikat, paneme teatrisse ka rek-laamid üles. Või me vajasime paljundusma-sinat. Firma tegi meile ostusoodustusi (pikaajaline järelmaks), meie saame tema olemasolust inimestele teatada. Firma otse-selt reklaamiks kulutusi ei tee, aga meil on võit käegakatsutav. Tuleb asjad nii seada, et need oleksid kõigile kasulikud.

Kas see tõde oli sul kohe teada või alustasid sinagi jalgratta leiutamisest?

Selge see, et polnud. Kõik on omal nahal ära proovitud. Elu õpetab. Kui midagi on juba õnnestunud, siis järgmist sammu on kergem astuda. Peab tegutsema.

Mäletad, kuidas nn nõukogudeaegsed kunstilised juhid siiski väsisid, muidugi just ideoloogilise survega võitlemisest, aga ka nn

majandusajadega tegelemisest. Kuidas on lood sinuga, kas sa ei saa ainult kunstilise juhtimisega tegelda?

Loomulikult väsin ma täpselt samamoo-di. Ehkki teatri majanduspool ja sisuline töö on üsna sarnased asjad, on nad siiski ka eri-nevad. Ühel on kindel reeglistik, teise puhul oled ise reeglite looja; neid annab kokku kla-pitada, aga konflikt on siin olemas.

Töötad praegu nn riigiteatri näitlejatega. Kuidas on?

Ei saa nii jagada, vastandada. On kas hea või halb teater, head või halvad näitlejad. Praegu on küll põnev. Tahtsin just sel aastal teha nii, et hakata kasutama ka teiste koge-musi. Saatsin kaks inimest Soome õppima, kolmas läheb Taani. Tahaksin, et see aasta oleks meile kogemuste omandamise aasta.

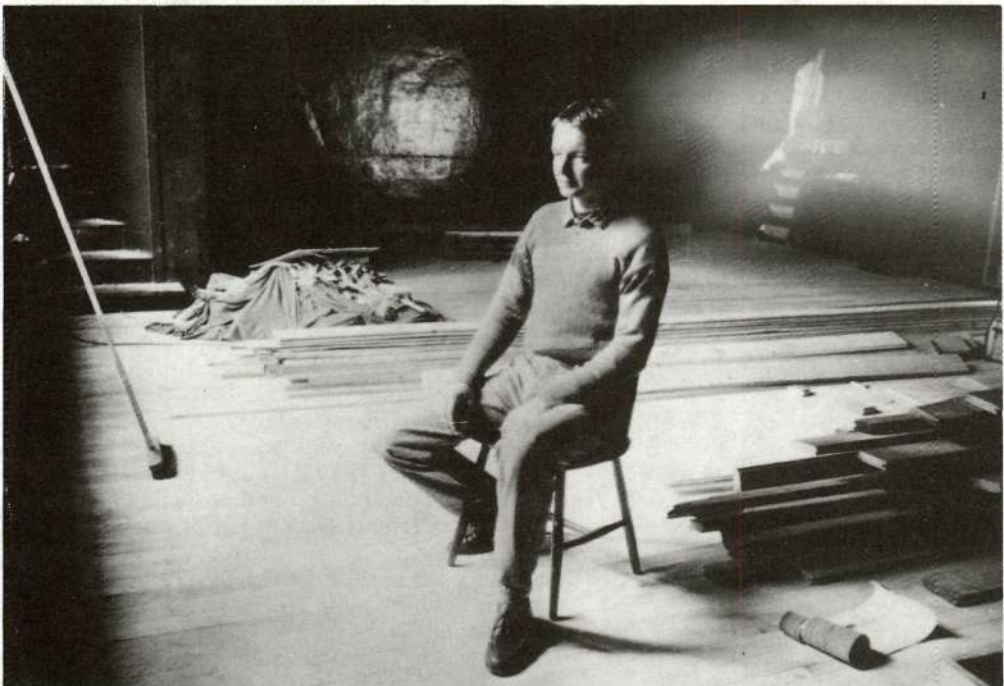
Kas palk, mida oma loomingulistele inimes-tele suudate maksta, on võrreldav riigiteatris makstavaga?

Rikkaks meie teatris ei saa. Aga ma ei arva, et nad ennast ka halvasti tunnevad. Väiksevõitu palga suudame tihtipeale kom-penseerida mingi muu eelisega. Mulle meel-dib, et kui inimene tuleb teatrisse, siis saab ta töö ka väärikselt tasutud. See on isegi juba eetika küsimus.

On sul olnud erateatri juhina košmaarseid unenägusid, umbes, et seisad hommikul ahervaremete ees.

Oma laval.

Foto L. Peegel.



Mingil määral küll. Aga füüsiline häving ei ole kõige hirmsam. Mind hirmutab rohkem moraalne ja juriidiline häving. Mingil hetkel satume kellegi hammaste vahele. Ma ei tea täpselt, millised jõud ühiskonnas asju määravad. Olen teelnud oma asjaga ja õnneks pole veel kellelegi jalgu jäänud. Kogu ettevõtmise on siiski raha pandud, olemasolevad seotud paljude tulevikku suunatud lepingutega. Kui ühel päeval peaks ukseid kinni panema, siis jääks meil niisugune maksmata võlgade koorem, et ei kujuta ette, mis siis saab.

Alguse juurde tagasi tülles - mis sinu positsioonilt vaadatuna peaks olema praeguses kultuuri finantseerimise süsteemis teisiti?

Esiteks peaks olema selge süsteem - mis alusel kellelegi raha eraldatakse. Selge, et ühel erateatril, väiksel rühmal, pole vajadust ega õigustki nõuda riigilt sama palju toetust, kui seda läheb vaja suure riigiteatri tarbeks. Aga süsteem peab ikkagi olema.

Peaks olema selge, kas meil üldse on teatrit vaja. Kui teatrit aktsepteeritakse, siis tuleb teatrile ka maksta, teater ise hakkama ei saa. Ma pole sugugi kindel, et näiteks minu teatrit nii kõrgelt väärtustatakse, et võin riigilt toetust saada. Aga peab olema see eelarves paika pandud võimalus, struktuur, teadmine, kust üldse küsida. Peab olema idee, kuidas vähest raha mõistlikult jagada.

Kardan väga, et asju otsustavad endiselt ametnikud. Kardan seista ühel hetkel fakti ees, et on vastu võetud mingi abstraktne teatriseadus, mis kogu praktikute vaeva (pikemad plaanid, kavatsused) ära nullib ja sind ilma leivata jätab.

Minu meelest puudub meil praegusaegne kontseptsioon kultuuri, sealhulgas ka teatri toetamisel. Meie kultuuri finantseerimise lähtekoht on ajast ja arust: ei tuleks toetada mitte nii- ja niimitut teatrit, vaid toetada ning soodustada Eesti riigi kodanike (maksumaksjate) kultuurilis-vaimsete vajaduste rahuldamist. Aga see on juba omaette teema.

MARGOT VISNAP

ANDRES LAASIK

KULTUURI VÕIMALIKKUSEST...

TEATER TÖÖTAB ÜHISKONNA, MITTE RIIGI HEAKS

Maikuu TMK-s ilmunud minu lugu valmis mu meeltes aasta alguses ja selle aja jooksul jõuavad paljud arusaamad muutuda. Erinevalt tollest ajast arvan ma nüüd, et näiteks Eesti Draamateater võib olla Eesti riigi omanduses, kuigi see ei ole obligatoorne. Lahtiriigistamine ei pruugi teatrite reformimisel sugugi esimene samm olla. Nagu Eesti riikluse taasloomisel, ei saa ka teatrite reformimisel minna mööda meie ajaloo keerdkäikudest. Siia maani ei ole antud ametlikku hinnangut 1940. aasta sügisel toimunud teatrite natsionaliseerimisele. Senine teatrilugu on pidanud seda sündmust pöördeliseks, mis on kahjuks ka sulatösi. Nagu ENSV moodustamist, nii toimetati ka teatrite natsionaliseerimist ülepeakaela kiirustades, asja formaaljuriidiline külg ei kannata kriitikat. Teatreid omavad seltsid jäeti kehtiva seaduse kohaselt laiali saatmata, omand võõrandati igasuguseid õiguslikke norme eirates, nagu see tollal ikka käis. Normaalse ühiskonna mis tahes astme kohus mõistaks näiteks õigusjärgse Estonia Seltsi hagi Eesti Vabariigi vastu õigeks, taastades tema omandiõiguse Estonia Teatrile koos maja ja muu sinna juurde kuuluvaga. Ometi on see kahes mõttes puhtteoreetiline spekulatsioon: esiteks ei esita taastatud Estonia Selts hagi oma õiguste taastamiseks ja teiseks ei ole meil normaalne tsiviilühiskond, kus maksab seadus.

Viimast väidet kinnitavad ka kahe lugupeetud rahvasaadiku Rein Veidemanni ja Arvo Valtoni kommentaarid minu provokatiivse lahtiriigistamise hõike kohta. Pärast seda, kui liberaalsete vaadetega kodanik on valitud Riigi kokku, ei taha ta kuuldagi sellest, et riigi subsidium ei pruugi riigi omandusele minna. Justkui peaks riik olema midagi enam kui üks paljudest inimese elu hõlbustavatest ühiskonna institutsioonidest. Eesti kultuur olevat midagi nii olulist, mille eest vaid riik jaksab hoolt kanda. Jätaks selle, kes Eesti poolt ja kes Eesti vastu, poliitikute ärbelda. Laseks vaid seadus inimesel elada ja tööd teha. Ma ei tea,

kas Eesti põllumajandust tuleb subsideerida. Kui Eesti riiki tahetakse juhtida subsiidiumivaba põllumajandusega Euroopa Ühenduse rüppe, siis peaksidki Eesti poliitikud põllumeestele ütleva, et pangu nad pead tööle või pillid kotti, sest riigi käest nad punast penni ei saa. S e l g u s peaks ometi olema.

Kutselist teatrit on tehtud rahva rahaga Antiik-Kreeka aegadest saadik. Ateena linn maksis ja korraldas näidendite ettekandmise, eraldi võimaldati etendusele pääs vaestele, kes ei jõudnud ise etenduse vaatamise eest maksta. Mitte kuskil ei tehta kutselist teatrit ilma, et ühiskond korvaks teatri eelarve puudujäägi, mis enamasti ületab piletimüügitulusid. Et teha Eestis praegu kutselist teatrit, selleks on vaja s t a b i i l s e t ühiskonna toetust. Ja selleski asjas vajavad teatritegijad s e l g u s t.

Ühiskond võib toetada kultuuri mis tahes vormis: riigieelarve, fondide, firmade või üksikisikute kaudu, sõltuvalt ühiskonna ehitusest ja eesmärkidest. Arenenud tsiviilühiskond, mis loob oma vajaduste rahuldamiseks riigi, peab auasjaks toetada ühiskonnale vajalikku kunsti, sh teatrit maksumaksja raha abil. Sealjuures ei juhinduta sellest, mis omandivormis kunstitegijad oma firma registreerinud on. Kriteeriumiks saab olla ainult (kui ikka on tegu arenenud tsiviilühiskonnaga) kunst, tegevuse kunstilised eesmärgid.

Praegu on teatrite kunstilised eesmärgid vaid kümne riigiteatri palgatud tegijate moka otsas. Ei ole ükski seaduslik ega ebaseaduslik omanik või palkaja neid eesmäärke ei kinnitanud ega ümber lükanud. Omanik ei käitu kui omanik (Vt M. Kubo TMK-s nr 7). Kõige enam sõandatakse mainida, et asi on parasjagu reformimisel. Kuid mis kasu on reformimisest, kui selles peamises asjas selgust ei saa.

Mujal maailmas on kunstiasutuste kriteeriumid üsna selged asjad. Kui publikule on hulk pileteid müüdud ja rahva helgemad pead on avalikkuse kanalites ettevõtmise kunstiks ristinud, on see selge märguanne poliitikutele, et üritusele rahva raha panna võib. Meil pole isegi l e g a a l s e t v ö i m a l u s t kultuuri jaoks raha taotleda, rääkimata võimalusest demokraatlike otsustega jagatud raha saada. See on tähtsaim põhjus, miks on vajalik t e a t r i s e a d u s. Alles siis saab tõsiselt võtta poliitikute ja kultuuri-funktsionääride "jaa"-d või "ei"-d. Alles kultuuri finantseerimise m e n e t l u s e s e a d u s t a m i n e ja avalikkusele selgitamine loob eelduse mis tahes arenguks. Võib juhtuda, et tulevikus saab ka

sagedat "ei"-d kuulda. Kui kurikuulsat "Voi-mixi" on ebpatriootlikult hakatud eelistama kodumaisele taluvõile, siis saab ka kultuurivallas ilma paljude seni Eestimaa juurde kuuluvate asjadeta hakkama. Ometi jääb demokraatlikule arengule pööramise korral teadmine, kui palju mingi asi maksab, kes millise otsuse eest vastutab ja miks ikkagi läheb nii, nagu parasjagu läinud on. Alternatiiviks on olukord, mis vaevalt on parem, kuid mille puhul puudub vähimgi aimus neist põhjustest, mille pärast asjad nii just lähevad.

INTENDANDITARKUS

"THEATER HEUTE" INTERVJU MÜNCHENI PEAINTEENDANDI
JA SAKSA LAVAÜHINGU (DEUTSCHER BÜHNENVEREIN)
PRESIDENDI AUGUST EVERDINGIGA¹.

Saksa teater on maailma rikkaim, kas ta on praegustes oludes ka parim?

Ma pean siin kohe vahet tegema: ta pole rikas sellepärast, et tal on niipalju raha, vaid tal on kõige arukamalt loodud struktuur. See struktuur tõestab, et ainult siis, kui kultuuri heaks tehakse kulutusi, võib ka saavutusi oodata. Raha *eo ipso* ei tähenda kvaliteeti. Ma tean mitmeid heldelt finantseeritud, kuid halbu teatreid. Ja vaeseid, mis on head - kuid mitte sellepärast, et nad on vaesed. Me peame sellest mõtteviisist lahti saama. Ma kuulen teilt ja teie kolleegidelt ühtelugu, et te igatsete "nullpunkti".

"Nullpunkti?"

Te tahate kõigepealt kõik teatrid kinni panna, et siis pärast põhjalikku puhastustööd otsast peale hakata. See on just niisama illusoorne, kui reedel otsustada: esmaspäevast alates jätan ma suitsetamise maha. Või et kool tuleks maha põletada, siis kaoksid halvad hinded. Minu meelest on see loomuvastane lootus Pühale Vaimule, seega patt Püha Vaimu vastu. Ma olen sootuks teisel arvamusel.

Miks te kaitsete ennast nii ägedalt väljendi "rikas" vastu? Vaevalt leidub rikkamat teatrit, nii rahaliste vahendite kui ka struktuuri poolest, rääkimata (osaliselt sõotis olevast) loomingulisest potentsiaalst...

Ma teadsin, et "rikas" ja "halb" nimetatakse ühe hingetõmbega. Aga rikkus ei ole siin võrdelises seoses juhuslikult esineva vaimse või esteetilise vaesusega. Ilma selle rikkuseta oleks endise DDR-i linnateatritel otsekohe lõpp. Me saavutasime, jumal tänatud, sise-ministrilt Bonnisi lubaduse, et pärast 900 miljonit marka eelmisel aastal eraldati neile 1992. aastal veel 720 miljonit marka endise DDR-i kultuuriasutuste säilitamiseks. Ka 1993. aastal antakse midagi, kuigi ma kõigile sealsetele kolleegidele kirjutasin: "Arvestage sellega, et 1992. aastaga on lõpp!" Kui nüüd aru ei saada, et midagi tuleb muuta teatrite sisemises korralduses, siis on kogu miljardite kulutamine vaid surma pikendamine. Nüüd on tekkinud plaane koopereerumisest ja teat-

¹ August Everding (1929), lavastaja ja teatrijuht. Alustas lavastaja assistendina Hans Schweikarti juures. 1959. aastal sai peanäitejuhiks Müncheni *Kammerspiele*'s. 1963-1973 sama teatri intendant. 1973-1975 Hamburgi *Staatsoper*'i intendant. 1975. aastast Müncheni *Staatsoper*'i intendant. Pärast seda töötas Baieri *Staatstheater*'i peaintendantina.

risisestest pingutamistest. Tähelepanuväärne on see, kui skemaatiliselt mõtlevad selliste protsesside puhul kultuuriametnikud. Mis kasu on kolme väikese orkestri ühendamisest üheks suureks, kui mul on sel juhul liiga palju keelpille ja pole orkestriauku, kuhu kogu puitkraam ära mahutada?

Teatritegelastele välismaal on raske selgeks teha, et aparaat neelab 85% olemasolevatest vahenditest veel enne, kui on palgatud näitlejad ja lavastaja või on valminud lavakujundus. See pole ju loov töö, vaid töötage mine Peteri printsipiil!

Ometi on aparaat vajalik kunsti tegemiseks. Miks ta nii kallis on? Ega meie üksi hindu tee. Selles on oma osa ametiühingutel nende nõudmistega palga- ja töötütingimuste suhtes, kriitikutel, kes nõuavad suurlavastusi ja tippnäitlejaid igas teatris. Skandaalne on see, et teatrid, mis nii palju maksta lähevad, annavad järjest vähem etendusi. Kvaliteedist saab rääkida alles siis, kui mängitakse. Kas hästi või halvasti - see pole lõpuks rahaküsimus. Ma jõuan ikka ühe hiilgava näite juurde vaesest teatrist: see oli pärast sõda Ruhri festivalil Recklingenis, kus raha asemel maksti palka briketiga. Aga see mälestustes nii kirgas oh-kui-elav-teater, mida ma nägin, oli samasugune segu heast ja halvast nagu tänagi. On mõtetu uskuda, et Schilleri rahalae kasse tuleb tukatite asemel õunu panna, selleks et Schiller luuletada oskaks!

Aga on ju mõeldav, et tulevikus muutub kultuuri- ja sotsiaalkulutuste jagamine veel pingelisemaks. Kui teatrid umbkaudu sama rahaga, mis nad praegu saavad, veel vähem etendusi hakkavad andma, siis tuleb teatrisest tööstruktuuri muuta; siis tuleb mitte-kunstilist - tehnilist ja administratiivset - tööd vähendada. Miks ei võiks valgustajad, keda momendil ei vajata ja kes niisama lava taga molutavad, mõnda lauda lavale kanda?

Täiesti nõus. Ma tahaksin püüda, et saaksime teatriseaduse, mis sätestaks: igauks, kes töötab teatris ja kuulub kutseühingusse, peab alluma muutuvatele, teatrile sobivatele, sisekorra määrustikuga kooskõlastatud töötütingimustele. Ma ei taha kelleltki midagi ära võtta. Ma ei taha ainult ühte: et kui orkestril on kell 13 mängida jäänud vaid seitse takti, siis tõuseb organiseerunud muusik püsti - ning seitse takti jääb mängimata. Ja nii üha edasi. Erinevad tõvaldkonnad näidendi, veel enam ooperi ettevalmistamisel nende

erinevate õiguste, vaheaegade ja muude tingimustega takistavad vahel tööd niivõrd, et on ime, kui proovid ja etendused üldse teoks saavad! Ma võiksin sel teemal komöödia, ei, farsi kirjutada! Kui ma praegu mõnda Wagneri ooperit lavastaksin, siis näeksin ma esimest korda kõiki asjaosalisi koos alles peaproovil. Niisiis, me vajame teatriseadust, millega kõik kutseühingud nõustuksid. Muidu saeksime oksa, millel ise istume. Inimkond, kes on teel paradüüsi, nagu ta ise arvab, vajab järjest rohkem vaba aega. Ta saabki seda. Kõige laiemas mõttes kehtib see ka teatritegelaste kohta. Kui teatrid aga neljapäeva õhtust kuni esmaspäevani suletud oleksid nagu büroo lühemas tulevikus, kuidas siis bürooametnikud oma vabal ajal teatris saaksid käia? Kunagi varem, kui ma *Münchener Kammerspiele* intendant olin, mängisime laupäeviti-pühapäeviti kaks korda päevas, et publikut teatrisse tuua siis, kui tal selleks aega on... Me ei saa järjest vähema pakkumise eest järjest rohkem raha nõuda! Me võrutame vaataja teatrist.

Kas te ei peaks seetõttu veel energilisemalt ja vähem diplomaatiliselt muudatusi nõudma, tehes selgeks, et nii enam edasi minna ei saa!?

Meie, teatrijuhid, peame mõtlema, kuidas mõningaid lavastusi *en bloc* mängida, et dekoratsioone pidevalt üles panna ja lahti monteerida ei tuleks. Vahel peaks ka sellise dekoratsiooni kavandama, mida 20 lavatöölist, 50 asemel, üles panna suudaksid.

See tähendab kunstilise mõtte keskendumist näitlejale, lauljale, ehsalt teatripärasele. Ja teisest küljest loobumist ülemäärastest "vaatamisväärsustest", loobumist väärast konkurentsi taotlusest filmidekoratsioonide ja Disney maailmaga.

Õige. Aga ka loobumisega ei tohi liiga kaugele minna. Üks näide: kui minu intendandiks-oleku ajal põles maha Hamburgi riigiooperi *fundus* - valmis dekoratsioonid ja kostüümid -, oli see minu jaoks saatuslik nullpunkt. Mõned kriitikud nõudsid: "Poleks aastaks sulgeda ja uuesti üles ehitada!" Mina ütlesin: "Ei asi mängida!" - sellega, mis me teistest teatritest kokku laenata saime. Vaatajad tulid vaimestatult meiega kaasa. Kui kauaks? Seitsmeks nädalaks. Televisiooni ja filmi poolt ärahellitatuna ütlesid nad siis: "Me ei tule nii vaesesse ja kitsisse ooperisse. Me tahame midagi näha ka, muidu võime ju lihtsalt heliplaadi osta."

Tuleme tagasi teatriseaduse ettepaneku juurde. Mis oleksid selle tähtsamad koostisosad?

Sotsiaalseid saavutusi ei saa hüljata ega ajalugu tagasi pöörata. Seda võiks teha ainult mõni diktaator - aga sellist me ei taha, isegi mitte valgustatud ainuvalitsejat. Lihtne näide. Meie sisekorramäärustik on tehtud nagu trammitöötajate jaoks. Vaeulikud reaktsioonid selle muutmise vastu ei tule niivõrd ametiühingute, kuivõrd mõningate

ametnike poolt, kes ütlevad suurisilmi: "Vaba nädalalõpp peab ju ometi olema!"

Seda ei taha ju keegi ära võtta...

...siiski, mina tahan. Vabad päevad jäävad loomulikult alles, kuid vaba nädalalõpp on ainult kord seitsme nädala jooksul. Kes sellega ei lepi, ärgu tulgu teatrisse tööle! Ja proovi vaheajad! Minu meelest on vaheajad praegu nii korraldatud, et saaks võimalikult vähe tööd teha. Kooril on paus 20 minutit - nagunii laulavad nad ainult kella 10-st 13-ni; kas vaheaeg kestab tõepoolest 20 minutit? Kas koorilaulja on 20 minuti pärast jälle platsis? Kui teda 20 minuti pärast kutsutakse, siis ei ole teda veel 33 minuti pärast kohal. Sellised reguleerimised on kunstivaenulikud ja nad tuleks teatriseaduses võimatuks teha.

Kas intendandi ametit saab õppida? Inimesi, kelles ühineksid mäenedžer ja kunstnik, hooldaja ja psühhoterapeut, armastaja ja kasvataja, on väga vähe. Seitsmekümnendatel aastatel osutusid mõned lavastajad sellisteks imeloomadeks. Veel varem piisas sellest, et oldi majaisand... Tänapäeval pole midagi lihtsamat kui keskpärasel intendandil tipppositsioonile tõusta.

Olen sügaval veendunud, et peaks olema intendandite kool.

On see amet õpitav - välja arvatud *learning by doing*?

Mu kirjutuslaual on üks septents, mille minu õpetaja Hans Schweikart² mulle teele kaasa andis: "Ideaalne intendant peab olema samaaegselt intellektuaal, mäenedžer ja entusiast, Don Quijote ja ärimees, kentaur, luuletaja peaga ja nelja toeka jalaga." Kui päev-päevalt kellegi kõrval töötada, siis võib muidugi õppida *by doing*. Schweikart teadis juba viis aastat varem, et minust saab tema järeltulija. Ta laskis mul teatri kodukorda õppida; ma astusin Lavaühingusse; ma pidin venema Heinz Rühmanni³, et ta Fritz Kort-

² Hans Schweikart (1895-1975), lavastaja, näitleja, teatrijuhit ja näitekirjanik. Alustas 1915. aastal Wiesbaden Gogoli "Revidendiga". Pärast seda töötas mitmes Inglismaa teatris. 1918-1923 *Deutsches Theater*'is, 1923-1929 Müncheni *Kammerspiele*'s, samaaegselt ka Wieneri, Berliini ja Müncheni teatrites. 1934-1938 Müncheni *Residenztheater*i peanäitejuht. 1938-1942 Bavaria-filmi režissöör ja tootmisdirektor. 1942-1947 vabakutseline näitekirjanik. Müncheni *Kammerspiele*le hoidis kõrgel saksakeelse teatri mainet oma sotsiaalse vastutusega teatri repertuaari eest ja psühholoogilise teatri traditsiooniga.

³ Heinz Rühmann (1902), saksa filmi- ja teatrinäitleja. Alustas 20. aastatel Münchenis, Breslaus, Hannoveris ja Bremenis. 1938-1944 Berliini *Staatstheater*'is. Filminäitlejana alustas juba 1930. Eriti populaarne oli ta Hitleri-Saksamaal, mil esines paljudes propagandistlikes natsimeelsetes filmides. Pärast Saksamaa kokkuvõtmist süüdistati teda natsimeelsuses ja koostöös hitlerlastega, kuid süüdistused ei leidnud britlastest uurijate silmis kinnitust. Küsimusele, miks ta ikkagi kaasa tegi, vastas ta ehtnäitlejalikult: "Ma olen näitleja ja mulle meeldib mängida."

neri⁴ lavastuses "Godot'd oodates" kaasa mängiks; ma pidin õppima pidama matusekõnesid ja korraldama oskuslikult sünnipäevapidusid. Kõik need näivad naeruväärsete piasjadena, aga tegelikult nad ei ole seda. Loomulikult õppisin ma mängukava koostama ja ma angažeerisin selle jaoks mehe, kriitiku, kellest sai minu dramaturg seitsmeks aastaks. See oli juba mitteõpiv instinkt. Nagu senitundmatute lavastajalientide avastamine.

See, mis te räägite, kõneleb ju intendantide koolitamise vastu...

Me peaksime sõnast "kool" loobuma. "Dotsentideks" sellel õppekursusel võiksid olla inimesed, kes on või on olnud intendandid. Fantaasiat, intuitsiooni ja annet ei saa õppida ega õpetada, aga seda võib konkreetset ergutada ja süstemaatiliselt harida, kui see on olemas. Tegemist on kogemuste edasiandmisega. Geenius sellist abi ei vaja, kuid geeniusi on vähe. Peab ka teadma, kus tööle hakatakse. Varem valmistati intendante ette konkreetse koha jaoks. Tänapäeval hüppavad intendandid ühest linnast teise. Aastaid tagasi küsiti minult, kas ma ei tahaks New Yorgi *Metropolitan Opera*'t juhtida, kus ma olin juba sageli lavastanud. Ma mõtlesin kaua järele, see oli määratud kiusatus. See oluks minu karjääri tipp. Aga siis taipasin, et ma saaksin sellist asutust New Yorgis juhtida ainult siis, kui ma iga päev mõne rikka daamiga koos lõunataksin, et vajalikku raha hankida - ja seda ma ei tahtnud.

Mis muudab intendandi töö tänapäeval raskemaks?

Kõik see, mida ta enam teha ei tohi. Koos Kortneriga tegime varem proove hommikul kella kümnest kuni südaööni. Täna on see võimatu. Teater kui töökoht on täiesti muutunud. Kui tööaega veel kärbitakse, muutub töö võimatuks. Teiseks, ja see on meeldiv: teater on oma töö kaudu sügavamalt avalikuse teadvusse kinnistunud. Pahupool: publik on närvilisemaks muutunud. Inimesed ärrituvad kergesti ja, sellistena teatrisse tulnud, tahavad, et neid seal veelgi rohkem ärritataks. Kolmandaks, näitlejad on, tänu

⁴ Fritz Kortner (1892-1970) austria näitleja ja lavastaja, kes tegutses peamiselt Saksamaal. Sai näitlejaettevalmistuse Viini *Burgteatri* juures. Töötas paljudes Saksamaa teatrites. 1933. a. Hitleri võimule tulles, emigreerus kui juut Šveitsi, Taani, Austriasse, Inglismaale ja 1938. a USA-sse. Pöördus kodumaale tagasi 1947. a ning töötas lavastajana ja näitlejana Saksamaa Liitvabariigis kuni surmani. Näitlejana iseloomustas teda erakordne karakteriloomo oskus ja väljendusrikas hää, lavastajana püüdis ta ekspressiivse, kuid realistliku, ühiskondlikult mõtestatud teatri poole. Kasutas pikka prooviperioodi, millega pani teatrituhtide kannatuse sageli proovile... Kortner oli tuntud ka filminäitlejana juba tummfilmi aegadest peale. Oma maailmavaatelt oli äge fašismi ja natsismi vastane.

1968. aasta sündmustele täisealiseks saanud. See on väga hea, aga meil, intendantidel, tuleb seetõttu kannatada. Osade jagamine teadetahvli vahendusel ei lähe enam läbi. Pääõpitud lektstiga proovi tulla - kus sa sellega! Prooviperiood on neljast-viiest nädalast kolme-viie kuuni pikenenud... See muudab teatritöö struktuuri täielikult. See mõjutab ka mõtteviisi: lavastajat, kes teeb proove vaid viis nädalat, peetakse andetuks, fantaasia-vaeseks. Täna nõuavad kõik selliseid töötigimusi nagu varem ainult Kortner - ja seda 37,5-tunnise töönädala juures, samal ajal kui töökodadel ja teatri tehnilisel poolel on 48-tunnine töönädal!

Kas intendandile ei peaks ka rahuldust pakuma võimalus lävida poliitikutega? Olla diplomaat, kuid omada sirget selgroogu?

Seda ka. Te peate hakkama saama sellega, et inimesed, kes otsustavad teie rõõmude ja murede üle, st teie maja eelarve üle, lahkuvad teie kabinetist vastupidise arvamusega, kui nad sinna tulid - kusjuures on tähtis, et nad ei saaks teie eluaegseteks vaenlasteks. Peab oskama venna ja võluda oma sõnadega.

See sõnaline võlukunst näib olevat samuti mitteõpiv ja õpetatav nagu lavastajalalent. Millised plaanid on teil seoses režissuuriakadeemiaga?

Kõigepealt, on lavastajaid, kes ei vaja mingit akadeemilist haridust. Sama kehtib ka intendantide kohta - jätame geeniused mängust välja. Siin Münchenis rakendasime nelja-aastast õppekursust, mis on võib-olla liiga pikk. Tudengid käivad kaks aastat Baieri riigiteatris (*Gärtnerplatztheater, Staatsoper, Prinzregententheater*) ja õpivad kindla plaani järgi tisleri- ja lukksepatöökogas, grimmitsehhis, administratiivbüroos ning on lavastaja assistentideks. Nad ei jookse sealt niisama läbi nagu külalised, vaid töötavad ühe kindla lavastuse juures. Kolmandal aastal õpivad nad teooriat, teatriajalugu, sotsioloogiat, filosoofiat, kultuuriajalugu, kirjandusteadust, ja kuulavad hommikupoolikul loenguid ülikoolis. Neljandal aastal tuleb välja tuua oma lavastused. Ma tunnen edevat rõõmu selle üle, et kõik, kes nende nelja aastaga hakkama said, on teatrites kindla töökoha leidnud. Nüüd tahan luua teatriakadeemia, minister on selle juba heaks kiitnud.

Kas sõnalavastuste valdkonnas pole toimunud honoraride teatav "ooperlikustumine" ja koos sellega mõtteviisi rasvumine?

Küsin vastupidi: kas te teete sellepärast vähem tööd, et teie sissetulekud viimaste aastatega on suurenenud?

Ajakirjanikud ei eia maksumaksjate rahast...

Asi on lihtne, intendandil on kindel summa näitlejate palkade jaoks, ta peab otsustama, kuidas seda jagada. Probleem on keskpärastes näitlejates, kelle pärast ükski hing spetsiaalselt teatrisse ei tule; nemad on

liiga kõrgelt tasustatud. Varem teenis lavastaja ooperis rohkem, praegu on see vastupidi: sõnalavastuses teenin ma rohkem. Veel üks probleem. Riikliku ja eratelevisiooni konkurentsi tõttu on sealsed honorarid uskumatult suurenenud. Lauljatar, kes varem 20 000-margase õhtutasu eest ooperis laulis, saab korraga esinemise eest mingis laulude õhtu saates TV-s 50 000 marka. Ja ta esitab selle alusel uue tasunõudmise ooperiteatrile...

Palun teilt selget vastust. Thomas Langhoff väidab ühes "Theater Heute" usutluses, et 12 000 marka kuus oleks Berliinis palga ülempiiriks küllaldane. Kas olete sellega nõus?

Jah. Võib-olla on see isegi liiga palju. 10 000 marka oleks sõnalavastusteatri küllalt kõrge palk.

Ja kas 70 000 margast lavastustasuna piisaks?

Jah. Ma räägin omaenda palga kahjuks. Siiski: jah.

Aga need piirväärtused on ammu ületatud. Mil määral?

Ooperis on lavastustasu ligikaudu 100 000 marka ja sõnalavastuses 120 000 marka.

Kas te usute, et kõik endise DDR-i 70 kutse- list teatrit jäävad püsima? Maa-alal, mis oma suuruselt ja elanike arvult võrdub Nordrhein-Westfaleni liidumaaga?

Ma võitlen selle eest, et nad püsima jääksid, aga ma ei usu, et nad kõik ellu jäävad. Paljud teatrid oleksid kokku varisenud ka ilma Saksamaa taasühinemiseta, sest nad on seesmiselt mädad.

Kaua on August Everding siin Münchenis veel superpeaintendant?

Sõna "super" võite ära jätta, aitab "peast". Kuni järgmise aasta septembrini. Siis ma olen kuuekümne viie aastane. Pärast seda ei taha minister enam ühtegi peaintendanti. See otsus kõditab mu edevust: kui Everding lahku, pole tarvis enam mingit peaintendanti... Läbirääkimised valitsusega kulgevad praegu selles suunas, et ma jääksin Prinzregententheater'i intendantiks. Sellele lisandub teatriakadeemia, Baieri teatripäevad, laulukool... Kõiki neid asju, mida alustasin, ajan edasi. Samuti muud ülesanded: uued liidumaad ja Euroopa.

Kuidas te ometi jõuate nende paljude tegevuste ja õhtuste vastuvõttude kõrval veel järele mõelda, lugeda, puhata?

Alustame õhtustest küllakutsetest. Ma järelendan teie küsimusest, et loete teatud Müncheni bulvarilehti. Ma käin kolmel-neljal vastuvõtul, teretan eesuksest tülles ja kaon tagaukse kaudu. Ma kohtan siin inimesi, keda muidu peaksin kaua taga ajama, et vajalikku juttu ajada. Kuna ma vastuvõtutubades oodata ei taha, aga ometi raha pean

hankima, siis on sellised õhtused küllakutsed väga kasulikud. Kui ma omal käel kuus miljonit marka kokku korjan, saan ma Baieri liidumaalt veel nelikümne miljonit lisaks, et Prinzregententheater'it välja ehitada. Seda asja ma praegu ajangi.

Kas vastab tõele, et teil rippus 25 aastat tagasi, Münchener Kammerspiele päevil alati kolm ülikonda töökabinetis - igaks võimalikuks juhuks?

Seda ma ei mäleta, aga uskuda võiks seda minust küll.

Ja teie puhkus?

Puhkus? Öösel. Ma magan vähe. Ametlikke pabereid loen ma öösi. Varem oli mul mõni nädalalõpp vaba kirjanduse lugemiseks, nüüd kuluvad need enamasti uutele liidumaadele. Ja tööle Goethe Instituudi juhatuses. Ilusaim aeg: seitse tundi lennukis New Yorki, üheksa tundi Chicagosse. Kõige meel- samini lendan ma Melbourne'i, siis on peaaegu päev otsa aega lugeda...

Kuidas on teie vahekord poegade generat- siooniga, kellega teil 60.-70. aastatel nii palju pahandusi oli?

Kõigiga võib jälle kenasti juttu puhuda. Krampide aeg on möödas.

Milline on teie kõige ilusam saavutus?

Esimene lavastus "Tristan ja Isolde" Metropolitan'is Birgit Nilssoniga, dirigendipuldil Karl Böhm.

Mida te veel teeksite sellist, mis teil seni te- gemata on?

Dirigeeriksin. Aga ma ei taha oma pilka- jatele ja mitte-sõpradele uut pilkamise või- malust pakkuda. Suurim meelehärm, mis ma neile valmistan, on see, et mul läheb õigu- pooldest üsna hästi.

Kuidas te iseennast määratleksite, kas olete kunstnik või rohkem teatritegija, võimaluste looja?

"Kunstnik" kõlab minu arvates liiga pa- teetiliselt, "tegija" liiga proosaliselt. August Everding kõlab minu jaoks üsna kenasti.

Peter von Becker ja Michael Marschmeier Ajakirjast "Theater Heute" 3/1992 lühendatult tõlkinud GUNNAR KILGAS

TERE, EESTI MUUSIKAELU!

"Teater. Muusika. Kino" toob lugejani mosaiikpildi Eesti muusikaelust nii, nagu näeb seda osa erinevate muusikavaldkondade ja põlvkondade esindajaid. Rõõmustab lootusriikas üldhoiak vaatamata lugematuile probleemidele.

Palusime vastata järgmistele küsimustele:

1. Tähelepanuväärseim sündmus Eesti muusikaelus 1993. aastal?
2. Millist muutust ootate Eesti muusikaelus järgival aastal?

KRISTEL PAPP
(muusikateadlane):
kirjutatud 15.11.93

1. Ma ei tea, mis võiks olla see üks - suur ja määrav. Vahest Pärdi "Te Deumi" laserplaadi ilmumine Kaljuste koori ja Kammerorkestri ettekandes? Tallinna Kammerorkestri teke, lõpuks ometi? Neeme Järvi kontserdid? Pigem pudeneb muusika-aasta 1993 väiksemateks nädala- või kuusündmusteks, mis siiski meie muusikamõistmist avardanud ja rikastanud. Lisaks mainitud asjadele Mustoneni sümfooniatorkestused, Schönbergi kooriteoste Eesti esmaesitused (kammerkoor "Mainor" ja Olari Elts), NYJD-Ensemble'i kujunemine. Tegevustihe hilisügis toob ilmselt veel mõndagi erikategooriasse küündivat. Nädala pärast algab "NYJD '93", õigupoolest just sealt ootan tippelamusit. Homme kõlab esmakordselt eesti interpreetide esituses Schönbergi "Pierrot lunaire" originaalkeeles ning kontratenoriga tavapärase naisääle asemel (esitavad Taniel Kirikal, Mihkel Peäske, Tarmo Pajusaar, Kaido Välja, Kirti-Kai Loorand, Kaido Kelder, Riine Pajusaar ja Andrus Kallastu). Äsja rõõmustas Pille Lille, Meeli Kallastu ja Vello Jürna Puccini-tunnetus maestro Cillario juhataatud "Boheemis". Britteni "Albert Herringu" paigutaksin teatrisündmuste alla.

2. Soovin, et muutuks ERSO suhtumine. ERSO langus on minu meelest tingitud orkestri konservatiivsema osa mentaliteedist, kus kummaliselt segunevad enesekeksus (peaaegu ükski elav dirigent ei kõlba) ja enese alavääristamine (kas või bussipõrandal, aga ikka välismaale kõrvalistesse saalidesse harrastuspianisti saatma!). Palgaskandaal hooaja alguses näitas, et kultuuri vallas leidub kahjuks väga vähe kompetentseid ja laia silmaringiga mändžere.

Eesti Muusikaakadeemia uue maja ehitamist ei ole siin vist mõtet puudutada.

ERKKI-SVEN TÜÜR
(helilooja):

1. Minu jaoks on tippfakt, et Eesti Filharmoonia Kammerkoori ja Tallinna Kammerorkestriga salvestati laserplaat Arvo Pärdi muusikaga. Seda just seetõttu, et tegemist on kõige puhtama eesti muusika sündmusega, mis on samaaegselt osutunud suursündmuseks ka rahvusvahelises muusikaelus.

2. Loodan väga, et kasvavast rahapuudusest hoolimata ei vaju Eesti muusikaelu provintslikkude eraldatusse. Tahaksin näha noori võimekaid kultuurimändžere, kes tänastes oludes suudaksid edukalt lahendada finantsprobleeme.

URMAS SISASK
(helilooja):
intervjuu

1. Möödunud aastal oli mul ohtvalt loomingulisi tegemisi, nagu näiteks plaadistused ja tellimustööde kirjutamine, mistõttu polnud paljudel tähtsatel üritustel osalemine võimalik. Aga väga eredalt on meelde jäänud Lehtse valla muusikafestival. Sündmus ise oli ju näiliselt ebaoluline, toimus maakohas, ent see, et seal õnnestus kümne päeva jooksul teha 15 kontserti ja sealjuures korralduse poole pealt kulutada mitte ainsatki senti, on tähelepanuväärne. Ka see, et festival lõpetas suurejooneliselt Euroopa noortekoori *Vox Europae* kontserdiga, kus toimus ka minu šamanistliku hõnguga teose "Liberame" esiettekannet.

Teine väga ilus sündmus oli Rapla kirikumuusika päevade avamine minu sünnikohas Raplas, kus me koos Tallinna Kaarli koguduse kooriga Ene Üleoja juhatusel laulsime "Eesti missat", mida esitatakse ka eeloleval üldlaulupeol.

2. Loomulikult tahaksin sellist muutust, et ükskord ometi hakkaks valitsus mõtlema kultuurile ja haridusele, mida ta siiani veel teinud pole. Kultuuri ja hariduse pealt aina kärbitakse, ehkki seal pole enam midagi kärpida. Ühesõnaga - raha õigetes kättesse ja inimestele kultuuri! Ilma haridus-

se ja kultuurita ei saa olla vabariiki.

ANNE ERM

(Eesti Raadio muusikatoimetaja, festivali "Jazzkaar" peakorraldaja): intervjuu

1. Ma tahaksin väga, et meie muusikaelu ja teadmised oleksid sünkroonis ülejäänud maailmaga. Seetõttu on mulle väga meeldinud kõik "NYJD-i" festivalid, sest seal saab alati uut informatsiooni. Meeldivaks pean seda, et koos viimasel ajal toimunud avanemisega on meile jõudnud esinema nii sūvamuusika tippinterpreete kui ka džässistaare. Menuhin, Neeme Järvi, Rostropovič - kõik see oli muidugi fantastiline, aga kui ma hakkan meenutama üht konkreetset el-

must, mis on minusse helisema jäänud, siis oli see hoopis Chopini Eksrompt b-molli väga jõuline ja värske tõlgendus Rein Rannapi kontserdilt. Huvitavaid sūndmusi oli igas muusikavaldkonnas ja raske oleks üht teisele eelistada. Kui, siis ainult Tõnu Kaljuste kammerkoori saavutused ja nende osalemine Arvo Pärdi fantastilisel plaadil "Te Deum". Tähelepanuväärne on seegi, et eesti muusika kõitis välismaiste plaadifirmade ja kontserdiorganisatsioonide tähelepanu rohkem kui kunagi varem.

2. Eelkõige seda, et võetakse vastu väärikas sponsoriuse seadus; et kultuurile kujuneksid välja kindlad toetajad; et kõik see, mis selles valdkonnas toimub, poleks juhuslik rabelemine; et muusika ei jääks selles protsessis vaeslapse

ossa. Ootan, et jääksid ära sellised ebaseeldivad probleemid meie tippkollektiividega nagu mullu; et saalid oleksid jälle rahvast täis; et publik januneks muusika järele. Ootan, et stiihilisus meie muusikaelu organiseerimisel väheneks; et kõik selles valdkonnas tegutsevad organisatsioonid teeksid omavahel rohkem koostööd.

PEEP LASSMANN

(pianist, Eesti Muusikaakadeemia rektor): intervjuu

1. Ma ei tõstakski esile mingit sūndmust, vaid tahaksin ära märkida ühte rõõmustavat tendentsi: oleme avatud ja pakume maailmale huvi. 1993. (ja ka juba 1992.) aastal on siin käinud tähe-

Lõpuks ometi on meil professionaalne kammerorkester!

T. Tormise foto



lepanuväärne hulk maailma muusikatähti. "Eesti Kontsert" on selleks kindlasti palju vaeva näinud, aga selge on see, et me ei saa neile väärilist tasu maksta - järelikult oleme neile suurtele muusikutele huvipakkuvad!

2. Ei tahaks rääkida rahapuudusest, see on põletav probleem absoluutselt kõigil elualadel. Kõneleksin hoopis meie muusikaelu puudujäägist, mis on eespool nimetatud rõõmustava saavutuse teine külg. Pisut on tähelepanu alt välja jäänud meie oma interpreetid. Sooviksin, et "Eesti Kontsert" mõtleks rohkem noorte peale. Just nendele, kes on lõpetanud Eesti Muusikaakadeemia (üliõpilased ja magistrandid saavad esinemisvõimalusi meie kontserdibüroo kaudu) ja ei ole veel eesti muusikaelus läbi löönud, kuid kellel on loominguilist potentsiaali. Samuti olen mures välismaal õppivate noorte pärast. Neile oleks suureks moraalseks toeks tähelepanu meie ametliku kontserdiorganisatsiooni poolt.

TÕNU KALJUSTE

(*dirigent*):
intervjuu

Tahaksin vastata mõlemale küsimusele ühtemoodi. Ma tunnen,

Neeme Järvi taas Tallinnas.

et olen muusikaelu sees niivõrd intensiivselt, et ei suudagi seda kõrvalt vaadata ja hinnata. Arvan, et ei oska kõige tähelepanuväärsemat sündmust Eesti muusikaelus 1993. aastal vääriliselt esile tuua, kuna ei ole kõige-ga kursis ja ei tahaks midagi eelistada. Ma teen põhiliselt oma rida ja loodan, et ma ka järgmisel aastal ei muutu pealtvaatajaks ega hindajaks, vaid saan ise aktiivselt muusikat teha.

ARVO VOLMER

(*dirigent*):
intervjuu

1. Tähelepanuväärne sündmus Eesti muusikaelus on "Albert Herring" Estonia Teatris. Erakordselt värske lavastus! Minu arvates on see muusikaliselt küllaltki hea saavutus nii vokaal-kui ka orkestrisolistidelt, kellele see oli tõsine ülesanne. Meil on kogu aeg metsasarvedega probleeme olnud, tahaksin esile tõsta Rait Eriksoni suurepäraseid sooloseid, samuti Sigrid Orusaart, Raivo Saarmat ja Vahur Vurmi. Laval meeldisid mulle kõige rohkem Mati Kõrts ja Tarmo Sild. Kuna ma ka ise osalen, siis ma muidugi väga objektiivselt hinnata ei suuda.

H. Rospu foto

Kui veel nimetada teisi olulisi sündmusi, siis arvan, et muusikaelu jaoks on tähtis see, et sümfooniaorkestri asjus paistab olevat saabunud mingisugune selgus.

Ja kolmandaks - meil on nüüd lõpuks olemas kammerorkester! 2. Sooviksin, et lõpeks ometi see suvine vaikelu. Et ka suvel saaksid muusikud muusikat teha ja kuulajail oleks, mida kuulata.

VARDO RUMESSEN

(*pianist, muusikateadlane, Riigikogu liige*):
intervjuu

1. Sündmustest rääkides peaks kõigepealt esile tõstma ERSO üleviimist raadio haldusalast Kultuuriministeeriumihaldusalasse. Sellest loomulikult veel ei piisa, aga ta loob eeldused kogu selle probleemistiku lahendamiseks, mis on seotud meie eliitorkestri-ga, eelkõige pean siin silmas ruumiküsimust.

Kontserdielus on meile väga oluline ja lähedane see, mis toimub Eestis, aga peaksime kindlasti vaatama ka kaugemale ja siin tasuks eelkõige mõelda väga paljude eesti muusikute kordaminekutele välismaal. Just see on meie rahvuskultuuri kapital, millele saame üles ehitada seda hoonet, mida me nimetame oma muusikakultuuriks. Siia kuuluvad Tõnu Kaljuste koori edukad kontserdid ja Arvo Pärdi viimase plaadi salvestus, samuti hiljuti ilmunud Veljo Tormise plaat; ERSO menukas ülesastumine Münchenis ning Arvo Leiburi esitatud Tubina kontserdi väga hea vastuvõtt samal kontserdil jpm. Ma arvan, et see ei ole mitte ainult kunstilise, vaid ka kultuuripoliitilise tähtsusega.

Eesti kontserdielu suurim sündmus oli minu jaoks kahtlemata Neeme Järvi külaskäik. See oli suur muusikaelamus ja ka üldkultuuriliselt väga tähtis paljudele eesti inimestele. Sellel, et ta



juhatas üle pika aja jälle Eesti orkestreid, oli ka sümbolne tähendus, mis paneb tuleviku jaoks loodetavasti paika nii mõnedki teerajad ja perspektiivid. Tähelepanuväärsetest kontserdielamustest meenub veel eelkõige Mahleri Teine sümfonia ja selle teose filosoofilise tagamaa väga selge esiletulek mõjuvas ettekandes Leo Krämeri juhatusel. Kahjuks ei leidnud see sündmus minu mälu järgi ajakirjanduses üldse kajastamist.

2. Ootan eesti rahvuskultuuri, eriti loomulikult selle muusikalise osa väärtustamist. Väärtustamist nii tegijate kui ka tarbija poolelt. See on ühest küljest materiaalne probleem, kuid mitte ainult seda. Me elame ajal, mil väärtushinnangud, väärtuskategooriad muutuvad väga kiiresti, eriti noorematel inimestel. Kuigi räägitakse ja kirjutatakse palju

meie rahvuskultuurist ja selle tähtsusest, näeme igapäevaelus paraku vastupidist. Meie ümber vohab pigem muusikaline umbrohi. Väga raske on nimetada eesti rahvuskultuuriks seda, mis on valdav eetris. Olen seda kord Riigikogus nimetanud isegi muusikaliseks prostitutsiooniks.

Meie rahvuskultuur peab leidma tarbija. Eesti muusikakultuur on ju väga rikas ja mitmekesine, nii heliloomingu kui ka interpreetide poolest. Kuid sellest huvitatakse Eestis kahjuks vähe. Viimane kõige drastilisem näide oli ERSO kontsert vahetult enne Münchenit. Meie kultuurijuhid peaksid eelkõige mõtlema sellele, kuidas me leiame oma rahvuskultuurile tarbija. Et see muusika, mida me trükime, mida heliplaastame, leiaks ostjaid; et kontserdid ja teatrietendused leiaksid kuulajaid-vaatajaid. Muutus al-

gaval aastal peakski just olema seotud eesti muusikakultuuri väärtustamisega, tema tõeliste probleemide teadvustamisega. Ma väga lootan, et eeloleval aastal lahendatakse lõpuks probleem meie tippkollektiivide staatusest, määratledes kunstilised prioriteetid. Loodan, et lõpuks luuakse oratooriumikoor, mis võiks esitada kogu rikkaliku loomingut, mis selles žanris on kirjutatud ja millega meil oleks võimalik minna maailma. Ning lõpuks lootan, et suudame teostada 1995. aastaks kavandatud Tobiase oratooriumi "Joonase lähetamine" suurprojekti.

ANDRES MUSTONEN

(*"Hortus Musicuse"*
kunstiline juht, viiuldaja, dirigent):
intervjuu

Ma ei vasta sellistele küsimustele.

ERSO mängib siiski! Hooaja avakontsert 23. septembril Eri Klasi juhatusel.

H. Rospu foto



HELJU TAUK

(muusikataadlane, pianist):
intervjuu

1. Ei oskagi nimetada ainukest, tähelepanuväärseimat. Ei oska ka anda ülivõrdelist hinnangut paljude sündmustele Eesti muusikaelus lõppenud aastal. Sellepärast ehk muusikaelu eri tahkudest esilekerkivat.

Kõigepealt kuuldust. Väga head külalispianistid nii sakslane Gerhard Oppitz kui ka austraallane Roger Woodward oma äärmiselt peene, klaverit valdava pianismi ja väga kõneka, kohati lausa liigutavalt kuulama paneva Chopiniga. Aga vaat et isegi kõige ees noor ja ründamisjõuline ja julge Olli Mustonen.

Kohapealsest kontserdielust tõstaksin esile uut suunda avava Andres Mustoneni Viini tsükli, sellise suure joone ja julgusega korraldatud ja samal ajal nii edukas sarja väljamõtlemist ja teostamist ning noorte orkestri lausa uskumatult aktiivselt musitseerima panemist.

Ei ole küll kuulnud ERSO-t Münchenis, aga et ta küllalt pingelisest olukorrast Münchenisse siiski sõitis ja edukalt esines, see on kahtlemata tähelepanuväärne sündmus ka Eesti muusikaelus. Ja arvatavasti väga tugevaks toeks ERSO-le endale tema probleemides. Kui oleme olnud väga kaua negatiivsetes lähenemistes ja suhetes, on üks positiivne elamus väga palju väärt.

Suurejoonelise kunstilise kõrgsaavutusena Arvo Pärdi plaat ja Tõnu Kaljuste ning tema kollektiiv. Ja ka selle plaadi väga edukas propageerimine on midagi, mida meil ei ole varem sellisel kujul tehtud.

Uutest ettevõtmistest tõstaksin esile professionaalse kammerorkestri loomist praegustes oludes. Ja kohe algusest peale head tööd, kas või näiteks Norra külalisdirektoriga (Terje Tønnesen).

Aga eriti rõõmustab mind Andrus Kallastu tegevus - suuta nii

järjekindlalt ja peaaegu vimmaska sitkusega korraldada midagi Tallinnast eemal. Et "Pärnu Ooperi" projekt sellisena sündis, esines, edasi töötab ja et seal nii kaunitult musitseeris Pille Lill, kellest me väga palju loodame.

2. Unistada võiks ehk paljustki, noored inimesed on aktiivsed, küllap nad midagi teevad ja ka muudavad. Vanema põlvkonna esindajana ootan südameväringa kestmist. Oleme üsnagi lagunemas mitme koha pealt, kuigi aeg-ajalt tundub, et me võib-olla ka pisut liialdame selle halva ootamisega. Igatahes loodan väga, et väliskülalistes kestaks veel huvi Eesti vastu, mis neid siia ilma tasu tahtmata tooks. Aga see, mida mina ja ilmselt mitte ainukesena südamest tahaksin, oleks suundumine või jõudmine sellest lagunemise, ebakindluse ja laialivalgumise õhkkonnast sissele sellesse, mis on siiski ootamatu, millelegi kindlamale kui ainult põgus lootus. Rõhutaksin eriti muusikahariduse vallas mingile uuele tasandile jõudmise vajadust. Oigu see siis Eesti Muusikaakadeemia maja mingisugune edasiehitamine, sellest täielikust seismise inertsi valla pääsemine. Aga mõtlen ka teistele koolidele. Et kaoks see ebakindlus - kui majanduslikel põhjustel tõsiselt tahetakse kaks korda õppeaasta jooksul kooli kinni panna. Sealjuures tihti äärmise ebakompetentsusega koole rünnates, õigu see Tallinna Muusikakeskkool, mis on siiski viimase 30 aasta jooksul andnud peaaegu kogu meie instrumentalistide paremiku, või ka näiteks Kirikumuusikakool, mis on nii väga oluline meie rahva vaimuelus. Et ka see kool jõuaks mingisugusele uuele ja kindlamale tasandile. Kõige selle taga on aga kahtlemata majanduslik kindlustatus.

LEPO SUMERA

(helilooja):

1. Selle aasta rõõmsaks omapäraks ongi minu jaoks see, et vaatamata rahapuudusele on ainumast muusikaelu sündmustest tähelepanuväärivamana esile tõsta peaaegu võimatu. Isegi mingi pingerida pole lihtne koostada, seetõttu olgu kronoloogiliselt esitatud see, millest nii või teisiti osa sain: Yehudi Menuhini, Gerhard Oppitz ja Roger Woodwardi esinemised meil; Tallinna Kammerorkestri avakontsert; Kammerkoori Tormise CD-d; olulises osas Eestile pühendatud suurim lõunapoolkera tänapäeva muusika festival Sydney's; Estonia Teatri muusikalavastused. Samuti muusikakirjastuste tegevuse vilgastumine ja eesti autorite õigusliku kaitse vajalikkusest arusaamine. Loodan, et "NYDD'i" festival pääseb kah siia ritta (neid ridu kirjutan novembri alguses).

Rohkem isiklikust on kahtlemata enneolematuks sündmuseks koostöö Malmö SO ja Paavo Järvi-ga. Selle projekti järgi esitatakse kahel hooajal kontsertidel peaaegu kõik minu sümfoonilised partituurid, seejärel plaadistab Bis firma need CD-dele. Peale selle veel professori staatus ning Eesti kultuuripreemia.

Ka miinuspool. Kaotused on tähelepanuväärsed: Peeter Lilje lahkumine, ERSO kõikumine krahhi piiril, meie autorite õigusliku ja materiaalse kindlustunde täielik puudumine.

2. Muutused autoriõiguste vallas ongi, mida juba pikemat aega ootan - Berni konventsiooniga "Kirjandus- ja kunstiteoste kaitseks" ühinemine. See kindlustaks meie autoritele lõpuks ometi neile õigusega kuuluva esitustasu. Loodan klaarida ka oma vahekorrad ühe suure Lääne kirjastajaga, kes siiani osaliselt meie autorite arvel rahulikult elab, meie õiguslikku nõrkust ära ka-

sutades. Muud (näiteks stiili-) muutused tulevad iseenesest.

ENNO MATTISEN
 ("Eesti Kontserdi" direktor):
 intervjuu

1. Nimetaksin kontserdisündmuse, ja mitte tähtsuse järjekorras. Peeter Lilje dirigeeritud Rahmanninovi "Sümfoonilised tantsud" koos ERSO-ga ja Paavo Berglundi Sibeliuse tõlgendus. Kõlab küll nagu "Eesti Kontserdi" enesekiitus, aga minu arvates läks väga hästi korda selle hooaja avafestival, mis algas ERSO, Käbi Laretei ja Eri Klasiga ning lõppes Rostropovitši ja Washingtoni sümfooniaorkestriga. Esile tõstaksin ka nende vahele mahtunud Helsingi Linnaorkestrit koos Olli Mustoneniga. Kammermuusika vallast tahan ära märkida kaht väga

head keelpillikvartetti, "Artis"-kvartetti ja "Ying"-kvartetti, ning mustanahalist lauljannat Pauleta DeVaughni. Mulle oli oluliseks muusikasündmuseks ka "Pärnu Ooperi" "Figaro pulm". Terve aasta vältel tegi mehetööd Tõnu Kaljuste oma kammerkooriga ja Tallinna Kammerorkestriga.

2. Kuna "Eesti Kontsert" on praegu põhiline süvamuusika kontsertide korraldaja Eestimaal, siis tean ma juba praegu öelda, et suuri muutusi meie tegevuses 1994. aastal ei saa tulla, sest rahakott on üsna õhuke. Aga loomulikult tahaksin, et oleks rohkem publikut; et kõik, mis planeeritud, ka toimuks. Ning muidugi ootan ka seda, et muusikuid hakataks pidama meie ühiskonnale vajalikeks inimesteks ja nende tööd tasustataks selle vääri- lilt.

URMAS KÕIV
 ("Eesti Mobiiltelefoni"
 turustusdirektor, tuubamängija,
 määndžer):
 intervjuu

1. Tallinna Kammerorkestri muutmine kutseliseks. 1. aprillil võttis Tallinna linn palgale Jüri Gerretzi loodud kammerorkestri, mis kuni selle hetkeni oli tegutsenud isetegevuslikuna. Orkestri dirigendiks sai Tõnu Kaljuste.

2. Et väärtustuks kõrgtase. Küsimus on eelkõige materiaalses olukorras. Ma ootan, et hinnataks vääri- lilt professionaalset muusikat, et muusikutel oleks võimalik töötada oma muusikaga tegeldes ega tekiks sellist olukorda nagu minul - ma olen muusik, aga olen sunnitud töötama teisel erialal.

Britteni "Albert Herring" Estonia Teatris. Nimiosas Mati Kõrts.

H. Rospu foto



LEO NORMET

(muusikateadlane, helilooja,
Eesti Muusikainstituudi president):

1. Mõeldud aasta tõi enesega kaasa mitmeid muusikasündmusi, millest suurimat polegi kerge valida. Mõelgem Tõnu Kaljuste ja tema koori suurtele ringreisidele, mille jooksul eesti muusika võttis vastu ovatsioone. Suursündmused on ka talendiavastused. Tänu Kanada muusika päevadele mõeldud oktoobris õppisime tundma meie noortelõovirtuoosi Eero Voitki, kes lubas oma suurt kunsti meile veelgi tutvustama tulla; aga ka Kristi Alliku elektroakustilist installatsiooni "Skyharp" - Taevakannel koostöös Robert Mulderiga. Ei mäleta, et oleks olnud palju juttu mullu novembris toimunud Balti muusika päevadest Stockholmis, kus võeti väga soojalt vastu meie ERSO esinemisi. Kauakestva

ovatsiooni osaliseks sai seal Artur Lemba Esimene klaverikontsert Lauri Väinmaa nooruslikult hoogsas esituses. Ent ikkagi saavutas minu silmis mitmepunktilise edumaa ERSO hiljutine üledukas esinemine Müncheni "Euromusicaal", mille mõju aitas suurendada ka Lennart Mere kontserdile eelnev mõttetihe kõne. Tõesti tugevneb tunne, et eesti muusikakultuuri on muule maailmale vaja.

2. Väga oluline on kultuurisponsorluse muutmine maksuvabaks, mis aitaks kaasa eesti muusika levitamisele kutselisel tasemel. Aga selleks peab meil välja kujunema ka infokeskus, ajakirjad, oma muusikaga laserplaatide valmistamise süsteem, nootide väljaandmine. Kõik peab olema tehtud selleks, et muusikutele poleks vaja ennast Läänele maha müüa, nagu see praegu ikka veel

toimub. Eesti kultuuri kapital ei tohiks Eestist lahkuda. Mida me ilma selleta peale hakkame kümne aasta pärast?

VALTER OJAKÄÄR

(muusikakriitik):
intervjuu

1. Tervise tõttu olin sunnitud elavast muusikast kahjuks eemal olema. Õnnestus külastada vaid kaht suuremat muusikasündmust, "FiEStat" ja "Jazzkaart", ning neidki poolikult. Hoian põialt, et nad mõlemad jätkaksid. Eredalt jäi veel meelde kohtumine John Hammondiga ja tema kontsert Pärnus, samuti Saksa ansambli *Tome XX* esinemine "Jazzkaarel". Ka kõrgetasemeline UMO pakkus suure elamuse. Siia tuleks suure kurvastusega lisada, et enam ei ole Eesti Raadio bigbändi, ja samas suurima rõõmu-

Aasta rockisündmus - "Rock Summer".

J. Heinla foto



ga tõdeda, et Loit Lepalaane orkester Pärnus ikka edasi tegutseb. Kuulasin nende nonstop-kava Raimond Valgre lauludest ning üllatusin selle professionaalsusest. Mulle oli see otsekui Valgre taasavastamine.

2. Ainus soov on, et jääks, nagu oli, et ei läheks hullemaks.

JAAK JOALA

(laulja):
intervjuu

1. Kui nimetada ühte ja kõige suuremat sündmust, siis muidugi "Rock Summer". Selle kõrvale paneksin Rostropovitši ja tema fantastilise orkestri Tallinnas käigu fakti ning nimetaksin kõigele lisaks veel üht isiklikku muusikaelamust, mille sain "Rock Summer" esimesel päeval festivali kõige väiksemal laval mänginud ansambli *Defunkt* jälgides.

2. Eelolevalt aastalt ootan kõige enam, et riiklik kultuuripoliitika läheks veidi kultuurisõbralikumaks. Levivad ju kuulujutud, nagu tahetaks kontsertegi makstudada 18-protsendilise käibemaksuga. See oleks küll sigadus! Ausalt öeldes ei oskagi ma midagi väga erilist oodata, aga üritama ju peab. Praegu on saabunud aeg, mil kõik näib olevat lubatud, ning sellega kaasneb paratamatult orienteerumine odavale maitsele. Seda ootaks küll, et labasusi vähemaks jääks.

SVEN GRÜNBERG

(helilooja):
intervjuu

1. Kõige olulisemaks pean ma üldist protsessi, tõusu meie muusikaelus. Ma pean siin silmas Eesti järkjärgulist muutumist koduseksesinemispaigaks ka maailma tippmuusikutele.

Mulle endale oli möödunud aasta tähtis selle poolest, et Saksamaal ilmus CD "Milarepa", mille tegemiseks kulus mul mitu aastat. Kontserdielamustest, imelikül, on jäänud kõige eredamalt meel-

de Jukka Tolose esinemine "Eeslallis". Oleksin ehk nautinud ka Al DiMeola kontserti, aga kahjuks ei saanud ma sinna minna. Oli ka üks kurb sündmus, lahkus Peeter Lilje.

2. Ma ei arva, et eesti muusikaelus võiks toimuda mingit järsku muutust. Tahaksin loota, et jätkuks maailmamaine esinejate tulek siia. Loomulikult sooviksin ka, et kultuuri tuleks rohkem raha ja et rohkem hakataks toetama just tipptegijaid, neid inimesi, kes loovad eesti kultuuri. Veel ootan, et me õpiksime paremini eksportima oma kunsti. Minu arvates on siinse kultuuriüks suurimaid probleeme see, et meil on kõrgetasemelisi loojaid, aga napib tarkust nende oskuste väljapoole müümiseks. Vaja oleks juriste, kes oskaksid anda pädevat konsultatsiooni õiglaste lepingute sõlmimiseks välismaal töötamiseks.

MIHKEL RAUD

(laulja):
intervjuu

1. Et ma ei ole eriti kursis sellega, mis toimub väljaspool sfääri, milles tegutsen mina, see tähendab väljaspool pop- ja rockmuusikat, siis ei saa ma rääkida klassikalise muusika valdkonda puutuvast. Ausalt öeldes polegi juhtunud midagi nii erilist, et seda rõhutama peaks. Kui, siis ainult see, et väga palju hakati tegema laenu-lugusid, mis on omamoodi kurb. Teiseks muidugi need tavapärased tähtsündmused ehk festivalid, "FiESTa" ja "Rock Summer", mis eesti rockielu veidigi elavdavad.

2. Arvatavasti pole kellelegi saladus, et pop- ja rockmuusikas nimetati 1993. aastat kogu maailmas laenu-lugude aastaks. See on traagika, sest nähtuse massilisus räägib ideede puudumisest. Algavalt aastalt ootangi ma kõige enam sellise olukorra muutumist, et inimesed hakkak-

sid taas pühenduma pigem loomingle kui interpreteerimisele ja võõraste ideede ekspluateerimisele. Kuna eesti muusikaelu on võimatu välja rebida üldisest kontekstist, siis puudutab see ka Eestis toimuvat. Siingi on väga populaarseid esitajaid, kes ainult laenu-lugudest elavadki. Nimesid ma parem ei nimeta.

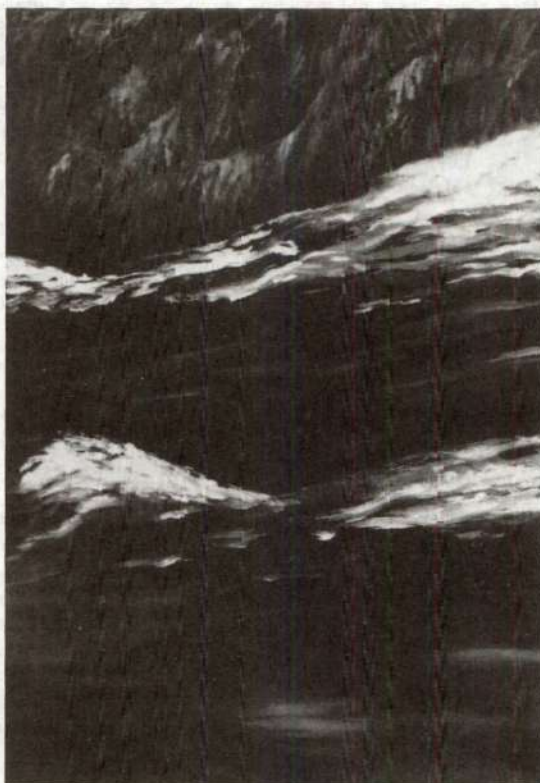
MADIS KOLK

(muusikateadlane, pianist,
"Eesti Kontserdi" produtsent,
festivali "NYJD" peakorraldaja):

1. Olulistest ja ebaolulistest asjadest saaks minu arust terve nimekirja, kus kõigest muust kõrguvad siiski üle kahe sajandi muusiku, Yehudi Menuhini ja Mstislav Rostropovitši ning nende orkestrite kontserdid Eestis. Eriti veel seetõttu, et mõlemad panid uskuma, et Eesti ei ole nende jaoks üks järjekordne podium, vaid ammu teatud ja sümpaatiaga meelehoitud paik.

2. Tõusvat elatustaset = kallimaid kontserdipileteid = vääriskamaid honorare muusikutele, paremaid kontserte jpm meeldivat.

MARE ANIMAE EHK HINGEVESI



Ann Frössén.
All. 1991. Õli, lõuend.

Möödunud aasta septembrikuul näitas oma pilte "Vaal"-galeriis Rootsi naiskunstnik Ann Frössén. Ta oli nimetanud oma näituse "Mare animae" ehk Sisemiseks veeks, hingevooks, sest kõigis tema piltides olid tunded, mida ta oli saanud kokkupuutest veega - elu allikaga, elu hävitajaga, janu tekitaja ning kustutajaga. Samuti olid need pildid täis igavest küsimust vee tähendusest ja tähtsusest inimesele ja teistele elusolendeile. Need on tunded ja küsimused, mis on nii otseses kui ka metafoorses mõttes alati inimeste jaoks eksisteerinud ja millest inimene ei vabane ilmselt kunagi. Aga Rootsi kunstnikule lisandub tema suhetes veega, merega veel üks aspekt: ta ei pääse dialoogist varasemate meremaalidega ning iseäranis rootslaste suurkuju August Strindbergiga, keda Rootsimaa ei austa ega kummarda mitte ainult kui suurt kirjanikku, vaid ka kui suurt maalikunstnikku ning iseäranis meremaalijat, ja merel on rootslastele eriline tähendus. Ja ka Strindbergil on eriline tähendus, sest koolipingist

alates on rootsi lastele õpetatud Strindbergi loomingut. Ka kõik välismaalased teavad vähemalt üht rootslast ja see on müüduki Strindberg. Ta on rootsi kultuuri sümbol. Rootslane võib armastada, võib vihata, võib olla tüdinud Strindbergist, kuid tal on alati suhe, aktiivne suhe temaga. Nii on alati võimalus, et Strindbergist võib leida midagi uut, erinevat, värsket, kummalist - igale uuele ajale omast.

Millal avastasite teie enda jaoks August Strindbergi?

Ann Frössén: Väga varakult. Ma teadsin, et iga naine pidi vihkama Strindbergi, ja seepärast ma tahtsin temast rohkem teada. Ma lugesin paljusid tema raamatuid, ka näiden-deid, ning sain neist tugeva impulsi, iseäranis "Isast". Mul on ateljees seinal ka üks pilt, mis on otseselt sellest mõjutatud. Strindberg on ju meile rootslastele väga omane, ta näitab, kuidas vihaga (see on tugeva tunde- purskega, kontsentratsiooniga) leida ennast teises



Ann Frössén. Juhtus. 1990. Õli, lõuend.

inimeses, situatsioonis, ruumis, ajas. Ta esin-
dab rootsi hinge, tõi küll, mõnikord rõhutab
liialt üht külge. Kuid ta oli väga intelligent-
ne, isegi liiga intelligentne ning kiire oma aja
jaoks. Aeg veeres ju tollal väga aeglaselt,
iseäranis meie tänapäeva ajaga võrreldes.
Strindberg kirjutas, maalisk, tal pidi kogu aeg
mitu erinevat asja käsil olema. Ka mina ta-
haksin, et mul oleks vähemalt kolm elu.

1981. aastal te tegite kostüümid ning algset
ka lavakujunduse Jean-Claude Arnault' gru-
pi Strindbergi "Isa" lavastusele. Palun, rääki-
ge sellest.

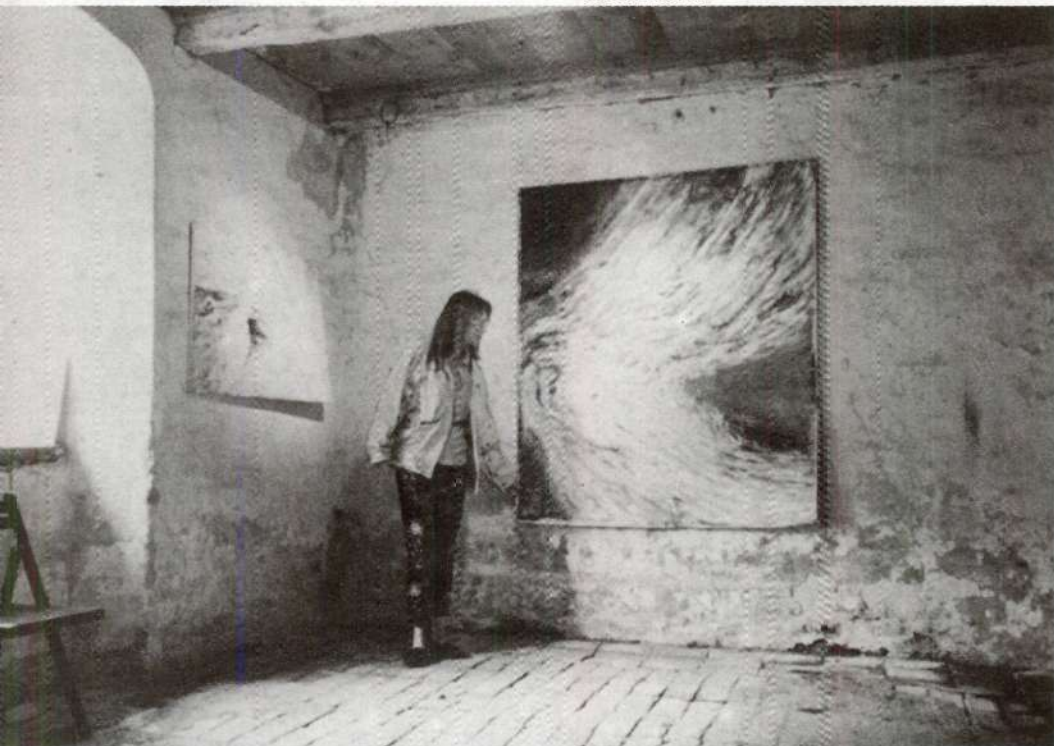
A. F.: See oli muusikaline lavastus, milles
kasutati paljude tänapäeva rootsi heliloojate
muusikat. Mulle oli neist kõige südamelähe-
dasem Lars Hillborg. Rootsi teatris on lavas-
taja diktaator: kogu trupp peab alluma
vastuvaidlemata tema ideedele. Arnault ehit-
as oma lavastuse üles väljapoole suunatusel-
le: näitlejad pidid mängima iga kord
erinevas kohas, tihti vabas õhus; iga etendu-
se rõhuasetus muutus sõltuvalt ümbrusest.
Mina oleksin tahtnud näha rohkem sissepoc-
le suunatud lavastust, sest minu kostüümid
püüdsid välja tuua tegelaste hingeseisun-
deid, nende muutumist. Rootsi teatris valit-
ses tollal suund minimalistikule
kujundusele, värvidest kasutati ainult halli,
musta, valget. Mulle see ei meeldinud, õige-
mini ei sobinud, sest ma tahtsin tuua esile
tõelist elu, elu kogu selle värvikülluses, vi-

taalsuses. Selline piirang oli mulle, nagu os-
taksin ma lillepoest kõikide imeilusate lillede
seast vaid kuivanud oksa. Ka mõni aasta hil-
jem, juba postmodernismi ajal valitses Rootsi
teatrites suur segadus kõikvõimalikest stiili-
dest ja ajastutest. Kuid ka see ei olnud minu
jaoks tööde. 1987. aastal ma otsustasin teatri
jätta.

Kuid te ei jätnud Strindbergi?

A. F.: Ma arvan, et alles siis algas mu
teadlik suhe temaga või õigemini tema kuns-
tiga. 1990. aastal pakkus Winston Håkanson
mulle näituse tegemise võimalust Põhjamaa-
de Uhingus. Håkanson oli tuntud Strindber-
gi kunsti austaja ja mainekas kunstikoguja.
Minu looming hakkas teda huvitama, sest ta
leidis mu maalides lähedust Strindbergiga.
Tollal olin ma jõudnud oma maalides abstr-
raktse laadi juurde, kuid ma olen alati püüd-
nud säilitada sideme (kas või tugeval
emotsionaalsel pinnal) reaalsusega. Kui ma
maalin, siis olen ma kõigest välisest segavast
vaba. Siis saan ma vabalt läbi elada ka kõik
varem loetud tekstid, kombatud esemed. Ma
tahaksin oma piltidesse panna nii mõtteid
kui ka füüsilisi (käega katsutavaid) tundeid.
Minu piltides peab olema ruum ning seda
ruumi peab saama kombata. Nii ma arvan,
et mu pildid ei ole ainult dialoog sellega,
mida ma olen varem mõelnud-tundnud,

*Ann Frössén oma näitusel Grünewaldsvillas
1989. aastal.*

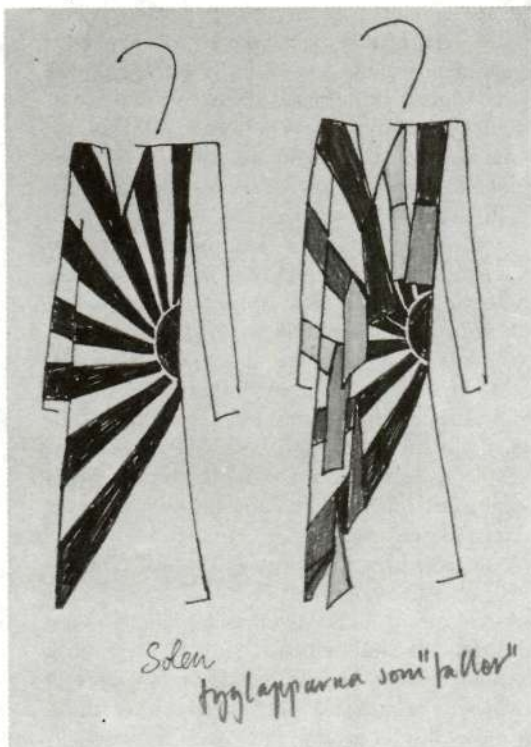


vaid nad astuvad iga kord dialoogi ka selle ruumiga, kuhu nad on välja pandud. Minu piltides peab olema kodutunne.

Mis on kodutunne teie arvates? Katsuge seda kuidagi sõnastada.

A. F.: Kodutunne on füüsiline tunne inimese sees, kaitstuse tunne, tunne olla just nimelt see inimene ise. Seda tunnet kogeb inimene tavaliselt tõesti oma kodus, kuid see pole ainult füüsilise koduga seotud tunne. Seda võib tunda kõikjal, aga see võib ka ära kaduda. Ma leidsin selle Pariisis, aga ma kaotasin selle taas Stockholmis. Ja siis, 80-ndate keskpaiku, reisis Itaalias, leidsin ma endale Napoli lähedal kloostri selle kodutunde: nende inimeste kaudu, kes mind seal ümbritsesid, aga ka nende usu kaudu. Mu religioosne aeg jätkus veel Varssavis, kui ma täiendasin end sealses Kunstiakadeemias 1986. aastal. Kuid sealte koju tagasi tulnud, ei vajanud ma enam usku. Minu usk oli siis minu kodutunne, minu perekond minu sees. See on ülev tunne ja see annab energiat. Sedasama energiat olen ma leidnud ka mõnest Strindbergi maalist. Sellal ma tundsin, et ma ei taha enam üldse midagi teatrist teada, sest teater vaatab teisi inimesi, surub peale nende probleeme, kuid mul oli endagi probleeme küllaga. Teater aga ainult imiteerib elu, ta ei ole tõeline elu.

Ann Frösséni kostüümikavandid Händeli ooperile "Semele" 1977. aastal.



*Solen
tyglapparna som "fallor"*



Ann Frösséni kavandatud kostüümid Jean-Claude Arnault' grupi Strindbergi "Isa" lavastusele 1981. aastal.

Aga nüüd tahate ometi teatrisse tagasi pöörduda?

A. F.: Eelmine aeg on möödas, nüüd ma tunnen, et armastus on minu sees, ning ma tahan ja saan ennast väljapoole näidata. Seda muutust tahaksin ma tuua ka lavale. Minu idee on muuta etenduse keskel, mitte pausi ajal, vaid keset teksti, keset tegevust kostüüme ning kogu kujundust. Taustaks peaks olema kosk - langev vesi. Eks ole see ju ilus sümbol: sisemine kosk, sisemine vee langus, mis sisaldaks looduse ja ka elu ringkäiku. Kõik muutub, kõik teiseneb, aga lõpuks jõuab ikka tagasi selle algse juurde.

Kas te olete leidnud endale sobiva autori, sobiva näidendi ja sobiva teatri, kes selle omaks võtaks ja lavastaks?

Järg lk 96

"LINDHOLMIST" STORRSINI ehk KLAVESSIINIMÄNGU VÕIMALUSTEST EESTIS

Tinglikult võiks klavessiinimängu alguseks Eestis pidada 70. aastate algust, kui alustas "Hortus Musicus". Siis saadi ka esimesed klavessiini nime kandvad Ida-Saksa "Lindholmid". Täispuidu asemel on nende puhul enamasti kasutatud puitlaastplaati, keeled on paksud ja jäigad, plektronid materjali ja konstruktsiooni tõttu ebastabiilsed, klavessiini mõõtmeid on suvaliselt muudetud - kui võtta kokku esimesed meeldetulevad puudused. Kõige selle tõttu ei ole nende pillide kõla kaunis, kuigi sobiva akustika puhul võib tulemus olla üsnagi meeldiv.

Kõigest hoolimata on meil olnud ja on pianiste, kes rohkem või vähem klavessiinist huvituvad (Rein Rannap, Tõnu Rein, Lille

Suursündmus meie barokkmuusikaelus: koriffee Andrei Volkonski uut Storrsi klavessiini sisse õnnistamas (28. IX 1993).

K. Suure foto



Randma, Marje Lohuaru, Maris Valk-Falk, Nata-Ly Sakkos, Anne Tüür, Marju Riisikamp, Tatjana Loginova, Ingrid Vooglaid, Lembit Orgse, Ivo Sillamaa, Imbi Tarum). Neile lisandub praegu üle kümne üliõpilase Tallinnas ja umbes sama palju Helsingis. Enamasti õpivad nad klavessiini kõrvalaine-na.

Õnneks suureneb tasapisi ka pillide valik. Lisaks "Lindholmidele" ja "Ammeritele" (massiivsed, nahast plektronitega) on kontsertidel kõlanud "Hortusele" kuuluv ühemanuaalne flaami klavessiin (meister Henk van Schevikhoven). Sel sügisel saabus "Eesti Kontserdi" tellimusel kahemanuaalne flaami klavessiin (John Storrs), mis sai tuleristsed Andrei Volkonski soolokontsertidega. Mängijate eravalduses on veel paar üsna head pilli. Eesti Muusikaakadeemia, mis seni pidi leppima äraolgitud "Lindholmidega", sai sel sügisel kingitusena Baselist kahemanuaalse flaami klavessiini (Rück, Nürnberg), mis küll kahjuks tippklassi ei kuulu. Kokkupanekut on ootamas ka üks Inglismaalt detailidena tellitud itaalia klavessiin.

Tänu kaks aastat kestnud sidemetele Helsingi Sibeliuse Akadeemiaga on meie üliõpilastel olnud võimalus mängida sealsestel suurepärase tel pillidel ja nendel ka esineda (viimati kontserdil Helsingi saksa kirikus 24. oktoobril). Meie klavessiinimängitel oli sel suvel haruldane võimalus osaleda Raudaskylä muusikalaagris, kus eestlased said kuulsaks oma väsimatu harjutamisega. Mis seal imestada, kui imekaunid helid tekitasid lausa joovastuse.

Millised on tulevikuväljavaated? Ehk tuleb arvestatav meister Peeter Talvest, kellel on valminud juba kaks itaalia spinetti? Võib juhtuda, et Eestisse asutab oma töökoja mõni Lääne meister, kes siinse odavama tööjõu ja väiksemate maksude tõttu saab pillide hinna tunduvalt alla lasta. Loota tasub mõlemat.



HOFFA

Eesti ekraanidel on aprillist peale jooksnud tosinkond Ameerika 20th Century Fox-i filmi. Neist kunstiliselt esilekõlõnõivaim on "Hoffa", mis tänõavu kandideeris "Oscarile" parima operaatoritõõõ eest (selle sai Philippe Rousselot' "Ja jõgi voolab siit mõõõda").

Kuidas hindõvad ameeriklased "Hoffat" ise?

Produtsendid Edward R. Pressman, Danny DeVito ja Caldelot Chubb; reõissõõr Danny DeVito; stsenaarist David Mamet; operaator Stephen H. Burum; lavastaja Ida Random; montaaõ Lynzee Klingman, Ronald Rose; muusika David Newman; osades: Jack Nicholson (Hoffa), Danny DeVito (Bobby Chiaro), Armand Assante, J. T. Walsh. Võrvifilm, 140 min. 20th Century Fox, 1992.

"Hoffa", 1992. Reõissõõr Danny DeVito. Jack Nicholson nimiosas.





"Hoffa". Jack Nicholson (James R. Hoffa) ja Kevin Anderson (Robert Kennedy).



"Hoffa". Danny DeVito (Bobby Chiaro) ja Armand Assante (Carol D'Allesandro).

Kujutage vaid ette säravat filmi, mis on adapteeritud "Hoffa" filmimiseelse konverentsi materjalist. Kamp Armani-moodi riietatud Hollywoodi "mängureid" arutab palavikuliselt elulise tähtsusega teemasid: sotsialismi osa ametiühingute moodustamisel kolmekümnendatel aastatel; riigi ja ühingute rünnakud Teise maailmasõja järgses anti-kommunistliku hüsteeria olukorras; ühiskondlike positsioonide ja toimikute sõda ülepaisutatud bürokraatiaga; organiseeritud kuritegevuse struktuuriline ühtsus monopoolse kapitaliga. Käärinud käised üle oma läikivate küünarvarte, paiskavad mehed sütitavaid kõnesid suitsuga täidetud kontor-sviiti.

Lõpuks, murtud selgrooga, kuid mitte veristatuna, jõuavad nad ühisele kokkuleppele: "No-jaahh... jääme selle juurde, mis meid siia kokku toi - kõmulehtede keelepeks ja meestevahelise sõpruse rituaalid."

Nõnda juhib režissöör Danny DeVito oma kohmakat traktor-treilerit nii kitsale (ja liiga sirgele) teele, et ajalugu meenutab rohkem kuulutustulpade mõõdavilksatamist. Vaatamata "Kodanik Kane'i" ja romantilise biograafilise eepika traditsiooni kaasa-

misele, ei pääse dramaatilise surve "Hoffa" kaugemale esimesest käigust. Ühes taktis Hoffa kaaslane Bobby Chiaro (DeVito) meenutustega ronib legendaarne Veoautode Juht üles mööda ametiredelit, sõlmib lepingu maffiaga, elab üle reetmise ja vangistuse, sealjuures hetkekski kaotamata tavaliste veoautojuhtide poolehoidu, mis kulmineerub ühes stseenis ramedahäälseks koridoriks vanglateel. Millega Jimmy Hoffa on sellise tundeavalduse ära teeninud, jääb kahjaks lõpuni arusaamatuks.

Tänu "Mount Rushmore'i"¹ meenutavale grimmile Jack Nicholson põrnitseb, mõniseb ja ütleb Davis Mametile omases stiilis (kes tänu oma eelmistele töödele on tuntud kui mitte "töölisklassi sõber") lugematuid kordi *fuck you'd*. Erinevalt enamikust seni loodud biograafilisest eepikast puudub siin täielikult Hoffa kutsumuse isiklik motivatsioon ja elulooliste juurte selgitus. Mis teda tagant tõukas, kas kaastunne töötava rahva vastu või lihtsalt tavaline ahnus, kustutamatu võimujanu? Mis on tema jõu allikaks ja karismaks? Film keeldub arvamuse avaldamisest ning hingesoppide sügavustesse peidetud "Rosebudi"² otsimisest.

Ajalootegijat, Suurt Meest, on kujutatud ideoloogivabana, aseksuaalsena - Hoffa teeneks on jäänud vaid keskklassi privileegide muretsemine sinikraedele, kuigi oleks olnud tervendav tasakaalustada isiksuse mahasurumist ümbritsevat sotsiaalset olukorda ja konteksti avades. Nii me jääme selle kabinetietendusega ameerika unelmast lõhkise küna ette, milles puudub konflikt, teema areng või tajutav ihalus; see ei ole isegi ringitammumine, vaid täielik ummikseis.

Paul Artur töötab Montclair State College'is filmiala õpetajana.

CINEASTE, nr 4, vol XIX, lk 81.
Tõlkinud RIINA SILDOS

¹ Mount Rushmore National Memorial - Lõuna-Dakota osariigis Mustades Mägedes (*Black Hills*) asuv mälestussammas hiigelkaljul, kus graniidi sisse on raiutud nelja kuulsaima Ameerika Ühendriikide presidendi, George Washingtoni, Thomas Jeffersoni, Abraham Lincolni ja Theodor Roosevelti peaskulptuurid.

² Rosebud - tsitaat Orson Wellesi kuulsaimast filmiteosist "Kodanik Kane" (*"Citizen Kane"*, 1941), mis sümboliseerib suure isiksuse hinges peituvaid igatsusi, lootusi ja unistusi.

FILMIKRIITIK PAULINE KAEI

Londoni "Times Literary Supplement" võrdleb Pauline Kaeli kui kriitikut Bernard Shaw'ga; ameerika filmimagnaadid näevad temas Savonarolat, kes halastamatult paljastab kõikvõimalikke ekstsesse. Vaieldamatu on vaid see, et kui filmikriitik üldse saab kuidagi mõjutada ekraanile tulevate filmide kvaliteeti, siis suudab sellist mõju avaldada Pauline Kael.

Olla Ameerikas filmikriitik on sama hea kui olla pianist. Nii nagu tuhanded inimesed suudavad kahe sõrmega klaveril ära mängida "koerapolka", täpselt samuti käivad tuhanded inimesed, kinos ja igauks neist võib olla kriitik ("mulle meeldis" või "täielik jama"). Ameerika kõige tuntumatel pianistidel Peter Nerol ja Liberace'il on hiilgav tehnika, kuid vajaka jääb süvenemisvõimest. Täpselt samuti on kõige populaarsemad need filmikriitikud, kes esinevad televisioonis ja vorbivad hetkemuljeid ning teevad enesereklaami. Pauline Kaeli ümbriseb nagu tõelist pianistigi kitsas, kuid tihe austajate ring ja selles mõttes võib teda nimetada filmikriitika Artur Rubinsteiniks.

"Meie ajal," kirjutas Kael ühes artiklis, "on filmikriitikutel teiste kriitikutega võrreldes üks eelis: osavõtlik lugeja. See innustab ja võimaldab paremini keskenduda, muidugi, kui te olete kindel, et käsitleva teema on uudne ja teie ülevaade aitab nii mõnelgi inimesel arutatavas küsimuses selgusele jõuda. Ma eeldan, et minu ülevaated pigem võivad kui kaotavad seetõttu, et mul tuleb neid kirjutada kiirustades, kindlaks tähtajaks, sest nii jõuavad nad lugeja ette enne, kui filmi kohta on langetatud lõplik otsus."

Oma töös ammutab ta jõudu palavast armastusest filmikunstist vastu (ta nimetab seda mitte just päris alusetult "meie rahvuslikuks teatriks") ning vastutustundest kinokülastaja ja filmitootja ees. "Sageli võib kuulda," kirjutas Kael, "et halb kriitik ei olegi nii ohtlik, kuni ta jätkab kirjutamist, sest lugejas kujuneb välja omamoodi immuniteet tema vastu. Lugejad ehk võivadki õppida õigesti hindama tema lennukaid argumente, kuidas aga on lugu nendega, kes teevad kunstis alles esimesi samme? Nende jaoks on ju üksainus ebasõbralik märkus või koguni lihtsalt surnuksvaikimine sama hea kui lõpp. Sellises massilises kunstiliigis nagu filmikunst, kus kallitele linasteostele tehakse kolossaalset reklaami (selleks mobiliseeritakse kõik: raadio, televisioon ja ajakirjandus), ei ole uutell või noortel näitlejatel, kes esinevad odavates filmides, vähimatki lootust püsima jääda, kui ajakirjandus neid ei toeta. Üldiselt võib kirjanik või kunstnik jätkata oma tööd

isegi siis, kui nende looming ei jõua publiku ette: koguni näitekirjanik, kellele tema teose lavastamisest keeldumisega on löödud raske haav, võib loometegevust jätkata. Kui aga filmirežissöör ei leia vaatajalt toetust, siis ta lihtsalt ei saa raha järgmise filmi tegemiseks."

Sünnipärane üllus ja suuremeelsus ei takista Pauline Kaelil otsustavalt välja astuda nende algajate režissööride vastu, keda ta peab andetuks. Neist ühe kohta ta kirjutas: "Joanna" stsenaarist ja režissöör, oma kohuse täitmise tuline eestvõitleja Michael Sarne on kõigest 29-aastane, aga räägitakse, et ta on jõudnud tegelda popmuusika kirjutamise ja esitamisega, on olnud kirjandus- ja filmikriitik, ajakirjanik ja fotograaf. Võrreldes tema pretensioonitu, ebaühtlase ja halli stiiliga, võib koguni sellise pinna pealse romantilise režissööri nagu Claude Lelouch'e'i stiil näida täiesti loomulik. "Pretensioonitu" tähendab siinkohal vaid seda, et Sarne tegeleb sageli asjadega, mille nimel ei tasu üldse väeva näha. "Joanna" on mälestusmärk odavatele ambitsioonidele. Riskides näida ebaviisakas, soovitan ma siiski mister Sarne'il lisada "stsenaarist ja režissöör" tema endiste elukutsete nimetuste hulka."

Pauline Kael.



Kogu oma teravusest ja sarkasmist hoolimata ilmutab miss Kael vahel sellist leebust ja heasoovlikkust, et kellelegi ei tule pähe, kui palju tüütuid tunde ta on veetnud kinos. "Kabareest", mis sai 1972. aastal "parima filmi" akadeemilise preemia, kirjutas ta nii: "Kabaree" on suurepärase muusikaline komöödiafilm, mingi ime läbi on läinud korda vända ta see film, tegemata kompromisse ja järeleandmisi. Imekombel, sest materjal on raske ja hoopiski mitte sentimentaalne, aga meil Ameerikas pole seni ajani olnud tõsist muusikalist komöödiafilmi. Arvatavasti ütlesid selle loojad endale: "Teeme oma tööd ausalt, otsime kõige sobivamad inimesed, püüame oma tööd vilja mitte hukutada sellega, mis on hukutanud teised muusikalid. Võib-olla kannatavad selle läbi meie tulud; võib-olla ongi Hollywoodi kavalatel magnaatidel õigus, kui nad nõuavad mõõndusi ja järeleandmisi või seda, et peosad oleksid antud "staaridele", kuid kõigest hoolimata tehkem vähemalt seekord oma tööd nii, nagu see meile meeldib." "Kabaree" tehti valmis, "staaride" kohale asusid selles Joel Grey konferansjee osas ja Liza Minnelli oma esimeses vokaalses filmiroolis - Sally Bowlesina. Tulemuseks oli see, mida kõik olid lootnud, ja midagi veelgi enam: kuigi film ei andnud suurt tulu, läks ta ikkagi filmilukku."

Kes ta siis on, see Pauline Kael, kes soosib noori andekaid ja muutub mõnikord megääriks? Ta sündis 1919. aastal San Francisco lähistel Poolast pärineva farmeri perekonnas ja oli viiest lapsest noorim. Aktsiate ebaõnnestunud ostu tõttu oli isa sunnitud farmi maha müüma ja kolima linna. Pauline mäletab, kuidas teda kolme- või nelja-aastase tüdrukuna võeti kaasa kinno, tollal teatud ajaks käivaid lapsehoidjaid veel ei olnud ja kinno läks tavaliselt kogu pere koos. Pretendeerimata sellele, et ta mäletaks detailselt kõiki nähtud filme, ütleb Pauline Kael tagasihoidlikult: "Minu mälu on päris talutav."

Ta lõpetas keskkooli San Franciscos ja astus California ülikooli Berkeley's, mis asub San Francisco lahe vastaskaldal, ning valis erialaks filosoofia. Haaratuna linna üldisest vaimsest elust, hakkas ta kirjutama näidendeid, stsenaariume ja esseesid, kuid edutult. "Mul oli vaja millistki elada," seletab ta. "Ameerika Ühendriikide idarannikul inimesed teavad, kuidas läbi lüüa, läänerannikul nad lihtsalt püüavad kirjutada." Pauline läks mehele, seejärel lahutas ja et ennast ning tütrat hinges hoida, ei põlanud ta ühtegi tööd: ta on olnud õmbleja, köök, ajutine lapsehoidja ja koguni õpikute nimetu autor, selliseid õpikuid avaldasid "tööandjad" oma nime all. On igati arusaadav, et palju aastaid hiljem oli ta nõrдинud kellegi inglise ajakirjaniku sõnade üle, kes kirjutas: "Pauline Kaeli kriitilised tööd tõestavad vaieldamatult, et ta ei ole kunagi teinud kehalist tööd."

Kord kuulis väikese San Francisco ajakirja "City Lights" väljaandja juhuslikult mingil koosviibimisel Pauline Kaeli arutlusi ühe filmi üle: ta oli Kaeli artikleid ka varem lugenud ning palus kirjutada

filmist essee. Samal ajal hakkas Kael (tasuta) esinema kommertsraadios ülevaatedega uutest filmidest. Osutus, et tema kuulajate seas oli ka kinnoomanik, kes otsis intelligentset ja energilist direktorit. 1954. aastast kuni 1960. aastani juhtis Pauline Kael Berkeley's kahte kino, esimest "kinokaksikut" Ameerika Ühendriikides (selline kahe vaatesaalia kino ühe katuse all on praegu väga haruldane).

Nooled, mida Pauline Kael eetrisse saatis - tema ülevaated raadios ja artiklid ajakirjades, mis olid küll väikese trükiarvuga, kuid väga hea reputatsiooniga, - tegid oma tööd. 1965. aastal, kohe pärast tema hiilgavate filmiesseede esimese kogumiku ("Olen kaotanud end kinno") ilmumist kolis Pauline Kael New Yorki, kus ta mitme aasta kestel kirjutas filmiretensioonidest intellektuaalsele lugejale mõeldud ajakirjadele nagu "Atlantic" ja "New Republic" ning naisteole orienteeritud suure levikuga kuukirjadele "Vogue" ja "Maccols".

Pauline Kaeli koostööluu ajakirjaga "Maccols" on eriti õpetlik, sest lõppes see nii, et Kael solvas ajakirja naislugejaid, tehes maha muusikali "Helisev muusika" ekraanivariandi, millest miljonid vaatajad olid leidnud rahuldust ja lohutust. Kael kuulutas filmi sentimentaalseks ja võltsiks.

"Mis meeldib miljonitele inimestele "Helisevas muusikas", millega film neid võlub? Ega ometi mitte "uudsusega", mis tegelikult on nii osavasti kokku klopsitud ja nii peene arvestusega tehtud, et filmi niigi segane ja summutatud substants kaob täielikult ülemäära võimsasse muusikalisse fooni - ja kogu saal peaaegu nutab. Muidugi, iseenesest on see tehtud osavasti, see tähendab, ma tahan öelda, et need, kes seda tegid, oskavad teatud tehniliste võtete abil esile kutsuda vastava reaktsiooni. See on filmiga manipuleerimine Pavlovi süsteemi järgi, mis muudab meid koorteks, kellel hakkab signaali peale erituma sülg. Niisuguste filmide nagu "Helisev muusika" edu raskendab veelgi nende tööd, kes püüavad luua midagi nüüdismaailma puutuvat, midagi originaalset ja mõjukat. Pangad, filmistudiod ja režissöörid - kõik tahavad anda vaatajale vaid seda, mis talle on meelepärane."

Oma viimases artiklis ajakirjale "Maccols" loetles Pauline Kael filme, mis tema arvates võiksid olla kasulikud lastele. Kõrvuti linasteostega, mis olid loodud spetsiaalselt lastele, leidis tema nimestikus palju põnevaid seiklusfilme ja vanu komöödiaid, milles osalesid sellised näitlejad nagu vennad Marxid ja Errol Flynn. Pauline Kael arvab, et lapsed tunnevad hea, huvitava filmi ära sama kiiresti nagu täiskasvanudki.

Toredaks sümbioosiks oli Pauline Kaeli koostöö teise kriitiku, Penelope Gilliatiga "The New Yorkeris", kus nad kirjutasid vaheldumisi poole aasta kaupa. See nädalakiri oli võib-olla Ameerika Ühendriikide kõrgetasemelise, vaba ja mõttetiheda ajakirjanduse kõige hiilgavam tribüün. Siin sai Pauline Kael tuule tiibadesse ja vabanes kammitsaist,

nagu vabaneb neist džässimängija, kui ta kolmemi-
nutiste lindistuste asemel võib mängida, mida aga
tahab. Tulemuseks olid arvukad hoogsad ja algupä-
rased esseed filmist kui kunstist.

"Ma ei usu kriitikuid, kes kinnitavad, et neile
pakub huvi vaid tippase ja parim - see ei ole inime-
sele omane lähenemisviis ja ma ei saa sellesse usku-
da," kirjutas Pauline Kael ühes oma
programmartiklis. "Minu arvates on seenende jaoks
vaid vahend iseenese ülistamiseks. Kaugeltki mitte
alati ei ole kerge mõista, mis on filmis hea ja mis on
halb, isegi pisiasjade puhul mitte, ja miks nimelt on
halb või hea. Võiks arvata, et see on üldse tühi töö,
kuid ideaalis annab professionaalne filmikriitik ki-
nokülastajale kriteeriumi, mille abil too võib kont-
rollida oma arvamusel ühtede või teiste sündmuste
kohta filmielus. Selline kriitik teab, et filmikunsti
radikaalsete ümberkorralduste saavutamine käib
talle üle jõu, kuid ta aitab avaldada vaataja arva-
must ja toetab selle olulisust. Võrreldamatult enam
kui ükski teine kunstiliik on film seotud tohutute
rahaliste kulutustega. Kui ei oleks sõltumatut kriiti-
kut, siis ei oleks vaataja ja reklaami tellija vahel mitte
midagi ega mitte kedagi."

Pauline Kael elistab mitte kirjutada filmidest,
mida ülemäära pealetükkivalt reklaamitakse "kuns-
titeostena", kuid ta ei jaga ka snoobidest kriitikute
seisukohta, kes kinnitavad, et film ei saa olla kuns-
titeos, kui ta on väga menukas. Oma ülevaadetes
räägib ta filmi peategelastest, sellest, kuidas areneb
filmi faabula ja kuhu see välja jõuab, räägib koguni
tegelaste moraalist ja sellest, kuidas sellesse suhtub
lavastaja. Kõik see eristab teda suuresti kriitikutest,
kes on ülepeakaela süüvinud tehnikasse ja ignoree-
rivad (nagu seda nõuab mood) moraaliküsimusi
ning järgivad filmistuudio "Metro-Goldwyn-Ma-
yer" vana deviisi: "Kunst kunsti pärast."

"Tehnikast peaaegu ei tasu rääkida, kui see ei
ole millegi tõelisel väärtusliku saavutamise vah-
end," kirjutas Pauline Kael. "Just selle pärast on
kõik jutud uuest kunstiliigist - televisioonireklaa-
mist - lihtsalt jama. Reklaam on isikupäratu ja inetu;
vahendid, millega see saavutatakse, on salakavalad
ja vahel ka andekad, kuid kunstiväärtust neil ei ole.
Just see sunnibki reklaami pöörama nii palju tähe-
lepanu rakursile ja montaažile, mis loob "kunsti"
illusiooni. Film kasutab nüüd sageli keelt, mille te-
levisioon on vaatajale sisse harjutanud. Kui palju
meile ka ei kinnitaks ja kui palju ka ei kirjutataks
noorte visuaalse taju arengust, muutub film televi-
siooni mõjul visuaalselt vähem sugestiivseks, ma-
daldub ja lihtsustub. Teler on väga lärmakas side- ja
meelelahutusvahend ning vaataja, keda hääl maha
surub, harjub halv kvaliteediliste visuaalsete detai-
lide, lihtsustatud kompositsiooni ning kohutavalt
lihtsustatud ja moonutatud värvikujundite süstee-
midega."

Pauline Kael pooldab seisukohta, mille kohaselt
"ei pea film selleks, et olla lihtsalt hea, ilmingimata
sisaldama tõeliselt suure kunsti kõiki komponente:

teravmeelsus, fantaasia, algupärane süžee, meister-
lik osatäitmine ja oluline idee - kõik see, nii omaette,
eraldi võetuna või mis tahes kombinatsioonis, võib
külluslikult korvata tehnilise kogenumatuse".

Erinevalt paljudest teistest filmikriitikutest ar-
vab Pauline Kael, et filmi ei loo ainultki režissöör,
et peale režii aitab edule kaasa näitlejate hea mäng,
väga hea stsenaarium ja koguni kõrgetasemeline
tehnik. Tema armastatuimate kaasasgete ameeri-
ka režissööride hulka kuuluvad Robert Altman ja
Francis Ford Coppola. Nii kirjutab ta sellest, miks
talle meeldib Coppola stiil (ja ühtlasi ka sellest, mil-
line peab tema arvates üldse olema hea režissöör):

"Kui mõelda sellele, et inimesed loevad erineva
kiirusega, siis on imetusväärne, et filmides on üldse
suudetud lahendada kiiruse küsimusi, millega audi-
toorium suudab filmi üheskoos "lugeda". Käsitööli-
sest režissöör lahendab küsimuse ainult mõne
pidepunkti abil, aga ta asetab neile sellise rõhu, et
auditoorium ei saa neid kuidagi märkamata jätta
(sellepärast ongi paljud stuudioosüsteemi aegade fil-
mid ütlemata solvavad); tark ja muretu režissöör
kipub liikuma liiga kiiresti, arvates, et ta on teinud
kõik klaariks, kuigi tegelikult ei ole, ja jätab auditoo-
riumi maha. Kui filmis on nii palju romaanelikke
detaile nagu "Ristiisas", võib probleem tunduda
peaaegu ületamatu. Ometi, täiuslik, nagu ta on, lii-
gub "Ristiisa" ühtlaselt edasi, nii et me ei tunne end
taganttõugatusena ega rahutuna; filmis on narratiivse
hoovuse klassikalist suurt joont. Aga Coppola hoia-
kud on spetsiifiliselt modernsed - hoopis rohkem
kui mitmes palju koormatumas filmis. Renoiri avat-
us väljendab peaaegu paganlikku armastust in-
meste ja maastike vastu; tema stiil on embus.
Coppola avatus kajastab juurdleja keerukaid tun-
deid; ta ei tunne vajadust seletada, mida ta meile
näitab, ja ta ei taha piirata kaadri tähendust, tõuga-
tes meid sellele või teisele rajale. Filmi taga on eel-
dus, et keerukus köidab publikut."

Kuigi Pauline Kaeli kohta võib ütelda (pisut
parafraasierides ühe tema esseede kogumiku peal-
kirja), et ta "on alatasa filmi lummuses", keeldub ta
omaks võtmast noorte seas levinud Marshall McLu-
hani teooriat, et mingisugune eriline "filmialane lu-
gemus" võib asendada raamatuid. "Mul oleks palju
kergem elada ilma filmita kui ilma raamatuteta;
viimane oleks minu jaoks sama hästi kui surm,"
ütles ta ükskord. "Mida toob endaga kaasa elu ilma
raamatuteta, selles võib veenduda, kui räägid režis-
sööriga, kelle kogu lektüür piirdub filmistsenaariumi-
miga. Kogu nende vägevusest ja rahast hoolimata
on nad tapvalt igavad inimesed." Pauline Kael vee-
nab lugejat: "Kui te kavatsete minna vaatama filmi,
mille aluseks on raamat, mida teie arvates tasuks
lugeda, siis alustage raamatust!"

Kui Pauline Kael kirjutab filmist, mis on vända-
tud raamatu järgi, loeb ta alati raamatu läbi ning
avaldab oma põlgust nende vastu, kes peavad seda
"ebaoluliseks" või "reeturlikuks üleminekuks kir-
janduse poolele". Ta on jõudnud järeldusele, et kõi-

ge paremaid romaane on peaaegu võimatu tõlkida filmikeelde ja et paljud kõige paremad filmid on tehtud teisejärguliste kirjanduslike allikate alusel ning ületavad viimaseid oma kvaliteedilt.

Inimesed, kes loevad Pauline Kaeli enam-vähem regulaarselt, teavad, et tema meetodit ei saa samastada filmi kastmisega - nagu seda tehakse lakmuspaberiga - tema isiklike arvamuste valmisse-gatud "lahusesse", et määrata positiivne või negatiivne reaktsioon. Tema retsensioonidest saab lugeja teavet filmi sisu ja selles mängivate näitlejate kohta, saab teada, kuidas film on tehtud, miks retsensent arvab, et filmi tegemiseks kulutatud jõupingutused pole tühja jooksnud. Tema artiklite selge ja sundimatu stiil jätab mulje, et tegemist on heatahtliku, kuid aeg-ajalt ka sarkastilise sõbraga, kes veenab lugejat minema vaatama head linasteost või, vastu-pidi, hoiatab teda tunde kestva igavuse eest. Ta peab tähtsaks filmi sisu ja küsimust, kui huvitav ja kasulik see teile võiks olla. Siinkohal katkend Pauline Kaeli "kreedost", mida ta esitab talle omase temperamentsusega:

"Võib-olla ei looda ühtki kunstiteost ilma usuta auditooriumisse - ilma selle usuta, mille järgi otsustatakse, mis nimelt meeldib inimestele ning mis on nende silmis menukas, vaid lähtub kunstnik isiklikust absoluutsest veendumusest, et publikule tuleb pakkuda oma loodust ainult kõige paremat. Just see veendumus sunnib režissööri mõudma ümber-võtete tegemist, isegi siis, kui ta teab, et tal tuleb selle eest maksta, et ta hakkab seda kahetsema; just see viib noore baleriini täieliku kurnatuseni, just see sunnib Carusot pingutama oma häälepaelu. Te peate uskuma publikusse, uskuma, et isegi teie kõige suurem jõupingutus on vaid vaevu väärt publikut. Just seda peetaksegi silmas, kui kunstnik ütleb, et ta tegi seda või teist, "sest ta pidi seda tegema", või kui ta koguni väidab, et ta tegi seda "lihtsalt enda jaoks". Kunstniku ausus rajaneb tolle austuse mõistmisel, mida ta peab ilmutama teiste vastu. Ausus kunstis (sealhulgas ka teatris ja filmis) on endast kõige andmine, isegi siis, kui publik ei suuda näiliselt eristada head halvast, isegi siis, kui publik ilmselt eelistab kergekaalulist, odavat ja kunstlikku. Auditoorium, millesse peab uskuma, on suur auditoorium, selle osaks oli inimene lapsena, siis, kui midagi suurt esimest korda leidis vastukaja tema hinges, ja mille osaks ta ka jääb. Sellest hetkest peale, mil kunstnik ei tunneta enam end selle auditooriumi osana, mil ta hakkab mõtlema, et püüelda on vaja ainult publikumenu poole, sellest hetkest peale ei ole ta enam kunstnik. Temast saab ärimees, kes müüb teatud kaupa: oma annet, iseennast."

Tõlgitud venekeelsest ajakirjast "Amerika", oktoober 1975, nr 228, lk 54-55.

Tõlkinud JÜRI OJAMAA

ÕNNITLEME!

1. jaanuar

MATI UNT

kirjanik ja lavastaja - 50

2. jaanuar

HANNES ALTROV

klarnetist ja pedagoog, kauaaegne ERSO klarnetirühma kontsertmeister - 50

3. jaanuar

ERNA SAAR

pianist ja pedagoog - 70

ÜLO VINTER

helilooja - 70

16. jaanuar

EDUARD POOLAKENE

viuldlaja ja pedagoog, kauaaegne "Vanemuise" orkestri kontsertmeister - 80

20. jaanuar

PEETER PERENS

koorijuht ja pedagoog - 60

26. jaanuar

HELLE-REET HELENURM

Draamateatri näitleja - 50

ALKEEMIA

Kui on üldse olemas silmapaistev näide, et kommerts ja kunsti sulamist võib sündida hea rahvalik film, siis "Ristiisa" ("The Godfather", 1972) on seda. Film lähtub soparomaanist, mida on üldiselt peetud haaravaks ja huviga loetavaks, kuigi minu meelest (võib-olla sellepärast, et filmid on minu sopavajaduse enam kui ammendanud) ta küll loetav ei ole. Paari tabava jõulise lausega öeldakse sulle, kes või mis on karakterid, ja see ongi kõik, mida nad on. Möödamattes heidetakse pilk nende taustale ja ühe-kahe särava anekdoodiga suguelule, ning juba liigubki autor edasi, ikka ühe pärl juurest teise juurde. Mario Puzol on hea kirjaniku maine, nii et tema leivateenistusse suhtuti kui millessegi erilise, mis nagu ei kuulukski Irwing Wallace'i - Harold Robbinsiga ühte klassi, kuhu ta oma kihkude ja kiheluste ja magusa *roman-à-clef* käsituslaadiga selgelt kuulub. Mida see kirjandusvool üldse teeks, kui poleks Porfirio Rubirosa, Judy Garlandit, James Aubreyt, Howard Hughes'i ja Frank Sinatra? Romaani "Ristiisa", mille kirjutamist "Paramount" finantseeris, iseloomustavad Sinatra stereotüüp ning seks ja veresaun ning pisut murtud südameid ja pahandust. Ta on haarav võib-olla selles mõttes, nagu seda olid mõni aasta tagasi Spiro Agnew' kõned. Filmi režissöör Francis Ford Coppola (7. IV 1939), kes on ühtlasi koos Puzoga kirjutanud stsenaariumi, pole raamatu julustrabavast kõmutaotlusest loobunud, aga on ometi filmi teinud niisuguse haarde ja jõuga, mis iseloomustavad Dickens'i rahvalikke romaane. Vett ja seksi on välja pigistatud ning teemaga prostitueerimist vähendatud (Nino, kes laulab, viskiklaas käes, on välja visatud), ja nii on filmil vähe ühist teiste samalaadsete raamatute mugandustega nagu näiteks "Poliitilised avantüristid" ("The Carpetbaggers", 1964) ja "Seiklejad" ("The Adventurers", 1970). Puzo on pakkunud seda, mida Coppola vajas: fabuleeritud sündmusi ja detaile, millest sai teha valiku, pealkirjade taga folkloori, kirge ja vahenditust, kõik hästi tuttavad. Ja

küllap jättis Puzo häbitu jutuvada Coppolale vabamad käed, kui tal oluksid parema raamatu puhul; tal polnud tarvis mures väänelda, kuidas paremini edastada romaani stiili. Puzo, kes tunnistab, et ta vajas raha, väidab, et on kirjutanud "allapoole oma annet", ja sellega tuleb nõustuda. Coppola kasutab oma annet, et päästa mis päästa annab - et pakkuda publikule parimat, mida kineast võib välja pigistada täiesti toorest materjalist. Noor režissöör Coppola, kellel on seni puudunud löökfilm, võib-olla tegigi selle filmi raha pärast, nagu ta ise on väitnud - et edaspidi filmida seda, mida ta tegelikult tahab, ütleb ta -, aga film on tehtud võimete haripunktil. Coppola on päästnud Puzo energia ja laenanud temalt narratiivset väärikust. Lasknud juhuste ja kiirustamise saginas filmil valmida ja paisanud selle turule, pole Coppola üksnes andnud oma parimat, vaid jõudnud hoopis kaugemale, kui ta võib-olla ise taipab. "Ristiisa" asetub selliste varasemate jämedakoeliste teemadega filmide heroilisele skaalale nagu "Vee piiril" ("On the Waterfront", 1954), "Siit igavikku" ("From Here to Eternity", 1953) ja "Nunna lugu" ("The Nun's Story", 1959). Ta annab maffiadünastiat avara, jahmatavalt elava pildi. Kvantiteet on raamatust; kvaliteet on Coppolalt.

Tegevus algab 1945. aasta suvel, filmi juured on siiski kolmekümnendate aastate alguse gangsterifilmides. Sündmustik keerleb endiselt rivaalitsevate jõukude ümber, kes tapavad üksteist, aga nüüd näeme patronaazi ja terrori süsteemi, milles tapmine on konkurents püsimise viis. Näeme seda, kuidas väljapressijate jõugud tungivad üksteise valdustesse, ja seda, miks niisugune põrandaalune äri vääramatult kasvab vägivaldaks. Näeme etnilist subkultuuri, milles vastanduvad meeste arusaamad oma kohusest - selle jätavad nad hämaruse varjata - ja päikeseline võltsparadiis, milles nad püüavad hoida oma naisi ja lapsi. Kolmekümnendate aastate filmid vihjasid sellele, aga "Ristiisa"

haarab härjal otse sarvist; tahe minna põhjani ja püüe mõista põhilist, vaadata ilma tava-päraste eelarvamusteta - see kõik annab filmile eepilist jõudu.

Visuaalne skeem põhineb kõige ilmsematel elu-surma kontrastidel: hämarates, kaetud akendega ruumides, mida isegi päeval valgustavad lambid, kohtuvad mehed ja ajavad äri, ning selle varjatud, nokturnaalse maailma ja päikesepaiste vahel, mida nad jagavad naiste ja lastega, liigubki jutustus. All ilma hämarates kohtumistes on pinget; tekib tunne, et selle salaelu varjus on hirmu luulet, mis on meestele (ja võib-olla ka mõnele valitud naisele) reaalsem kui päikeseline välismaailm. Heleda ja tumeda kontrast on nii ooperlik ja nõnda avatult sümboolne, et väljendab täiuslikult materjali põhiolemust. Karakterite katoliiklikku tausta arvestades on kontrast oluline: süütu *versus* teadmine - ja teadmine tähendab kõnealusel juhul pattu. Visuaalne stiil mängib kaasa, sest goyalik tumepruuni ja musta interjööri vaheldus vihjab (pole tähtis, kui irratsionaalselt) vanemale ajaloojärgule, kuna päikeselistel pehmete nurkadega aiastseenidel on oma kalendripildilik minevik. Nino Rota partituuris on kasutatud vanu rahvalikke laule, et osutada meeleolude muutumisele, ja ühes klimakteerses punktis hakkab paisuma *crescendo*, mis on niihästi itaalia ooper kui ka ehtne neljakümnendate filmimuusika. Film on täis tormakaid ja rumalaid tempe, aga puuduvad teod, mida ajendaks isiklik vaprus. Hämaruses mahitatud tapmine on salahirm, mis tõstab pinnale ühe veretöö teise järel. Seda juhtub nii sageli, et mõne aja pärast see ei üllata meid enam, ja tõdemus, et tapmine on äritegevuse lahutamatu osa, aitab meil astuda pika sammu vanades filmides kokkufantaseeritud lindpriidest edasi. Need gangsterid ei rahulda meie fantaasia seiklushimu astla vastu astujatest; nad pole väljakutsuvad, vaid salakavalad ja alandlikud. Nendelt nõutakse suuremat kuulekust kui meilt; nad elavad, täites käsku. Kinolinal pole kedagi, kellega võiksime samastuda - kui me just ei kiindu ühe haitiigis ujuva hai kiiskavatesse hammastesse.

Isegi kui süzeeliinid umbes teist kolmandikku läbides lõtvuvad ja mõne aasta teekond paneb meid kahtlema, kas teatavad asjad tehakse ära või lükatakse edasi, ei muutu film jampслиkuks. Režissööriritoõ on

jätkuvalt intelligentne. Coppola peab vastu ja viib otsad kokku. Pinna all virvendab soparomaan, aga režissöör püüab detailidest tervikut luua. Vaatepilt tundub hämmastavalt täiuslik - millise laia ajaloolise perspektiivi tunde saad, kui võtta arvesse, et tegemist on ajavahemikuga 1945. aastast viiekümnendate aastate keskpaigani, mil Corleone perekond, keda konkurentide sund paneb narkootikumidega äritsema, viib oma operatsioonibaasi Las Vegasesse.

Suurt tegelaskonda juhib Marlon Brando don Vito Corleonena, võimuka Sitsiilia-Ameerika klanni "ristiisana", James Caan mängib tema tormakat poega Sonnyt ja Al Pacino mõtlikku haritud poega Michaelit. Kas Brando väärib imetlust? Väärib küll, aga ta väärib seda sageli; ta oli imetusväärne mõni aasta tagasi filmis "Heiastused kuldses silmas" ("*Reflections in a Golden Eye's*", 1967) ja ta on šokeerivalt tõhus töölikklassist pärit sadistina praegu jooksvas filmis "Õised külastajad" ("*The Nightcomers*", 1972), kuigi film ise ei tasu vaatamist. Kuuekümnendais eluaastais patriarhi don Vito roll võimaldab tal avaldada rohkem õrnust, mis oli nii kütkestav ja heitlik tema hcooperallorlides. Don Vito võiks mängida suurejoonelise vana võitlejana, õilsa mõrtsukana, muheda patriarhina, aga Brando! õnnestub vältida banaalsust. Talle iseloomuliku trotsiga ei rõhuta Brando oma vajakat profiili ja massiivset skulpturaalset pead, mis meenutab Rodini Balzaci - ta ei mängi skulpturaalsele õilsusele. Tasane murdunud hääle tuleb valehammaste vahelt kõverdunud suust; tal on kiiva kasvunud riiaka vanamehe lotendav nägu ja sõjakalt ette tõstetud lõug. Kāhe hāāle on eriti mõjuv pärast don Vito haavatasamist; sa lausa tunned, et selle on murdunud kuulid, ja loodad, et see pole murdunud varem. Brando kehastab don Vito võimu, teeb ta füüsiliselt vähem hirmuäratavaks ja sügavamaks, enesessetõmbunumaks.

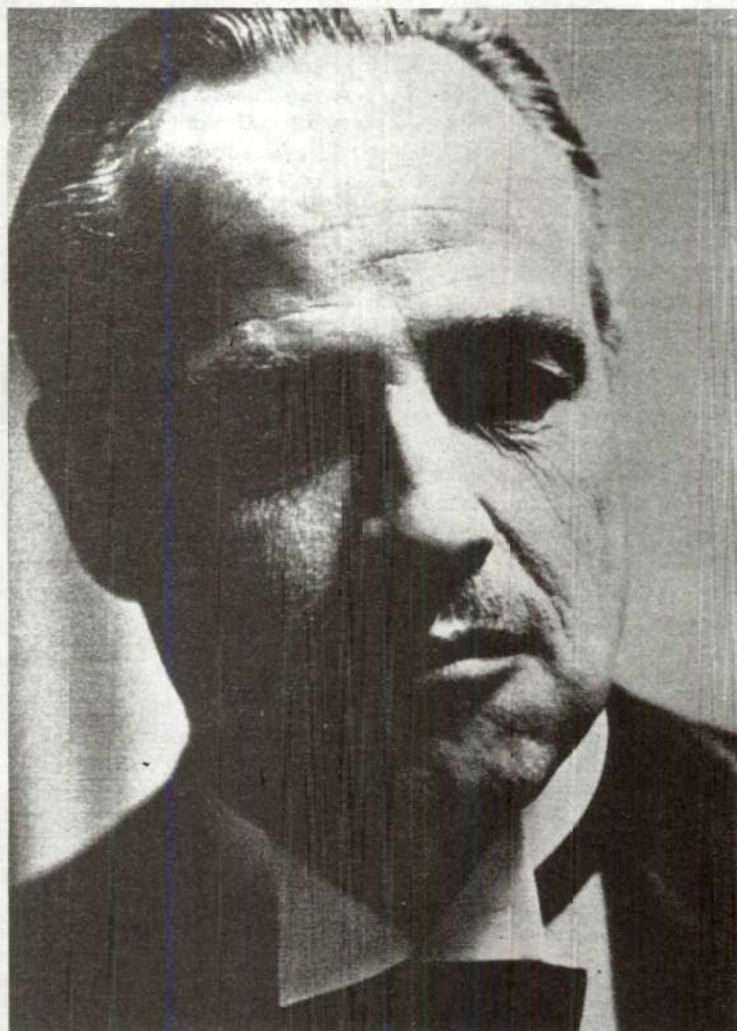
Brando mäng on viimasel ajal mahenenud; see ei eruta vahetult nii palju kui varem, sest enam pole äkilisi vägivaldseid tundesõoste. Brando mõjub nüüd õrnemalt, vähem demonstratiivselt, ta allub nüüd materjalile. Näib, et ta on leidnud tee autoparoodiast eemale, mis muutis ta koomiliseks ja tõukas vahel teised näitlejad tagaplaanile ning jättis stsenaariumi alasti. Tal pole enamiku kuulsate näitlejate lihvi, vastupidi -

muutunud vananedes vähem maneerlikuks, näib ta ammutavat otse elust ja iseenesest. Tema don Vito on primitiivne püha koletis, ja seda võimsam, et ta ei esita filmide turjakaid pühi koletisi (nagu Anthony Quinn), vaid tõelisi - neid vanamehi, kes kannavad hapras kehas põhjatut vimma ja ürgset viha, neid koletisi, kes ei jaksa enam kingapaelu siduda, aga mäletavad vanade äritehingute pisimaidki üksikasju. Keegi pole osanud kaamera ees Brandost paremini vananeda; ta viib don Vito tasapisi tema elu varjatud alale, kui liigub päikeselisse maailma - see koletis, taas süütusele lähedal. Karakteris on kajasid ja varje, aga mitte lärmi; ja see vaikuse soomusrüü ongi tema jõud. Brando on andnud don Vitole midagi omaeense salajas hoitud kurtuaasest reservist: tegelast ei seletata, me lihtsalt oleme temaga päri ja usume, et tööpoolest, temast võis saada allilma kuningas. Brando ei domineeri filmis, ometi annab ta kohalolek filmile legendaarsuse, mis on vajalik, et tõusta jõukude sõjast arhetüüpse suguharude sõja tasemele.

Film ei piirdu Brandoga; väga hea on ka James Caan, samuti Robert Duvall ja paljud teised väiksemas osades. Don Vito pojad esindavad Brando eri tahke - Caani Sonny näeb välja nagu noor muskiline Brando, aga ilma lunastavate vaistudeta, kuna troonipärija Michael - Al Pacino - loob enda ümber vaikse pahaendelise ruumi; tema näitlejatöö - mis on samuti imetusväärne, suur, aga mitte suurustav - täiendab Brandot. Nagu Brando selles filmis, on ka Pacino lihtne; teda ei taba näitlemas, aga ometi suudab ta väikesest rõõsa näoga mustaverd ülikoolipoisust teiseneda allilma isandaks, muutudes iga sammuga tugevamaks, väiksemaks ja üha üksildasemaks. Coppola ei rõhuta isa ja poja sidet; see on lihtsalt omal kohal, et märkaksime seda siis, kui soovime. Michael avaneb enamasti seestpoolt nagu ta isagi, aga me hakkame nägema ka seda, kuidas ta isa nagu on kujunenud (Michaeli suu kõverdub ja põsed lõuavad lotti nagu ta isal pärast seda, kui ta lõualuu purustatakse). Pacinol on ebatavaline anne kujutada mehe kahestuvat hinge, kelle kalkulatsioonid lähevad sageli vastuollu tema kalduvustega. Kui Michaelit korra hoiatatakse, et ta peab tulema välja tulistama, ja ta viivitab, tajume tema segipaisatud tundeid. Ja tema kalkulatsioonid võidavad alati, me näeme, et ta ei saa

kunagi rahu. Režissöör valitseb filmis peaaegu kõike. Naiste kaassüüdlus meeste tegevuses on jäetud hämaraks, aga see on häirivalt kohal ja sellest ei saa mööda. Ja Coppola ei muuda kõrvaltegelasi armastusväärseks: me vaatame Clemenzat (Richard Castellano) spagette valmistamas niisama objektiivselt nagu siis, kui ta kägistab endist semu. Paljud näitlejad (ja sündmused) resoneerivad varasemate gangsterifilmidega, nii et me paigutame nad lausa alateadlikult gangsterifilmi eellukku. Castellano, kes meenutab Al Capone't ja Edward G. Robinsoni (pluss juhuslik sähvatus Oscar Levantist), kuulub sinna atmosfääri, nagu ka Richard Conte (Berzinina), kes on kaasa teinud paljude selle filmi eelkäijates, kaasa arvatud "Maja võõrastele" ("*The House of Strangers*", 1949), kuigi võib-olla Al Lettieri (Sollozzona) mängib liialt nagu B-filmi kaabakas. Ja ehk on režissöör ohjad käest lasknud, kui Sonny vaagub õhukulastuna ja vereplekilisena tolliputka juures hinge - efekt on ülemäära räige.

Inimesed käivad karakteerselt riides ja elavad karakteris - kogu selle kribu-krabuga, mis muudab asjad õigeks. Ajastule iseloomulikke detaile: sataänpadi, modernstiilis üürimaja eeskoda, lapse kleebitud kaart vanaisale -, aga Coppola ei tee vaatajast giidi saadetud turisti, kellele näidatakse kätte, mida vaadata. Ka ei kasuta ta kurjasti suurt plaani, mis on käepäraseim vahend režissööri hoiaku jäädvustamiseks. Diane Keatonit (mängib Michaeli sõbratari) on näha aegajalt; tema võlu on ehtne. Ainus karakter, keda hoitakse kaadris, et näeksime teda täpselt samuti nagu Michael, on Apollonia (Simonetta Stefanelli), kellesse Michael armub Sitsiilias. Kaamera fikseerib ta küpse erootilise kujuna, sest seda ta Michaeli jaoks on, ja Coppola, kes pole oma ressursse ammendanud, suudab seda teha kõigest mõne kaadriga. Üldiselt püüab ta kujusid mitte fikseerida. Filmis "Pühapäev, neetud pühapäev" ("*Sunday Bloody Sunday*", 1971) näitas John Schlesinger räpast kummulikeeratud tuhatoosi suurest plaanis, nii et peale räpasuse polnud kaadrist muud tähendust võimalik välja lugeda. Arvan, et Coppola oleks lasknud kaameral filmida tuba, kus naine kummardub, et saada tuhatoos kätte, ja räpasus oleks olnud ainult üks jälgitav element teiste seas - võib-olla naise keha kurvid võinuksid meile öelda hoopis rohkem kui tava-



"Ristiisa" ("The Godfather", 1972).
Režissöör Francis Ford Coppola. Robert Duvall (Tom Hagen), Tere Livrano (Theresa Hagen), John Cazale (Fredo Corleone), Gianni Russo (Carlo Rizzi), Talia Shire (Connie Rizzi), Morgana King (mama Corleone), Marlon Brando (don Vito Corleone), James Caan (Sonny Corleone), Julie Gregg (Sandra Corleone) ja Jeannie Linero (Lucy Mancini).



"Ristiisa II" ("The Godfather, Part II", 1974).
Režissöör Francis Ford Coppola. Al Pacino
(Michael). Auhinnati kuue "Oscariga": parimaks
tunnistati film terovikuna, režissöör, käsikiri,
meeskõrvalosatäitja (Robert De Niro), kunstniku-
töö ning dekoratsioonid ja muusika.

"Ristiisa". Al Pacino (Michael Corleone),
Marlon Brando (don Vito Corleone), James Caan
(Sonny Corleone) ja John Cazale (Fredo
Corleone).



"Ristiisa III" ("The Godfather, Part III", 1990).
Režissöör Francis Ford Coppola. Al Pacino
(Michael Corleone).



"Ristiisa III". Andy Garcia (Vincent Mancini) ja
Al Pacino (Michael Corleone).

"Ristiisa". Marlon Brando (don Vito Corleone)
ja Al Pacino (Michael Corleone).

"RISTIISA". ("The Godfather"). Režissöör Francis Ford Coppola, stsenaaristid Mario Puzo ja Francis Ford Coppola (M. Puzo samanimelise romaani järgi), operaator Gordon Willis, peakunstnik Warren Clymer, helilooja Nino Rota, kostüümikunstnik Anna Hill Johnstone, kunstnik Dean Tavoularis, režissööri assistendid Fred Gallo, Samuel Verts ja Steve Skloot, produtsendid Albert S. Ruddy ja Gray Frederickson. Osades: Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), James Caan (Sonny Corleone), Richard Castellano (Clemenza), Robert Duvall (Tom Hagen), Sterling Hayden (McCluskey), John Marley (Jack Woltz), Richard Conte (Barzini), Diane Keaton (Kay Adams), Al Lettieri (Sollozzo), Abe Vigoda (Tessio), Talie Shire (Connie Rizzi), Gianni Russo (Carlo Rizzi), John Cazale (Fredo Corleone), Simoneita Stefanelli (Apollonia) jt. Värviline, 175 min. "Paramount", USA, 1972.

Francis Ford Coppola (keskel) filmi "Tänapäeva apokalüpsis" ("Apocalypse Now", 1979) võtetel. Selle filmi tegemist alustas Coppola 1975. aastal, vahetult pärast "Ristiisa II" valmimist.



27. märtsil 1973 sai "Ristiisa" Ameerika Filmiakadeemia auhindade jagamisel kolm "Oscarit": 1972. aasta parim film, parim ekraniseeringu käsikiri ning Marlon Brando kui parim meesnäitleja. "Oscarite" saajateks olid samal aastal veel Bob Fosse'i "Kabaree" ja Luis Buñueli "Kodanluse diskreetne võlu".

line korjeliigutus. "Ristiisa" hoiab meil nii palju korruga silme ees, et meil ei hakka igav (kuigi filmil jääb kolmest tunnist puudu ainult kaks minutit) - me võtame ikka veel vastu. See sundimatu, "avatud" lähenemine kaadriale on Jean Renoiri pärand. Nagu Renoir, laseb ka Coppola vaatajal kujude keskel uidata, laseb filmil hingata, ja see on ajaloolise filmi puhul, kus iga detail peab olema hoolega paigale sätitud, ääretult raske. Aga detailid ei tundu sugugi "paigale sätitud" - sa oled juba mõnda aega filmis sees, enne kui saad üldse aru, et tegevus toimub minevikus.

Kui mõelda sellele, et inimesed loevad erineva kiirusega, siis on imetusväärne, et filmides on üldse suudetud lahendada kiiruse küsimus, millega auditorium suudab filmi üheskoos "lugeda". Käsitöolisest režissöör lahendab küsimuse ainult mõne pidepunkti abil, aga ta asetab neile sellise rõhu, et auditorium ei saa neid kuidagi märkamata jätta (sellepärast ongi paljud studiosüsteemi aegade fiimid ütlemata solvavad); tark ja muretu režissöör kipub liikuma liiga kiiresti, arvates, et ta on teinud kõik klaariks, kuigi tegelikult ei ole, ja jätab auditoriumi maha. Kui filmis on nii palju romaanilikke detaile nagu "Ristiisas", võib probleem tunduda peaaegu ületamatu. Ometi, täiuslik, nagu ta on, liigub "Ristiisa" ühtlaselt edasi, nii et me ei tunne end tagantõugatuna ega rahutuna; filmis on narratiivse hoovuse klassikalist suurt joont. Aga Coppola hoiakud on spetsiifiliselt modernsed - hoopis rohkem kui mitmes palju koormatumas filmis. Renoiri avatus väljendab peaaegu paganlikku armastust inimeste ja maastike vastu; tema stiil on embus. Coppola avatus kajastab juurdleja keerukaid tundeid; ta ei tunne vajadust seletada, mida ta meile näitab, ja ta ei taha piirata kaadri tähendust, tõugates meid sellele või teisele rajale. Filmi taga on eeldus, et keerukus köidab publikut.

Need gangsterid armastavad oma elustiili, kuigi meid, kes me vaatame seda väljastpoolt, see stiil kohutab. Kui filmigangster esindas kunagi, nagu Robert Warshaw on neljakümnendate aastate lõpul väitnud, "seda, kes me tahame olla ja kelleks me kardame saada", kui ta väljendas "seda osa ameerika hingest, mis ignoreerib tänapäeva elu väärtusi ja nõudeid, mis ignoreerib "ameerikalikkust" ennast", siis see on möö-

KUJUNDITE LUULE

dunud ajastu hoiak. "Ristiisas" näeme organiseeritud kuritegu kui vaba ettevõtluse ja valitsuse poliitika obstsöönset sümboolset laiendust, Ameerika halvima osa, tema feodaalse halastamatuse laiendust. Organiseeritud kuritegevus ei ole ameerikalikkuse ignoreerimine, ta on see, milleks me kardame ameerikalikkust muutuvat. Ta on ameerika süsteemi luupainaja. Kui "ameerikalikkus" oli rõõmsa ja lahke ametliku optimismi vorm, sai gangster tavaliselt filmi lõpus surma ja kivi langes meie südamele. Nüüd on meeoleolu kogu Ameerikas süüdlaslikult madalal. "Ristiisa" lõpp ei paku lahendust, sest perekonna äritegevus jätkub. Terry Malloy ei teinud "Vee piiril" lõpus dokke puhtaks; see oli vale. "Ristiisa" on rahvalik melodraama, aga ta väljendab uut traagilist reaalsust.

18. märtsil 1972

Inglise keelest tõlkinud UDO UIBO

PAULINE KAELI
FILMIRAAMATUD

I lost it at the movies (1965)
Kiss Kiss Bang Bang (1970)
Deeper into movies (1973),
National Book Award Going Steady (1970)
State of the Art (1985)
Taking it all in (1986)

Erakordne visuaalse rikkuse ja visuaalse vabaduse ühendus eristab Bernardo Bertolucci (16. III 1941) filme vanemate režissööride töödest. Hollywoodi filmis tunduvad massistseenid enamasti eelnevalt kohale sätitud; David Leani filmi puhul tuleb õigupoolest nagu traadist tõmmatult reageerida rängale tööle, mis on kulutatud rahva kokkuajamisele ja riidessepanekule. Bertolucci on esimestest filmidest alates - kahekümneaastaselt filmitud "Vikatimees" ("*La commare secca*", 1962) ja kahekümne kahelelt "Parma kloostri" ainetel tehtud tänapäevalugu "Enne revolutsiooni" ("*Prima della rivoluzione*", 1964) - töötanud laia haardega ning tema filmid tunduvad lihtsalt voolavat, nagu poleks tema pildistatud elu kaamera tarvis üles seatud, vaid olnud juba enne kohal, ning tema liiguks seal edasi-tagasi, nagu aga tahab. Enamik noori kineaste püüab jätta oma lood ajastamata - mineviku maine pole kõrge ning minevikuteemalised filmid maksavad rohkem ja kipuvad takerduma -, aga Bertolucci on oma laiahaardelise romantismi ja fenomenaalse muretuse tõttu neile otsekui loodud; filmiajaloo peaaegu tundmatu lüürilise vabadusega liigub ta minevikku samuti, nagu töötab olevikus. Kahekümne üheselt sai temast võistlustel pärjatud luuletaja ning tal on luuletaja anne kasutada esemeid, maastikke ja inimesi väljendusrikkalt, nii et need kõik muutuvad tema nägemuse osadeks. Arvan, et just selle ande tõttu on "Konformistist" ("*Il conformista*", 1970) saanud rikas ja tundeküllane kogemus.

Bertolucci mugandus Alberto Moravia romaani, mis vaatleb kõrgklassist pärit Mussolini pooldaja psüühikat, paigutub põhimõtteliselt aastasse 1938 ja küllap pole ülekohus öelda, et selle kõrval, kuidas Jean-Louis Trintignant kehastab peategelast - see on erakordselt haarav näitlejatöö -, pakub kõige rohkem huvi see, kuidas kõik on küllastatud minevikutundest. See pole see minevik, mida tunneme kolmekümnendad aastad üle elanud filmidest, vaid Bertolucci

poolt esilemanatud minevik - kujundite luule kaudu väljendatud kolmekümnendad.

Trintignant, kes on tasapisi tõusmas prantsuse tippnäitlejaks, kuigi seda on oodatud paljudelt teistelt (näiteks Belmondolt), süüvib intelligentse nahahoidja karakterisse, kes ohverdab kõik, mida ta armastab, sest soovib normaalsuse turva. Trintignant'il on peaaegu uskumatu ekraaniintuitsioon: ta nägu pole kunagi liiga emotsionaalne ja mitte kunagi päris tühi. Selles rollis, tahtejõuetu intellektuaalina, annab ta mõtete liikumist edasi pinevuse kaudu, nii nagu seda tegi Bogart, ja tal on ka Bogarti irve ja tema hambaidpaljastavad refleksid - künism ja huumor purskuvad välja metsikusena. Ja itaallast mängides tuletab ta veidral salapärasel moel meelde Sinatrat. Kõik tema ümber on nagu režissööri sametise stiili emanatsioon, eriti kaks kaunist naist - Stefania Sandrelli, vastupandamatu *comedienn*e, kes mängib Trintignant'i võluvalt korrumpeerunud keskklassi päritoluga naist, ja Dominique Sanda oma tursunud huulte ja tiigripilguga, kes mängib selle antifašistist professori lesbilist naist, kelle Trintignant peab tapma. (Naine on otsekui saaki jälitav kiskjalik näitemängulesbiline, aga ta on selline ekstaatiline erootiline kujund, mis muutub sürrealistlikuks figuuriks, ning Bertolucci kasutab teda kui allasurutud ihade kehastust. Kergelt maskeerituna esineb naine veel kahes teises rollis - olles mõeldud peaaegu sublimaalsena.) Kõige vähem on filmis õnnestunud ideed, mis keskenduvad Trintignant'i fašisti ümber. Arvatavasti on meid kõik ära tüüdanud poliitilise käitumise psühhoseksuaalsed seletused ja me kahtleme neis õigustatult; me võime ju pähe tuupida õpikunäiteid, kuidas hirmunud, allasurutud indiviididest kasvavad fašistid. Imaginatiivselt teoselt ootaks aga suuremat kujutlusvõimet - fašisti, keda nähakse seestpoolt, mitte vasakpoolseid vaateid sellele, milline fašist on seestpoolt. Aga kuigi ideeliselt lugu ei veena, tundub see režissööri loodud barokses ümbruses ikkagi orgaaniline, ning värvid on nii õrnad ja sügavad ja mahedad, ning kude nii pehme, et teos on oma loomult ambivalentne - mitte halvas mõttes, et ta jääb segaseks, vaid heas mõttes, et ta annab kujutlusele toitu. Karakter, mida Trintignant kehastab, pole mingil juhul lihtne; kui ta ütleb: "Ma tahan luua normaalset elu", siis on selge, et ta peab selle

l o o m a, sest elu pole tema jaoks normaalne. Kui ta jälgib, kuidas ta tuleb toime normaalse inimese mängimisega, on temas nauturlikku bravuuri.

Bertolucci vaade pole niivõrd mineviku rekonstruktsioon, kuivõrd mineviku ekst-rakt; "Konformist" läks maksma kõigest seitsesada viiskümmend tuhat dollarit - ta sobitas kokku dekoori ja tollest ajastust säilinud modernarhitektuuri ning viis kõik (isegi avatiitrid) ühtsesse stiili. "Neetutes" on Visconti kasutanud kolmekümnendaid-*in-extremis* võõrandusvõttena. Bertolucci toob ajastu lähedale ja meie astume sisse. Tema nostalgia on avatud; vaataja hakkab jagama üldistatud empaatiat. Sa ei mõtle niiviisi, et vaatad ühte lugu, mida parajasti mängitakse, sest Bertolucci aitab teadvustada seda, mis toimub stseenide taga; stseenid on orkestreeritud täiuslikult. Bertolucci on võib-olla kõige ooperlikum filmirežissöör. Ma ei pea silmas üksnes seda, et ta lavastab ooperlikult nagu teisedki itaallased, eriti Zeffirelli, vaid seda, et ta mõtleb filmist ooperlikult - erinevus on ligikaudu sama mis ooperilavastaja ja helilooja vahel. Viscorti jäi "Jumalate hukuga" ("*La caduta degli dei*", 1969) nende kahe vahele: ta komponeeris, seda küll, aga ühesaainsas kõrges helistikus, nagu peaksid tema muusikat uluma hundid. "Jumalate hukk" oli hüsteeriline, "Konformist" on lüüriline. Sa tulled kinost, pea täis filmikatkeid nagu aariaid - pimedat partii, mis algab hüüdega "*Musica!*"; staadionile paigutatud vaimuhaigla - hullumeelsust käsitlev absurdinäidend; pihutoolis preestri ja uskumatu satiirilise duetti; pulmaöö skertso, kus mõrjsja kirjeldab peigmehe lustiks oma patte; kaks naist hilisõhtusel osturetkel Pariisis; prantsuse tööliklassi tantsusaal ("*Bal Populaire*"), kus naised tantsivad kirge parodeerides (üks romantilisemaid tantse kinolinal pärast Rogersit ja Astaire'i) ja rahvas ühendab farandooli tantsides käed. Poliitiline mõrv metsas, ooperlik armastuse surma vastandus, on filmi emotsionaalne kliimaks; Trintignant istub võimetult autos, halvatud vastandlikest impulssidest, samal ajal kui tapetakse naist, keda ta armastab.

Kaks aastat tagasi filmis Bertolucci "Partneri" ("Partner", 1968), Dostojevski "Teisiku" leidliku, aga segadust tekitava moderniseeringu, mille peategelane, noor draamaõpetaja (Pierre Clémenti) fantaseerib, kuidas julmusetheater avarduks poliitiliseks revolüt-

siooniks. Seda põhimõtet pooldab palju noori kineaste, võib-olla ka Bertolucci, kuid Clémenti polnud piisavalt intellektuaalne, et muuta meile mõistetavaks karakter, kes tundus jäävat koomiliseks Artaud'ks. Hoolimata "Partneri" kütkestavusest (eriti meenub mulle üks kujund, kus raamatud olid toapörandal hunnikutes, meenutades Rooma varemeid), on filmi Ameerikas näidatud ainult 1968. aasta New Yorgi filmifestivalil. Filmipölvkonnale, kes on üles kasvanud Godard'i "Hiinlanna" ("*La chinoise*", 1967) najal, jäi see poliitilise vodevilli tasemele; mõtted kadusid kujundiohtruses ja originaalse, uljalt kõrge stiili trikkides. Tundus, et Bertoluccil on läinud meelest lugu tema enese filmist "Enne revolutsiooni", milles Fabrizio avastab, et ta pole piisavalt lihtsameelne, et olla kommunist - ta on liiga kütkestatud elu ilust sellisena, nagu see oli enne revolutsiooni. Bertoluccil on nagu Fabrizioolgi "olevikunostalgiat". Talle (ja mõnele teisele) võib see tunduda kodanliku nõrkusena, aga olla kütkestatud elu ilust sellisena, nagu see on, on võib-olla suure režissööri esmane vajadus. (Ja hoopiski välistamata võitlust sotsiaalsete muutuste eest, on see mõnes mõttes selle võitluse ainuke terve alus.) On pisut ironiline, et noor režissöör, kellel on oma põlvkonnas suurim loomulik anne muuta film meelte pillerkaariks, peab selle ande rakedamiseks pagema fašismiajastusse.

Pärast "Partnerit" tegi Bertolucci telefili vandenõust, mille eesmärgiks oli tappa "Rigoletto" etenduse ajal Mussolini, - "Ämbliku strateegia" ("*Strategia del ragno*", 1970). See tugineb Borgese jutustusele, aga on sellest nõrgem - tal pole nii palju sisu, et õigustada müstifikatsiooni atmosfääri. "Konformist" on publiku vaatevinklist Bertolucci kõige kättesaadavam, tema kõige kergem film. Ma ei alahindaks niisugust kättesaadavust, sest hoolimata "Partneri" paigutisest särast kukkus film ikkagi läbi, ja pealegi käib närvidele kogu aeg mõistatada, mida režissöör on mõelnud, kui on ilmne, et see pole talle enesele selge. Kuigi "Konformist" pole mõneski mõttes nii hulljulge, rahuldab ta hoopis enam. Võiks ju soovida, et Bertolucci suutnuks integreerida Godard'i mõjud, aga seda pole seni keegi suutnud; Bertolucci on sobimatud noodid oma süsteemist lihtsalt kõrvalle heitnud ja naasnud oma loomulikult voolava filmirütmi juurde. (On vist siseringi nali, et pühakut meenutav professor, kes tapetakse, tuletab pisut meelde Godard'i?) "Konformisti" puhul on aru saada, et Bertolucci teab, kes ta on ja mida ta teeb: noor küll, aga meisterlik režissöör. Välja arvatud ebaveenvad ja viletsasti lavastatud lõpukaadrid, on "Konformisti" puudused tühi- sed. Noortele kineastidele on väga ahvatlev muuta filmid montaažiga keerukaks; tegijad vaatavad filmitud materjali mitu korda ning

"Konformist" ("*Il conformista*", 1970). Režissöör Bernardo Bertolucci.
Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici).





*"Konformist".
Jean-Louis Trintignant
(Marcello Clerici).*

eeldavad, et publik suudab vastu võtta vaevumärgatavaid seoseid. Bertolucci kasutatud organiseeriv idee paneb vaataja tarbetult pingutama: film algab mõrvapäeva koidikuga, ja sündmused, mis viivad mõrvani, avanevad sellal, kui Trintignant ja fašistide agent sõidavad metsa. Montaaži tempo on esialgu igatahes nii kiire, et auto peale ja autost välja hüplemine hakkab kergelt häirima, aga kui elad kujundisse sisse, pole sellel väikesel segadusel enam suuremat tähtsust. Õigupoolest on Bertolucci filmis juhuslikke kujundeid, millel puudub loogiline seletus, aga mis toimivad instinktiivselt - nagu sürrealistlik luule, nagu raamatukuhjad "Partneris" või nagu see töölaud siin, fašisti kontoris,



*"Konformist".
Jean-Louis Trintignant
(Marcello Clerici).*



mis on kaetud korralikult kohalepandud kreeka pähklitega. Ometi ma ei arva, et "Konformist" on suur film. Seni on ta tänavuse aasta parim film, ning ta on film imelapselt, kes - kui meil veab - hakkab tegema suuri filme. Aga film on stiili triumf; sisu pole veel päris vaba ning mõnel võib tekkida kerge tülgestus, kuidas nähtud film mõnuleb fašistlikus dekadentsis.

On üks filmi kui massimeediumi iseärasusi, et see, mida režissöörid naudivad - ja mida meie armastame vaadata -, on tihti loodud vastupidise eesmärgiga. Kui mineviku võltsid komöödiad ja juhuslikud põnevuslood kõrgklassi sulidest välja arvata, oleme enamiku oma arusaamu elegantsist saanud hukkamõistva näoilme saatel. Ma arvan, et meie graatsia- ja kütkestava rikkuse ihalus on ilmsüütu, vagatsejad maha arvatud, ning kui seda rahuldavad filmid fašismist või dekadentsist, on meil piinlik, sest meie nauding pöördub meie eneste vastu. Tahaks tänapäevalgi näha režissööre, kes suudaksid kasutada ekraani ekstravagantseid emotsionaalseid võimalusi, langemata De Mille'i - Fellini moralismi võrku. "Konformistis" on lõike, milles lööb välja "Jumalate huku" moraalne ekstremism - näiteks pimedad partii ja sinkjas valgus Trintignant'i ja Sanda näol balletikooli garderoobis.

"Konformist". Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici).

Kineastidele pealesunnitud vana puritanismiga on nüüd liitunud vasakpuritanism, mis asetab filmitegijad silmakirjalikku olukorda: nad peavad hakkama eitama neidsamu tundeid, mis on nad algselt filmi juurde toonud. Demokraatlik tõukejõud, mis andis esimesed filmikunsti meistriteosed, kasutas uut meediumi, et teha kõigile kättesaadavaks see, mis oli varasemate kunstivormide puhul kättesaadav üksnes rikastele ja aristokraatidele. Valitses unistus muuta parimad teosed kõigile käepäraseks. Kui selle unistuse hävitas massikultuur, mida hakati tootma madalaimal võimalikul tasemel, tuli noortel kineastidel asuda võitlusse, et end massikultuurist vabastada, ning varasema demokraatliku vaimu tuhin kustutada. Enamik noori ameerika kineaste, olgu ülikoolis või pärast ülikooli, peab end praegu kunstnikuks samal moel nagu ameerika luuletajad ja maalijad - ning luuletajad on juba ammu hüljanud Whitmani unistuse laiaast Ameerika auditooriumist. Filmitegijad räägivad sageli nõnda, nagu tõendaks see nende väärtust, et nad mõtleavad vähemuskunsti keeles. Ameerika filmid on nüüd jõudnud sinna, kuhu ameerika teater jõudis umbes aastakümme tagasi,

kui ta, harvad menutükid välja arvatud, taandus väheste meediumiks.

Radikaalsed noored on sageli kultuuriliselt kõige antidemokraatlikumad ning nad tõukavad radikaalseid režissööre piirini, kus enam keegi ei suuda nende töid nautida. Iga nauditava teose kohta väidetakse, et see on kontrrevolutsiooniline. See võib hävitada kõige andekamad režissöörid (kes on samuti - ning mitte alati juhuslikult - enamasti vasakpoolsed), kui noored radikaalid ei muutu sallivamaks ega hakka mõistma, mida kunstinauding rahvale tähendab. Need teemad muutuvad Bertolucci filmist mõeldes keskses, sest tema tunded elu meelelise pealispinna vastu tähendavad vene filmipoeedi Dovženko avalikku hülgamist. Kui kedagi võib üldse nimetada sündinud režissööriks,

Bernardo Bertolucci.



"KONFORMIST". (*"Il conformista"*). Stsenarist ja režissöör Bernardo Bertolucci (Alberto Moravia samanimelise romaani järgi), operaator Vittorio Storaro, kunstnik Nedo Azzini, monteeriija Franco Arcalli, helilooja Georges Delerue. Osades: Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici), Stefania Sandrelli (Giulia), Gastone Moschin (Manganiello), Enzo Tarascio (professor Quadri), Pierre Clementi (Lino Seminara), Dominique Sanda (Anna Quadri), Christian Alegny (Raoul), Jose Quaglio (Italo), Milly (Marcello ema), Giuseppe Addobbati (Marcello isa), Yvonne Sanson (Giulia ema), Fesco Giashetti (polkovnik), Benedetto Benedetti (minister) jt. Värviline, 106 min. Itaalia-Prantsuse-Saksa, 1970.

siis Bertolucci on seda. Ta on seniajani ainus noor kineast, kes on tõestanud, et tal on Griffithi võime meid kujutluse jõul teistesse ajaloojärkudesse üle kanda - ning ilma selle andeta oleksid filmid veel vaesemad, kui nad on. Sõnad, mis tema filmi puhul pähe tulevad - laiahaardeline, ooperlik ja nii edasi -, käivad niisuguse ande kohta, kellele oleks võimeid filmide külgetõmbavust suurendada. Aga filmid - suur meeleline meedium - on seniajani klammerdunud mõtte külge, et meelelisus on dekadentlik. Kui Bertolucci suudab sellest müürist läbi murda - ja tükati on ta juba läbi murdnud -, on silmapiir selge. Aga kui ta kasutab oma annet - nagu "kommertsrežissöörid" sageli teevad - poole jõuga ja aralt, et ülistada elu dekadentsi paljastamise sildi all, hakkab tulema lägeid ja kōditavaid filme. Kui "ajastu" muutub tähtsamaks kui isik, on tulemuseks sageli dekoratsioon - nagu Minnelli halvemal juhul. Bertoluccil on selline detailitaju, et tekib kartus: ta võib minna seda laadi tühja ja toretseva filmitegemise teele. See oleks veel üks laastav löök filmikunstile; just sensuaalsuse on ta kaotanud. Välja arvatud "Konformist" (ja "Claire'i põlv", *"Le genou de Claire"*, 1970), on uued filmid New Yorgis - ja seda juhtub minu meelest aastakümnete vältel küll esimest korda - langenud alla teatrihooaja taset (mis on kogemata kombel ebatavaliselt hea). Rahvas räägib, et tuleb end kõvasti kokku võtta, et tänapäeval kinno minna, ja see ei ole tõest väga kaugel.

27. märtsil 1971

Inglise keelest tõlkinud UDO UIBO

VEEL ARTUR RINNE HELIPLAATIDEST

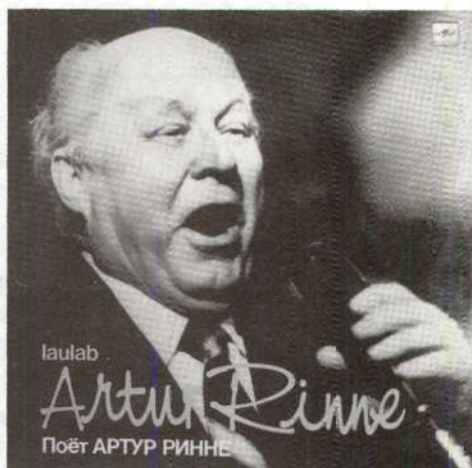


31. jaanuaril saab täis kümme aastat eesti levimuusika kõigi aegade populaarseima laulumehe Artur Rinne surmast. Olgu see kirjatükk tolle tähtpäeva tagasihoidlikuks äramärgimiseks ja ühtlasi jätkuks artiklile "Kuningas Artur" (TMK 1993, nr 4), mis käsitles AR-i heliplaadistusi kuni meie rahvale saatusliku 1940. aastani.

Pärast sõja lõppu töötas Artur Rinne 1950. aastani lavastajana teatris "Vanemuine", selle kõrval ka Riikliku Filharmoonia solistina. Aastail 1950-1956 tuli tal Venemaal teha tutvust koonduslaagritega, tõenäoliselt seepärast, et jäi Saksa okupatsiooniga ajal Ees-

tisse, laulis "kahtlasi" laule ning avaldas ajakirjanduses sõnumeid kui SS-i sõjakirjasaatja. Pärast vabanemist asus ta tööle Eesti TV-sse režissöörina, kust läks 1970. aastal ka pensionile. Kuid kontserte, mis ta veerand sajandi jooksul andis maa- ja linnarahvast austajatele, ei suuda küll keegi kokku lugeda. On häbiväärne, kui vähe tema selle perioodi lauludest jõudis heliplaatidele, ent õnneks on enamik neist säilinud siiski Eesti Raadio fonoteegis.

Esimesed nn nõukogudeaegsed salvestused tegi AR varsti pärast kodumaale naasmist 1956. aasta suvel, kusjuures neli laulu



jõudis ka heliplaatidele. Kahe šellakplaadil olid tema endised lööklaulud kolmekümne aastast, nüüd uues seades Emil Laansoo ansambli saatel. Mingil põhjusel oli muudetud kahe laulu pealkirja, võib-olla teadmatusel. "Kosjasõidust" oli saanud "Kosjalugu" ja "Kiigelaulust" "Kiigel".

Kui iseseisvuse ajal oli levimusika heliplaatide tootmise kriteeriumiks puhtäriline aspekt, nõudmise-pakkumise vahetamine, siis uue võimu ajal tuli arvestada palju muudki-ideoloogilisi seisukohti, Moskva kärke (plaadirepertuaar tuli seal kinnitada) ja keelde, samuti ENSV-le eraldatud heliplaadistuslimiiti.

Nii juhtuski, et oma ääretust populaarsusest hoolimata võisid inimesed järgmisi laule AR-i ettekandes osta alles 60. aastate alguses. Ilmus kolm šellakplaati kuue lauluga: üks 25-cm läbimõõduga plaat ja kaks plaati (0041971/2 ja 0041973/4) läbimõõduga 20 cm. Need kuus laulu dubleeriti mõni aasta hiljem ka 33 1/3 tiiru minutis tegevatele ehk kauamängivatele heliketastele. Tol ajal oli mõnikord kombeks avaldada samu helindeid mitmel erineval plaadil. Näiteks võib AR-i omaloomingulist laulu "Suveõhtul" leida samas versioonis kolmelt erinevalt plaadilt. See polnud sugugi AR-i esimene ja viimane oma tekstile kirjutatud meloodia. Tuntuim ja parim tema loodud pala on kahtlemata südamlilik "Kodurannal".

AR-i 60. sünnipäevaks oli kavandatud kahe 25-cm läbimõõduga kauamängiva heliplaadi väljaandmine, mõningase hilinemisega jõudsid need tööpoolest ka müügile. Plaadid olid kunstniku kujundatud ümbristega ning neil oli kokku 20 laulu - 10 salvestust 50. ja 60. aastast, ülejäänud restauree-

ritud sõjaeelsetelt plaatidelt. AR-i 30. aastate salvestusi leiab veel plaadilt "Ununenud meloodiad II" (1974) ning ka Rootsist 1969. aasta lõpul ilmunud kauamängivalt "Laul kenale kodule" (EMP Records LP 1006). Viimane on meie jaoks küllaltki haruldane, levis aga mitmel maal väliseestlaste hulgas. Üks eksemplar asub TTM-i fondis. Selle kinkis muuseumile 1971. aasta juulis AR isiklikult. Toome siinkohal ka väljavõtte ajalehest "Välis-Eesti" nr 8 (Stockholm, 25. oktoobril 1969) pealkirjaga "Artur Rinne menulaulud ilmuvad uuel heliplaadil": "Tervele põlvkonnale eestlastele on Artur Rinne meeleolulauljana jäänud ununematuks solistik, kelle hääl Eesti iseseisvuse päevadel kostis raadiost ja kes hiljem rasketel aegadel aitas leevendada meeleolu oma bravuursete lugudega. Heliplaatide kaudu on ta eestlaste teadvusse ja südamesse viinud mitmeid lööklaule, mis ei unune. [...] Nüüd on kirjastus EMP teostanud valiku Artur Rinne paremate sissemängude hulgas, need restaureerinud kestvusmängu LP-plaadile, kus Rinne hääl kostab jälle nagu vanasti. [...] Plaadil leidub kuulus "Nooruslaul", mida Saksa okupatsiooni ajal lauldi üle maa kui erilist trotsi- ja trööstilaulu. Peale selle leidub plaadi ühel küljel veel Vilistan ikka, O miabella Napoli, Neitud ja Tasakesi voolab oja. Teiselt küljelt kostab Laul kenale kodule, Kui nutab viiul, Mere-meis kuival maal, Penni serenaad, Oh kingi mull' kodu ja külalaul Mäepere talgud."

1985. aastal ilmus tänase päeva seisuga viimane AR-i heliplaat. See on 30-cm läbimõõduga stereoplaad. Selle jõudmist meie plaaditurule AR ise kahjuks enam ei näinud. Arusaamatu ja hämmastav on fakt, et materjal pandi kokku juba 1980. aasta septembris (järjekordne juubel!), aga plaat ise muutus reaalsuseks nii uskumatult hilja. Sellele on jäädvustatud ka laulja pöördumine oma austajate poole: "Kallid laulusõbrad! Tollele plaadile on koondatud mu viimase aja laulud, mis võiksid olla ühe eaka laulja sümboolne hüvastijätt oma kuulajatega..."

Kahjuks ei jäänud see hüvastijätt üksnes sümboolseks. Ja kuigi AR-i lahkumisest on möödas kümme aastat, kõlavad raadios ikka veel ta laulud, aeg-ajalt ilmub teelekraanile tuttav nägu ja raamatariivulitel seisavad paljudes kodudes kolm raamatukest suure hingsoojusega talletatud mälestusi. KUNINGAID ei unustata ju niipea!

Ajakirja TMK eelmise aasta aprillinumbris ilmus Artur Rinne diskograafia 1930-1940 ("Kuningas Artur"). Kaks lünka selles on vahepeal õnnestunud täita.

"BELLACCORD ELECTRO":

2227 LAISKVORST. Vals

RÄNDURI UNENÄGU. Polka

2240 VASTLA VALSS

MALLE FOX

Lisagem veel, et plaadid BE 2119-2124 on salvestatud 1934. aastal (mitte 1935) ja plaadi BE mõlemad laulud (KOLM LILLE / LAS LÕHKEB ILMARUUM) on kirjutanud Alfred Vinters, sõnad Sergius Lipp.

Samuti on selgunud, et A. Rinne laulis sisse firmale "Regal Zonophone" veel teisegi plaadi:

RM 2 TOOMEMÄEL (J. Helindi). Vals

ABJA PEET (P. Veebel). Polka

DISKOGRAAFIA

27512/3 TOOMEMÄEL

KIIGEL (Kiigelaul)

27516/7 ÖHTURAHU

KOSJALUGU (Kosjasõit)

38199/200 SUVEÖHTUL (A. Rinne)

SIREL (L. Normet - H. Talvik)

0041971/2 TUHANDED TEED

(K. Hugo - H. Karmo)

LÕPP POISSMEHE ELULE (A. Haug - Ü. Järmut)

0041973/4 NÕKA-NÕÕ (A. Haug - Ü. Järmut)

KALAMEHE JUTUSTUS (J. Koha - A. Pirm)

0009301/2 SIREL (L. Normet - H. Talvik)

SUVEÖHTUL (A. Rinne)

+ 2 pala ER-i estraadiorkestrilt

00014015/6 NÕKA-NÕÕ (A. Haug - Ü. Järmut)

LÕPP POISSMEHE ELULE (A. Haug - Ü. Järmut)

TUHANDED TEED (K. Hugo - H. Karmo)

KALAMEHE JUTUSTUS (J. Koha - A. Pirm)

15645/6 - 25 a ENSV-d -

KUI ON SAABUNUD LAUPÄEVA ÖHTU

(U. Veenre - R. Kangur)

+ 9 pala teiste esituses

028441-2 - Estraadilaulude võistlus "Tallinn -70" -

LORILAUL (A. Oit - R. Parve)

+ 11 lugu teiste esituses

29281-2 - Artur Rinne -

METS MÜHISEB

MÄEPERE TALGUD

EMAJÕE JUTUSTUS

KASSI POLKA

ÕNNELIK ARMASTUS

SUVEÖHTUL (A. Rinne)

HUMORESK (A. Sõber - K. Merilaas)

MERE MUINASJUTT (U. Naissoo - V. Beekman)

KIHNU KEEL (H. Hindpere - H. Muller)

ÖHTURAHU (P. Veebel - O. Roots)

29283/4 - Artur Rinne -

OH KINGI MULL' KODU

MUL IIALGI ELUS EI VEA

KOLM LILLE

MEREMEHE TERVITUS KALLIMALE

LAHKUMINE

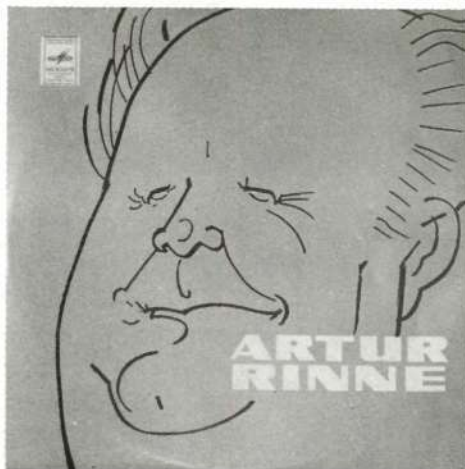
ÖHTULAUL (H. Jürisalu - M. Traat)

LÕBUS MEREMEES (Erdmann - H. Karmo)

PARVEPOISID (H. Hindpere - P. Haavaoks)

LÕPP POISSMEHE ELULE (A. Haug - Ü. Järmut)

ATLANDI KIRI (B. Kõrver - Ü. Järmut)



M 30 35971-2 - Ununenud meloodiaid II -
HEL, MUSTLANE MÄNGI

HAMMUSTA, MIHKEL

LIINA, TULE

EMAJÕE JUTUSTUS + 10 lugu teiste esituses

M62 41773/4 - Laule ehitajatest -
MONTEERIJATE LÕBUS MARSS

(R. Štšedrin - M. Papava, tlk teadmata)

+ 3 laulu teiste esituses

C60 21975/6 -

25 a Tallinna Heliplaadistuudiot II -

KÜLL ON SELL (H. Hindpere - O. Roots)

+ 12 lugu teiste esituses

C60 23057 - Artur Rinne -

LAULUSEPAD (C. Peters - O. Roots)

RISTNA, VÄIKE SADAM (A. Oit - H. Karmo)

TEXAS (D. Swander, teksti autor teadmata)

NEIUKENE, NOORUKENE (rahvalaul)

KOHVIKUS SEAL VÄIKESES

(K. Vacek - A. Esperk)

ILLUSIOON (F. Grothe - A. Rinne)

KUHU JÄÄD? (M. Robbins - O. Roots)

OI, KAUGE NOORUS (E. Tubb - A. Rinne)

LENDAB KEVAD (A. Czibulka - A. Rinne)

MINU LAULUSÕPRADELE:

KODUKOTUS/METS MÜHISEB

KODURANNAL (A. Rinne)

JALUTUSKÄIK (H. Hindpere - O. Roots)

koos Liina Randmaaga

VÄIKE LAUL (A. Rinne - M. Under)

KINGIKS SULLE LOSSI (H. Nemo,

teksti autor teadmata)

VAATAN TAGASI (C. Otis, B. Benton - A. Rinne)

NÄITLEJA JA TA ROLL

ÜLLE KALJUSTE JA HEDDA



On saanud tavaks kurta selle üle, et vähem kui meestele pakub maailmakirjandus suuri, tõsiseid rolle naisnäitlejaile. Enamasti võimendub see arvamused siis, kui teatrikultuuris puudub oma suur *tragédienne*, kes naisnäitleja staatuse pjedestaalile tõstab. Kui aeg ei sünnita oma Reimaneid, Talvisid, Otuseid, siis kaude kannatavad selle all kõik naisnäitlejad. Naine - ometi ju nõnda mõistatuslik olend, keda nii ühiskonnas kui ka kultuuris (teatris) niigi vähe ja pealiskaudselt on käsitletud - võib vahel meestekeskses maailmas/teatris hoopis tagaplaanile jääda, halvimal juhul funktsionaalsesse rolli taanduda.

Esimesel pilgul võib see väide utreerituna, mõnele ka feministlikuna tunduda. Targu järele mõeldes on ju tööpoolest raske meenutada lähiminevikust naiskangelasi, kes poleks meheliku mõtlemise liimile läinud või interpreteerimisel lihtsalt meeslavastajate ohvriks langenud.

Õnneks on olemas Ibsen, tänuväärne dramaturg eesti naisnäitlejaile. Ehkki sageli võidakse Ibseni poole pöörduda lihtsalt kui vana hea äraproovitud klassika poole, mitte soovist mõista ja uurida tema naiskangelasi. Ja vaevalt on kõik Ibseni naised tänases päevas nii kergesti lahti muugitavad. Või mis veel keerulisem, kuidas nad praegusesse aega oma XIX sajandi põhimõtetega sobivadki? Meenutagem või Norat oma "patustamistega" - või, jah, ehk muutub meie äristunud Eestis ka allkirja võltsimine jälle pärispatuks?

Hedda Gabler näib oma dekadentliku meelelaadiga meie sajandilõpu atmosfääri hülgavalt sobivat. Ja just Ülle Kaljuste sobib teda seekordses Eesti Draamateatri lavastuses (lavastaja Katri Kaasik-Aaslav) kehastama. Uhke ja kõrk, külm ja salapärane, ent ülimalt naiselik ja jõuline. Välispidiiselt väga tugev, ent tegelikult oma vaat et eemaletõukavategi loomujoonte taha sisemist nõrkust, ebakindlust, komplekse varjamas. Naine, kelle puhul vist ainult assessor Brack suu-



H. Ibseni "Hedda Gabler" Eesti Draamateatris (lavastaja Katri Kaasik-Aaslav). Proua Elvsted - Carmen Tabor, Hedda Gabler - Ülle Kaljuste, assessor Brack - Mikk Mikiver.

Hedda Gabler ja assessor Brack.

daks mõista: ka kivi saab kukkudes haiget! Korraga nii tark, läbinägelik kui ka naiivne naine. Ahvatlev ja ohtlik.

On selle lavastuse üks meeldivamaid üllatusi, et Ülle Kaljuste Hedda kuju korraga nii paljut sisaldab. Ega anna samas võimalustki laialivalgumiseks, paljudesse värvidesse-detailidesse uppumiseks. Sellel pisut unisel, noore lavastajanna puhul üllatavalt klassikalisel-diskreetsel lavastusel, kus sündmused kulgevad justkui sordiini all, on just Kaljustele üllatav mõju olnud. Lavastuse üldine vaoshoitus, mis võib etenduste käigus üha suuremaid väärtusi looma hakata, aga võib ka luitumisprotsessi alguseks osutuda, toimib Ülle Kaljuste puhul igal juhul hoopis teisiti. Mõjub märguandena kvaliteedi muutusest.

Enamasti hoogsaid, temperamentseid, äkilisi-impulsiivseid, pahatihti rohkem või vähem rumalaid iludusi (mõned üksikud erandid välja arvatud) kehanud, sageli üheplaanilisi rolle mängima pidanud näitlejanna on laval äkki hoopis teistsugune, kui annab mäletada varasemast. Ka oma viimase aja parimates rollides, eriti T. Williamsi näidendis "Kass tulisel plekk-katusel" kippus Kaljuste väline jõulisus ja pisut närviline mängulaad enda alla matma ta kangelanna sisemist mina. Nüüd, tagasivaates, arvan aimavat, et see väline rabeledus (laialivalgumise oht pea kohal kummitamas) võis olla märk sellest, et näitlejanna seda mina otsib, raevukalt-ahnelt end rolli tuumani kaevab. Näib, et Heddaga on nüüd jalad maas.

Just rolli napp, range, vaoshoitud välisjoonis on see, mis Kaljustet seekord huviga jälgima paneb. Kusjuures kontrast varasemaga pole sugugi nii terav, kui eelõeldu põhjal võiks järeldada. Näitleja oleks nagu kõik liigse eneselt heitnud, ja järele mõeldes selgub,



et loobunud polegi tegelikult paljust. Ülle Kaljuste pisut külmavõitu ilu kannab seekord endas mõistatust ja salapära. Ja tekitab soovi selle kõrgi-külma iluduse maski alla vaadata. Ehkki see võib olla ohtlik, annab Kaljuste Hedda igal sammul mõista.

Kaljuste Hedda mõistatuslikkust toidab tema vaimu ja hinge puuriv isiklik saladus? kompleks? Vist ainult assessor Brackile ei jää märkamata reetlikud mõrad Hedda enesekindluses. Ent ta võimukas ligipääsmatus ja erootiline külgetõmme teevad temast naise, kes paneb end ihaldama - pimesi, hullunult, lootusetult, rafineeritult. Just nii nagu üks või teine mees laval selleks võimeline on. Kõigi meestega seob Heddast nähtamatu erootiline side. Ei maksa arvata, et abikaasa Tesman on sellest ringist päris välja jäetud.

Ei lavastaja ega näitlejanna püüa ühelegi Ibseni poolt ette antud olukorrale viimast vinti peale keerata. Oskus neisse olukordadesse hing sisse puhuda on seotud nii ande



Ülle Kaljuste
Hedda
Gablerina.

G. Vaidla
fotod

kui ka küpsusega. Aastatega on Kaljuste suutnud end sellesse õnneliku kombinatsiooni välja mängida. Eks ole ka seetõttu lavastuse kõige nauditavamad stseenid Hedda Gableri ja assessor Bracki (Mikk Mikiver) vahel. Kaks küpset meistrit vastamisi.

Patuse magus ja mõru hingus valitseb Hedda ja Bracki dialooges. Vastastikune ablas külgetõmme on kahepoolne, ehkki väliselt, nagu öeldud, kulgeb vestlus sordiini all. See kindralitütar aimab, kui hõrgult võiks maitsta meheliike vallutustele andumine. Ent mitte allaandmine, vangi langemine. See variant ei mahu ei kindralitütrega elu-ega ilu-ideaali. Hirm nii alandava tuleviku ees annab toitu tema uhkele minale ja romantilis-skeptilisele eluvaatele. Temale peab jääma elu malelual viimane sõna.

Isakompleksi mõju Hedda suhetes mees-tega on tajutav. Ent selles pole rõhutatud naturalistlikku otsekohesust ega paranoilist kirge. Kaljuste (koos lavastajaga) on tahtnud säilitada diskreetsust ja see tuleb asjale kasuks. Näpuga näitavad viited või rõhuasetused oleks seda Heddat vaesestanud. Ehkki ta ei varja oma üleolekut Tesmanist (Dan Põldroos), mida teine ei märka, ehkki ta käitub nii julmalt Løvborgiga (Lembit Ulfsak), millest viimane aru ei saa, on Kaljuste Heddast ometigi olemas ka see meel, millega neid mehi mõista. Ta on oma julmades mängudes pigem iseenele mängukanniks, kui et mängib meestega. Vamp temas on suunatud iseene vastu.

Ja ülimalt naine, lihtne naine on ta ka. Heitlik, kiivas, armukade, väsinud ja õnnetu. Ilmekalt paljastab temas kiivast ja armukadedat naist stseen pr Elvstediga (Carmen Tabor), kui ta viimast pihtima kehtab. Veel tundlikum, lausa enesekontrolli kaotav Hedda ilmub äkki vaataja ette oma esimesel koh-

tumisel Løvborgiga - reisialbumit lehitseva Hedda, kes ahnelt Løvborgi kõigi meeltega lausa õgib, võiks mõni terasem abielumees otsemaid paljastada. Loomulikult mitte lihtsameelne Tesman.

Kas pole Hedda omamoodi isegi emadust janunev naine, ehkki reageerib Tesmani ja ta tädi (Ita Ever või Ülle Ulla) vihjetele ülima tülgastusega. Miks ta sellest maailmast, kus nii palju tühist, väikekodanlikku, võltsi ja tolmu, lõpuks lahkub, on mõistetav. Millise maailma ta teispoosusesse enesega kaasa viib, selle üle jätab Kaljuste vaataja mõtisklema. Ehkki nii sügavale enesesse pole viimasel ajal keegi meie lavanaistest vaadata lasknud. Hedda Gableri välisest suletusest ja salapärasest, askeetlikust rollijoonisest hoolimata.

Põnev on jälgida näitleja küpsemist. See lubab nii palju loota.

MARGOT VISNAP

AASTALÕPU KÕNELUSED II

MÄNGU- JA
DOKUMENTAALFILMIDE
REŽISSÖÖR NING
OPERAATOR
ARVO IHO

ARVO IHO (21. VI 1949) lõpetas 1976 ÜRKI operaatorina. "Tallinnfilmis" alustas ta tööd 1975. aastal ning praeguseks on ta operaatorina üles võtnud umbes 30 tõsielu- ja mängufilmi - peamiselt meie põhi- ja stuudios, mõned "Eesti Telefilmis" ja "Eesti Kultuurfilmis". Mängufilmi operaatorina debüteeris A. Iho kassetiga "Karikakramäng" (1977), hiljem lisandusid "Tuulte pesa" (1979), "Ideaalmaastik" (1980), "Corrida" (1981), "Arabella, mere- rõõvli tütar" (1982), "Lurich" (1983), "Naerata ometi" (1985) ja "Vernanda" (1988).

"Naerata ometi" võtetel oli A. Iho koos Leida Laiusega samuti mängufilmi režissööriks. Film sai 1987. aastal N Liidu riikliku preemia.

A. Iho on töötanud operaatorina ka animafilmide juures - Rein Raamatu "Kütt" (1976), "Antennid jões" (1977) ja "Põrgu" (1983) ning Andrei Hržanovski "Maastik kadakaga" (1987).

Stsenaristi, režissööri ja operaatorina tegi A. Iho "Tallinnfilmis" tõsielufilmid "29 minutit Ülo Ounaga" (1984), "Mitme kandiga Oun" (1984) ja "Tulitaja" (1986), režissööri ja operaatorina "Eesti Kultuurfilmis" "Jõulupildid 1988" (1989) ning režissöör-operaatorina

same stuudios "Sireniki kroonika" (1990). "Eesti Telefilmis" valmis tal kaasstsenaristi, režissööri ja operaatorina "Müla repa laulud" (1989). 1989 võttis A. Iho Sri Lankas üles dokumentaalfilmi kurtummade laste teatritegemisest, 1991 tegi USA-s Montana osariigis tõsielufilmi "Crow-Mapuche seosed" ühe indiaani kunstniku loomingust.

Rahvusvahelist tunnustust leidsid A. Iho režii põhjal "Tallinnfilmis" valminud mängufilmid "Vaatileja" (1987) ja "Ainult hulludele ehk Halastajaõde" (1991).

A. Iho seni viimaseks tõsielufilmiks on "Eesti Kultuurfilmis" toodetud "Impeeriumi lapsed" (1993), milles ta oli stsenarist, režissöör, reporter ja üks operaatoritest.

1992. aastal organiseeris A. Iho Pedagoogikaülikooli juurde audiovisuualmeediumi osakonna ning alustas esmakordselt Eestis filmieriala õpetamist.

7. aprillil 1993 valiti Arvo Iho Eesti Kinoliidu esimeheks.

Paralleelgrupi režissööri ja operaatorina osales A. Iho tänavu sügisel Maximilian Schelli mängufilmi "Küünlad pimeduses" võtetel.

Oled Kinoliidu esimees, õpetad tudengeid Pedagoogikaülikooli audiovisuaalmeediumi osakonnas ja teed filme; milline neist ülesannetest võtab kõige rohkem aega?

Kõige rohkem aega ja energiat kulub filmikooli vedamiseks.

Paljude arvates oli filmikooli loomine Eestis hullumeelne ettevõtmine. Kui palju tudengeid käib kursusel?

Loengutel käib kuni 18 noort.

Mitmedki filmimehed ei leia praegu tööd. Millised väljavaated on kinokooli üliõpilastel pärast lõpetamist erialast tööd leida?

Me ei õpeta üksnes filmitööd. Tegemist on ikkagi audiovisuaalmeediumi kooliga. Liigume üha rohkem videotoodangu suunas, sest praegu laieneb eelkõige televisioon. Vaese riigi oludes kinofilmide tootmise maht väheneb paratamatult.

Räägi pisut lähemalt, mida teie kool endast kujutab.

Kõigepealt, kooli tegime selpeärast, et meie noored ei taha enam minna Venemaale õppima ja nüüd maksavad ka sealsed koolid palju raha. Lääne meediumikoolid on väga-väga kallid.

Paar-kolm aastat tagasi hakkasin tundma, et minuvastu tegevitajate oskused näivad uues olukorras otsa saavat. Pealegi on meil vähe professionaale elektrooniliste meediumide alal. Leidisin, et lahendus on luua oma meediumikool, kuhu kutsuda välismaa õpetajaid. Loomulikult oli see hull idee, kuid loodan, et tulevikku suunatud hullus. Praegu ongi käes aeg, kus Eestis töötab juba neli telekanalit. Neid kõiki tuleb kohaliku professionaalse toodanguga varustada. Selleks aga vajatakse õppinud inimesi.

Kes teie koolis õpetavad?

Filmiasjandust õpetavad parimad kohalikud filmitegijad. Õpetajaid oleme kutsunud ka Venemaalt ja Soomest. Elektrooniliste meediumide õpetus hakkab

toimuma Soome ja Rootsi spetsialistide abil.

Kuidas filmikool on raha leidnud?

Praegu on meie ainsaks toetajaks Avatud Eesti Fond. Nende rahaga oleme saanud kutsuda välismaalt õpetajaid. Riigilt saime eelmisel õppeaastal kaheksa tudengi stipendiumid ja Pedagoogikaülikooli üldainete õpetajate palgad, lisaks minu enda ja Veste Paasi töötasu.

Kui kaua kestab filmikool?

Kolm aastat on teooriat ja üks aasta läheb lõputöö tegemiseks.

Millised on majanduslikud väljavaated, et nüüdseks teisele kursusele jõudnud kooli ka lõpetavad?

Avatud Eesti Fond (Sorose Fond) toetab meid ka sel aastal. Fondi esindajad olid rahul esimese õppeaasta töötulemustega.

Kas järgmisel aastal toimub vastuvõtt audiovisuaalmeediumi osakonda?

Ei toimu. Ma olen ka aktiivselt tegev filmimees ega taha oma elu ainult koolipapa ametile pühendada. Piisab, et niisuguse asja käima panin. Ja mul on vastutus nende noorte ees, keda me sellesse kooli vastu võtsime, et nad saaksid normaalselt õppeprogrammi omandada.

Loodan, et leidub veel keegi teine, kes hakkab järgmist lendu vedama.

Arvo Iho.



Mida kujutab endast praegu Kinoliit ja missugusena tahaksid seda näha?

Kui mind 1993. aasta aprillis esimeheks valiti, oli Kinoliit organisatsioonina säilinud, kuid endisel kujul ei toiminud enam. Nõukogude perioodil ja üleminekuajal jagas Kinoliit valitud seltskonnale privileege. Igal aastal saadi Moskvast 300 000 rubla, mis kulutati ürituste korraldamiseks, komandeeringuteks ja küllalaste vastuvõtuks jne.

Nüüd ei saa me kusagilt väljastpoolt raha. Seadsime ülesandeks säilitada Kinomaja filmi- ja video tegijatele ning teha ta isemajandavaks audiovisuaalkultuuri keskuseks. Et meie maja saal toimiks väärtfilmide kinona, et siin tegutseks filmikool ja leiaksid asupaiga iseseisvad filmi- ja videotootjad.

Tundub, et suur osa sellest programmist toimib ja me oleme võlgadest välja pääsenud.

Tegid hiljuti kaasa Maximilian Schelli filmi "Küünlad pimeduses" võtetel. Mida see töö sulle andis?

Ma olin paralleelgrupi lavastaja ja operaator. Ennekõike teenisin sellega elatist. Tahtsin olla Ameerika filmigrupis, kus tavaliselt on head professionaalid. Sain ka mingi kasuliku kogemuse. Samas veendusin veel kord, et mitte kõik välismaalt tulev pole meie omast parem.

Olen veendunud, et Schelli filmi oleks võinud kiiremini teha. Schell on ennekõike näitleja ja selleks jäi ta ka režissöörina.

Kuidas hindad nende operaatorite taset meie omade-ga võrreldes?

Meil ei ole säärast tehnikat kunagi käes olnud, nagu neil on maailma parimad objektiiivid ja kaamerad. Muidu olid mehed normaalsed, keskmised professionaalid.

Tegid sel aastal tsöielufilmi "Impeeriumi lapsed", mis sul praegu käsil on?

Praegu teen dokumentaalfilmi ingerlastest tööpealkirjaga "Ingeri õhtud". Film räägib neist ingerlastest, kes läksid sõjaajal Soome ja hiljem põgenesid edasi Rootsi. Nüüd on Ingerimaal toimunud uuesti elavnemine ning paljud otsivad oma juuri, tulles pärast viitkümmet aastat taas kodukanti. Minu filmi keskmes on üks vanem mees ja tema lapsed, kes käivad kodukülas ning elavad seal mõnda aega. Mees ise elab Rootsis, kuid on toonud Ingerimaale korduvalt humanitaarabi. Film tuleb umbes 50-minutine ja saab loodetavasti järgmiseks suveks valmis. Siiani olen teinud seda filmi omal riisikol ja loodan, et Soome TV võtab suurema osa kuludest enda kanda.

Millised on edasised loominguks kavatsused?

Töös on mängufilmi stsenaarium. Nikolai Baturin tegi minu palvel oma romaani "Karu süda" järgi kirjandusliku stsenaariumi. Rahasid selle projekti taga veel ei ole. Olen mängufilmita elanud juba kaks ja pool aastat. Tahaksin väga uut mängufilmi alustada.

Missugusena kujutad sa ette Eesti filmitootmise lähitulevikku?

Ega see roosiline ei ole. Nii palju kui ma aru saan, pole valitsusel eesti filmikunsti vaja. Eesti riigilt toetust oodata vist ei ole. Igatahes mängufilme selle toetusga teha ei saa. Annan endale aru, et täielikku riiklikku finantseerimist enam kunagi ei tule, ja see on normaalne. Kuid stardira-

ha võiks ikkagi riigilt olla. Põhja-maadest on see süsteem väga hästi läbi mõeldud. Olenevalt riigi rikkusest kaetakse 50-90 protsenti filmitootmise kuludest riigi poolt. Väga hea oleks, kui Eesti riik annaks filmitootmiseks vajalikest summadest kas või 30 protsenti. Siis saaks taotleda välismaalt ülejäänud raha. Muidugi peavad filmitegijad ka ise aktiivsed olema, end tutvustama ja raha otsima. Onga loomingut peab ise müüma, keegi teine selle pärast enam muret ei tunne. Iga mees peab end ise vee peal hoidma. Kuid Eesti filmi tuleb tutvustada ikkagi üheskoos, muidu ei pane meid keegi tähelegi.

10. novembril 1993

MÄNGU- JA DOKUMENTAALFILMIDE REŽISSÖÖR AARE TILK

Aare Tilk (22. IV 1961) lõpetas 1989 stsenaaristide ja režissööride kaheaastased kursused Moskvas. "Eesti Telefilmis" valmisid tal lühimängufilmid "Giordano" (1988) ja "Kalapäev" (1989). 1990 debüteeris A. Tilk "Tallinnfilmis" lühifilmiga "Semm", mis lähtus Mart Kivastiku samanimelisest lühiloost. 1992 lõpetas ta esimese täispika mängufilmi "Tule tagasi, Lumumba" Toomas Raudami stsenaariumi järgi.

Tänavu on A. Tilk teinud kaks dokumentaalfilmi Soome TV-le: "Kunstnik Tiiti Mendelin" ja "Leedust rüütkiv "Argipüeva" sangarid". Paralleelgrupi režissöörina osales ta Hollywoodi mängufilmi "Küünlad pimeduses" tegemises.

Sinu mängufilmi "Tule tagasi, Lumumba" on näidatud päris mitmel rahvusvahelisel festivalil. Kus sa oled koos filmiga käinud?

Üks asi on, kus ma olen ise käinud, ja teine, kus film on rännanud. Kõik algas novembris 1992 Oulu festivaliga. Tänavu veebruaris võtsin osa Berliini festivalist, aprillis käisin Laonis Prantsusmaal, oktoobris Amsterdamis "Cinécidi" festivalil. Ilma minuta käis film vahepeal veel Lagowes Poolas. Viimati näidati "Lumumbat" Euroopa filmiauhinna "Felix" debüüdikonkursil. Sel kuul tuleb Kaunases mingi rahvusvaheline festival, kuhu samuti taheti minu filmi. Jaanuaris lähen vahest Moskvasse festivalile. Mis tuleb kevadel, ei ole veel teada, sest ettepanekuid on teatud küllalt palju.

Novembri lõpul sõidan Stockholmi Läänemere-maade filminädalale. 3. detsembrist hakkab "Lumumba" jooksma Rootsi kinodes; lähen filmi tutvustama.

Kas Rootsi on ainus "Lumumba" ostnud maa?

Rootsi Filmiinstituut ostis "Lumumba" näitamise õiguse seitsmeks aastaks kogu Põhjalas, sh Fääri saared ja Gröönimaa. Kas teda peale Rootsi teiste maa-de kinodes demonstreeritakse, ma veel ei tea. Vahest üksnes televisioonis.

Üldse on "Lumumba" ilmselt esimene Eesti film, mida näidatakse arenenud kapitalistliku riigi filmilevis.

Film valmis endise Kesktelevisiooni rahaga, kellele läheb demonstreerimisest tulev tulu?

Kui Moskva teeb otselepingu, siis ma sellisest müügist täpselt teada ei saa. Kuuldavasti olevat filmi küll müüdnud Saksa-maale ja Prantsusmaale.

Rootsi Filmiinstituudi leping näeb ette, et 80 protsenti tulust läheb tootjafirmale "Ekraan", 20 protsenti tuleb "Tallinnfilmis". Viimasest saab 35 protsenti filmigrupp. "Tallinnfilmis" olevat aga vastu võetud otsus, et enne peab film 36 000 krooni sisse tooma ja siis alles hakatakse raha jagama. Nii et tulevik näitab, palju "Lumumba" raha teeb.

Millest on sinu arvates tingitud "Lumumba" menu,

kas lastefilme tehakse ehk liiga vähe?

Häid lastefilme toodetakse Euroopas küllalt palju. Ma ei oska öelda, kas "Lumumba" on väga menukas olnud, kuid teda on hästi vastu võetud. "Lumumba" peetakse küllalt omapäraseks filmiks ning lapsed tunduvad selles huvitatud olevat.

Üks India festivalidirektor ütles mulle, et ta ei saa sellest filmist üldse aru, kuid seda peab tingimata Indias näitama.

"Lumumba" näib olevat niusugune huvitav film, mida erinevad kultuurid väga erinevalt vastu võtavad. Saksa vaatajate suhtumine oli ühesugune, Prantsusmaal jällegi teistmoodi. Amsterdamis ei saadud paljudest asjadest üldse aru. Kui selgitasin, et film kujutab 1960. aastat, kui on juba möödas küüditamise ja Stalini kultus, siis noored ei teadnud üldse, kes Stalin oli.

"Lumumba" valmis sul juba eelmisel aastal, mida oled teinud pärast seda?

Esietendus toimus 19. augustil 1992. Eelmise aasta lõpul ja tänavuse algul sõitsin filmiga mööda ilma ringi.

Sellel aastal tegin kaks dokumentaalfilmi Soome TV jaoks. Esimene räägib Soome kunsti-

kust Tiiti Mendelinist ja teine - "Argipäeva sangarid" (*Arjen sankarit*) - Leedust kaks aastat pärast jaanuarisündmusi 1991. Viimati nimetatud tunniajase dokumentaalfilmi tegin kahasse soome kirjaniku Inkeri Nummineniga.

Samuti võtsin osa Hollywoodi filmi "Küünlad pimeduses" (*Candles in the Dark*) tegemisest. Plaani järgi peaks film esilinastuma kaabeltelevisiooni kanalil "Family Channel" 5. detsembril. Maximilian Schelli filmis tegime koos Arvo Ihoga *second-unit*'it - Ameerika filmitootmises kasutatakse tihti kahte võttegruppi paralleelselt: põhigrupp töötab enamasti peanäitlejatega ning filmib suurema osa stseene, teine üksus teeb stseenid, kus ei ole põhinäitlejaid, või vastupidi, on suured massistseenid.

Mida andis sulle töö produtsent Ilmar Taska filmi juures?

Õppisin töötama ameerikalikult, väga suure tempoga, aega kokku hoides ja seda hinnates. Tööpäevad kestsid 12-16 tundi.

Nägin, kuidas Itaalia operaa-torigrupp töötab tipptechnikaga ja mida see võimaldab. Võtetel osales ka kakskümmend aastat Hollywoodis filme teinud helimees Cameron Hamza. Ma olen kahe filmi puhul samuti kasutanud otseheli, kuid Hollywoodis ei kasutata juba paarkümmend aastat järehelindamist. Nende filmitootmise oskus oli fantastiline. Võis õppida, kuidas saada kätte puhas heli sealt, kus mina ei näinud selleks praktiliselt mingit võimalust.

Režii poolt tundus Schell aeglasena, siiski on tal palju filmikogemusi ning mõned episoodid lavastas ta väga huvitavalt. Lootan, et sellest filmist tuleb midagi ikkagi välja.

Millised on sinu enda lähemad kavatsused?

Need on väga varieeruvad. Lõpetan mängufilmi käsikirja "Kuulaps". Pealkiri on inspireeritud Riho Sibula muusikaloost, kuid teema erineb täielikult. Kirjutan seda Ilmar Taska vahendusel ameeriklastele müügiks.

Aare Tilk.



Soome televisioon ja veel mitu iseseisvat tootjat on pakkunud mulle võimaluse lavastada kevadtalvel Ugandas täispikk dokumentaalfilm, kus leidub mängufilmi elemente. Kaasa teeb ka elukutselisi näitlejaid. Märtsis peaks sellega alustama.

Minu sõber Dominique La-dodge Prantsusmaalt hakkab tootma filmi sajandi alguse pok-sijatest, Hollandis koos olles pak-kus ta mulle teise režissööri kohta selles filmis.

Kuid Eestiski on võimalusi osaleda mõne filmi tegemises. Tahaksin ise teha järgmisel aastal mängufilmi rannarootslaste ära-minekust 1944. aastal. See oleks suurem rahvusvaheline projekt. Kuna käsikiri vajab nii Eesti- kui ka Rootsi-poolset autorit ning ar-hiivis tuhnimist, siis nõuab ette-valmistus palju tööd ja aega. Eks näe, mis sellest saab.

11. novembril 1993

MÄNGU- JA DOKUMENTAALFILMIDE REŽISSÖÖR NING OPERAATOR SULEV KEEDUS

SULEV KEEDUS (21. VII 1957) lõpetas 1990 stsenaaristide ja režis-sööride kaheaastased kursused Moskvas. Enne filmikooli valmisis tal "Eesti Telefilmis" dokumentaal-filmid "Metsade taga" (1981), "Lui-geluum" (1982), "Võrokese" (1983) ning "Rahutaevas" (1987), "Tal-linnfilmis" - "Füeteed Suures Teat-ris" (1985) ja "Oktoober Kaunispe sadamas" (1987).

1990 debüteeris S. Keedus "Tal-linnfilmis" täispika mängufilmiga "Ainus pühapäev" Veiko Jürissoni stsenaariumi järgi. 1991 tegi ta stuudios "Olav Neuland FPR" tõ-sielufilmi "Vaarao lapsed" Eestimaa mustlastest. 1993 valmis tal "Eesti Telefilmis" vanglateemaline film "In Paradisum", mille materjal võeti üles 1992. aasta suvel ning sügisel karistuskolooniates nr 1 ja 2 ning eeluurimisvanglas.

"In Paradisumi" peetakse üksmeelselt selle aasta üheks paremaks tõsielufil-miks. Kuidas tekkis mõte teha vanglateemaline lugu?

Mustlaste filmiga "Vaarao lapsed" käisime Rummu koloonias. Sealne eriosakonna ülem oli Kesktelevisioonist näinud minu mängufilmi "Ainus pühapäev", milles üks vendadest on kinni istunud. Tema soovitas teha filmi vangide elust, sest nüüd võis üsna vabalt tsooni pääseda. Mees lubas igati kaasa aidata uste ava-misele.

Kui alustasime filmiga, siis oli ta juba vallandatud, ning uksti tuli ise lahti teha.

Miks ma aga üldse vangla-elule hakkasin mõtlema? Paar aastat tagasi tundus, et meie üm-ber on kõik kuidagi pea peale pööratud. Kuid tsoon on koht, kus eriti midagi ei muutu, seal kehtivad ajatud reeglid ja seadused. Kui me võtete aegu tsoonist lahkusime, heitsid vangid vahel meie üle nalja, et nüüd lähete maailma, kus juhtub palju oota-matusi, siin müüride vahel tunnete end kindlamalt.

Filmi läbib kaheteistküm-neks aastaks vangi mõistetud Pille monoloog. Mis-moodi sa tema leidsid ja kui palju vastab Pille lugu tööle?

Sulev Keedus.

H. Rospu fotod



"In Paradisum" ei ole lavastatud. Mind ehmatas filmi vastuvõtt: arvati, nagu oleksin Pille monoloogi ise valmis kirjutanud ja tema asemel jutustab seda hoopis näitleja.

Püüdsin pildireaga küll Pille lugu võimendada, kuid kogu esitatud materjal on autentne.

Pille oli naistekoloonia ülemuse jaoks raskeim nähtus ning mul soovitati temast eemale hoida. Loomulikult tekitas selline hoiatus minus huvi ja kujuneski nii välja, et vanglas viibides suhtlesime suurema osa ajast just Pillega. Oma loo jutustas ta alles päris filmivõtete lõpul. Pilet enast me filmis ei näita, vaid ainult fotosid temast.

Kas vangid olid võtetel väga avameelsed?

Ma ei tea, kui avameelsed vangid olid, kuid nad tahtsid ülatavalt palju rääkida. Neil on krooniline suhtlemisvaegus, sest neil puudub võimalus kokku puutuda "vaba maailma vangidega". Filmi jäi meie jutuajamistest ainult Pille lugu, mis tundus mulle üldistusena.

Said sa vanglas vabalt liikuda?

Paar korda tekkis päris kriitilisi olukordi, nõuti isegi filmimise lõpetamist. Mõned vangid kaebasid meie peale. Ka oli probleeme vangla ülemustega: et kas meil ikka on õigust vangidele sellist tähelepanu osutada. Nende jaoks olid nad ju režiimi all olevad inimesed.

Enne "In Paradisumi" tegid filmi Eestimaa mustlastest "Vaarao lapsed". Paistab, et sind huvitavad marginaalsed rahvused ning inimrühmad. Või tulid need kaks filmi mõnevõrra juhuslikult?

Elus on palju juhuslikku, miski ei ole puhtalt taotluslik. Mustlaste film on juhus selles mõttes, et nendega tutvumine oli juhuslik. Taotluslikud on need kaks filmi aga seepärast, et mind huvitavad suletud süsteemid. Pean mustlaste maailma ikkagi suletuks - "valge inimene" tavaliselt sinna ei pääse. Vangide

maailma ei tunneta samuti keegi täiel määral, kui ta ei ole just ise kinni istunud.

Vaidad, et sa ei kasuta oma dokumentaalfilmides lavastamist. See näib sinu filme vaadates mõneti uskumatuna. Räägi lähemalt, millised on sinu taotlused dokumentalistikas?

Lavastuslik element on tõsielufilmis selles mõttes sees, et kui jääksid ootama mingit sündmust, siis seda tavaliselt ei toimugi. Tuleb ikkagi ise luua olukordi, et sündmus toimuks.

Samas olen püüdnud vältida ideeefilmide tegemist. Kui mingi idee nimel tehakse tõsielufilm, siis võib see ühel hetkel muutuda teatud määral poliitiks. Idee hakkab sind ennast painutama. Mulle ongi ette heidetud, et ma ei anna filmi algul vajalikke võtmeid kätte. Alles kusagil teises pooles selgub, millega on üldse tegemist, millest lugu räägib.

Tahan, et minu filmid oleksid puhtad idee nimel lavastatusest.

Kui vaatame vanu kroonikafilme, siis paistab sageli läbi lavastuslik element. Kroonika kaotab sel juhul kõige olulisema.

Kui mängufilmi nimetada päris filmiks, siis dokumentaalfilmi võib nimetada ka mängufilmiks, mängides sõnadega. Tõsielufilmis dikteerib materjal tegevuspiirid, sa ei saa siin täielikult oma maailma luua. Selles mõttes pakub mängufilm märksa vabamaid võimalusi.

Kuidas on "In Paradisumi" vastu võetud väljaspool Eestit?

Küllaltki komplitseeritult. Ei usuta, et vangid elavad suurtes barakkides, mitte üksikkambrites, omavad relvi, süstivad narkootikume. Filmi vastuvõttu segab meie taustsüsteemi mittemundmine.

"In Paradisumi" keelt on peetud liiga keeruliseks. Oodatakse, et kõik oleks selgemini ja üheselt välja öeldud.

Millega sa praegu tegeled?

Monteerin dokumentaalfilmi "A ja O", mille peategelaseks on

tõekuulutaja Seiu - Orissaare prohvet. Film võiks mõnevõrra muuta inimeste eelarvamust prohvetite suhtes. Töö valmib uue aasta algul, teen seda "Eesti Telefilmis" nagu "In Paradisumi".

Debüteerisid edukalt täispika mängufilmiga "Ainus pühapäev". Kas sul uue mängufilmi kavatsust ei ole?

Kirjutame koos Madis Kõivuga stsenaariumi, mille üheks peategelaseks on Eestist sajandivahetusel Ida-Aafrikasse rännanud misjonär. Filmiloo impulsiks on täiesti autentsed faktid.

Sündmused toimuvad ajal, kui misjonär on 85-aastane. Tagasivaated viivad endistesse aegade.

Stsenaariumi vastu on huvi tundnud Peeter Urbla juhitud "EXITfilm". Loodan tööd alustada juba aasta algul ning filmi tegemine kestaks vähemalt aasta.

16. novembril 1993

Küsitlenud
SULEV TEINEMAA

MICHAEL JACKSONI "BLACK OR WHITE" KUI POPKULTUURI PEEGEL I

MICHAEL JACKSON,
*keda tema plaadifirma on hakanud
tituleerima Popmuusika Kuningaks,
kuulub kõige edukamate artistide hulka
muusikabisnisise ajaloos. Juhul kui
nõustuda Manfred Manni väitega,
"mida rohkem inimesi heliplaati ostab,
seda edukam plaat on - mitte ainult
kommertslikult, vaid ka kunstilisest
küljest"¹, peaks möönma,
et Jackson seisab tipus ihuüksinda.*

Tema 1982. aastal ilmunud kauamängivat "Thrillerit" on müüdnud kogu maailmas üle 40 miljoni eksemplari, 1987. aasta albumit "Bad" aga rohkem kui 20 miljonit. Jacksoni värskemal plaadil "Dangerous" (1991) esitati 12 miljonit eeltellimust ning niipea kui plaat ilmus, oli see kohe esikohal "Billboard-i" edetabelis. Jacksoni edu tasuti tema ja korporatsiooni Sony Music vahelise 65 miljoni dollarise lepinguga, mis annab Jacksonile nii suurima autoritasu protsendi muusikatootjates kui ka oma plaadifirma Nation Records. Selle pretsedenditu lepingu kohaselt jagavad Jackson ja Sony omavahel võrdselt kõik tulud - seda lisaks korrapärasele autoritasu maksmisele ja Jacksoni plaadi avansseerimisele Sony poolt. Samuti võimaldab leping Jacksonil vändata filmi Sony/je kuuluva Columbia Pictures'i firmamärgi all.²

Jacksoni muusikavideod kuuluvad selle žanri väljapaistvamate tööde hulka. Tunnustuseks tema saavutustele video vallas viimase kümne aasta jooksul ("Thriller", "Beat It", "Billie Jean", "Bad", "Leave Me Alone") asutas MTV koguni Jacksoni-nimelise auhinna "MTV Michael Jackson Video Vanguard Award". Arvata on, et need väidetavad viis-sada miljonit inimest, kes vaatasid 16. novembril 1991 Jacksoni video "Black or White" maailmaesilinastust, panid sellele üsna suuri lootusi. Miljonid peale nende kuulasisid või lugesisid tormilist väitlust, mille põhjustasid



Michael Jacksoni peibutatav kujutis - reklaam ja enesereklaam.

¹ Tony Palmer, lk 45.

² Michael Goldberg, lk 35.

videoklipi viimased neli minutit, kus Jackson tantsib, karjub, imiteerib masturbeerimist ja peksab sisse kõik käeulatusse jäävad akna- klaasid. "Black or White" jõudis "New York Timesi" ja "Wall Street Journali" esiküljele. "Entertainment Weekly" pani oma artikli pealkirjaks "Michael Jacksoni video-õudus". Solvavad lõpukaadrid lõigati kähku välja ning kohe lasti käiku lühem variant, mida hakkasid vasimatult mängima nii MTV kui ka teised maailma videokanalid. Kas tasuta reklaamikära Jacksonile ja Sony pealikul meeldis või mitte, selles osas võib ainult oletusi teha.

Käesolev artikkel püüab analüüsida videot "Black or White", nii muusikalisest kui ka visuaalsest küljest³; seejuures tahame käsitleda videoklipis sisalduvaid arvukaid intertekstuaalseid viiteid. Seejärel analüüsime videot nende kommentaaride valguses, mida kuulsime pärast läbivaatust oma üliõpilastelt, ja näitame, mil viisil võib pidada Jacksonit ja tema "Black or White'i" kaasaegse popkultuuri peegelduseks. Ainuüksi visuaalsel struktuuril ja sisul põhinev žanrijootus, mida on kasutatud varasemates muusikavideote analüüsid, tundub vägagi problemaatiline. Näiteks Kinder liigitab muusikavideod kolme rühma just nimelt visuaalsel alusel: "narratiivseteks", "unenäolisteks" ja "kontsertvideoteks".⁴ Kaplan, tuginedes filmiteooriale, jagab muusikavideod viide põhitüüpi: romantilised, sotsiaalsed problemaatikad käsitlevad, nihilistlikud, klassikalised ja postmodernistlikud.⁵ Mõlemal klassifikatsioonil on see häda, et nad keskenduvad pildireale, jättes peaaegu täielikult unarusse videote muusikalise külje. Seejärel on oluline (ja samas ka keeruline) püüda käsitleda muusikavideosid ühtsest muusikalis-visuaalsest perspektiivist.⁶

³ Olle Edström, lk 44, informatiivseks muusikaliseks analüüsiks.

⁴ Marsha Kinder, lk 5.

⁵ E. Ann Kaplan, lk 55.

⁶ Alf Bjørnberg, lk 79.

"Black or White" sisaldab ohtralt viiteid tänapäeva ameerika popkultuuri tegelastele ja tekstidele (semiootilises tähenduses). Viidete struktuuris võib kohalikust kultuuri-kontekstist tulenevalt ilmned teatavaid erinevusi, kuid üldine tendents globaalsuse suunas teeb seosed arusaadavaks enamikule popkultuuri tarbijates: kogu maailmas. See on saanud võimalikuks Ameerika meelelahutustööstuse domineerimise tõttu nii televisioonis, filminduses kui ka muusika tootmises ja levitamises. Ehkki viimasel ajal näitab Ameerika ülemvalitsus teatavaid väsimuse tunnuseid.

Kui uskuda, et kõik tekstid kujutavad endast eelnenud tekstide ja ajaloo sünteesi-kulminatsiooni, siis võib intertekstuaalsust vaadelda kui rockvideote põhilist ülesehitusprintsiipi. Michael Jackson ja John Landis, "Black or White'i" režissöör, on loonud kohati vastuolulise, erinevatele tõlgendustele ja rikkalikele assotsiatsioonidele avatud videotese, mis on mitmesugustes keerukates suhetes paljude teiste töödega. Vaatajale pakub nende seoste lahtimõtestamine äratundmisrõõmu, mõnusat võimalust mälestustes sordida ja lähedust allikmaterjaliga. Viimane omakorda võib anda tõuke järjest uute assotsiatsiooniahelate tekkeks. Me väidame, et "Black or White" nõuab vaatajailt laialdasi intertekstuaalseid teadmisi ja tegelikult kehtub teda kasutama kogu oma teadmiste-pagasit staaridest, filmidest, muusikast, ajaloolistest sündmustest, maadest ja rahvastest. Nagu Mercer on eelnevalt tähendanud: "Videotes väljenduv intertekstuaalne dialoog filmi, tantsu ja muusika vahel haarab meid, vaatajaid, staari-imidži "konstrueerimisega" kaasnevasse tähenduste ja märkidega mängitsemisse."

Pole oluline, kas intertekstuaalsed viited on autoritel ette katsetatud või mitte. Mõned

⁷ Robert Burnett, lk 749.

⁸ John Landise filmid: "American Werewolf in London", "The Blues Brothers", "Into the Night", "Spies Like Us", "Three Amigos", "Trading Places", "Animal House", "Twilight Zone".

Kobena Mercer, lk 30.



Macaulay Culkin.
Algul filmis
"Home Alone"
üksinda kodus,
pärast videos
"Black or White"
koos Michael
Jacksoniga.

seosed võivad olla puhtjuhuslikud, teised tekkinud autorite alateadvuses. Mis aga ei välista nende tähendusrikkust vaataja jaoks - peaasi, et need seosed on olemas mingi kultuurikeskkonna viitesüsteemis. Me näitame, et teavad viited "Black or White'is" on üsna vähetähtsad laiemale publikule, kuid samas mõistetavad neile vaatajaile, kelle spetsiifilise huvi ringi kuuluvad näiteks film ja rockmuusika. Väidame, et need viited on tahtlikud. Üldisemas plaanis võivad mitmedki allusioonid olla juhuslikku laadi ning pakkuda erinevaid tõlgendusvõimalusi ja seoseid. Sellised allusioonid ei pruugi olla etteavatsetud, kuid peegeldudes vaatajate varasemas kogemuses, võivad nad anda n-ö rikošeti efekti. Niisuguste seoste ammendava loetelu esitamine pole mõeldav, sest võimatu oleks analüüsida, kuidas kasutavad selle video puhul oma kollektiivseid mälu-panku kõik erinevad vaatajate rühmad. Meie eesmärk on tagasihoidlikum - esitada teile teatud hulk allusioone, mis on kätetud "Black or White'i" struktuuri.

Intertekstuaalsus - võimalik definitsioon

Enne, kui hakkame üksikasjalikumalt käsitlema käesoleva artikli põhiseisukohti intertekstuaalsete viidete ja nende dekodeerimise asjus, peaksime kokku leppima mõistetes. Intertekstuaalsust on erinevad inimesed määratlenud mõnevõrra erinevalt. Fiske väite kohaselt eksisteerib intertekstuaalsus "tekstidevahelises ruumis".¹⁰ Enamasti ollakse üksmeelel peamises, et intertekstuaalsus kui niisugune tähendab viitamist teistele töödele (tekstidele, kunstiteostele, kultuurimärkidele jne); küll aga lülitavad mõned uurijad intertekstuaalsuse mõistesse teistsuguseid atribuute, sõltuvalt nende eelistatud uurimismaterjali dekodeerimis- ja seletusviisidest.

Gerard Genette eristab, Mihhail Bahtiani ja Julia Kristeva töödele toetudes, viit tüüpi - nagu ta seda nimetab - **transtekstuaalsust**. Need viis põhilist oleksid, parafraaseerides

¹⁰ John Fiske, lk 109.

Robert Stami, järgmised: **intertekstuaalsus**, **paratekstuaalsus**, **metatekstuaalsus**, **arhitektuaalsus** ja **hüpertekstuaalsus**. Neist kaks, mida me soovime käsitleda selles artiklis, on **intertekstuaalsus** (tsitaat, plagiaat, vihje) ning **hüpertekstuaalsus** - hüperteksti ja hüpotekti (algteksti) vahekord, milles esimene teist muudab, teisendab, täiendab või laiendab.

Me eeldame, et rockivideod sisaldavad hulgaliselt intertekstuaalseid viiteid ja vihjeid - niihästi teistele sama žanri töödele kui ka muusikapaladele, ideedele, isikutele, asjadele ja kohtadele -, mis on hoomatavad vaatajale, kelle kultuuritaust hõlmab osaliseltki viitesüsteemi, mida sisaldab tsiteeritav algallikas. Algallika (alusteksti) peegeldamine ja korduspeegeldamine, samuti muusigune teisendamine põhitekstis meenutab Sergei Eisenšteini dialektilise montaaži teooriat, mille kohaselt kahe kujundi või kaadri¹² vutamisel saadakse täiesti uus tähendus. Tees - antitees - süntees. Kahest eelnevast kaadrist sünteesitud tähendus muutub lähtepunktiks-teesiks, mille kaudu lisatavad kaadrid mõjutavad originaali ning tekib laiem tähendus, mida järgnevad kaadrid üha võimendavad. Uus tähendus kasvab suuremaks esialgsest, peegeldades seeläbi nii metatekstuaalseid kui ka hüpertekstuaalseid seoseid.

"Black or White" stseen-stseenilt

Video algab kõrge nurga all filmitud "kõike-" või "iseteadva" kaadriga pilvedest, misjärel kaamera hakkab laskuma taevast maa peale; korduvad kaadrite läbisulamisest üksteisesse. Filmifänni esmaseid reaktsioone võiks olla "Black or White'i" alguse seostamine Leni Reifenstahli filmiga "Triumph des Willens", kus lennuk, Hitler pardal, liugleb läbi pilvede Nürnbergi linna poole.¹³ Nime-
tatud seost võiks pidada üsnagi vaieldavaks,

¹¹ Robert Stam, lk 207-210.

¹² Sergei Eisenštein, lk 45.

¹³ Rune Waldekrantz, lk 104. Waldekrantzi selgituste kohaselt pakkus avalõigu Riefenstahli õpetaja ja filmi "Berlin: Symphony of the City" režissöör.



Viiteid Kevin Costneri töödele on kõnealus videos rohkem kui üks.

kui mitte mitmed meie üliõpilased, kes ei õpi filmiala, poleks sellele osutanud. Mõistagi leidub sellesarnaseid kaadrid pilvedest paljudes teisteski linatöödes, ent sellist muljet laskumisest "kõrgematest sfääridest" maa peale ei esine kuigi sageli. Sel hetkel kuuleme esmakordselt ka kiiret, traditsioonilise *heavy metal*'i stiilis kitarririffi ja energilist trummirütmi, mis moodustavad video algusminuti muusikalise saate.

Jõudnud maapinnale, sööstab kaamera edasi mööda tänavat; episood tundub olevat filmitud mootorrattale stantsionaarselt paigaldatud kaameraga - meenuvad samal viisil võetud, öudusjudinaid tekitanud kaadrid vennaste Coenite "Raising Arizona",¹⁴ mis kuulusid tolle filmi kõige iseloomulikumate ja meelde jäävamate hulka. Paljud üliõpilased osutasid ka "Black or White'i" alguse sarnasusele saate "MTV at the Movies" ava-kaadritega.

Kaamera ligineb majale, tõuseb õhku, läheneb aknale. Seejärel näidatakse maja sise-ruumi, ent tegelikult kaamera läbi akna maja ei sisene. Tegemist on Hitchcocki ühe lemmikvõttega, ehkki mõnikord viib Hitchcock kaamera maja sisse, seda läbi akna (seda on omakorda parodeerinud Mel Brooks "High Anxiety" ning enne seda operaator Tolandi filmitud, erimontaažiga ja multiplikatsioonielementidega kaadrid ööklubist Orson Wellesi "Citizen Kane'ist", kus mängib Susan Alexander).

Siit õieti saab alguse "Black or White'i" tsüklikuline vormiarendus - stseenist, kus isa noomib liiga lärmaka muusika pärast oma poega; viimast mängib filmist "Home Alone" tuntud Macaulay Culkin. (Minitsükkel lõpeb Bart Simpsoni ja tema isa vahelise tüliga: Bart vahib televiisorist Michael Jacksonit ning heli, arvatagi, on liiga vali.) Culkin hüpleb voodil üles-alla ja mängib kujuteldavat luhvt-kitarri, kuulates ja järele aimates vägevaid kitarriakorde. Vahelduvad kaadrid poisi magamistoast ja elutoast, kus istuvad isa ja ema; neid mängivad vastavalt George Wendt¹⁵ ja Tess Harper¹⁶. Televiisoris käib pesapalli ülekanne; pesapalli teema esineb nii elutoa kui ka poisi magamistoas kaadrites: pisikesed pesapallurid oma vedrudel võdisevate peanuppudega karglevad muusika taktis helivõimendil, mille skaala osutab erakordsele helitugevusele. Helinivoo näitamine skaalal on visuaalne nipp vihjamaks uskumatult valjule helile, mis filmis või televisioonis pole reprodutseeritav; vastasel korral helisignaali lihtsalt moonduks.

Sellal kui Macaulay papa üha enam ärritub lärmakast muusikast, mis segab teda pesapalli vaatamast, istub ema vaikselt omaette tabloidi formaadis lehte lugedes - näeme, et

selle nimi on "National Scooper".¹⁷ Viimaks annab isa pahameelele voli ja marsib trepist üles. Stseen on teostatud traditsiooniliste ekspressionistlike võtetega - lainurkobjektiiv, kaamera rakurss ja valgustus viitavad üpris mitmetele sarnastele stseeridele, eriti aga detektiiv Arbogasti trepist ülesminekul filmis "Psycho". Vaataja peaaegu ootab, et kohe ilmub lagedale Emaks kostümeeritud Anthony Perkins ja kukub vehkima kööginoaga.

Siiski mitte. Isa hoopis avab ukse ning magamistoast väljub liuledes poeg, peos luhvt-kitarr; samal ajal kõlab taustal tagasisi-destatud kitarrinoot *à la* Jimi Hendrix. Vahelduvad kaadrid Isat ja Pojast, esimest võtab kaamera madalalt ja teist kõrgemalt, justkui vastavuses kummagi pikkusega; Isa kujutis on antud moonutatuna lainurkobjektiiviga. Stseen lõpus nõuab Isa, et olgu muusika vaiksemaks keeratud, ja ta lahkub ust mürt-suga kinni lüües. Ukse tagaküljelt plärtsatab põrandale Michael Jacksoni raamitud poster, selle klaas puruneb, poster vajub põrandale - esimest korda ilmub videosse veel üks edaspidi korduv motiiv - purunev klaas.

"Okei," sõnab pojuke, saatanlik irve huulil. Ta avab pillikohvri, kust tuleb nähtavale punast värvi kitarr, milles selle ala asjatundjad tunnevad ära nn Eddie Van Haleni mudeli¹⁸. Seda episoodi võib tõlgendada mit-

¹⁷ Väljakutsuvate pealkirjadega skandaalilehekülj "The National Enquirer" jääb ebamääraselt varju.

¹⁸ 1991. aasta aprillikuu "Guitar Player", 25. aastakäik, 255. number, Ernie Balli valmistatud esilehekülje reklaam, kus reklaamitakse Edward Van Haleni kitarr.

Michael veel iseendana ja soniga, millele järgne-
sid plastiline operatsioon ja "Sony".



¹⁴ Geoff Andrew, lk 158.

¹⁵ Mängib Norm Petersoni teleseriaalis "Cheers".

¹⁶ Näitleja, kellel oli roll Bruce Beresfordi filmis "Crimes of the Heart" (1986).



Stseen videofilmist "Thriller" (1984). Millegipärast meeldivad Michael Jacksonile vägivaldsed kujundid. Tema menuplaadid: "Thriller" (õudukas), "Bad" (paha), "Dangerous" (ohulik).

meti. Eddie Van Halen mängis kitarr Jacksoni albumil "Thriller"; kauamängival "Dangerous", kust on pärit ka "Black or White", on kitarristiks Slash ansamblist *Guns' N'Roses*. Jacksoni innukus esineda duos koos teiste staaridega ja palgata oma projektide teostamiseks hinnalisi abijõude tuntud muusikute seast aitab tal turustada oma toodangut üha arvukamale kuulajaskonnale ning tõsta oma mainet ka tema poolt ajutiselt värvatud muusikute austajate silmis.

Poeg siseneb elutuppa, veeretab sinna piraka kõlari; ta tõmbab ühte kätte musta kinnda - Michael Jacksoni imidži üks iseloomulikke detaile, kuid samastatav ka ameerika mustanahaliste kergejõustiklaste protestiaktisiooniga 1968. aasta Mexico olümpiamängudel. Võimendus keeratakse maksimumaseks, helinivood ei tähista aga mitte numbrid, nagu sellistel skaaladel tavaliselt, vaid sõnad "Vali", "Veel valjem", "Oled sa peast pörunud!?" Sama nalja kasutab Rob Reiner oma pseudo-dokumentaalses muusikafilms "This Is Spinal Tap".

Pojal on ees päikesepriidid, ta äigab endal korra käeseljaga üle huulte ja nähvab: "Noh,

seedi nüüd seda." Ta tõmbab kitarril rõõgatu akordi, mis põrutab eest kõik maja aknad. See stseen on peaaegu identne stseeniga filmist "Back to the Future"¹⁹. Lööklaine paiskab Isa läbi katuse majast välja, tõstab ta taevalaotusse ning kannab üle ookeanide ja mandrite minema. Kujutatut on sedavõrd sarnane stseeniga filmist "Gremlins", et kokkusattumust pole võimalik pidada puhtjuhuslikuks²⁰. Samas meenutab "Black or White'is" näidatut ka stseeni Steven Spielbergi "ET'st", kus Elliott ja ET hõljuvad jalg-ratstel üle silmapiiri.

Järsk üleminek. Stseen lövide ning rahvalikes rõivais, näomaalingutega sõdalastega. Sisse tuuakse veel üks korduv motiiv - kaslased.²¹ Sel hetkel, umbes kaks minutit pärast video algust, hakkab pihta l a u l "Black or

¹⁹ Robert Zemeckise film "Back to the Future" (1985), kus Michael J. Fox testib võimendit, mis on sarnane yjdeos nähtavaga.

²⁰ Joe Dante film "Gremlins" (1984), kus spetsiaalset lifti kasutav vanem naine paisatakse aknast välja ning ta maandub õnnelikult lumehange.

²¹ Need on lövid, pantrid ja tänavakassid.



"Black or White'i" vaadates võib kohata ka Cyndi Lauperi videoklippidest tuttavaid kujundeid.

White". Siinkohal märkame iseloomulikku kitarririff'i, mis loo käivitab ning mida koratakse praktiliselt kogu laulu vältel.

Jahistseeni katkestab äkitselt keset Aafrika legendikku vihinal taevast alla langev tool, millel istub Isa; nende maandumise mütsatus kergitab üles väikese tolmupilve. Meenub stseen filmist "Gods Must Be Crazy", kus lennukilt pillatud kokakoolapudel viib hämmingusse rühma pärismaalasi. Jackson ühineb aafriklastega ja alustab tantsu.

Tantsinud koos pärismaalastega - see peab kujutama tema sidemeid afroameerika kultuuripärandiga -, ühineb Jackson edaspidi mitmete teistegi etniliste rühmadega näitamaks oma solidaarsust nendega ning ilmestamaks "Black or White'i" tekstis sisalduvat sõnumit. Ta sööstab minema Aafrikast ja maandub kohe kesk tantsijaid Aasias. Pärast seda, kui rütmikitarr on mänginud neli takti, alustab Jackson laulmist, mis jätkub sama rütmi saatel veel järgmisedki kaksteist takti:

*Viisin oma tütarlapse laupäeval peole.
Kuule, on see tüdruk koos sinuga?
Jaa, me oleme samast lihast ja luust.
Nüüd usun ma imedesse,
sest täna on ime sündinud.
Kui te aga imestate mu kallima üle,
mis tähtsust on sellel, oled sa must või valge.*

Aasia tantsijate juurest liigub Jackson hoopis teistsugusesse võttekeskkonda, mis mõneti tuletab meelde lahingustseene Ameerika põlisasukate teemalistest filmidest. Meenuvad ka vesterni žanritraditsioonid; põlisasukatest jutustavaid linatöoseid, eriti just ajaloolisi filme on viimastel aastatel saanud erakordne menu. Nimetagem vaid mõningaid - "Dances With Wolves", "Black Robe", "Last of the Mochicans". Jacksoni jätkuv tants elustab kujutluses ka veel ühe Mel Brooks'i töö - "Blazing Saddles". Peame silmas episoodi läbi kõrbe ratsutava šerifi ja tema meestega, mida saadab orkestrimuusika. Esmamulje järgi on tegemist kõige tavalisema muusikalise kujundusega, st mitte-diegeetilise filmi elemendiga - orkestripala pole lahutamatult seotud ekraanil näidatava tegevusega, vaid lihtsalt kõlab taustal. Peagi aga näeme šerifi ja tema saatjate kohtumist mänguhoos Count Basie orkestriga; muusika osutub filmi sündmustiku orgaaniliseks (diegeetiliseks) koostisosaks. Samasugune tunne või eelaimus tekib vaadates Jacksonit ja põlisasukaist tantsijaid laval, mis on püstitatud indiaani- ja kauboifilmi meenutavale võtteplatsile.

"Black or White'i" käesoleva stseeni olulisemaid momente on Jacksoni suhtlemine lastega. Jackson tantsib kõrgel platvormil koos väikese tüdrukuga; taas rõhutatakse Jacksoni imidži seda joont, et ikka ja alati on staar kõi-

gi laste söber.²² Jackson kutsus sageli lapsi enda juurde külla ja tema videofilmi "Moon-walker" üks peamisi süžeeiline näitab Jacksonit abistamas just nimelt lapsi, igasugune lähedasem vahekord täiskasvanud tegelastega jäetakse samas tahtlikult tagaplaanile. Ning ühes Jacksoni pepsi-reklaamidest esineb järgmine stseen. Staari kontserdi ajal hii-lib tema riietusruumi laps, kes proovib seal endale selga Jacksoni rõivaid ja näpib tema asju. Jacksoni tulek ehmatab väikest kutsu-mata külalist, tekib pingestatud paus, lapse näoilme reedab kohkumist. Ent Michael Jackson ei hakkagi last noomima, vaid naeratab lahkesti ja kohtleb teda üsna omapoisilikult.

Tants platvormil koos tüdrukukesega toob ülal kirjeldatud teema - see mõistagi kajastub mitmetes teisteski Jacksoni töödes ja samuti tema eraelus - esmakordselt sisse "Black or White'i" videosse, kus sellest saab üks peamotiive.

Mõne aja eest finantseeris Jackson lennukitäre esmaabitarvete, riiete ja toidumootor saatmist Sarajevo lastele, mille eest mitmed poliitikud avaldasid talle tänu ja tunnustust. Edastades seda uudist, näitasid maailma massiteabevahendid lennuki taustal seisvat Jacksonit, kes lausus sel puhul paar saatesõna.

Järgmine stseen. India tantsijatar ja Jackson tantsivad suitseva korstnaga tehasehoone taustal. Tantsupaar on saarel keset maanteed, nende ees ja taga kihutavad autod. Nii see kui mõni muugi stseen videos paistavad kaudselt viitavat pealesurruva Lääne tsivilisatsiooni/tööstuse ja põlisasukate vahelistele konfliktidele. Kuuleme sellal Jacksonit laulmas:

*Nad trükkivad mu sõnumi ära laupäevases
"Sun 'is",
pidin ju neile näitama, et pole ma kehvem
kellestki.*

*Rääkisin võrdsusest ja see kõik on tõsi.
Te kas elate õigesti või elate valesti.
Kui te aga imestate mu kallima üle -
mis tähtsust on sellel, oled sa must või valge.*

Hakkab sadama lund. Juba on Jackson koos vene tantsijatega tüüpilise vene kiriku esisel - tahtmatult meenub kõik *glasnost'* iga seonduv, mis veel video filmimise ajal valdas nii paljude inimeste meeli. Üha enam hakkab "Black or White'ist" läbi kumama helge usk kõigi inimeste võrdsusse-vendlusse. Stseeni lõpp: tegelased laval tarduvad oma poosisse. Läbisulamine järgmisse kaadrisse: klaasist kera, niisugune nagu tarvitatakse

kirjapressiks. Selle tõstavad üles lapsed, kes istuvad maakeral. Kera sisemusse on tardunud Jackson ja tema tantsijad. Siin kohtame taas viidet "Citizen Kane'ile". Filmi alguses Kane sureb, pillates käest samasuguse klaasist kirjapressi, mille sees on kujutatud talvist maastikku. Talvepilt sümboliseerib Kane'i lapsepõlvkodu. Jällegi on Wellesi ja Jacksoni tööde kokkulangevused liiga suured selleks, et neid juhuslikeks pidada. Wellesi teos kuulub klassikasse, see on tuntu- maid filme kogu maailmas. Lumemotiivi ja läbisulamise on Wellesi töös kasutatud samamoodi, nagu teeb seda nüüd režissöör John Landis Jacksoni videos.

Neli ja pool minutit pärast video algust jõuab kätte laulu vaheosa, mis kestab umbes viisteist sekundit. Selles lühikeses episoodis näeme Jacksonit kõndimas tulemüüri ees ja sellest läbi, samal ajal näidatakse katkendeid teleuudistest. Klu Klux Klani miiting, rahva-kogunemist laiali ajavad väeüksused, turmtuld andvad tankid. Vaadates, kuidas Jackson vähimagi vigastuseta läbi tule jalutab, meenub pepsi reklaami filmimise ajal toimunud õnnetus, kus tõrvikuleegist süttisid Jacksoni juuksed. Staar toimetati haiglasse ja talle tehti plastiline operatsioon.

Vaheosas kiireneb tempo kaks korda, Jackson laulab:

*Väsinud õelusest.
Väsinud alatusest.
Väsinud sest kõigest.
Kui aga julmus lõstab pead,
ei löö ma ometi kartma ei sind ega su venda,
ei pelga ma kõmulehekesi.
Kuuled, tüdruk,
ma ei karda kedagi.*

Vaheosa lõpp kiireneb veelgi, kõlab lühike süntesaatorifraas, see läheb järsku üle viieteistsekundiseks räpilõiguks, mille on kirjutanud albumi produtsent ja löökpillimängija Bill Bottrell. Videopildis maigutab räppari teksti järgi suud Macaulay Culkin, keda näeme seismas (koos Michael Jacksoniga) moekalt riides lastesalga keskel kehva-poolse üürimaja kivitrepil. See tuletab meelde üht samasugust stseeni Cyndi Lauperi videost "True Colors". Kitarri-trummide funk'i-rütmide saatel kuulutab külalisrääpar LTB:

*Kaitset ihkavad klubid, rühmitused,
terved rahvad.
Inimestevahelised suhted on muret tekitavad.
Üle ilma käib sõda iga jalatäie maa pärrast.
Ma eelistaksin ära kuulata kõik osapooled,
sest, vaadake, ega asi ole rassis,
vaid inimestes ja oludes.*

*Igatüks kuulub kohta,
millega ta tunneb veresidet.
Ma olen näinud, kuidas tuhmub
kunagine sära.*

*Ma ei taha, et mind tuntuks kogu elu ainult
nahavärvi järgi.*

²² Mõra sellesse imidžisse löi hetkel käimas olev kohtuprotsess, kus Jacksonit süüdistatakse seksuaalsetes kuritegudes laste vastu ning vihjatakse staari võimalikule homoseksuaalsusele. Tänu sellele ütles "Pepsi Cola" üles üheksa aastat kestnud sponsorlepingu.

Teksti saadavad kaadrid trepiastmetel seisvatest lastest, kes justkui tervituseks - või midagi pakkudes - sirutavad välja oma ülespoole pööratud pihkudega käed, kaadrisse tuuakse ka Vabaduse samba tõrviku juures seisev Jackson. Muusikaline teema pöörduv tagasi refrääni juurde täpselt selle neljandaks taktiks. Jackson laulab:

*Ära parem tule rääkima, et nõustud minuga
 kõiges,
 kui sa ise samal ajal pillud pori mulle näkku.
 Kui te aga imestate mu kallima üle -
 siis mis tähtsust on sellel, oled sa must või
 valge.
 Just seda ma ütlesin, kui sina tahaksid olla
 mu kallim,
 siis pole sel tähtsust, oled sa must või valge.*

Kaamera eemaldub aeglaselt; (variobjektiiviga võetud) panoraamis ühinevad Vabaduse sambaga Big Ben, Eiffeli torn Taj Mahal, Golden Gate Bridge, Kreml, Sfinks ja Parthenon. Kindlate geograafiliste piirkondadega seonduvad skulptuuri- ja arhitektuurikunsti üldtuntud mälestusmärgid tuuakse üksteise lähedusse, viitamata sümboolselt ega mingil muul viisil neid lahutavatele vahemaadele ja erinevustele - kõik see rõhutab taas "Black or White'is" väljendatud vendluse ideed.

Järgnevaid kaadreid peavad paljud selle video parimaiks: üksteisesse sulavad erineva kuju ja nahavärviga meeste ja naiste näod, kelle huulte liikumisest aimame laulu sõnu "see on must, see on valge". Selles episoodis on "Black or White'i" loojad kasutanud keerukat ja kallist kompuutrigraafika tehnikat, nn morfuutmist (morfuutmine - metamorfoos + muutmine). Sama tehnikat kasutasid varem Kevin Godley ja Lol Creme oma muusikavideos "Cry". "Black or White'i" muusikas kuuleme sellel ajal juba eelnevast tuttavat kitarrirütmi, mille saatel Jackson esitab vaheldumisi kahte vokaalpartiidi - gospeli traditsioonist tuntud koori ja eeslaulja vaheldumist, kusjuures ta laulab nii koori kui ka solisti osa, nii melodiat kui tausta:

*Oo-oo, jee-jee-jee,
 oo-oo, jee-jee-jee.
 See on must, see on valge.
 Nii raske on neil sellest üle saada,
 see on must, see on valge,
 see on must, see on valge.
 Raske on neil sest üle saada,
 see on must, see on valge.*

Selle muusikalõigu taustal näeme ekraanil viieteistkümne erineva näo morfuutmist, seejärel kuuleme režissöör John Landist hüüdmas: "Valmis! See on võrratu, kuidas te seda teete!" Landis astub kaadrisse ja läheb viimasele modellile.

Pärast Landise kommentaari morfuutmistseenide lõpus hakkab kaamera tõusma, tekitades mulje peatsest lahkumisest sellelt tegevuskohalt; panoraam hõlmab suure lava koos kõikide inimestega ja heliaparatuuriga

(meenub "Citizen Kane'i" lõpustseen, kus kaamera liigub üle terve laohoone, justkui midagi otsides). Kuuleme võttepaigalt kostvaid hääli, samuti makil tagasikeritava lindi tagurpidi-heli. Kaamera laskub põranda tasapinnale ning paremalt astub kaadrisse must panter, kes vaatab ringi, urahtab, seejärel läheb aeg-ajalt urisedes läbi ukseava ja laskub mööda treppi alla. Stseen on valgustatud ekspresionistlikult (läbi tugevate siniste filtrite), film *noire'i* või õudusfilmide stiilis. Jõudnud alumistele astmetele, morfuudetakse panter Michael Jacksoniks.

(Järgneb)

M ä r k u s : viidetes osutatud biblio-, video- ja filmograafia ilmub järgmises TMK numbris.



Ollino. A. H. Tammsaare -
V. Panso "Inimene ja
jumal", 1962.

VANA
KOOLI
MEES

AADO
HÕIMRE
100



S. O'Casey "Juno
ja paabulind",
1940.

Joxer Daly -
Aado Hõimre,
"Kapten"
Jack Boyle -
Franz Malmsten.



Köster. O. Luts - H. Luik (senior) "Keoade", 1954.



Mogri Märt. A. Kitzbergi "Kauka jumal", 1944.



"Inimene ja jumal". Ollino ja Maurus - Ants Eskola.



V. Burnett, "Väike lord Fourtenly",
1936. Dorincourti krahv - Aado
Hõimre, Cedrik - Salme Reek.



A. H. Tammsaare, "Kuningal on külm", 1936.
Narr - Ruut Tarmo, Kuningas - Aado Hõimre.



Vargamäe Andres. A. H. Tammsaare,
"Vargamäe", 1932.



Aado
Himbeck-
Hõimre,
1935.

Parikase foto

JAAANUS ORGULAS:

Mäletan seda meeldejäädavat härrasmehe kuju juba oma noorusest, kui ma polnud veel teatrikooli jõudnudki. Teda võis kohata Tallinna tänavatel: blond prillidega mees, piip suus ja foskterjer rihma otsas alati kaassas - Draamateatri näitleja Ado Himbeck, hiljem siis Aado Hõimre. Sel ajal olid tal veel juuksed peas, kuigi keskelt hakkas juba pealagi hõrenema... Isiklikult ma teda ei tundnud, enne kui tulime GITIS-est noorte näitlejatena teatrisse 1953. aastal. Kujutlege vaid, me tulime Draamateatrisse, kus olid Laur, Tarmo, Hõimre, Suurorg, Malmsten, Nuude, Karm, Eskola, rääkimata veel naisnäitlejatest - me sattusime niisuguste korüfeedega ühte punkti, ühte kollektiivi. Ja peaaegu esimene töö oli meil "Kevade", kus sattusime kohe Aado Hõimrega vastamisi - Köster ja Toots.

Lavastajad Süvalep ja Kiisk olid noored, põhiliselt sündis "Kevade" ühise entusiasmi toel, aga Köstri roll näitas muidugi Hõimre kui tugeva karakternäitleja meisterlikkust, see sündis tal sama hästi kui iseseisvalt. Toots kordse "Kevade" õnnestunud osade hulgast pean ma Köstrit kõige tugevamaks. Praegu võib näitleja omaenda füüsilise ja omaenda näoga järjest mängida kõiki osi, võib oma isikliku habemega ilmuda lavale aastate kaupa. Aga Hõimre oli n-õ vana kooli näitleja, ta kasutas oma figuuri, oma füüsilist karakteri huvides, muutis ennast vastavalt karakterile. Näiteks Köstrina olid tal kõverad jalad, jalgade külge olid pandud svammist paksendused, mis tekitas mulje rangis jalgadest; ninaots oli tal natuke ülespoole - Hõimre mõtles oma tegelaskuju välimuse hoolikalt läbi. Meil jäi üle ainult imestada, kuidas ta valis oma Köstrile saapaid. Need saapad olid alt nagu kõveraks lõigatud, nagu ära tallatud. Praegu me pahatihti ei märka üldse, et k ä e d oleksid näitlejal mängus abiks, aga vanasti olid karakternäitlejal igas rollis täiesti erinevad käed. Samas "Kevades" mängis rekvisiidina väga efektselt Köstri taskukell. Kui ta tuleb purjuspäi poiste magamistuppa ja hakkab voodiservale istudes Tootsi noomima, et pidagu mees, ta on siin koolis nagu noatera peal - siis vaatas köster oma taskukella ja pani selle seejärel taskust natuke mööda, kell hakkas keti otsas rippudes tal harkis jalgade vahel pendeldama. Köster jälgis seda pendeldamist pingsalt õige tükk aega, taipamata, mis asi see liigub. Terve stseenikene tuli sellest, ja alati menukas. Kui me Moskvas Eesti kunstidekaadi ajal "Kevadet" mängisime, siis ootas pärast etendust mind meie instituudi Lääne kirjanduse professor Bojadžijev, kes oli uurinud maailmateatrit ning keda 1950. aastate algul muserdati, tembeldati kosmopoliidiks. Ja tema ütles siis, et see teie "Kevade" on niisugune raamat, mis asub "Huckleberry Finniga" ühel riivil. Ja et teist sellist näitlejat, kui

see, kes mängis Köstrit, tema Liidus hetkel ei tea.

"Inimese ja jumala" Ollino oli Hõimrel hoopis teistsugune karakter. Ta kasutas jälle oma füüsilist, oli selline monumentaalne, jäik, vaikiv, kätartult ilmuv, tugevate õlgadega - tal olid jälle paksendused, seekord õlgadel. Ja alati pabeross suunurgas. Siia maani on see meeles! Ta oli suur karakterrollide meister. Muidugi omas ajas. Ta pakkus palju enda poolt välja. Ma ei ütleks, et ta ei usaldanud lavastajat, aga ega ta suur improvisaator proovides ei olnud. Ta oli teise kooliga mees. Intonatsioon oli Hõimrel juba enne proovi kodus valmis mõeldud, ka kõiksugu detailid. T e m a m ä n g i s, see oli paljude vanade näitlejate ühine joon. Mitte nii, et hakkame proovis ühiselt otsima ja üksteise pealt looma. Tema sosistas sulle, kui sa ei oelnud täpset märgusõna - ta teadis küll, et võiks ju ka niisama edasi minna, kuid tema sosistas: "Anna õige märgusõna!"

Aga ta oli kirglik malemängija. Ja siis ükskord juhtus, et ta jäi "Kevades" lavale hiljaks. Oli just tulemas stseen, kus Toots peab Köstrile otsa kukkuma ja pärast seda hakkab ta Tootsi taga ajama. Ma teadsin, et kui teda ei ole, siis ta mängib malet. Punanurk, kus malet mängiti, oli Draamateatris sel ajal 3. korrusel. Ja kujutage ette, ma jooksin stseeni ajal kolmandale korrusele ja ise improviseerin, karjudes mingisugust teksti, et alla, lavale kuulda oleks, et Toots kuskil seal taga ikka olemas on. Sain vaevalt üle ukse öelda: "Aadu, lavale!" ja siis kohe joostes kisaga tagasi: "Köster tuleb!" Noh, siis Aadu jooksis ja improviseeris küll. Aga ta sai sellest suure ehmatuse... Muidu ta tihti peale ilmus üsna viimasel minutil, malemängu pärast ikka.

Inimesena oligi Hõimre omamoodi pedant. Kui sa palusid temalt, et näita ajalehte, siis andis ta ajalehe su kätte ja tõmbas kohe jälle tagasi, ning kui sa siis imestasid: "Miks sa tagasi tõmbad?", said vastuse: "Sa ju palusid näidata." Kui küsisid temalt pliiatsit, siis ta ütles: "Missugust pliiatsit? Kas sa tahad tindipliiatsit või grafiitpliiatsit või värvilist pliiatsit?" Ja kui sa juhtusid küsima temalt tikku, siis ta ei oelnud kunagi möödaminnes, et ei ole, vaid ta pani käe paremasse taskusse ja ütles seejärel pidulikult: "Tikku ei ole." Siis oli teada, et tõesti ei ole. See oli tal alati nii huumoriga pooleks, muhe ja õpetlik.



"Inimene ja jumal". Tigapuu - Jaanus Orgulas ja Ollino - Aado Hõimre.

MIKK MIKIVER:

On mitmeid mehi, keda põues kannad. Aado Hõimre on üks neist.

Ja sellega peaksin loo lõpetama, sest erinevalt teistest värvikalt põnevatest meestest, kellel kõigil oli mingi oma saladus, millest sa ootamatult teinekord kas või aimatavagi teate said, ei tea ma Hõimre saladusest mitte kui midagi. Õieti ei tea ma, kas tal seda üldse oligi...

Hõimre oli küll mu kolleeg, mängisime koos päris mitmes loos - "Viini postmark", "Peer Gynt", "Inimene ja jumal" -, kuid õieti peaksin ma ütleva, et Aado Hõimre oli mul üks tuttav näitleja. Nii see tundub praegu, tundus ka siis ja sellega on kõik korras, pole siin pahasti midagi.

Ütlend - NÄITLEJA, ja mingi stereotüüp ikka tekib. Hõimre oli mu meelest neis asjus täiesti ebatüüpiline näitleja, ta nagu polnudki näitleja. Ta ei "elanud" teatris nagu paljud teised, ta viibis teatrimajas just niipalju, kui palju oli vaja, et oma tööd hästi teha. Ja läks. Oma ellu, mis oli tema ja millest mina midagi ei tea. Välja arvatud üht-teist Mähe suvekerandilt, kuhu ta kutsus, kui olime vahel seal Kalmetite juures. Mõistsin siis seda, et kõik, mis ta krundil kasvas, armastas ja hoidis teda. Aga ligipääsmatu oli ta sealgi, ei - mitte tõrjuv, vastupidi - lahe ja muhelev, aga ligipääsmatu. Ja sellega on ka kõik korras, ega ma ei tahtnudki talle põue pugeda...

Teatris ma imetlesin teda kõigepealt kui noor vaataja "Kevade" Kõstrina, nautisin tema kõnnakut, kõnet, unustamatut "kella-

mängu" magamistoas pärast Kiire-pere "rist-jatseid" jne. Hiljem kolleegina olin eslotsa jahmunud ta pedantsusest lavaliste kokkulepete suhtes ning ta jäärapäisusest!

Kui me Mati Klooreniga oma Indreku-Tigapuu stseeni ei lõpetanud Panso seatud asendis või Tammsaare lausega (viimane sõna, tegelikult iga sõna viimases lauses selline ja seal kohal, kuhu Tammsaare selle paigutanud oli), siis Hõimre-Ollino skulptuurne kuju ei ilmunudki vahekaiku meie stseeni katkestama. Peaprooviski veel! Ja siis me õppisime selle ära, ja see on hea.

Ning siis ühel etendusel eksis tema. Pärast etendust palus ta meid Matiga oma garderoobi - esimest ja viimast korda! - vabandas ning valas kummalegi lapikust pudelist pitsi (mitte teeklaasi põhja, eks!) konjakit ja pani šokolaaditükikese kõrvale. Kõik, mitte rohkem.

Ta oli detailimeister, kõrgem klass selles. Ollino, kelle ta kujundas koos Pansoga nii sisemiselt kui väliselt tõesti massiivselt, kasvas hirmuäratavaks üldistuseks oma rohelises mundritaolises kostüümis. Kuid ka siin oli tal oma detail, mis algul Pansot naerma ajas, siis vihastas ja hiljem vist täielikult rahuldas.

Nimelt teatas Hõimre, et tema Ollino kiilaspeale tuleb albiino juuksesalguke. Panso oli just vaimustatud Hõimre raseeritud koljust ning ei tahtnud asjast kuulda. Aga Hõimre mängis lõpuks ikkagi Ollinot selle vaevumärjapava, täiesti aalooilise asetuse ja kujuga valge salgukese! Selle saavutamise läks skandaalideta, vaikselt, visalt, aga tõeliselt jäärapäiselt.

Tema ei saanud teisiti Ollinot mängida, usun, et siin on kogu saladus. Ja lõpptulemuse ees tuleb müts maha võtta!

Nagu kogu mehe ees, nüüd ja edaspidi.



Olla 27-aastaselt (s 23. 9. 1966) kahe orkestri tunnustatud kontsertmeister, esineda solistina, mängida esiviulina kvartetis "Noobel Nelik" vaimustava elegantselt kergemat muusikat ja improviseerida võrratult - see on midagi ainulaadset meie harjumuspärase muusikapildis!

Kontsertmeisteri ametit on pidanud mõlemas orkestris (Tallinna Kammerorkester ja ERSO) aastata. Tal on kõik kontsertmeisteri tööks vajalikud eeldused, nii muusikalised - hea stiilitaju ja maitse, kiire reaktsioon, paindlik ansambli tunnetus ning tugev solistinärv kui ka kommunikatiivsed - suurepärase suhtlemisoskus, konstruktiivne kriitikaameel, konkreetsus, täpsus, autoriteet.

Töö kammerorkestris on intellektuaalselt pingelisem - kõik mängijad on kõrget klassi solistiteadustega orkestrandid, kontsertmeister peab olema valmis iga nõutud nüanssi peensusteni põhjendama. Häid dirigente osatakse väärihinnalt hinnata, kõike arendavat ja põnevat haaratakse ja teostatakse lennult. Viimase aja võimsamad impulsid saadi Terje Tønneseni ja Juha Kangase proovidest. Meeldib nii kammerorkestri mõttekerksus ja tugev meeskonnatunnetus kui ka sümfooniaorkestri kõlavõimaluste paljusus.

Vastutusrikkaimad (ja ulatuslike soolodega) kontsertmeisteritööd: Bachi "Jõuluoraatorium" ja "Johannese passioon", Pärdi "Te Deum" (CD-salvestus ja kontsertturnee) kammerorkestriga, Tubina Teine ja Kolmas sümfoonia, Rahmaninovi "Sümfoonilised tantsud", Šostakovitši Kaheksas sümfoonia ERSO-ga. Juunis sooleeris ERSO ees Sindingi Süidis a-moll ja Svendseni Romants G-duur, novembris kammerorkestriga Mozarti "Haffneri" serenaadis. Veebruaris tahab välja tulla Elgari Viulikontsertidega. Hästi laabub koostöö pianist Tanel Joametsaga. Mõõdunud hooajal esitatis Britteni Süit op. 6, Raveli Viulilisonaati ja koos klarinetist Toomas Vaviloviga Stravinski "Sõduri lugu". Sel aastal on plaanis Ives ja koostöelised Leho Kariniga Brahmsi C-duur trio.

"Noobel Nelik" esines esimest korda aastavahetusel 1992/93 hotelli "Noobel" avamisel. ERSO orkestrantide koosnev kvartett astub üles mitteamakademilistel õhtudel, mängides kergemat repertuaari Mozarti kvartetide tõelise salongimuusikani. Laiem publik võis 1. aprillil 1993 ETV-s nende esituses nautida erakordse improviseerimislustiga esitatud Schroederi "Väikest naerumuusikat" (Mozarti "Väikese õõmuusika" paroodia). Kui need kaamera ees siiski pisuke närv kammitseb, siis mõnuses kontserdiatmosfääris ja lustrabava leidlikkusega esitatud "Naerumuusika" väärisküll huumoripreemiast.

Kindlaid viiuldajaid - eeskujusid ei ole. Leib, et universaalseid "kõigesööjaid" (st kõike mängivaid) on igav kuulata. Enamasti on üks interpret hea ühes ja teine teises valdkonnas. Nimetat siiski paar nime: David Oistrakh, Thomas Zehetmair, Stephane Grappelli.

Endale meeldib mängida igasugust muusikat, seda peab ka oma miinusk. Arvab, et peaks olema mingi põhitel, millel tehakse samme ühele ja teisele poole. Kahe jalaga ringi sebides võib

end kergesti ära kaotada. Vahel tunneb vältimatut vajadust aeg maha võtta, et mitte muutuda pealis-kaudseks. Tahaks süveneda igasse teosesse ja nautida seda nagu head toitu. On muide gurmaan. Lemmikheliloojad on Mozart, Stravinski, mõdukas annus Tšaikovski (kuid mitte Viulikontsert); Tubin, Eller. Ei jaga paljude eesti muusikute suhtumist eesti muusikasse kui millessegi teisejärgulisse. Tahaks mängida Elleri Viulikontserti ja Esimest viulilisonaati, Tubina Esimest viulikontserti - fantastiline muusika! Üldse eelistab tegelda XX sajandi muusikaga, kuna seal on palju otsimise ruumi. Ei kipu klassikaliste šedöövrile kallale, sest seal on kõik juba pakka pandud. Mängib Põhja-Itaalias 1700-1720 valmistatud viiulil. Tunneb tõsiselt puudust asjatundlikust ja põhjanevast barokipetusest. Hiilgavast solistikarjäärisei ole kunagi unistanud. Mõistis juba konservatooriumi, et meie kultuurikonkretis, õppekeskkonnas ei ole reaalse saada maailmakaliibriga viiuldajaks. Nõus Juha Kangasega: parem hea orkestrant kui halb solist.

Tallinna Muusikakeskkooli lõpetas 1985. aastal. Esimene õpetaja oli Ene Pedaste, 5. klassist kuni kooli lõpuni Tiit Heinsalu-Peaske, kelle delikaatsust, kirkast muusikaarmastust ja tarka õpetamistaktikat hindab ülivõrdes. Laulis viis aastat RAM-i poistekooris.

Tallinna Konservatooriumis õppis 1985-1992 Jüri Gerretzi juures. Gerretz pani aktiivselt ja veenvalt musitseerima, andis oma elujaatava hoiakuga palju positiivset energiat.

Kooli ajal oli komsomolisekretär. Organiseeris seinale loosungi ("Elagu ELKNU liikmed!")

Sõjaväes oleks isegi ühe aasta ilma nurinata olnud, kuna teine atmosfäär, distsipliin ja kord on teatava doosina tervistavad. Teenis N Liitu Kaliningradi Sõjaväeakadeemia puhkpilliorkestris tenorit mängides. Ülemus oli inimsõbralik ja viiulimuusikalembene - võimaldas puhkpilliorkestri saatel soleerida ja Königsbergi külastavaid viiuldajaid kuulamas käia. Sellele vaatamata oli vorm pärast sõjaväge nullilähedane.

Korraarmastust on aeg-ajalt tasakaalustanud vajaduse reeglitest ja ettekirjutustest kõrvalehoida. Kooli ja eriti konservatooriumi ajal ei jõudnud süstemaatilisel paljudele loengutele, mille tagajärjel oleks saksa keele pärast äärepealt eksmatrükuleeritud.

Inimesena optimistliku eluhoiakuga, tasakaaluga natuuriga, otsekohene ja eneskriitiline. Kaasinimestes otsib eelkõige häid omadusi. Jõudu annab õnnestunud esinemine, energia ammutab elust, teiste inimestega suhtlemisest. Lõõgastub saunas. Meeldib teha remonti, koduseid meestetöid ja süüa.

Häirib ebaesteetiline ümbrus, näiteks ühiskondlikus transpordis. Kõidab stiilipuhas kaasaegne arhitektuur. Joonistab hästi. Armastab igasugust huutoorit, ka musta, pidev "Pikri" lugeja. Katkestamata vestluse loomulikkude kulgu, võib hämmastava tõetruudusega matkida tuttavate persoonide kõnemanereid.

Vasakukäeline ja värvipime (raskusi teatavate värvitoonide eristamisel). Kirjutab mõlema käega, haamrit hoiab vasakus, pilli loomulikult ka.

THEATRE

Six men answers (3)

January 1969, besides being regarded the beginning of the Estonian avant-garde theatre, also marks the start of the "Estonian young state-managing" of the late 1960s and early 1970s. It was 25 years ago that six young actors - Evald Hermaküla, Jaan Tooming, Tõnu Tepandi, Kaarel Kilvet, Lembit Ulfsak and Raivo Trass - gave a performance "There's one song I'd like to sing" based on the poetical work of the 20th century beginning Estonian classic Gustav Suits. The performance created an impression of expressive, rough and happening-like shock theatre. A retrospective overview of the event is provided by the performers, that time innovators who have become prominent representatives of the theatrical profession, well-known directors and actors. The six interchange views on their successors as well the changed social and theatrical situation. What kind of changes are required in the Estonian theatre now?

Private Theatre in the Republic of Estonia (27)

It is a little over a year that Estonia's first private theatre, Von Krahl Theatre led by Peeter Jalakas, has been performing in Tallinn. The theatre which is situated in Rataskaevu Street is becoming a phenomenon having a singular character in the Estonian context. Apart from the specific artistic principles pursued, the theatre features an exceptional character in terms of its financial management which is fully based on own means. Margot Visnap interviews Peeter Jalakas to find out how the theatre receiving no stable governmental support is functioning and run at the time when even state theatres are struggling hard with economic problems.

A. LAASIK. Theatre works for the good of society, not the state (30)

Literary editor of the Estonian Drama Theatre Andres Laasik readdresses the problem of state subsidies for the theatre culture. He is convinced that, in the circumstances, the professional theatre is feasible only if it is provided stable support by the society. And even that being the case, it is clarity that is needed most by the people engaged in the acting world.

Intendant wisdom (32)

The article offers an interview with August Everding, chief intendant in München and President of German Stage Society (Deutscher Bühnenverein) taken from the magazine "Theater Heute". He dwells upon the creative and socio-political problems of the German theatre and his creation and everyday responsibilities.

Actress and her role

M. VISNAP. Ülle Kaljuste and Hedda (70)

Theatre critic Margot Visnap speaks about the roles created by freelance actress Ülle Kaljuste in the Estonian Drama Theatre's performance "Hedda Gabler". It can be acclaimed as a major achievement in the actress's theatrical career hinting to appreciable quality changes and attainment of creative maturity.

An old-school man. AADO HÕIMRE - 100 (87)

Actor Jaanus Orgulas and director Mikk Mikiver recall Aado Hõimre, an outstanding character actor in the Estonian theatre history touching upon his personality and creative work.

MUSIC

Welcome to the Estonian music life (36)

A mosaic picture of the Estonian music life embodying opinions of 18 representatives of the world of music. Despite the numerous problems pointed out the general attitude seems to be quite positive. The persons involved were posed two questions:

1. What was the most remarkable event in Estonian music life in 1993?
2. What changes do you anticipate in the Estonian music life in the forthcoming year?

I. TARUM. From "Lindholm" to Storrs or about harpsichord-playing possibilities in Estonia (48)

An overview the short harpsichord playing history in Estonia by the most well-known harpsichord-player.

P. KARMO. A bit more about Artur Rinne's records (67)

A continuation to the article published in "Teater. Muusika. Kino" No 6, 1993 about the prewar recordings of Artur Rinne, the king of the Estonian pop song. Now, exactly ten years after his death, the author gives a brief summary of the postwar recordings of Artur Rinne and provides insight into the reasons why the popular singer's voice was seldom heard over the radio and on records.

R. BURNETT, B. DEIVERT. Michael Jackson's "Black or White" as a Mirror of Popular Culture (79)

Michael Jackson's music video "Black or White" (1991) has many allusions to people, and texts, in the semiotic meaning, present in modern American popular culture. Local variations in the cultural reference structure occur, but there is a tendency to

global references that are decodable by most consumers of popular culture throughout the world. Authors agree that "Black or White" requires a vast amount of intertextual knowledge from the viewers and in fact challenges one to utilize one's specific knowledge about stars, films, peoples and historical events and places.

Persona Grata. MAANO MÄNNI (93)

A portrait of the young violinist Maano Männi (1966) acting currently as the concert-master of Estonia's two most important orchestras - the Tallinn Chamber Orchestra and the Estonian State Symphony Orchestra.

CINEMA

L. TUNGAL. Rowan tree energy (21)

Critical review the produced by Vallo Kepp (1950) documentary film "Home under the glowing rowan tree. Kalju Lepik" (Eesti Telefilm, 1993). The film is a screen version of the life of Kalju Lepik, an Estonian poet who over the postwar period has been residing in Sweden.

K. HELLERMA. Narcissoses over the water mirror (24)

Critical review of the documentary film produced by Dorian Supin "The pains of changing" (Eesti Telefilm, 1993). The pains connected with creation are discussed by prominent Estonian cultural figures.

M. HENRY. Film critic Pauline Kael (51)

The article introduces an influential American film critic Pauline Kael's (1919) writings in "The New Yorker" (alternately with Penelope Gilliat) which could be considered genuinely bernhardshawish or savonarolaish analyses (abstract from "America", October 1975).

P. KAEL. Alchemy (55)

Critical review of a F. Coppola film "The Godfather" (1972).

P. KAEL. The poetry of images (61)

Critical review of a B. Bertolucci film "Il Conformista" (1970).

End-of-year discussions II (73)

In the short interviews Arvo Iho (1949), and producer and camera-man of documentary and feature films, Chairman of the Estonian Cinema League and founder of the audiovisual department of the Tallinn Pedagogical University, Aare Tilk (1961), producer of documentary and feature films and Sulev Keedus (1957), producer and camera-man of documentary and feature films discuss their works and undertakings.

MISCELLANEOUS

Cultural comment (20)

Mihkel Tiks combining in him a writer, culture critic and businessman reflects upon the current situation of Estonian culture. He concludes that in the conditions of the invasion of American mass culture and business-mentality prevailing in our cultural thinking we have little to rejoice at.

R. VARBLANE. Mare Animae (44)

Art historian Reet Varblane talks in Sweden with artist Ann Frössén (1952) about her studies in Paris in the 1970s, about her experimental stage scenery in Stockholm and the closeness of the artist's mental attitudes with those August Strindberg. In September 1993, the artist exhibited her marine paintings in "Vaal" Gallery in Tallinn.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

A. F.: Ma arvan, et isegi Strindberg võiks selleks sobida. Tema psühholoogiline sügavus ja teravus, dramaatilised muutused tema tegelastes. Strindberg vaatas ju alati ettepoole, ta püüdis leida üldist psühholoogilist sügavust, seda, mis on inimesele alati omane olnud ja mida ta on kõige rohkem igatsenud. Omal ajal oli see šokk, sest tema probleemid on ju nii igavesed. Ma arvan, et ta lihtsalt sattus olema rootslane ja seepärast on ta nii tähtis rootslastele. Tegelikult on tema tähendus hoopis laiem. Ta ju otsis ka sedasama kodutunnet enda sees. Ta elas ju enam kui 80 erinevas kohas ning väga-väga palju välismaal, aga see polnud ju tolele ajale nii iseloomulik.

Ka Ann Frössén on juhtunud sündima rootslasena, kuigi tema mõttelaadi ja kunstikreedode väljakujunemisel on suur osa Pariisil. Oma põhilise kunstihariduse sai ta 1970. aastate algul Pariisi Kõrgemas Disainikoolis. Rohkem veel kui otsene koolielu ja -töö, kujundas teda kogu sealne vaimne õhkkond. Pariis oli tollal oluline koht, et vabamalt hingata (ainult vaimse avatuse mõttes, sest ka Stockholm oli ja on ju vaba linn) mitte ainult noortele rootslastele, siin elas ja töötas terve koloonia vanemaid rootsi kunstnikke.

Pariisis oli Denisse Renée galerii, kus nemad ei jätnud ühtki näitust vahele, ning kohvik, kus istuti hilisõhtuni. Pariisi "Sügissalongidel" ei olnud värskendav ja uuendav tähendus mitte ainult seal esinevaile väljavalituile. Pariisis elas veel Simone de Beauvoir, tõeline *grand old lady*. Pariis oli olnud Sartre'i linn, kuigi noored ja seitsmekümnendate aastate filosoofia ei hoolinud enam temast. Pariis oli tõstnud pjedestaalile Wittgensteini ja ka nooruke Ann Frössén leidis temalt endale toetust. Aga rohkem kui teoreetilistest arutlustest leidis ta Wittgensteini mõttest: "Selleks, et ennast leida, tuleb maailmas palju ringi vaadata." Või seda parafraaseerides: "Pärast maailmas ringivaatamist leiame ikka iseenda" ja loodetavasti ka kodutunde iseenda sees.



Ann Frössén oma mockaupluses Stockholmis 1970. aastate keskpaiku.



Ann Frössén ja tema "langev vesi" 1993. aastal. Seekord siiski veel kahemõttmelisel maalil.



*Ann Frössén.
Maastik. Õli,
lõuend.
Eksponeeritud
1990. aastal Poola
Instituudis
Stockholmis.*



AS REKLAAMITELEVISIOON
TÕNISMÄGI 2, TALLINN, EE0106
TELEFON 434 518

REKLAAMITELEVISIOON TOETAS TMK TELLIMISKAMPAANIAT