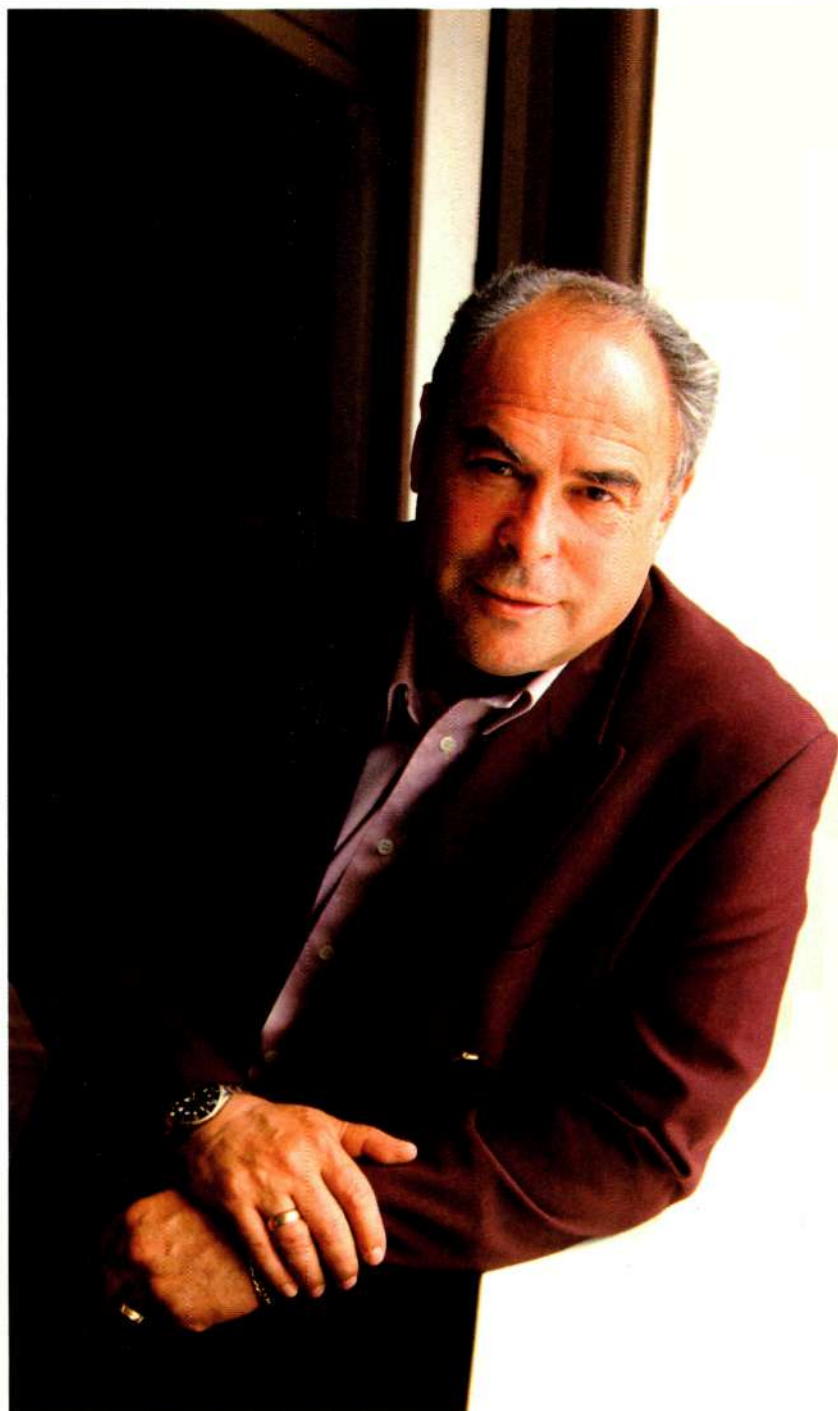


Martin Veinmann Dmitri Šostakovitš Rein Laul  
 Ingmar Bergman Allan Vurma Joachim Herz  
 Peeter Paul Lüdig Philippe Herreweghe Tiia Jäng  
 Tarmo Teder Rainer Werner Fassbinder Ken Loach  
 Peeter Ernits Kadi Vanaveski Tanel Joamets

9 TMRK

9

/1996



Eri Klas juunis 1996.  
 H. Rospu foto

# 9/1996

SEPTEMBER XV AASTAKÄIK

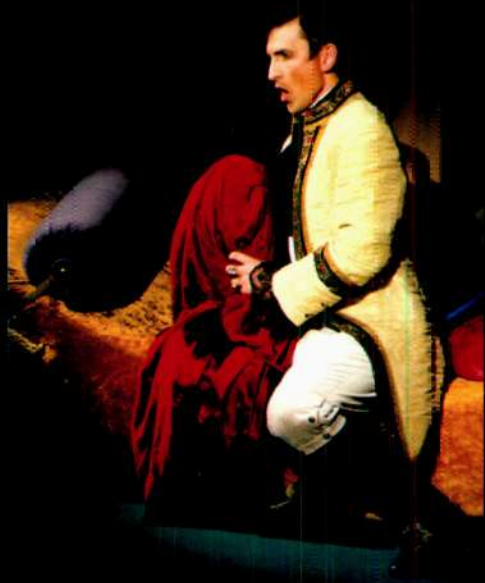
PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
fax 44 47 87  
postiaadress EE0090, postkast 3200

Vastutav sekretär  
Helju Tüksammel, tel 44 54 68  
Teatriosakond  
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80  
Muusikaosakond  
Saale Siitan, tel 44 31 09  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 44 54 68  
Korrekter  
Solveig Kruggulson, tel 44 54 68  
Infotöötaja  
Viire Kareda, tel 44 47 87  
Fotokorrespondent  
Harr. Rõspu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1996



Tarmo Sild krahv Almavivana Estonia Teatri "Figaro pulmas". Vt lk 51. H. Rõspu foto

Pille Lill, Marina Lapina, Leili Tammel, Urve Tauts, Karlis Žarins, John Erik Eleby, Mati Palm, ERSO ja koorid Arvo Volmeri juhatusel esitamas Gustav Mahleri Kaheksandat sümfooriat 23. mail 1996 Estonia Kontserdisaalis. T. Malsroosi foto



## SISUKORD

## TEATER

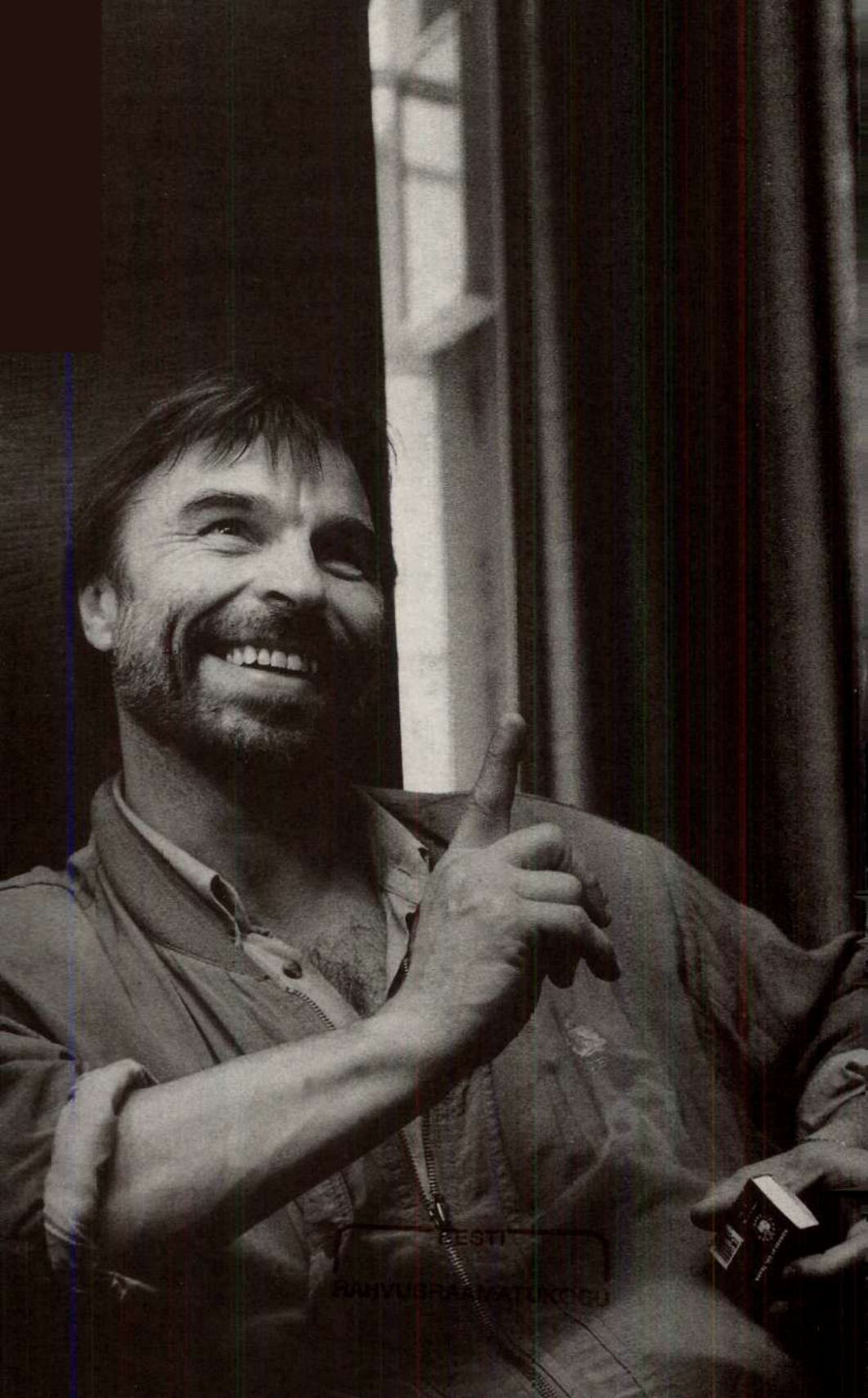
	VASTAB MARTIN VEINMANN	3
Pille-Riin Purje	SAATUSE VALGUS ("Vaade sillalt" Eesti Draamateatris)	30
Kadi Vanaveski	RAAMAT TEATRIELUS KADUNUD AEGU LEIDMAS (L. Velleranna raamatust "Linda Rummo. Elust ja lavaelust")	47
Andres Laasik	KUTSELISUSE JA PROFESSIONAALSUSE VAHE(L)	86

## MUUSIKA

Rein Laul	90 AASTAT SÜNNIST ŠOSTAKOVITŠI MUUSIKA BOLŠEVISTLIKU IDEOLOOGIA JA PRAKTIKA VALGUSES	12
Tiia Järg	ŠOSTAKOVITŠ JA JALGPALL	22
Allan Vurma	"FIGARO PULMAST" NING KAELKIRJAKUST (Estonia Teatri lavastusest)	51
	JOACHIM HERZI KOMMENTAARE GEORG OTSA MUUSIKAPÄEVADELE	56
	ALO MATTIISEN 22. IV 1961 — 30. V 1996	58
Endla Lüdig	MÄLESTUSED V (Peeter Paul Lüdigi Ameerika aastatest)	71
Ivalo Randalu	ERSO 1995/96, ARVE JA ARUTLUSI	80
	PHILIPPE HERREWEGHE — MUSICUS POETICUS (Intervjui Philippe Herreweghega)	90, 96
	PERSONA GRATA. TANEL JÕAMETS	91

## KINO

Peeter Ernits	TUULEALUSE MAA VAEVAD (Enn Sõde tõsielufilmist "Tuulealused")	27
Jaanus Veemaa	LIIVAKELL, MIS KA KUKKUEDES EI PURUNENUD (Rainer Werner Fassbinderi loomingust)	35
Jaan Paavle	UNEMAAGI, LENNUMAAGI AUTOPORTREE (Ingmar Bergmani raamatust "Pildid")	59
Peter von Bagh	HÄIREOLUKORD OMAS KODUS (Ingmar Bergmani filmist "Nisuguseid asju siin ei juhtu")	63
Ahto Uisk	MAA JA VABADUS (Ken Loachi samanimelisest filmist)	66
Tarmo Teder	KILDE SUURE ÜRGSAARLASE MAAILMAREISIST (Peeter Brambati ja Ants Visti filmist "Suur Saagpakk")	87



ESTI  
RAHVUSRAAMATIKOBU

*Kes viskas üles lumepalli, kust sajab meile lund?  
Miks mõni jäänud nõnda kalliks, et ma öösel ei saa und?*

*Mitut inimest on vaja, et tunda ennast tõesti "alone"?  
Mitut nalja söögi ajal teha, et ma oleks kloun?*

*Mitu tilka õnne mahub ellu, et võiks öelda küll?  
Kuhu vaadata, kui läbi paistab võõra akna tüll?*

*Miks ihkab ilu kaela kullast keed?  
Miks torgib udusulgu mu pehme padja sees?*

*Kas lõpeb lend mu emakodu kiviõue kohal?  
Kas tunnen ära end, kui viimaks olen kohal?*

*Kas ikka neli aastaaega jääb me uue aasta sisse?  
Kui mitu elulugu peidetud on ühte hingamisse?  
1983*

## VASTAB MARTIN VEINMANN

---

**Kas lapsepõlv on kõige õnnelikum aeg elus?**

Ei ole. Ega peagi olema. Lapsepõlv on ettevalmistus millekski. Käivitumine. Mäletan oma lapsepõlve soojades toonides, vaatamata vaesele elule. Mu lapsepõlv polnud vooderdatud ega kindlustatud. Kui mitte arvestada ema armastust ja usaldust. Mäletan lapsepõlvest ikka minekuid kuhugi.

**Kuidas sa lapsena täiskasvanuks olemist ette kujutasid?**

Ma tahtsin suureks saada. Tahtsin saada pikki pükse nii varakult, et poes polnud nii väikseid. "Suured" tundusid algul "tervikuna", võtsin neid üheselt. Ma ei teadnud tollal, et osa suuri ei saagi suurteks. Et täiskasvanute elud on erinevad, sain aru hiljem. Siis otsustasin, kelleks ma kindlalt saada ei taha — töölisteks ja joodikuks. Ilmselt nägin töölistes sunnitöölisi.

**Kas sa arvad, et sina oled nüüd täiskasvanu?**

Arvan küll! Ent ma ei eralda end sellest väikesest poisist, kes ma olin. Osa asju — ja mõtteidki — käib elu lõpuni kaasas. Peamised asjad.

**Tabasid sa hetke või aja, mil "suureks" said?**

Ei, mul ei ole sellist "pröksatust" käinud. See on kuidagi imbinud sisse. Kusjuures, ega täiskasvanud olla ei tähenda näiteks eksimatust. See on sisemine vabadus. Suuna valik. Ja ikka too Rousseau' vabaduse definitsioon: "Vabadus ei ole see, et igaüks saab teha, mis t a h a b, vabadus on see, kui keegi ei saa sundida teda tegema seda, mida ta e i t a h a."

**Kas su oma lapsepõlvkogemus toetab sind su tütre kasvatamisel?**

Kuna ma ise ei mäleta eriti, et mind oleks kasvatatud, ei oska seda diagnoosida. See on vist nii: algul hoiad süles, siis käest kinni, siis näitad suuna ja siis saadad pilguga. Ilmselt lasin õigel ajal käest lahti. Tema peab minema asjade juurde, milleni mina pole jõudnud.

**Milleni?**

Keel. Võõrkeelte oskus. Sellest sai tema haridus alguse. Võib ju öelda, et meelevaldne, sunduslik. Et panin ta kooli, kus keel oli põhiline. Mis see keel siis on — suhtlemise vahend, ja mis see suhtlemine muud on kui selle maailma tajumine.

**Oled sa püüdnud tüdriku hoiatada või hoida millegi eest, mille eest sind ennast ei hoiatud?**

Ma tean, kui hästi süsteem "ära topi hernel nina!" tegelikult toimib. Olen tal olemas, see on peamine. Minu isa läks ära, kui olin 12-aastane, ja ma ei saavutanud kunagi elus temaga õiget kontakti. Kasvasin ema kaudu, isa maailmast ei tea ma mi-

dagi. Ja pagan teab, mismoodi see hiljem, suhetes teiste inimestega välja lööb. Maailm koosneb ju emadest ja isadest, ükskõik, kas kõik siis saavad nendeks või mitte. Ja minu jaoks on üks pool — isa pool — suuresti enese avastada olnud.

**Oli sul eeskujusid? Või konstrueerisid mõttes mingi isa mudeli?**

Lugu ongi selles, et ma konstrueerisin enese jaoks maailma ilma isata.

**Tunned sa sellest ikka veel puudust?**

Ma ei usu, et ma nüüd enam puudust tunnen. Ma olen ju nüüd ise isa. Aga võib-olla ma oleksin olnud mõnes mõttes seltskondlikum, kambajõmm või nii.

**Millega sa kooli ajal tegelesid?**

Millega kooli ajal ikka tegeldakse — õppimisega. Kuigi ma ei osanud seda väga tihti oma vajadustega seostada, oma tollase eluga. Konservtarkus. Keskkooli lõpuks sain iseloomustuse: "Mälu on arenenud rahuldavalt, huvid vahelduvad, õpi alla võimete, on tegelnud näitekunstiga, nüüd tegeleb tõstmisega." Aga õpetaja suri ära ja ma hankisin endale uue iseloomustuse.

Tegelik õppimine, seoste loomine algas ikka teatrikoolis.

**Kas teatrikooli astumine oli sinu puhul enesestmõistetav käik?**

Osale inimestest tuli minu otsus täieliku ootamatusena, osa ütles: "Nojah, seda ma arvasin." Hea näide, et me ei paista kõigile ühestena. Ega ma seda otsust enne eriti ei afišeerinud. Tähtsatest asjadest pole mul kombeks lobiseda.

**Mis alternatiivid sul teatrikoolile olid?**

Sel hetkel neid polnudki. Lapsena tahtsin saada kriminalistiks, geoloogiks või loomapüüdjaks.

**Seiklused?**

Seiklused.

**On su seiklusjanu näitlejatöös rahulduse saanud?**

Kindlasti. Lähed džunglisse, näed tundmatuid loomi, näitlejana — inimesi.

**Milline oli teie kursus?**

Meie kursusel oli juba vanusevahe võimas. Mina olin kõige noorem — 17, Jaak Tamleht — 27. Mina olin eikeegi, aga Peeter Tooma — Rahvusvahelise Noorsoofestivali laureaat, Igor Kurve — Eesti esimene 2 meetri mees kõrgushüppes, Jaak Tam-



*Mulle ei meeldinud pildistamine, nii et kui mind siiski pildile suudeti tirida, olin väga vihane.*

*Lavakunstikateedri 5. lennu üliõpilased loengul, Katrin Kumpan, Ivo Eensalu, Martin Veinmann ja Juhan Viiding.*

leht — juba filmistaar, Juhan Viiding — Jüri Üdi, Koit Randus — estradailaulja. Imelikul kombel olime siiski väga kokkuhoidvad. Praeguseks on meie kursuse 19 lõpetajast kaks, Jaak Tamleht ja Juhan Viiding, surnud ja kümme ei tööta enam teatris.

**Mida sa Pansost mäletad?**

Millegipärast arvan, et ta hoidis mind. Mäletamist mööda olin tihti saamatu, seetõttu on mul eriti meeles tema nõudlikkus. Karmuseni terav nõudlikkus. Ma mäletan, et kartsin Pansot.

**Kas pärast kooli, teatris ka?**

Las ma mõtlen... Jah, ikka vist teatris ka.

**Oli see mobiliseeriv või halvav hirm?**

Ei, ma ei ütleks, et see halb oli. Ainult et enese tunnetamine ja enese väärtustamine ei saanud samal ajal toimida, sest kogu tähelepanu kulus sellele, et ma ülesandega hakkama saaksin. Enesekindlust see juurde ei andnud, vastupidi. Tundsin end pisikese ja saamatuna. See ei tähenda, et ma Pansot kuidagi halvasti või halva sõnaga meenutan, absoluutselt mitte. Ta oli autoriteet. Õpetaja.

Ma mäletan üht esimese kursuse seika. Proovisime katkendit Raudsepa "Vedele vorstist". Tegin seda väga halvasti. Panso katkestas ja ütles, et Veinmann, teil ei ole siin koolis midagi teha, lugege "Olla või mitte olla" ja minge. Siis ma lugesin — nii palju, kui ma seda monoloogit teadsin.

**Ja jäid edasi.**

Jäin. Aga niisugune viimase piirini minek on mõnikord vajalik. Sa oled siis sunnitud hakkama asjade üle mõtlema. Sellest ajast saan ma aru, mis need omaenese mõtted on, mis läbi minu tulevad.

**Lausa kiitnud pole Panso sind kunagi?**

Siiski. Eriti selgelt on meeles kord, kui kohtusin Pansoga juhuslikult "Külaliste" esietenduse järel Kaubamaja juures rohelise tule all. Ta ütles mulle: "Väga tubli, Mart. Alustuseks."

**Millal tuli äratundmine, et — ma tean, mis ma tean.**

Selles mõttes mul vedas, et tegelikult pidin esimese tööna teatris mängima ühes Kromanovi lavastuses tallipoissi, see jäi aga pooleli, sest läksin sõjaväkke. Sõjaväest tulles kujunes mu esimeseks tööks peaosas Saluri näidendis "Külalised" lavastaja Kaarin Raidiga. Ma arvan, et selle rolliga sain esimese tajumise, et suudan midagi. Ning loomulikult tööd Mikk Mikiveriga. Tema kaudu sain teada, et mu mõtted maksavad.





Esimene teatritöö A. Kivi "Seitse venda". 5. lennu vennakesed: Ivo Eensalu, Peeter Tooma, Koit Rändus, Martin Veinmann, Jaak Tamleht, Igor Kurve, ees maas Juhan Viiding.

Olen sind kuulnud nimetatavat "Mikiveri näitlejaks". Kas sinu arvates on hea olla "kellegi" näitleja?

Ma arvan, et näiteks selles, kui kellegagi on rohkem õnnestumisi, pole midagi ebaharilikku. Kui ma saaksingi ainult ühe lavastajaga teha ja teistega üldse midagi välja ei tuleks, siis oleks küll kurb. Mikiveriga on koostöö olnud vahest kõige täiuslikum ja pikem — seitsmekümnendate lõpust alates. "Hamlet", "Tuulte pöörises", "Neljakuningapäev", siis "Maailmareis", "Päike näkku", "Keisri hull", nüüd "Doktor Karelli raske öö" ja "Vaade sillalt".

Teisi lavastajaid sinu elus?

Neid polegi nii vähe olnud. Kokku 17. Peale eespool nimetatute võiks eraldi meenutada Evald Hermaküla ja Teddyt "Red Ryderis" ning Micki "Majahoidjas". Siis veel Markku Savolainen ja "Kullervo". Priit Pedajas ja "Tagasitulek isa juurde", "Kokkusaamine" ning "Filosoofipäev".

Oled mänginud filosoofe — Herman Keyserlingi "Maailmareisis", Leibnitzi "Kokkusaamises" ja "Filosoofipäevas". Sinu suhe nende filosoofiaga?

Ma tunnen vajadust leida seletusi Olemisele. Usun, et olen kogu oma teadliku elu püüdnud, kas või alateadlikult, leida vastust küsimusele, miks miski on, kui see sama hästi võiks olemata olla. Ja mida sisaldab ON. Miks võimalik saab tegelikuks. Selles suhtes olen Kanti ja Leibnitzi vaidlustes täielikult Leibnitzi poolt. Kui Kant ütleb, et on üks maailm, väidab Leibnitz, et on palju, lõpmata palju maailmu, millest üks saab reaalseks. Paralleelsete maailmade teooria. Võimaliku ja tegeliku koosseisusteerimine. Võimalik ei lakka olemast pärast seda, kui miski ON. Kui mõelda, kui palju me elus tegeleme kujutluste (loe: võimaluste) maailmaga ja kui palju need mõjutavad meie otsustusi. Me jõuame tihti järeldusele, et reaalne maailm (st see mis ON) ei valda (ei mõjuta) meid sugugi totaalselt. Sellest ei ole midagi nii kaua, kui me ei arva, et see, mis ON, ongi kõik.

Mis puutub Keyserlingi, siis tema "Teekond iseendani kulgeb ümber maailma" on see, mille peale ma ei mõtle, aga mis on mu sisse kodeeritud.

Roman Baskin, "Filosoofipäeva" Kant, on siinsamas ajakirjas väitnud, et tema arvates jäi see lavastus teksti kätketud võimalustele alla. Mis sina arvad?

Minu jaoks sai filosoofia selles lavastuses n ä h t a v a k s. Kuid kuna ma tükkise n ä i n u d ei ole, on raske kommenteerida. Iga rolli puhul võib tekkida näitleja



rahulolematust. Samas olen ma selle "mis kõik oleks võinud olla" suhtes skeptiline — ju siis ei võinud, kui ei olnud. Aga see on teine asi. Leibnitz ütles: "Sünnib kõikidest võimalikest parim. Olemise ainus mõte on parimuslikkus."

**Tegijaile tähendaks see juba isiklikku kontakti absoluutse tõega või kuidas?**

Ma suhtun nüüd paljudesse absoluutsetesse teooriatesse varuvariandiga. Sest nii kaugele, kui meie, inimesed, näeme, näeme vaid oksa. Juurteni, absoluutse tõe juurde jõudmiseks on meie elu liiga lühike. Ja ma ei tea, kas sel olekski mõtet. Kui keegi jõuakski, siis oleks ta ainus. Temast ei saadaks aru. Liiga suured kaugused, absoluutsed tõed ei mõjuta meid ja meie otsustusi kuigi teravalt. Võib-olla sellepärast on maailm viimasel ajal teooriates neist loobunud, jättes võimaluse paralleelseteks reaalsusteks.

**Kuidas sai sinust lavakõne õppejõud?**

Seda peaks Ingo Normetilt küsima, kuidas ta selle peale tuli. Igal juhul olen ma talle selle eest tänulik, sest olen ise sealjuures palju õppinud.

**On praegune lavakool ikka Panso kool?**

On küll. Panso kool jääb Panso kooliks nagu Draamateater jääb Draamateatriks. Sellelt asendilt mis ta on. See ei ole ühe truppi teater. See on ajalugu, mis teeb ta selliseks.

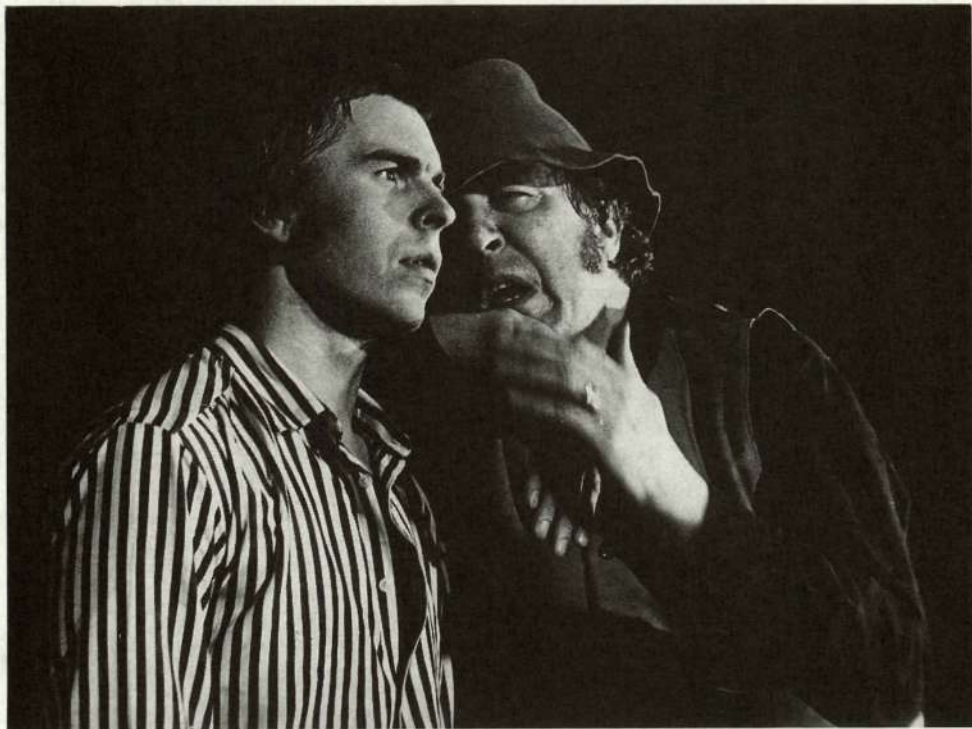
**Mulle tundub, et aasta-aastalt tuleb juurde ikka rohkem noori näitlejaid, kelle tekst ei jõua saali. Kuidas sa seda kommenteerid?**

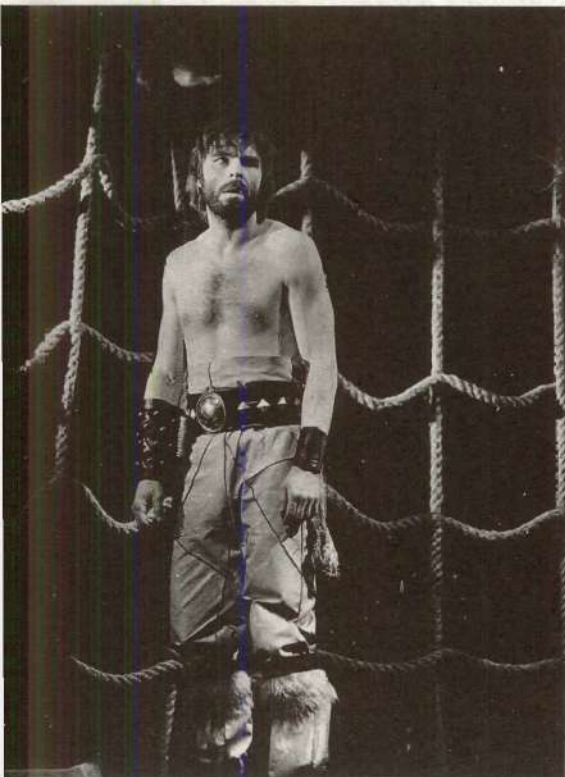
Ka minu kõrvus on siiaaani Panso hää: "Ei kuule, ei saa aru, ei usu." Ja küllap paljude kõrvus. Ja kuuldavus ei ole ainult tehniline probleem. Eesmärgi probleem. Võib rääkida väga korralikult ja ikka olla mitteamusaadav. Teine põhjus võib olla see, et keelekasutus on üldse lohakamaks läinud. Me peame lavakoolis õpetama üha rohkem neid asju, mis peaksid juba selged olema.

**On sul õnnestunud oma õpilased "rääkima panna"?**

Minu õpilased pole ju veel kuigi kaua teatris olnud. Selge see, et igaks tunniks võib hästi valmistuda või eksamil korralikult rääkida. Kui aga kooli surve ära kaob, võib ju kõik õpitu või treeninguga omandatu aastatega lihtsalt ära kaduda. Kõnetehnika nagu muugagi on nii, et keegi teine seda sinu eest ära teha ei saa, ise peab tahtma ja teatris edasi korjama, tähele panema, kuulama.

R. Saluri "Külalised" Draamateatris, 1979. Peremees — Martin Veinmann, Mees — Einari Koppel.





A. Kivi "Kullervo" Draamateatris,  
1985. Kullervo — Martin Veinmann.

**Kas sulle reisida meeldib?**

Väga!

**Huvitavaim paik sinu elus?**

Kõik reiseid on olnud huvitavad — Nicaragua, Prantsusmaa, Portugal, Šveits, Itaalia, Inglismaa, Ungari, Taani, Saksamaa, Soome, Vladivostok ja teised. Kõik.

**Ja Novosibirsk?**

Jah, isegi Novosibirsk. Vahe on ainult selles, et mõnda kohta tahaks tagasi minna, mõnda mitte. Tegelikult on nii, et kui ma mõni aasta pole kusagil käia saanud, muutun närviliseks.

**Kas reis on puhkus?**

Loomulikult! Laadimine, korjamine. Äraminemine, et tagasi tulla.

**Sa oled kunagi avaldanud siinsamas ajakirjas ühe teatriloo. On see su ainus kirjatükk?**

Ma olen üht-teist veel kirjutanud.

**Avaldamise vajadust sa ei tunne? Praegu on ju üsna lihtne oma arvamust näiteks ajakirjanduses väljendada?**

Mina kirjutan rohkem selleks, et midagi enese jaoks selgeks saada või et siis asjast lahti saada või meelde jätta. Kirjutajate puhul on vaja vahet teha, kellele see on elukutse, kellele hobi ja kellele maania. Tähtis pole, et inimesed mõtleksid enne, kui nad midagi kirja panevad, vaid enne, kui nad selle avaldavad.

**Jälgid sa teatrikirjutisi?**

Ikka.

**Kuidas suhtud kampaaniasse ja repliikidesse à la "Rahvusteatriks trügiv Draamateater"?**

Kes soovib nii mõelda, mõelgu. Niisugused avaldused ei ole vaidlemist väärt. Panso ütles sellisel puhul: "Arge vaielge kunstikääbustega, teid tabab lõök allapoole vööd."

**Mis seisus on sinu arvates eesti teatrikriitika?**

Teatrikriitikal on ju mitu liini — tutvustav, arvustav ja esseistlik. Too viimane on meil minu meelest nigelas seisus. Võib-olla ka selle pärast, et praegu on enamikul nii kiire. Peaasi, et saaks loo ruttu lehte, kes ees, see mees. Siis ei suudagi ju asjadesse süveneda. Vaimsust saab ehtida, vaimsuse puudumist mitte.

**Kuidas suhtud kriitikasse?**

Ka kõige ebameeldivamast targast kriitikast on võimalik midagi õppida. Isegi juhul, kui sinust lihtsalt valesti aru saadakse — näiteks "Gertrudi" kohta oli kiitev arvustus, et Veinmann mängis hästi, vaatamata sellele, et hääli oli ära. Hääli mul ära polnud, Gabriel Lidman oligi niisuguse häälega. Mis saab veel suurem kompliment olla. Ma arvan aga, et kui tahta kedagi mõtlema panna või selgeks teha, et ta on eksinud, ei jõua see teade iial kohale, kui seda teha solvates. Siis avaldab oma mõju vaid solvamine, mitte midagi muud.

**Jättes kõrvale kriitika — oled sa elus palju tõsiselt solvunud?**

Ma ei tea, kas solvumine on just see, mille üle arutleda. See on väikese inimese tunnus. Mille üle võiks arutleda, on ülekohtus. Selle mehhanismi arvan end tundvat. Ka seda energiat, mida see vallandab. Võtame või "Tuulte pöörise" Jaani või Kullervo või "Neljakuningapäeva". Ka sellesama Eddie Carbone'i. Ja vaata, kuhu see lõpuks välja võib viia.

**Su kangelane haarab ülekohtu peale püssi või mõõga. Kuidas reageerib Martin Veinmann?**

Nooremas eas olin ma rohkem püssihaaraja. Nüüd arvan, et ülekohtus nagu viihagi tuleb ära unustada, ära blokeerida või mõõda juhtida. Muidu ta saeb või sööb sind läbi.

**On sul kerge töötada grupis, koos teistega, või oled rohkem omaette nookitseja?**

Teater ON grupitöö. Mina ei ole üksi kodus valmistegija. Aga ma pole ka tüüp, kes päevast päeva suurt seltskonda vajab või talub. Ma vajan aeg-ajalt omaette ruumi ja õhku. Meie teatris on palju selliseid suveräänseid inimesi. Meile on ju seda ka ette heidetud, et siin on vähe seltskondlikkust.

**Kas sa mõne lavastuse puhul oled tundnud, et gruppi või kollektiivi ei tekigi?**

Olen küll, aga enamasti ei ole põhjuseks olnud näitlejad. Pigem näidend. Tekst ja lavastaja. Neid kordi on küll olnud, kus proovi teha on piin, sest on selline tükk. Ja mida suurem roll, seda piinavam see on olnud.

**Tunned sa end vastutavana lavastuse kui terviku eest?**

Jah, kui tükk, milles ma mängin, saab negatiivse hinnangu, tunnen ma ennast puudutatuna. See variant, et "Küll sa mängisid hästi, aga tükk ise oli kehv" on väga ebameeldiv variant.

**Kui palju on sinu arvates inimesi, kes sind hästi tunnevad?**

Seda peaks vist nendelt küsima.

**On sul olemas inimene, kellega võid alati kõigest avameelselt rääkida?**

Ma usun, et on. Aga on asju, milles inimene on absoluutselt üksi.

**Ümbritsevad sind rohkem naised või mehed? Või kummad sind rohkem mõjutavad?**

Eraelus on mu ümber olnud rohkem naisi kui mehi. Peamised otsused püüan jätkuvalt ise teha.

**On see pärit su lapsepõlvest emaga?**

Võib küll olla.

**Draamateater teeb praegu proove gay-fantaasiaga "Inglid Ameerikas". Milline on sinu suhtumine sellesse teemasse?**

Elus pole see teema mind kunagi puudutanud, ka näitlejana ei oskaks ma öelda, et see mind kuidagi võimsalt liigutaks. Eks ta ole samm tulevikku. Võib-olla on see kunagi meil tavaline nähtus, praegu aga veel natuke vägivaldne probleem. Mul oleks olnud raske "Inglites" kaasa teha, kui oleks pakutud.

**On sul olnud kunagi tahtmist Draamateatrist ära minna?**

Eks ikka.

**Mõnda teise teatrisse või lausa teisele erialale?**

Äraminemise võiks tõlkida pääsemiseks või loobumiseks. Kui jõud taastub ja ma küsin endalt — kuhu?, asetuvad paljud asjad jälle paigale.

**Suhtumine filmitegemisse?**

Ma tahaksin kunagi saada ka filmis kätte selle tunde, need mõõtmed, mida olen kogenud laval. Ilma nendeta on film näitlejale ainult rahategemine või puhas edevus.

#### **Aga ise filme vaatad?**

Vaatan ikka, kui tean, et on midagi head. Aga seda, et pole midagi teha ja lähen siis kinno, juhtub haruharva. Siis istun parem mõnes baaris ja võtan klaasi õlut või vaatan näiteks spordivõistlusi.

#### **Kas teatrietenduste vaatamine on sulle töö või lõbu?**

Kui vaatan head lavastust, siis ma unustan, et olen näitleja. Arutlused hakkavad hiljem peale. Kui on kehv lavastus, siis lööb elukutse üle pea, hakkad kohe mõtlema ja arutlema. Tegelikult on näitlejal väga kasulik vaadata aastas ka paari kehva lavastust, sest on ju väga lihtne ise samasse olukorda sattuda.

#### **Mis žanr on reklaam?**

Rahategemine.

#### **Oli 1995/96 hooaeg sinu jaoks hea?**

Mitte ainult hea. Õnnelik. "Vaade sillalt" ja Eddie Carbone tegi selle õnnelikuks. Sülitan kolm korda üle öla — hooaeg pole veel lõppenud. Pärast Veršininit võiks vastata.

**Kust tuleb see Eddie Carbone'i eriline soojus — minu mäletamist mööda on su tegelesed tavaliselt karmid ja külmavõitu?**

Minu mäletamist mööda oli ka "Tuulte pöörise" Jaan väga soe inimene, aga võib-olla olin ma siis veel noor ja kujutasin soojust kuidagi karedamalt ette. Ent iga inimene koosneb nii paljudest aladest, mingi üksiku põhjal üldistuse tegemine võib valeks osutuda — umbes nagu siis, kui marslane maanduks Antarktikas ja otsustaks selle põhjal, et kogu Maa ongi jää. Aga mis Eddie soojusesse puutub — ta armastab inimesi.

#### **Kasutad sa rolli luues ka eeskujusid?**

Valdavalt ei. Mul ei ole niisugust imiteerimisannet. Üldiselt olen saamatu kirjeldamaks, kuidas see sünnib. Ma ei tahaks sel teemal spekulierida.

#### **Mis tööd sa praegu teed?**

Veršinin "Kolmes öes". Mikk Mikiver lavastab selle Sagadi mõisas.

#### **Kas sul pole olnud tahtmist ise lavastada?**

Tahtmist on olnud, aga ei ole teinud. Mul vist pole nii palju nahaalsust, et pärast naeratada, kui välja ei tulnud. Või nagu Rein Oja kord ütles: "Su enesearmastus on liiga kõrge, et keskpärast lavastust teha."

#### **Unistad sa mingist rollist?**

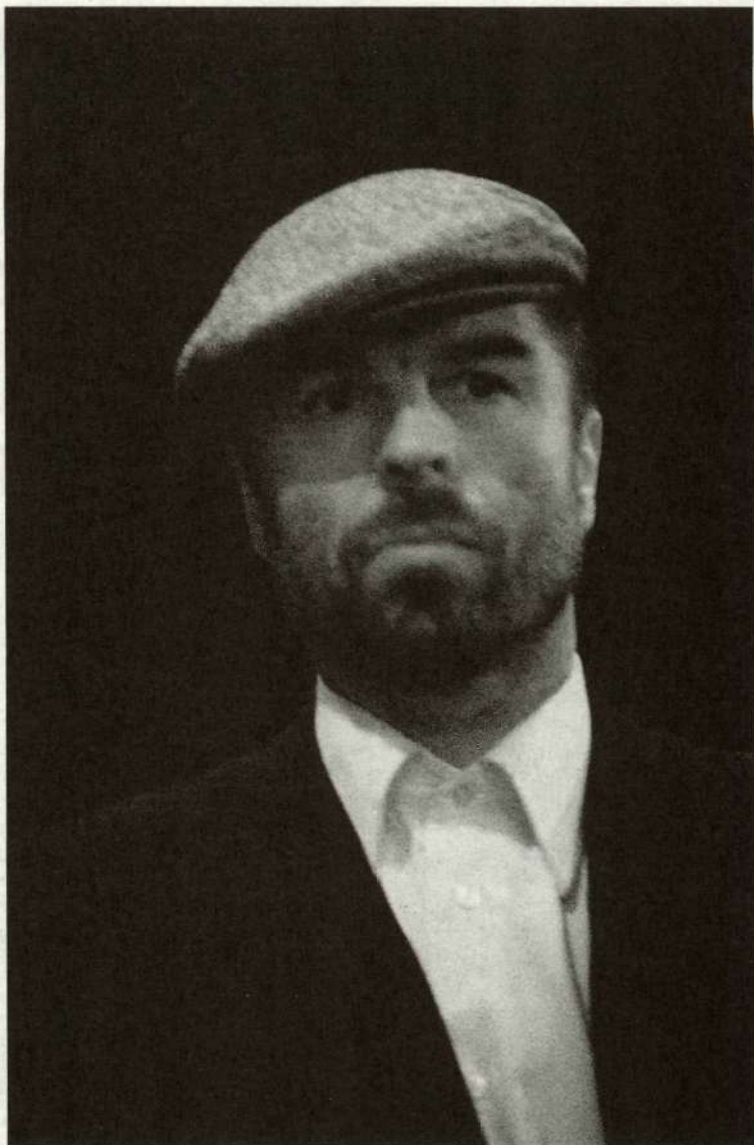
Tead, ma pean ausalt ütleva, et praegune olukord on selles mõttes tõesti erandlik, et mul ei ole aega unistada. Veršinin oleks niisugune roll, millest unistada, aga seda ma just nüüd teengi. Ka järgmisel hooajal tulev Albee' ja Williamsi lugu on samamoodi kätte jõudnud unistus. Nüüd on mure, et nad ära teha. Unistamise jätan siis jälle järgmiseks hooajaks.

#### **Martin, me alustasime seda vestlust sinu luuletusega, millega lõpetame?**

Vaatasin filmi ühest jaapani alpinistist, kes valmistus suuskadel laskuma Mount Everesti tipust. 55 minutit (filmis) kestis ettevalmistus, et jõuda 8000 m kõrguseni. Enne tipust laskumist ütles ta: "Mul pole hirm surma ees, mul on hirm ebaõnnestumise ees." Start. Esimesed 2000 m lund. Kiirus 160 miili tunnis. Siis järsku jää. Halastamatu, konarusteta, külm jää. Kukkumine. 450 m libisemist selili, ülepeakaela, suusad ripnemas mingi nõõri otsas... kuni järsku arusaamatu lumekühm ta peatas. 75 m enne sügavikku. Aroude tundetu keel — 2000, 450, 75. Kokku kaks minutit. Miks 75?

Sibeliuse ütles pärast üht oma sümfooniat, et ta ei taha enam muud olla kui idioot, kuid mingi vägi sünnib teda üha uuesti, uuesti kirjutama. Kuni viimaks kavandas ta oma grandioosse sümfoonia, 8-nda, millest pidi saama ülevaaim looduist, milles pidi avalduma Olemise Saladus. Ta tegi selle valmis ja põletas partituuri.

Kummaline on inimene. Kogu elu valmistub ta selleks, et laskuda Everestilt... et tõestada midagi nimetat. Ning siis veel kaks minutit ning 75 m surmast eemal lamades ei oska ta öelda, on see õnn või ebaõnn. See-eest ta teab midagi, kuhu mahub nii elu kui surm. Kummaline on inimene. Kogu elu loob ta, püüab ligineda täiusele ja just siis, kui kõik saab selgeks, põletab ta partituuri. Ta hingab sügavalt välja, tõstab pilgu ning näeb päikeseiiri läbi lumega tekitatud kuusemetsa, näeb lendavat tibatillukest lindu, kuuleb kummalist kohinat — on see tõepoolest tuul? — ning võtab miitsi peast ja salli kaelast kui rändur, kel pole vaja



A. Milleri  
"Vaade sillalt"  
Draamateatris,  
1996. Eddie  
Carbone —  
Martin Veimann.  
DeStudio foto

enam kuhugi minna, sest kõik see, mida ta on otsinud, on ta ees ja ümber ja näha ja kuulda. Et kõik on üks: puu ja sammal, lumi ja valgus, too leevike ja tuuleiil ja tema ise — ainus, kelle nime ta siiani oli otsinud. Ja ometi tuleb minulgi käia rada lõpuni: oodates kirgastumist ja olles kõhevil, kujutledes ennast jõudmas selguseseni, mis põletab kogu minu senise "tarkuse". Olen ju minagi mõnikord püüdnud olla eikeegi, eimiski, olemata — idioot. Ja ometi on võimatu peatada seletamatut tungi, kui ööliblika valgusvihku. Ei ole mingit garantiid, et mingi käsi peab 75 m varem kinkima mulle vaeva eest... mille? Sest ega ometi olemise mõte pole see, mille tähendus ja helk mind võrgutaks; ikka seesama hirm ebaõnnestumise ees, häbi ebaõnnestumise ees. See tõukab tagant rohkem kui rõõm oma jõust ja täiusest.

Sest mis tähendab see, et hüppan üle kahest meetrist? Vaid seda, et kolm käib üle jõu. On's õige rõõmustada selle üle?

Tähtsaim on see, et olen käivitatud, ma ei saa üles noppida üksikuid vigu eneses, sest päev toitub päevast ja aastad hoiavad üksteisel käest kinni ning hõljuvad mu koduõue kohal. Nii ma lähen ja loon, ihates olla idioot ning peljates oma eluõhtul end näha jälgimas lumist metsa ja kummalist tuulekohinat ning meenutamas enese nime.

1983

Küsis REET WEIDEBAUM

## ŠOSTAKOVITŠI MUUSIKA BOLŠEVISTLIKU IDEOLOOGIA JA PRAKTIKA VALGUSES

Nagu teada, on instrumentaalmuusikal olemas kaks põhilist liiki, nn puhas instrumentaalmuusika, mille loogika tugineb immanentsetele muusikalistele seaduspärasustele, ja programmiline instrumentaalmuusika, milles muusikalise arengu loogika kasvab suuremal või vähemal määral välja muusikavälisest algest ning peegeldab mõnd kirjanduslikku või poeetilist süžeed.

Ei hakka siinkohal detailselt eristama muusikalise arengu ja muusikavälise loogika vahekordi, need võivad programmilises muusikas olla üsnagi erinevad, märgin vaid, et steriilselt puhast instrumentaalmuusikat ei eksisteeri ja ei saagi eksisteerida, kas või juba sellepärast, et muusika kajastab alati inimtundeid, selles mõttes on ta alati programmiline. Need tunded ei saa aga esineda staatilisel kujul, nende areng muusikateoses kehastub alati mingis rohkem või vähem selgepiirilises "süžees". Seega moodustavad muusikaline ja muusikavälise alge alati lahutamatu terviku, neist ühe selge valitsemine mõjub negatiivselt teose kvaliteedile: esimese valitsemise — muusika abstraktsuse, liigse mõistuspärasuse suunas, teise valitsemine — muusikalise vormi fragmentaarsuse ja lõtvuse ning seoste ebaloosulikkuse suunas. Paljud instrumentaalteosed, millel programm puudub, ei ole tegelikult vähem programmilised kui fikseeritud programmmiga teosed. Õigustatult nimetatakse selle ilmekaimate näidetena Beethoveni Viiendat ja Tšaikovski Kuuendat sümfooniat.

Valdav enamik Šostakovitši teoseid, eriti tuntumaid, kuulub puhta instrumentaalmuusika alla. Neisse kätketud varjatud programm ongi käesolevas artiklis välja pakutud muusikalise, esteetilise ja — olgu otse öeldud — *sotsioloogilise* *analüüsi* objekt. Antud programmi iseärasuseks on just nimelt asjaolu, et see hargneb rikkalikult, kuni pisimate detailideni välja arendatud sotsiaalsel foonil. Minu arvates ei tunne muusikaajalugu geeniust, kes oleks olnud veelgi vastuvõtlikum oma ajastu sotsiaalsele kontekstile, veelgi rohkem huvitatud selle avamisest kõigi oma värvide ja varjunditega, kui Šostakovitš. Ta oli ületamatu mitte ainult ajastu põhiolemuse tabamise oskuses, vaid ka selle koloriidi vähimate muudatuste tunnetamisel. Tema instrumentaalteosed, eriti kümme esimest sümfooniat, moodustavad peaaegu täieliku helilise kroonika kommunistliku monstrumi seitsmekümneaastasest valitsemisest Venemaa ja sellega piirnevate maade üle, võib-olla ajaloo pikimast ja hirmsaimast vaimupimeduse perioodist.

Sotsiaalse taju teravuse poolest võib Šostakovitšiga võrrelda üksnes Mussorgski, kelle peamised loomingulised saavutused seostuvad aga ooperiga, žanriga, mis allub kergemini muusikalise sisu konkretiseerimisele. Ka Mussorgski kahes geniaalses ooperis ("Boriss Godunov" ja "Hovanštšina") on erinevused ajaloolises koloriidis selgelt tajutavad, olgugi et neis kajastuvaid perioode lahutab ajaloolises perspektiivis suhteliselt väike vahemaa (XVII sajandi algus ja lõpp Venemaal). Samal ajal peegeldub ajastu koloriit paljude teiste väljapaistvate heliloojate teostes kaudselt või ei tõuse esile. Näiteks Wagneri "Niebelungide sõrmus" kõlab peaaegu nagu väljaspool ajaloolist konteksti.

Šostakovitši muusikas eristuvad, vastavalt selle ajaloolisele koloriidile, bolševistliku võimu erinevad perioodid: 1920. aastate ajutise ja osalise liberaliseerimise



ajajärk — nep (Esimene sümfoonia, Esimene klaverikontsert), 1930. aastate esimese poole segaduse ja veel teataval määral stiihilise terrori ajajärk (Neljas sümfoonia); kolmekümnendate teise poole "küpse stalinismi" ja organiseeritud terrori ajajärk (Viies ja Kuues sümfoonia); sõja-aastad (Seitsmes ja Kaheksas sümfoonia); sõja-järgsed aastad kuni Stalini surmani (Üheksas ja Kümnes sümfoonia, Esimene viiulikontsert).

Kõik need perioodid erinevad Šostakoviči muusikas üksteisest üldise psühholoogilise tonaalsuse poolest. See pole üllatav, sest inimeste tundelaad, mis väljendus nende kõnemeaneeris ja -intonatsioonides, muutus tollal väga kiiresti. Seega kujunes ka ajastu koloriit enneolematult ebapüsivaks, muutudes paljuski kümne või isegi viie aasta jooksul. On ju võimatu mitte tajuda põhimõttelist erinevust Šostakoviči poolt edasi antud totalitaarse võimu tugevuses, ütlemeks näiteks Viie ja Kümnes sümfoonia! Viie esineb see kui mingi vääramatu, vabadusele sügavalt vaenulik jõud, mis on võimeline välja kannatama mis tahes vastupidavuse proovi. Kümnes, vaatamata selles valitsevale traagilisele põhikoloriidile ja eriti teise osa hävitavale agressiivsusele (verise despoodi portree?), on ometi tunda üldise atmosfääri mõningat kirkastumist, lootusesädet, et peatselt tuleb pööre paremuse poole ja kuigi vabaduseni on veel väga palju maad, jääb kõige hullem siiski peagi seljataha. Selgelt oli muutunud ajastu koloriit, mida ei tajunud geniaalselt mitte ainult Šostakovič. Pasternaki "Doktor Živago" lõpus on read: *Kuigi selginemine ja vabanemine, mida nad pärast sõja lõppu olid oodanud, koos võiduga ei saabunud, nagu nad olid mõelnud, siis vabaduse ennustus hõljus ometi õhus kõik need sõjaajärgsed aastad, kujunedes nende ainsaks ajalooliseks sisuks...*<sup>1</sup>

Võimalik, et nendes sõnades peitubki Šostakoviči Kümnes sümfoonia üldine emotsionaalne atmosfäär.

Nagu näeme, kannab iga Šostakoviči teos (erinevalt Mussorgskist) just oma loomisaja sotsiaalse konteksti pitserit. Seetõttu langevad ära kommunistliku riigipöörde ja viimase provotseeritud kodusõja aastad. Seal, kus Šostakovič puudutab nende perioodide ajaloolist koloriiti, mida ta ise ei kogenud või koges liiga varases eas,

<sup>1</sup> Tõlkinud Artur Adson.

Šostakovič oma esimese abikaasa Niinaga 1943. aastal.





seal isikliku ja ajaloolise vaheline intiimne side mõnevõrra nõrgeneb. Nii on välist illustratiivsust Üheteistkümnendas ja Kaheteistkümnendas sümfoonia — teostes, mis lähtuvad helilooja enda antud programmist. Need on Venemaa 1905. ja 1917. aasta sündmuste suurepäraseid illustratsioonid (eriti Kaheteistkümnendes sümfoonia) selles vaimus, nagu neid esitati kõigis nõukogude ajalooõpikuis — a m e t l i k e s pöördumistes rõhutas Šostakovitš järjekindlalt oma ustavust partei ja valitsuse poliitikale. Sellele vaatamata avalduvad nimetatud teostes siiski ka kajastatavate sündmuste tegelikud sotsiaalsed tagamaad.

Oma hilisemas loomingu (viimastes sümfooniates ja kvartetides) eraldub Šostakovitš üha enam isiklike üleelamiste maailma, ajastu koloriit jääb rohkem tagaplaanile.

Šostakovitši teostes kõlava tegeliku sotsiaalse tausta analüüs võiks olla mahuka uurimuse teema, käesoleval artiklil on selles mõttes üksnes esialgne, visandlik iseloom. Valisin analüüsimiseks käsitletavale teemale olulised sõlmpunktid — Neljanda ja Viienda sümfoonia ning "Piduliku avamängu". Seejuures tõuseb vältimatult esiplaanile kõige intiimsem muusikasse puutuv küsimus üldse — küsimus muusika sisust, sellest, mida helilooja on tahtnud öelda.

Paljude muusikute arvates peab muusika rääkima enda eest ise ja kõrvalisi selgitusi ei vaja, katsed mingil moel selle sisu konkretiseerida üksnes suruvad kuulajale peale ühe paljudest tõlgendusvõimalustest, piirates nii muusika üldist mõjuvälja.

Muusika vulgariseeriva tõlgendamise oht on tõepoolest olemas, kuid teistpidi oleks omamoodi variserlikkus jätta välja ütlemata muusika ja reaalse tegelikkuse vahel ilmnevad analoogiad. Mõistagi on käesoleva artikli näol tegemist ainult ü h e Šostakovitši muusika tõlgendamise katsega, mis ei peegelda vaadeldava muusika kogu mitmetähenduslikkust. Samuti ei suru ma oma arvamusi kellelegi peale, kuid muusika sisu konkretiseerimist antud juhul vältida ei ole võimalik, just selles peitubki käesoleva artikli peamine mõte; puht-teoreetilises plaanis on Šostakovitši muusikat juba piisavalt uuritud.

## NELJAS SÜMFOONIA

Šostakovitši Neljas sümfoonia on 1930. aastate esimese poole Nõukogude Liidu täiuslik heliline panoraam, milles on ületamatu täpsusega edasi antud ajastu koloriit. Teoses kajastub bolševistliku "revolutsiooni" ideede jätkuv ja progresseeruv eluviimine jõhkra vägivalla meetoditega, samuti lihtsate inimeste pidevad kannatused, nende elu kõigi oma harrastustega (näiteks assotsiatsioonid jalgpallimuusikaga äärmiselt traagilise alatooniga finaali mõnedes episoodides), murederohke argipäeva olmedetailid (sümfoonia on palju kurioosseid, šifreeritud tähenduse ja kapriisse iseloomuga temaatilisi elemente, millel puudub selgelt igasugune poeetiline kujundlikkus), igatsusega armastuse järele (esimese osa kõrvalpartii hapra, mõnevõrra kammmitsetud tundemaailma erakordselt hingestatud ilu). Sümfoonia lõputaktides jääb painama küsimus, millega see kõik lõpeb?

Peatun siinkohal selle panoraami mõningatel, sotsiaalse konteksti seisukohalt kõige väljendusrikkamatel momentidel.

Kõigepealt väärib tähelepanu sümfoonia peateema, esimese osa peapartii keskne teema. Paljud XX sajandi helikeele traditsioonilised väljendusvahendid esinevad siin niivõrd hüpertrofeerunud kujul, et nad omandavad väga spetsiifilise ja küllaltki kergesti dešifreeritava tähenduse. Teema kõlab viiulitel, trompetitel ja tromboonidel (ülekaalus on vaskpillid) madalate keel- ja puupillide karmide akordijärgnevuste taustal. Kõik siin eirab demonstriativselt traditsioonilisi meloodiakujunduse põhimõtteid: rõhulised löögid (tavapäraste rõhute asemel) mitte lihtsalt ei killustu, vaid lausa lõhestuvad kuuesteistkümnendikest trioolide toimel, ilmselt c-molli dominantarhmooniale langeb teise helistiku, a-molli elementaarne tüüpfuur (teema 5. takt), seitsmendas taktis tekib aga ootamatult skandeeritud kuuesteistkümnendike liikumine kahekaupa korratud nootidega — figuur, mis täielikult erineb kõigest eelnenust ja mõjub seetõttu sihilikult ebaorgaanilise, isegi totrana (näide 1).

Kogu peateema meloodialiin, samuti selle samas vaimus läbi viidud jätk, kehas- tab ideaalse täpsusega mingit julma, äärmiselt sirgjoonelist ja fanaatilist, kuid samas absurdset, voluntaristlikku jõudu, mis mehaaniliselt murrab end läbi kõigest, olles

## Näide 1

(Allegro poco moderato)

sügavalt veendunud oma õigsuses, oma õiguses kõike väljakujunenut ümber korraldada, hoolimata mis tahes objektiivsetest tingimustest. Seda teemat võiks nimetada "sõjakommunismi" teemaks.

On väga iseloomulik, et esimese osa sonaadivormi peegelrepiis on sama teema täielikult "deheroiseeritud", ilma jäetud oma julmast ülevusest, "revolutsioonilisest" paatosest. Nüüd kõlab see üsnagi "armetult" üksikult fagotilt, mis paljastab kogu tema tühisuse, täieliku sõltuvuse jõu ja võimu välistest atribuutidest. Kujund on muutunud oluliselt madalamaks ja olustikulisemaks: jääb mulje, et revolutsioonäär oli ametis mitte inimkonna õnne eest hoolitsemisega, vaid hoopis oma isiklike probleemide lahendamisega (aga võib-olla sai talle osaks karistus omaenda võitluskaaslastelt?).

Sügavalt väljendusrikka teemaga algab kolmas osa — sümfoonia finaali, mis kujutab justkui panoraami üldise panoraami sees. Teema tugineb leinamarsi žanrile<sup>2</sup> ja meenutab Mahleri paljusid analoogilisi teemasid. Kuid on põhjust arvata, et siin on tegu itkuga bolševistliku ikke all kannatavast Venemaast.

*Surmatähed me kohal taevas,  
Veriporiste saabaste all  
Süütu Venemaa krampide vaevas,  
Vangiveokite rehvide all.*

(Anna Ahmatova, "Reekviem". Tõlkinud Marie Under.)

Selle c-mollis leinamarsi peamine iseärasus seisneb antud žanrile traditsioonilise bassikäigu c-g asendamises c-fis'iga. Niisugune dominantiheli madaldamine kisub meloodiat, milles on niigi palju Sostakovišile iseloomulikke madaldatud astmeid, tugevasti allapoole (isegi kuni pool tooni madalamal paikneva h-mollini). Selle tulemusena tekib mulje, et meloodia ei ole suuteline vastu seisma pidevale maa poole vajumisele, mis veelgi suurendab tema traagilist väljendusrikkust (näide 2).

Õeldu taustal võib näida kurioosumina minoori VI astme kõrgendus teema kolmandas taktis. See ei mõju aga sugugi valitseva tendentsi ületamisena, vaid detailina, mis neutraliseerib traditsioonilises loomuliku VI ja V astme ühenduses peituvat leinalik-triumfaalset paatost. See muudab muusika mõnevõrra kuivaks ja seega veelgi kurjakuulutavamaks.

Seejärel, kui vaadeldav meloodia on läbi teinud mitmesuguseid katsumusi, sealhulgas kõlanud ka mažooris (mis võib-olla kehastab mingit ofitsiaalset pidulikkust), muudab üks teda juba varem saatnud kontrapunktilisi häáli järsku oma tonaalset

<sup>2</sup> Juba selle monumentaalse sümfoonia finaali teema žanriline ilme vihjab helilooja tegelikule suhtumisele suurte stalinlike viisaastakute ajajärku.

## Näide 2

(Largo)

The musical score for Näide 2 consists of two systems. The first system features a piano (p) part on the left and a cello/bass (C-b. Tmp.) part on the right. The piano part begins with a *Fog* marking and a *p* dynamic. The second system features a piano (p) part on the left and a cello/bass (Cl. basso) part on the right. The piano part continues with a *p* dynamic. The cello/bass part in the second system has a *Cl. basso* marking.

orientatsiooni. Põhimõtteliselt tugineb see c-molli dominanthelile g-le, mida ümbritseb teiste hulgas ka VI aste *as*. Kuid pärast seda, kui leinamarsi meloodia ise tervelt kolmeks taktiks katkeb, muutub olukord äkki märkamatuks: abiheli *as* haarab endale püsiva astme — *des(cis)*-molli toonika kvindi positsiooni. Jätkuva kontrapunkti taustal kõlab selles helistikus nüüd kurjakuulutav teema, mis võib-olla kujutab neidsamu tumedaid jõude, kes tollal Venemaa saatust määrasid. See märkamatu üleminek leinamarsi siiski mõnevõrra akadeemiliselt kurbuselt košmaarile päise päeva ajal on kõige kohutavam moment kogu sümfoonia (näited 3a ja 3b).

## Näide 3a

(Largo)

The musical score for Näide 3a consists of two systems. The first system features a violin (Vc.) part on the left and a cello/bass (Cb.) part on the right. The violin part has a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The cello/bass part has a *p* dynamic. The second system features a violin (Vc.) part on the left and a cello/bass (Cb.) part on the right. The violin part has a *f* dynamic. The cello/bass part has a *f* dynamic.

## Näide 3b

(Allegro)

The musical score for Näide 3b consists of two systems. The first system features a violin (Archi) part on the left and a cello/bass (Tr. ni) part on the right. The violin part has a *ff* dynamic. The cello/bass part has a *ff* dynamic. The second system features a violin (Archi) part on the left and a cello/bass (Tr. ni) part on the right. The violin part has a *ff* dynamic. The cello/bass part has a *ff* dynamic.

Sisult üsna kirjus finaalis äratav veel tähelepanu kooda algus (nr 238 partituuris). Siin algab mitu korda justkui mingi pateetiline “revolutsioonihümn”, mille kolm esimest takti kujutavad endast lihtsat üleminekut C-duuri toonikalt dominantile. Neljandas taktis pörkub hümn järsku, hiljem aga järjekindlalt, vastu teravat dissonantsi, mis loob kujundi ületamatutest takistustest utoopiliste revolutsiooniliste unistuste teostamise teel.

Viendas sümfoonias kristalliseerus Šostakoviitši stiil lõplikult, omandades kõrgema tasandi ühtsuse, milles on kõrvale heidetud kõik juhuslik. Võimalused stiililt erinevate allikate ootamatuteks vastandamiseks, milles paljuski peitus Šostakoviitši varasemate teoste, sealhulgas Neljanda sümfoonia eriline võlu, ahenevad märgatavalt (need allikad on nüüd viidud mingite ühiste nimetajate alla), kuid tänu sellele võidab tervik. On tähendusrikas, et see lõpliku loomingulise küpsuse saavutamise moment (Vienda sümfoonia valmimise ja esmaettekande aasta on 1937!) langeb kokku "küpse stalinismi" ajajärgu saabumisega, mille atmosfääri sümfoonia vapustava täpsusega kajastab.

Üldtuntuks on saanud Aleksei Tolstoi ütlus, et sümfoonia annab edasi "isiksuse kujunemise" protsessi. Silmas on peetud muidugi individualistliku maailmatunnetuse igandite ületamist intelligendi teadvuses — massidega ühtesulamise ja kommunistlike ideaalide vastuvõtmise kaudu. Sellist süžeed võib sümfoonia dramaturgiast tõesti välja lugeda. Kuid niisugune tõlgendus lihtsustab liialt siin aset leidvat metamorfoosi, ei peegelda sümfoonia kangelase piinava hingelise konflikti kogu pingelisust, ja mis kõige tähtsam — selle konflikti lahendamatast.

Tundub, et sümfoonia kangelase teadvuses domineerib vene intelligenti hästi tuntud igipõline süütunne oma rahva ees, vastutus talle tsaarirežiimi ajal tekitatud kannatuste eest. Võib muidugi väita, et kogu Solženitsõni "Gulagi arhipelaagi" paatos seisneb suurel määral tsaari- ja bolševistliku võimu repressioonide vastandamises, mis tema jaoks on lihtsalt võrreldamatud. Sellele vaatamata on nimetatud süütundest kantud kogu vene klassikaline kirjandus. Ja nüüd, mil see rahvas (kas ikka tema?) haaras võimu enda kätte, et ehitada oma kodu, hiljem aga kogu maailmas üles kaunis "Päikeselinn" (Campanella), üleüldise õnne, võrdsuse ja vendluse pühakoda, kuidas siis mitte toetada seda õilist pürgimust — see oleks ju tõesti ebaeetiline!

Kuid selleks, et ühtesulamine rahvaga (?) võiks sündida, tuleb liiga paljut endas maha suruda. Sulgeda silmad bolševistliku ideoloogia ja praktika kisendavate eetiliste ja esteetiliste puuduste ees, mitte märgata ametliku propaganda tühja retoorikat, ilmset silmakirjalikkust ja otsest valet, kodumaad muust maailmast eraldavat "raudset eesriiet", tööliste ja kolhoosnike vaesust ja viletsust, jälitamisi, lihtsalt seda, et ilma nähtava põhjuseta kaovad inimesed jäljetult. Lõppude lõpuks sümfoonia kangelasel see kõik õnnestub, kuid kas võib seda nimetada võiduks? Võib-olla on see pigem vaimne laostumine?

Mulle näib, et Vienda sümfoonia keskne teema on *i n t e l l i g e n d i p a r t e i s s e a s t u m i s e t e e m a*, mis areneb kõigi sellega kaasnevate kollisioonide geniaalse kujutamise taustal. Just selles seisnebki kangelase isiksuse kujunemine. Seejuures ei ole tegemist, nagu eespool juba viidatud, mitte sunniviisilise astumisega (see oleks liiga lihtne: "kui ei astu, siis laseme maha, poome üles või paneme istuma" — ehkki ka selline põhjus oli võimalik), vaid vääriti mõistetud seemise vajadusega.

Bolševistliku võimu kujund ei ole Viendas sümfoonias muutunud meeldivamaks kui Neljandas, sellele on lihtsalt lisandunud jõudu ja enesekindlust. Kõige täielikumalt avaneb see kujund finaali äärmiselt sirgjoonelises peateemas, mis on suguluses paljude tolle, aga ka hilisema aja nõukogude massilauludega. See on märksa tasakaalukam ja monoliitsem kui Neljanda sümfoonia esimese osa peateema. Kuid ka siin leidub üks väljendusrikas detail: tugevat inertsit ületades ja enda kallal justkui vägivalda tarvitades tõuseb meloodia teises taktis ootuspärasest tertsi võrra kõrgemale, tuginedes antud kontekstis tavalise dominantharmonia asemel minoori loomulikule VII astmele. Viimane annab meloodiale ka selgelt veneliku iseloomu<sup>3</sup> (ootuspärane variant on toodud näites 4a, teema ise näites 4b). Selles fraasi lõpu väikeses tessituuri tõusus võib ära tunda kommunistide ülimalt tuttava voluntaristliku püüde nõuda alati rohkem, kui lubavad objektiivsed asjaolud — olgu see koonduslaagris või tootmistööl. Lause kordus vilet imiteerivate eelnootidega kõigil

<sup>3</sup> Erinevalt esimese osa töötamise kuulsast marsiepisoodist, milles on tunda mitte omamaise, vaid tolleks ajaks samuti aktiivselt ajaloo areenile astunud saksa totalitarismi hõngu.

### Näide 4a

(Allegro non troppo)



### Näide 4b

(Allegro non troppo)

puupillidel annab aga kogu teemale veel ka vangla ja kriminaalse maailmaga seotava karakteri.

Kogu ekspositsioonis, mille uhked ja pompoossed meloodiad justkui annaksid edasi terasmusklite mängu, kõlab oma täies ilus ja külmas hiilguses vastu stalinlik ajastu.

Pole kahtlust, et katsed samastada end sellise jõuga nõuavad palju hingelisi pingutusi. Kas pole siis partituuri meditatiivsed leheküljed, mis on seotud kangelase sise maailmaga, täis läbilõikavat hingevalu? Selline on esimese osa ulatuslik peapartii, mis suures osas kõlab kvardikäikude, finaali teema lähteintonatsiooni<sup>4</sup>, esialgu veel summutatud foonil. Mis see on, kui mitte sisemise sunni hääl? (Näide 5)

### Näide 5

(Moderato)

Jumalagajattu hingega võib kuulda erakordselt sügava ja kauni kolmanda osa keskendunud vaikuseni. Selle osa väljenduslik skaala ulatub meditatiivsetest seisunditest lahtise valulisuseni, aga võib-olla ka — ulatuslikus kulminatsioonis — protestitundeni, terava vastumeelsuseni küpseva otsuse suhtes, kirgliku igatsuseni määrimata mineviku järele. Ja selles öises vaikuseni kostab veel üks küsimus: "Tul-lakse järele või ei tulda?"

<sup>4</sup> Samas on see ka paljude revolutsioonihümnide (alates "Internatsionaalist" ja lõpetades NLi hümniga) lähteintonatsioon.

Need meeleolud taastuvad kirgliku jõuga finaali töötamise alguses (nr 113 partituuris). Kuid siin põimuvad lüüriksed intonatsioonid üha enam läbi finaali peateema, "bolševismi teemaga". Repriisi alguses kõlab viimane summutatult, kuid vankumatu otsustavusega (teataval määral leinamarsilikult) — nagu mingi tolle aja kategooriline imperatiiv. Ja kui masendav on teda teisel läbiviimisel saatev kontrapunkt (selles kordub aina: "Peab astuma, peab, peab astuma..."). (Näide 6)

#### Näide 6

The image shows a musical score for a piano and woodwind ensemble. The piano part is in the upper register, marked *mf non marcato*. The woodwind part is in the lower register, marked *mf tenuto*. The woodwinds listed are Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Bassoon (Fag.), and Cello (C.). The score consists of two staves, with the piano part on the top and the woodwinds on the bottom.

Sisemine heitlus laheneb ootamatult, 6 takti enne mažoorset koodat (taktid 318-323). Nende taktide harmoonia assotsieerub äkilise kõrgelt kukkumisega, mitte aga enda üle saavutatud suure võiduga. Kooskõlades ja akordijärgnevustes on tunda isegi loomuvastase, masohhistliku iharuse varjundit, mis on nähtavasti seotud oma isiksusest lahtiütlemise ja massiga ühtesulamisega. Veel üks inimene muutus "nina-sarvikuks".

Järgnev *D*-duuris kooda ("astus!") aga kõlab maksimaalselt külma pidulikkusega, selle aluseks on vaid (nüüd bassis mürisevad) kvardid ja primitiivsed naturaalsarve käigud. Vaat millise kolelise ihus leidis end intelligendist kangelane — selliseks osutus tema pürgimuste eesmärk, isiksuse kujunemise hind!

Nagu näeme, on üks tolle aja tähtsamaid kollisioone Šostakovitši muusikas edasi antud tohutu *p a l j a s t a v a* jõuga.

Šostakovitš 1960. aastatel.



Sümfoonias on tunda ka ajastu olustikulist koloriiti, sellega on seotud hulk peeni detaile. Nii vaatab teise osa keskmises lõigus kangelane lahke naeratusena fanfaarihelide saatel marssivaid lapsi, muidugi pioneere (keda siis veel?). Kuid õnnetu noor fanfarist ei suuda end kuidagi mahutada antud kolmeosalisse meetrumisse ja haarab endale liigutaval kombel pidevalt ühe liigse, neljanda löögi eeltakti jaoks (nr 54 partituuris).

Sellisenäeb kangelane kommunistliku maastiku üht iseloomulikku elementi — politiseeritud lapsepõlve.

### “PIDULIK AVAMÄNG”

Veel ühte teost võib käsitleda kui võtit, mis aitab paremini mõista Šostakoviitši vahekorda bolševistliku režiimiga. See on “Pidulik avamäng” orkestrile (1954), hiilgav partituur, millel on aga helilooja ühe kõige riigitruuma teose kuulsus. Veidral ja uskumatul kombel oleks autor justkui unustanud ja andestanud talle režiimi poolt isiklikult osaks saanud tagakiusamised ja ülekohtu.

Omal ajal hoolega hoitud saladus suure helilooja tegelikust suhtumisest bolševistlikku režiimi tuli lõpuks ilmsiks 1979. aastal, neli aastat pärast helilooja surma, Läänes avaldatud “Tunnistustes”<sup>5</sup>, seejärel aga poeg Maksimi Nõukogude Liidust põgenemises kahe aasta pärast. 1993. aastal avaldatud “Kirjades sõbrale” (Isaak Glikmanile, S-Peterburg, 1993, lk 160) on kirjutatud sellest, kuidas helilooja käis 1960. aastal ise läbi sellesama Kolgata tee, mille kakskümmend kolm aastat varem läbis tema Viienda sümfoonia kangelane. Erinevalt viimasest ei olnud Šostakoviitšil aga mingeid illusioone, ta lihtsalt oli sunnitud alluma jõhkrale survele.

Seetõttu võiks ka “Pidulikku avamängu” vaadelda teise pilguga. Võib-olla on siin tegemist vihatud režiimi pretsedenditult paradoksaalse paljastamise viisiga — selle absurdsini viimise? Režiimi, mis sünnitas ja arendas välja *homo sapiens*’i uue alliiigi, *homo sovieticus*’e, kelle lihtsakoelise maailmataju kõik elemendid on Šostakoviitši avamängus geniaalse läbinägelikkusega edasi antud. Need on tema kirglik hingelise tasakaalu ihalus, lihtsameelne lõbusus, usk mingisse ähmasesse helgesse tulevikku ja vankumatu optimism ning täielik usaldus valitsejate vastu. Folkloristlikus, ringmängulaululaadses peateemas kajastub ka bolševike igipõline unistus ühtsest nõukogude rahvast — niivõrd sarnane on see teema peaaegu et kõigi Nõukogude Liidu rahvaste rahvaviisidele korraga. Ja kui laulev kõrvalteema muutub repriisid apoteosiks ning tundub, et see on juba õnne tipp, kõlavad äkki veel kord sissejuhatavad fanfaarid ja üleüldise eufooria seisund tugevneb veelgi, olgugi et see tugevnes plaanipäraselt ja kõrvalekaldumatult juba kogu avamängu vältel. Teos lõpeb seega nii hästi, kui võimalik: kõik oli juba nii hea, et paremini olla ei saanud, kuid ometi osutus nõukogude tegelikkus veelgi paremaks! Vaevast et helilooja ise ja-gas neid helgeid tundeid, mis tema avamängus kajastuvad. Selleks oli ta liiga palju üle elanud. Võimalik, et “Pidulik avamäng” on nõukogude inimese geniaalne karikatuur. On teada, et ka Kaheteistkümnese sümfoonia oli algselt mõeldud satiirina Leninist.

Lõpetuseks juhin veel kord tähelepanu käesolevate ridade visandlikule ja eksperimentaalsele iseloomule. Samuti ei arva ma, et Šostakoviitši muusika väärtus seisneb ainult erakordselt väljendusrikkas sotsiaalse tausta edasiandmises, ehkki viimase tajumine avardab tema teoste mõjuvälja. Ka n-ö puhta muusikana kätkeb Šostakoviitši looming endas ammendamatu rikkusi.

Sankt-Peterburg, september, 1994

Vene keelest tõlkinud MARGUS PÄRTLAS

<sup>5</sup> Šostakoviitši pihtimused kirjutas üles ja toimetas NList välja Solomon Volkov.

## ŠOSTAKOVITŠ JA JALGPALL

*Me armastame seda haaravat sportlikku mängu täis sisemist dramatismi ja eredat vaatamängulist tegevust. Me armastame seda mängu, mis nõuab samaaegselt hoogsat mehisust ja kavalat arvestust, rafineeritud isiklikku tehnikat ja jäägitut kokkusulamist kaasmängijate kollektiiviga, leidlikkust, nupukust, rangeimat distsipliini, hetkepuhanguid ja kestvat tahtekindlust, jõulisi lihaseid ja treenitud iseloomu.*

Lev Kassil, "Kas armastate jalgpalli?", 1967

*Jalgpall on mulle palju õpetanud. Sain värvavahiks — see õpetas mitte ainult ründama, vaid ka teraselt jälgima vastaste väiksemaidki liigutusi ja ette aimama, millal on need petteks. Hiljem aitas see mind mu kirjanduslikus võitluses. Jalgpallis on palju lihtsam. Kui löid värava, on pall võrgus otsene tunnistus. Kui lööd poeetilise värava, siis kõige sagedamini kõlavad tuhanded kohtunikuviled kuulutama väravat kehtetuks. Ja tõestada pole võimalik midagi. Ja väga sageli kuulutatakse löögid värvast mööda ametlikult värvateks.*

*Sport, vaatamata kõigile mahhinatsioonidele ja porile, on üldiselt puhtam asi kui kirjandus. Ja mõnikord on mul väga kahju, et ma ei hakanud jalgpalluriks.*

Jevgeni Jevtušenko,  
"Enneaegne autobiograafia", 1989

Ka Šostakovič kannatas ebaõiglaste hinnangute, mittemõistmise pärast, ka muusikas kuulutati andetud "löögid värvast mööda värvateks". Temalegi tundus sport "puhtama asjana". Miks armastas Šostakovič jalgpalli, seda ta ei seletanud, ei püüdnudki.

*Ei peaks arvama, et jalgpallis võib kõike mõista ja teaduslikult seletada. Jalgpallis on seletamatuid asju... nagu armastuseski selle mängu vastu.*

Juri Trifnov, "Armastusavaldu", 1967

Šostakovičile oli jalgpall rohkem kui mäng, kui meelelahutus. See hõivas ta elus kõikeneelavast muusikast järgmise koha. Sofia Hentova, helilooja biograaf, oletab, et

kui mitte loomingu tase, siis selle intensiivsus oluks teine, kui poleks olnud jalgpalli.

Hämmastav kontsentratsioon loomeprotsessis, kui valmis kolmkümmend lehekülge partituuri päevas; võime hoida kujutluses muusikateose hiigelkonstruktsioone — see nõuab ebaharilikke vaimseid ja füüsilisi ressursse. See oli võimalik ja ei põletanud inimest enneaegselt läbi sellepärast, et vastukaaluks oli jalgpall, mis kompenseeris loomingu pinget, viis eemale elu- ja olme-muredest, oli argimaailmast väljaspool.

Kohtunud Šostakovičiga, kirjutas Marietta Šaginjan:

*Isiksusest on mulje veel tugevam kui muusikast — väga hea, puhas, vahenditu, valskuseta, kuid palju on ka poola rahvuslikust karakterist... Seepeale vastab Mihhail Zoštšenko:*

*Teile näis, et ta on habras, murduv, enesese-tõmbunud, jäägitult vahenditu ja puhas kui laps. See on nii. Kuid kui oluks ainult nii, siis suurt kunsti (nagu temal) ei oleks siindinud. Ta on just selline, nagu Te ütlete, lisaks — karm, vintske, lõikav, terav, erakordselt tark, võib-olla tugev, despootlik ja mitte päris hea (kuigi siidame poolest hea). Vaat niisugusena tuleb teda näha. Ja siis võib mingil määral mõista tema kunsti.*

Šostakovič'i vanemate sportlike harrastuste kohta andmeid ei ole. Isa oli nõrga tervisega ja suri neljakümne teisel eluaastal. Ema elas seitsmekümne seitsme aastaseks. Tulevane helilooja oli lapsena väheliikuv. Šostakovič'i armastus jalgpalli vastu on seotud Vselovod Meierholdiga. 1927. aasta augustis andis 21-aastane helilooja trükimiseks ära Teise sümfonia käsikirja ja läks siis jalgpallistaadionile vaatama mängu Lenningradi Ametiühingute ja Inglismaa Töölis-sporti Liidu koondise vahel. Sellel matšil kohtus Šostakovič'esmakordselt Meierholdiga, kel oli kaasas kasupoeg, seitsmeaastane Konstantin Sergejevitš Jessenin. (Viimast saab esimene nõukogude jalgpallistatika koostaja ja -ajaloo uurija.) Mõni päev hiljem kutsus Meierhold Šostakovič'i enda





Šostakovitš 1930. aastatel.

juurde hotelli ja pakkus tööd oma teatris, kus, nagu selgus, valitses spordilembene atmosfäär. Mitu näitlejat olid saavutanud spordis väljapaistvaid tulemusi.

Nõukogudemaal pöörati rohkesti tähelepanu spordi ühiskondlikult kasvatavale rol-

lile. Kui nõukogude riigi algusaastail korraldati (vähemalt kultuuriliselt) pooleldi kirjaoskamatutele proletaarlastele massiüritusi revolutsioonilise temaatikaga teatraliseeritud tegevuse näol, siis 1920. aastate lõpul viidi riiklikul tasemel läbi kehakultuurlaste

paraade, mida kutsuti organiseerima ja lavastama tuntud teatritegelasi, näiteks Meierholdi. Soositi sporditeemalisi filme, millele telliti muusika laulumeistrilt. Raadio alustas oma saatapäeva hommik-võimlemisega, mida viisid läbi kehakultuuri-instruktorid otse stuudios. Harjutuste komplekse sooritati klaveri saatel, ilmusid pianistid, kes sellele spetsialiseerusid. Nii alustas oma muusikalist tegevust Vassili Solovjov-Sedoi. Teatrietenduste ja filmide kangelas-tekst said sportlased. Muskliite ja masinate sajand + nõukogude võim + töölisklass — tulemuseks omapärane nõukogude massikultuur... (Mäletate: "Meile tehased laulavad hümni...")

Šostakovitšil tekkis teatrieluga 1920. aastate lõpul tihe side. Mõnda aega töötas ta Töölisnoorsoo Teatri muusikalise juhina, kirjutas muusikat draamalavastustele, ooperi "Nina" (1928). 1930. aastal valmis "Kuldne sajand", jalgpalliballett. Tolleaegne jalgpall tugines Venemaal rohkem entusiasmile kui professionaalsele koolitusele. Hoovides, äärelinna tänavail, tühermaadel tekkisid stiihiliselt poistekambad, kelle meeldivaim aja- viide oli pallimäng. Niisugune seltskond oli ka Šostakovitši elukohas Marati tn 9. Häbenemata vanusevahet ja heliloojanime tuntust, osales hoovi pallilahingutes kahe sümfoonia ja ooperi "Nina" 22-aastane autor. Prillid said korduvalt kannatada... Saanud kätte honorari oma esimese filmimuusika ("Uus Paabel", 1928) eest, ostis Šostakovitš klaveri (eelmine müüdi maha nälja-aastail) ning võrk- ja korvpalli — oma noortelega mängukaaslastele. Sel ajal sai Šostakovitšist jalgpallimatšide alaline külastaja.

Närviline, pidevas emotsionaalses ülepingses olev Šostakovitš — palju ja kiiresti töötav helilooja, üsna tiheda esinemisgraafikuga kontsertpianist, nõrgestatud näljast noorusest ja kauasest vaesusest — vajas ümberlülitust, pingemaandust. Ilmselt viis see vajadus ta jalgpallurite ja hokimängijate hulka. Nooruses, kui jalgpallikirg oli alles tekkinud ja kõik selles mängus oli Šostakovitšile uudne ja värske, pöördus ta jalgpalliteema poole heliloomingus... Jutt on balletist "Kuldne sajand", mis loodud 1929. aasta novembrist 1930. aasta veebruarini ja mille esietendus oli 26. novembril 1930. ("Kuldne sajand" polnud ainus jalgpalliteemaline ballett, I. Moissejev lavastas samal ajal V. Oranski balleti "Jalgpallur".)

Šostakovitšite perekonnas peeti balletit lugu. Tutvus žanriga on varajane ja põhjalik, kõik, mida Leningradis oli võimalik näha,

etendused ja partituurid, olid Šostakovitšile teada.

Teatrivalitsus korraldas balletilibretode võistluse. Tulemus oli kehvapoolne. Ümber töötamise tingimusega võitis Leningradi Ooperi- ja Balletiteatri kunsti- ja poliitnõukogu (oli selline!) vastu Ivanovski libreto "Dünamiaad" nõukogude jalgpallimeeskonnast välismaal. Pakuti Šostakovitšile, lootes, et noorel heliloojal õnnestub läbi murda žanri kivenenud traditsioonidest. Meenu tagem, et Venemaa keeldus Djagilevi vene balletist, st ka võimalusest tutvuda pärast Tšaikovskit kõige tähenduslikuma osaga vene balletimuusikas — Stravinski "Tullilind" (1910) lavastati Petrogradis esmakordselt 1921; "Petruška" (1911) — 1920; "Püha kevad" (1913) — 1969. Kurb ja kentsakas, et pärast balletitriaadi pimestavat tõusu leidis Stravinski sõpru Prantsusmaal ja kaotas neid Venemaal...

Põhimõtteliselt uutele väljendusvõimlustele oli aeg nõukogude perioodi algaastatel kõigis kunstiliikides soodsam kui hõlsematel kümnenditel. Traditsioonidele keerati julgelt selg (mõnikord arutu julgusega) — uus ühiskondlik kord ei pidanud ju sõltuma pehkinud ühiskonna kunstikaanoneist. Gounod' "Fausti" uuendati nii julgelt, et ooperi viimases vaatuses astus Margarethe kommunistlikku noorsooühingusse!

"Kuldse sajandi" libreto Šostakovitšile ei meeldinud. Mil määral sekkus helilooja Ivanovski libreto ümber tegemisse, pole teada, teatri juhtkonna meelest pidi libreto "kehakultuursete massiliikumiste alusel" kehtuma balletiks. Mida kujutas enesest "Kuldse sajandi" esimene lavastus, on ähmane. Kui balletit aastaid hiljem uuesti lavale jõudis, kasutati sisuseletust lauseid, mis nõukogude propagandast lausa tilguvad: "Nõukogude jalgpallimeeskond välismaal töölisorganisatsiooni kutsel tööstusnäitusel, mille direktor on fašist... Music-hall'is tantsib fašistlik noorus fokstrotti. Ilmub fašistlik Diiva..." jne

Teatrikavast võeti balletit kiiresti maha. Helilooja pidas muusikat õnnestunuks. Aga kui teose lavastuse juures ei arvestata, et muusika on peamine, siis etendus ei õnnestu, arvas helilooja.

Psühholoogilise kompensatsiooni mehhanism seletab Šostakovitši huvi atleetlike spordialade vastu. Helilooja käis tsirkuses vaatamas jõumeeste esinemisi. Armastust jalgpalli vastu see ei varjutanud. 1930. aastate algusest on jälgitav Šostakovitši süsteemaatiline jalgpallimatšide külastamine.

Milline ka poleks olnud loominguline koorumus, jalgpallile andus ta jäägitult, ebahariliku tõsidusega. Kuni "Leedi Macbethi" (Katerina Izmailova) esietenduseni ei ole andmeid sõitudest matšidele Moskvasse või teistesse linnadesse, puudusid ainelised võimalused. Ooperi triumf Venemaal (kahel hooajal 170 etendust!), lavastused USAs, Rootsis, Argentinas, Šveitsis parandasid märgatavalt helilooja majanduslikku olukorda. Nüüd võis lubada endale lõbu sõita Leningradi meeskondadega nende matšidele mitte ainult Moskvasse, vaid ka Kiievisse, Tbilisi. Viibides 1935. aasta kevadel Türgis kontserdireisil (osales 23 kontserdil), jõudis ta jälgida ka jalgpallimatši Ankara staadionil.

Helilooja pidas tarvilikuks muuta oma suhteid jalgpalliga professionaalsemaks. Mänguks polnud ta võimeline. Aga vastavatud jalgpallikohtunike kooli pani Šostakovitš end kirja. Mõistagi piirdus ta kohtunikutöö suvise puhkusega.

Tuli aasta 1936. Šostakovitšile hirmus. Stalini korraldusel võeti teatrilavadelt maha nii "Leedi Macbeth Mtsenski maakonnast" kui ka "Helge oja", helilooja kolmas ballett. Šostakovitši muusika kuulutati formalistlikuks. Argusest katkestasid paljud oma senised suhted formalistiga. Jalgpallistaadion oli nüüd ainus koht inimestega lävimiseks.

Jevtušenkole on helilooja tunnistanud, et pärast huvitavaid jalgpallimatše edeneb tal töö paremini, mängu jälgimine värskendab, annab energiat. Muusikust sõbrad ei mäleta juhtumit, et Šostakovitš oleks nendega jaganud oma jalgpallielamusi. See oli sügavalt isiklik maailm, kuhu ei pääsenud isegi parim sõber Ivan Sollertinski. Oma õpilasi ta jalgpalli vastu huvi tundma ei ärgitanud.

Šostakovitši sõpruskonda kuulusid mõnedki jalgpallurid, kõnelemata "jalgpallihaigetest" kirjanikest, näitlejatest, inseneridest. Heliloojat ei häirinud, et jalgpallisõbrad tema muusikast vähe hoolisid. Oma loomingu hinnangu suhtes tundlik Šostakovitš lakkas nendega suheldes olemast muusik. Leningradi "Dünamo" poolkaitsja Valentin Fjodorov, kes informeeris heliloojat varakult muudatustest meeskondade koosseisus, treeningutest jm mängu-uudistest, kes kuulas mõnuga populaarseid laulukesi, aga käis mõnikord ka ooperis, oli kohal Leningradi Filharmoonia Suures Saalis 21. novembril 1937. aastal Šostakovitši Viienda sümfoonia ajaloolisel esiettekandel. Võib ar-

vata, kui palju rõõmu see heliloojale valmistas.

1937. aasta kinnistas hirmu: kardeti kirjutada ja rääkida. Salakaebused said voo-ruseks. Ka süütu tekstiga paberitükk võis saada süüdistuse aluseks. Seetõttu hävitas Šostakovitš kõik saadud kirjad pärast läbilugemist, ei säilitanud midagi. Hirm lähedaste pärast virgutas kirjades isikliku arvamuse vaoshoitusele.

Jalgpallikirjad olid Šostakovitšile tol ajal võib-olla ainsaks väljautlemiskohaks, kus ei pruukinud karta tõde, teravust, kus võis öelda, mida mõtled, nimetada nimesid, olla nõrduinud või vaimustunud. Jalgpalli polnud jõutud veel läbi otsida ja arreteerida — Beria oli jalgpallisõber!

Jalgpallistaadionil tutvus Šostakovitš kino- ja spordiajakirjaniku Arkadi Kljatškiniga, stsenaarist Nikolai Taubega, kubistliku kunstniku Vladimir Lebedeviga kirjastusest "Lastekirjandus". Tutvus viimasega viis uute loominguliste kontaktideni, S. Maršaki ja tema kolleegide tekstid said lauludeks, lastefilmide muusikagi tekkis tänu tutvusele kirjastuserahvaga. Šostakovitši kirjad Lebedevile oluliste matšide kirjeldustega näitavad, et absoluutsele muusikamälule lisandus absoluutne jalgpallimälu. Matšide kirjeldus ja analüüs on professionaalne.

Šostakovitš 1960. aastail.



1938. aastal organiseeriti Riiklik Džäss-orkester. Uue, nõukogude džässirepertuaari saamiseks otsustati pöörduda ka Šostakoviči poole. Sel eesmärgil komandeeriti Leningradi Matvei Blanter, kes kartis, tõi küll, et Viienda sümfoonia autorilt džässipaluda on ehk liiga julge samm. Kui selgus, et Blanter on jalgpallisõber, tegi Šostakovič ettepaneku minna matši vaatama. Staadionil lepiti kokku, et Šostakovič kirjutab džässisüüdi. See kanti ette Moskvast džässikonserdil koos Blanteri uue lauluga "Katuša".

1948. aasta kevadel jõudis partei karistav käsi muusikuteni. Šostakovič oli suurim formalist nõukogude muusikas. Jälle tekkis helilooja ümber vaakum — kontaktid lindpriidega olid ohtlikud. Ustavaks jäid üksnes jalgpallisõbrad M. Blanter, V. Kogan, A. Kljatškin. 1949. aasta algul Kljatškin arreteeriti kontrrevolutsioonilise tegevuse pärast. Sõja läbi teinud, ordenitega autasustatud ja invaliidistunud mees mõisteti viieks aastaks vangi. Mõistagi võeti talt arreteerimisel ära kõik Šostakoviči kirjad, need kadusid Riikliku Julgeolekukomitee põhjatutusse sügavustesse.

Stalinliku terrori tekitatud silmakirjalikuse ja küünilisuse kõrbes oli jalgpall seni jäänud oasiks. Šostakovič laseb just jalgpallikirjades "ohjad vabaks". Vist seepärast oli nii suur vajadus neid saada ja kirjutada, vaatamata helilooja kasvavale koormusele (loometööle lisandusid pedagoogiline töö ja pleenumid, nõupidamised, kohtumised, istungid. Neid ülesandeid täitis ta punktuaalse täpsusega). Ühe mängija toores käitumine mängus häirib teda väga: "Kruusis närvid õigustavad Teie meelest tema "tegu". Ei saa Teiega nõustuda. Olen ka närviline, kuid veel mitte kunagi ei ole peksnud oma "vastaseid", kuigi mõnikord oleks pidanud..." Nagu muusikas nii ka jalgpallis jäi Šostakovič suurimagi närvipinge juures süsteemsuse, korra-, analüüsiinimeseks. Ka jalgpallistatistika hakkas ta pidama teadusliku täpsusega. Konstantin Jessenin, kes NLis esimesena üritas jalgpallistatistika publitseerida, pörkus ajalehtede vastuseisule. Kõrged riiklikud soosingud sünnitasid ebaõiglust ka jalgpallis. Kui mõni meeskond tuli võistlustelt kõrvaldada, siis seda ka tehti. Jessenini statistika oli riiklikult otse ebasoovitatav! Beria oli ju "jalgpallihai" ja tal oli lihtne lasta arreteerida meeskonnast kolm tugevat meest kui rahvavaenlased, kui see ohustas tema "lemmikute" edu.

1967. aastal ilmus Konstantin Jessenini artikkel "Jevgeni Šelagini rekord" sellest, et 1938. aastal lõi spartaklane Šelagin ühes mängus viis väravat. Rekordmäng peeti Leningradi "Spartaki" ja Moskva "Burevestniku" vahel 16. juunil 1938. Veidi aja möödudes tuli toimetusse kiri, mille autor väitis, et rekordiomanik ei olnud Šelagin, vaid Kuskov. Allkiri oli kirjutatud nagu kanavarbaga ja täiesti loetamatu, käekiri oli ebaühtlane, raugalik. Aga et oli autori Moskva telefoni number, helistas Jessenin talle.

— On teil vanataat, kes huvitub jalgpallist  
Naishääl vastas: On meil niisugune taat.

— Nimest ei saanud aru, vist Dmitri Dmitrijevitš?

— Jaa, Dmitri Dmitrijevitš.

Telefon anti vanakesele. Too ütles: Šostakovič. Jessenin sai peaaegu šoki. Helilooja ütles, et ta tollel matšil ise ei olnud, kuid oli järgmisel, kus kõik õnnitlesid Kuskovi. Lisas selle mängija kohta ka üksikasjalisi andmeid, mis läksid hiljem jalgpalliteatmikku.

Elu viimastel aastatel muutus Šostakoviči liikumine aina vaevalisemaks. Kirjad, telefon ja televiisor jäid põhiliseks sidemeks jalgpalliga.

1975. aasta suvel kirjutas helilooja Aldisonaati. 6. augustil tuli haigushoog. Kardeti infarkti. Seda siiski ei juhtunud. 8. augustil oli haigel parem, tal lubati tõusta ja jälgida TVst jalgpalli. See oli viimane kord. Aldisonaat oli lõpetatud, korrektuur tehtud. Šostakovič jättis hüvasti muusikaga, jalgpalliga ja 9. augustil — ka eluga.

Šostakoviči kirjade põhjal oma jalgpallisõpradele  
Sofia Hentova raamatust  
"Hämmastav Šostakovič" (S.-Peterburg, 1993).

# TUULEALUSE MAA VAEVAD



"Tuulealused", 1996. Režissöör Enn Säde. Viru raba 1. septembril 1995. aastal.

"TUULEALUSED", 2 osas. Käsikiri: Toomas Jüriado ja Enn Säde, režii, heli ja montaaž: Enn Säde, pilt: Arvo Vilu, muusika: Andres Valkonen, negatiivi montaaž: Agne Sander, värvimääramine: Leena Karjalainen ja Jaakko Lindfors, tegevtootjad Tiina Lokk, Madis Tramberg ja Reet Sökmann. Täname Astrid Usinat ja Aleksei Lotmanit. Värviline, 16 mm, 2×30 min. © ETV — "Eesti Telefilm" ja "FilmiMAX", 1996.

Murrangulised ajad külvavad rohkesti segadust. Nõukogude Eesti kuulus looduskaitse korraldust pidi n-õ mustermaade hulka. Siin on vaheldusrikas loodus, millest suur osa ühte või teist moodi looduskaitse alla oli sätitud. Siin moodustati esimene rahvuspark terves impeeriumis. Arvukad sõjaväebaasid ja pikk piiritsoon kaitsesid eelnevale lisaks sadu ruutkilomeetreid kõnnumaid, randu ja lugematuid laide ning saarekesi inimtegevuse eest.

Kukkus impeerium laulva revolutsiooni järel kokku, oligi mõne aja pärast kuri karjas.

Endised omanikud — siit ja sealt ilma nurgast — hakkasid nõudma oma. Sotsialismist väsinud riik keeras oma minevikule selja ja tunnistas pühalikult, et omand on püha ja puutumatu. Kõik peab saama sama moodi, nagu oli enne neljakümnendat.

Siit Enn Säde filmi ideestik pärinebki. "Tuulealuste" kahes osas mõtisklevad autorid Enn Säde ja Toomas Jüriado neljal teemal: 1. Kes tapaks lagled? 2. Otsida oma saart — müügiks? 3. Kirve ja vikatiga loodud kaitseala. 4. Kuidas edasi — erastatud rahvuspark?

Mõistagi pole kaks korda võimalik ühte ja samasse jõkke astuda. Liiasi kui vahe küünib enam kui poole sajandini.

Mõnekümne aastaga on terves ilmas väljasurevaks kuulutatud hani tänu looduskaitsele jõudsalt kosunud. Ja nüüd külvab ta igal kevadel kapitalismi teele asunud väikeriigis paksult pahandust. Looduskaitse on seal ikka veel püha. Kellegi käsi ei tõuse andmaks allkirja püssi paugutamiseks. Teiselt poolt pole riigil väidetavalt raha hanede tekitatud pahanduse heastamiseks.



"Tuulealused". Vasakult: operaator Arvo Vilu ning filmi autorid Toomas Jüriado ja Enn Säde 28. oktoobril 1995 Jumindal.

E. Säde fotod

Mille kuradi pärast pean ma omal muul tühja tööd tegema, lajutavad Saaremaa taluomanikud käsi. Lagled saabuvad ning pistavad põllud lagedaks. Tõsi, üht-teist kahjukannatajad juba saavad. Ent palju vähem sellest, mis pidanuksid saama. Looduskaitseametnik nimetab kahte arvu: 200 000 ja 500 000. Krooni muidugi.

Filmi teises loos arutlevad autorid selle üle, mida teha meie väikesaartega. Piirivalve ja looduskaitse hoidis neid kogu sõjajärgse aja tallajate ja täisehitajate eest. Nüüd ootavad aga paljud tagasisaamist. Endiste omanike ja nende järglaste selja taga seisavad seejuures ähvardava varjuna väljamaalased. Paljud ainult ootavad seda hetke, kui siinsed seadused maa müümist välismaa kodanikele lubama hakkavad.

Autorite hoiakust ilmneb, et midagi head kaugelt tulnutest loota pole. Ja neil on omal moel õiguskäsi. Seni asustamata saarekete arv hakkab kiiresti kahanema. Naabermaade Rootsi ja Soome külastaja võib homset päeva seal juba täna oma silmaga näha.

"Kirve ja vikatiga loodud kaitsealas" tutvustavad Säde ja Jüriado maailma ürgseimat pargitüüpi — puisniite. Teinekord kutsutakse puisniite ka eestlaste rahvusmaastikuks.

Aastatuhandeid järjepanu toimunud niitmise tulemusena on välja kujunenud maa-

ilma üks liigitihedamaid kooslusi, selgitab professorihärra. Kuuskümmend kaheksa liiki ühelainsal ruutmeetril kõrvuti — mõelge vaid!

Selleks, et puisniidud säiliks, tuleb talumehel — aga maa on nüüdseks talumehel taas läinud — kõvasti rassida. Võsa tungib peale ja igal suvel tuleb puude ja põõsaste vahel niita. Enamasti ikka käsitsi. Töö on raske, ometi maksab riik selle eest täna tühist hinda. Tuhat krooni hektari kohta.

Ja nagu filmist selgub, leidub hulle, kes majanduslikku mõtlemist trotsides selle töö ära teevad. Minevikule ja esivanematele mõeldes ning nende loodut austades.

Viimases osas kuuleme-näeme seda, mis praegu Lahemaal toimub. Rahvuspargi direktori sõnul tuleb kohe-kohe hakata päevast päeva suhtlema enam kui tuhande maaomanikuga, endise kümmekonna asemel. Asub ju suur osa meie esimesest rahvuspargist endistel eramaadel. Direktorihärra loodab ikkagi, et vahest kolmandik-neljandik rahvuspargile, s.o riigile siiski jääb. Ning lisab, et kui riik rikkamaks saab, ostame juurde. Ja jälle jõuavad autorid rahani. Eraomandit ei saa piirata ilma maksmata. Kui sa tahad, et maaomanik midagi tegemata jäta, pead saamata jääva tulu kuidagi kompenseerima. Riik on aga vaene...

Ja nii kerkibki esimese rahvuspargi südamesse Loksal ühe sadama kõrvale veel teinegi. Selleks, et muu hulgas metsa välja vedada. Ka Lahemaa tagastatud maadel raiutud...

Enn Säde järjekordne film on sama päevakajaline ja terav kui ta varasemad Jüri Müüriga kahasse tehtud põllumajandust lahkvad eellased.

Autorite tandemile on ilmselge, et kaitsta tuleb tänasel päeval ühte viisi nii sipelgat, siili kui ka omanikku. Looduse kaitsmine ei tohiks tähendada inimese hülgamist. Kuidas seda teha, see on omaette küsimus. Ja vastuseid, liiati veel lõplikke, film eriti ei paku.

Jah, laglehäda leevendamiseks peaks riik nagu Hollandis mõne rannaäärse talu ühes saba ja sarvedega ära ostma. Las haned siis kitkuvad orast seal nii palju kui kulub.

Kunagiste maastike säilitamise nimel tuleks riigil oma rahakoti raudu märksa helde- malt paotada, on Säde ja Jüriado veendunud.

Sipelga ja omaniku vaheliste suhete sasi- puntras on kompromissi leidmine keeruline. Kuidas ikkagi teha nii, et mõlemad pooled enam-vähem rahul oleksid. Liiati et ohvri- al- tarile ei läheks väikese riigi üks suuremaid varandusi — pööraselt mitmekesine ja tänini nii metsik loodus.

Umbes seda sorti on Enn Säde ja Toomas Jüriado filmi sõnum kaasmaalastele.

Kõik see pole täna päevakohane mitte üksnes meil Eestis. Samad vaevad ja dilem- mad kummitavad, nagu ma hästi tean, ka kõiki teisi sotsialismile selja pööranud maid.

Säde ja Jüriado sõnum peaks seega mõis- tetav olema õige laial alal.

Säästvale arengule truudust vandunud Eesti Vabariigis võiks film "Tuulealused" olla õigupoolest esimene omasuguste pikas ja põnevas reas. Mida see kummaline sõnapaar õigupoolest siis ikka muud tähendab kui os- kust inimese ja looduse huvid igal tasandil ühitada. Sedasi, et kumbki teisel kahe jalaga kukil ei seisaks.

## ÕNNITLEME!

12. september

**ALEKSANDER PÜVI**

*omaaegne "Estonia" ooperisolist — 75*

13. september

**ALIIDE HALLISTE**

*kauaaegne "Estonia" koorilaulja — 90*

16. september

**VELLO LIPAND**

*helilooja — 70*

21. september

**HELDUR JÕGIOJA**

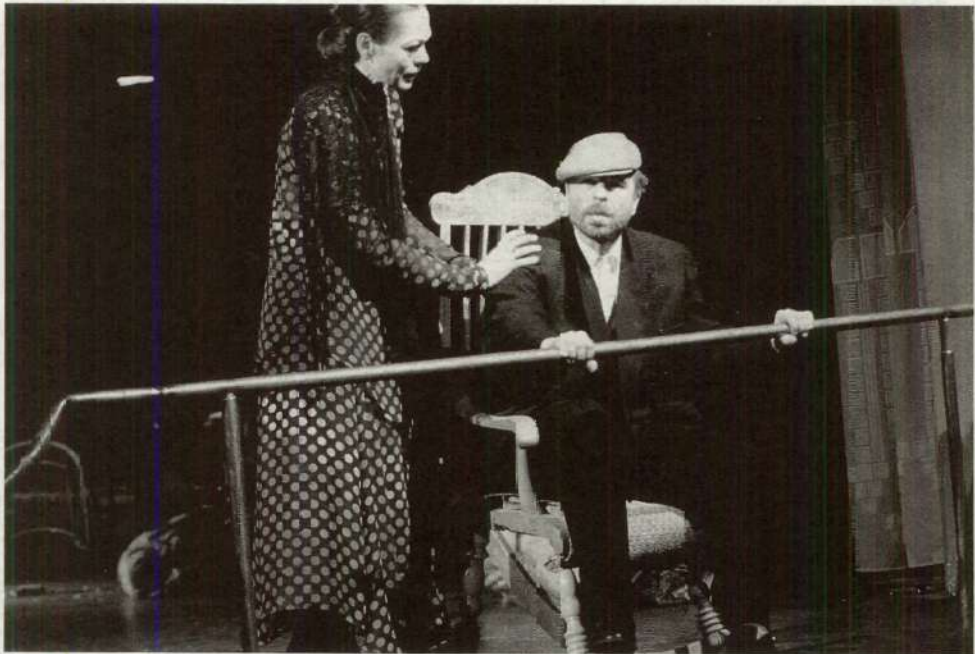
*klahvpillimängija — 60*

25. september

**FELIKS VILLAK**

*viulimeister — 75*

## SAATUSE VALGUS



A. Milleri "Vaade sillalt" (lavastaja Mikk Mikiver, kunstnik Ervin Õunapuu) Eesti Draamateatris. Beatrice — Elle Kull, Eddie Carbone — Martin Veinmann.

### MIKK MIKIVERI VAADE SILLALT

Mikk Mikiveri viimase aja lavastused: lagendik mu mälumaastikul, kuhu ülalt langeb harjumatult hele valgus. Üle laotuse libisevad tumedad hoiatavad varjud. Jäised tuulepuhangud raagevad sama äkki, kui algasid.

Lagendiku veerel on seisatanud üksildane vana Kloun, kes oli kord "Othello" ustav teener ja tõetundlik narr. Paraku nägin "Othello" vaid korra, nii mäletangi eredalt üksnes olulist raamtegelast — Aarne Üksküla Klouni. Proloogis esitas ta veiderdamisi Shakespeare'i monolooge kui muretu mängur, finaalis aga aitas oma isandal surra kui halastav söber. Othello ei olnud relva, Kloun

andis talle õigel hetkel vargsi miniatuurse, sädeleva, vaheda surmariista, millega maur endal kõri läbi löikas. Klouni valulised silmad kompasid saali, otsides vastust, jagades saatuslikku osadust. Tema läbinägev pilk teravdas kõik eelneva traagikamöötmeliseks.

Kuivõrd läbikomponeeritud on Mikk Mikiveri draamalavastused, hakkasin uue selgusega tajuma koosmõjus tema kahe õnnestunud ooperilavastusega. "Cyrano de Bergeraci" ja "Tosca" stiilsus, napp, kõigest liigsest puhastatud laad pani pingsamalt kuulutama ja kuulma ka "Maskeraadi" ja "Vaade sillalt" isikupärast sisimat rütmi. Sean mälus kõrvuti kaks haaravat stseeni, mis avardavad kujutelmii nii draama kui ooperi väljendusvahendeist. "Maskeraad": Jüri Krjukov — Arbenin saab teada, et Niina ei olnudki



süüdi. Tugevat vapustust reedab vankuv võpatus, ta on kokku kukkumas. Teatraalne reageering kuulaks kui ooperilavale, samas on hingeliigutus siiras ja spontaanne. "Tosca": Vello Jürna — Cavaradossi laulab oma hüvastijätku eluga eeslaval põlvitades. Läbielamine on seespoolne, näiliselt staatiline, pihumuslik vahenditus äärmiselt draamapärane.

Mikk Mikiveri lavastused on nüansitapsed, tervikliku atmosfääriga. Ei ole juhuslikke misantheene: vahemaa tegelaste vahel saab põhjenduse, iga pilkude ristumine on õhustiku teenistuses. See ei tähenda, et näitleja ei saaks etteantud mänguraamis-ruumis vabalt hingata, oma rolli tunnetades seda täiustada. Ainult inertne, hooletu, lohakas ei või ta olla. Sisim laetus välistab pooliku lavaelu. Iga võltstoone on kohe kuuldav, iga tekstitakerdus või stseeni väljavenitamine kriimustab tervikut (olgu roll pealtnäha kui tahes episoodiline). Põhiline tingimus, mille täitmine pole kaugeltki lihtne: meeletu intensiivsus, seespoolne kiirgus. "Hing on tuline kui lavaa" — me ei näe vulkaani purskamas, ometi viibime otsekui tulemäe sisemuses, tunneme ta kõrgtemperatuuri.

Saatuse juuresolek on lavastuste läbiv kujund ja raamistus. Ooperit "Cyrano de Bergerac" raamib pöördlava igikorduvad ringlemised elustuv mälestus. Avar, peaaegu tühi hele lava mõjub valgusküllase legendikuna. Proloog loob silla epilooгинi, heiaastu surm — siis viskab dirigent uljas kaares lavale Cyrano kaabu, vallandub mäng. Finaalis antakse surija kaabu pidulikult käest kätte, kuni dirigent paneb selle lugupidavalt rambi äärelle. On tunne, et viiv hiljem lennatakse kaabu lavale tagasi, et kui jääksime saali, elustuks Cyrano saatuse me ees taas ja taas... Muusikadraamas "Tosca" on viimases vaatuses tühjal laval vaid prožektorid ja hele ekraan-sein. Cavaradossi hukkamislask tuleb ootamatu ja irrealse valgusesähvakuna kusagilt lava tagant, tabamatust süsteemi(välisuse)st. See on üllatus ka salapolitsei — sõdurid mängisid äsja Cavaradossiga pimesikku, olid valmis talle armu andma. Seletamatust sealpoolsusest järgneb viiv hiljem ka Tosca surm. Armastuses ühteliitv saatuse — halastus või karistus... Lõpp ei ole lõplik vaikus. Lõpp on lootus, võimalus — kokkusaamine.

Mikk Mikiveri lavastustes ja Ervin Õunapuu kujundustes on eriline osakaal saatuse valgusel. "Maskeraadi" finaalis langeb lavasügavuses Arbenini ette must eesriie, (huluse? üksilduse?) tume hõlm viib ta kaasa. Kui must vahesein viivu pärast kerkib, on saal silmitsi peeglisõoriga. Nõrgal helgil põlevad laval kaks lühtrit, täpselt samasugused kui Draamateatri tasahaaval süttivad saalitud. Eeslaval langeb lavalühtrite ette omakorda sametjasmust sein kui hääbumise ettekuulutus. Ilmsi tajutav elumaskeraadi ühtsus lava ja saali vahel. Saatuse võib riivata,

haavata igäht, kes me seni ekslikult arvasi-me, et oleme pealtvaatajad. Ühtäkki jääme kaitsetuina silmitsi iseendaga. Miski pole enam kindel.

Mikk Mikiveri lavastustes on kordunud armukadeduse motiiv, vanema mehe armastus või kirm noore naise vastu: Othello ja Desdemona, Arbenin ja Niina, Eddie ja Catherine. Ja ometi, nagu ütles ühe teise tragöödia kuningas: "Ah armastus? Ei, see ta tõbi pole..." Nii Othello, Arbenini kui Eddie saatuse on nende olemusse söövitatud, tragöödia tähtedes kirjas juba enne naise ilmumist. Küllap see hõõglvel tulikiri määrabki, miks lavastuse mõjuvamad rollid kuuluvad mees-tele, jäävad meesnäitlejate kanda. Nendele, kes valdavad intensiivsuse salaväge.

## MARTIN VEINMANNI VAADE SILLALT — EDDIE CARBONE

Martin Veinmann on näitleja, kes on suuteline vahendada olemise traagikat valusa ehedusega. Eddie on üdini tema roll: mees, kelle harilik elurada saab ühtäkki saatusest määrgistatud, kes kistakse hukatuslikku keerisesse, kust võimatu välja rabelda. Rolli ja näitleja distantsivaba, kaitsekihita ühtesulamist ei sõandagi mänguks nimetada. Erandlik kohtumine sillal. Üürike silmside sügaviku äärel, viiv enne...

Distantsseeritud kõrvalpilki rolli ja mängu suhtes seostub ju ikka ironiaga, Martin Veinmann aga ei ole (lava)natuurilt ironik, vaid traagik. Seepärast ta ei mõjugi Mati Undi mängureeglites kunagi päris huvitava. Kui Unt paneb Veinmanni võlurina saatust valitsema (võlur Alcandre — Corneille' "Näitaja näitab ja vaataja vaatab ehk Illusion"), paistab välja, et omaenda näitlejateemat parodeerides ei muiga Veinmann vabalt, vaid sunnitult. Ka ei saa tema pärisosaks kaine kõrvalpilki ega äärmuslik neutraalsus,

*"Vaade sillalt". Eddie Carbone — Martin Veinmann, Catherine — Merle Palmiste.*



mille Mikk Mikiver andis Martin Veinmannile ülesandeks "Maskeraadis", Maskina-Tundmatuna, saatuse võrdkujuna. Rollis puudus intensiivsus, mis kuulub Mikiveri lavastuste jäämäe-laadi — "Maskeraadis" jäi see Jüri Krjukovi Arbenini kanda.

Lavastusele "Vaade sillalt" vastukajajad enamasti ei kahtle, et Eddie armastab oma kasutärt keelatud kirega, mida mees ise ei oska endale teadvustada-tunnistada. Ent mida lähemalt vaadata Martin Veinmanni — Eddie tumenevaise silmisse, seda vähem jääb alles keelatud armastuse, veelgi vähem loomuvastase kire lugu. Minus kasvas iga nähtud etendusega veendumus, et Eddie on armastanud ja jääb lõpuni armastama oma naist Beatrice'i (Elle Kull). Eddie variseb kokku Beatrice'i käte vahel, viimse elutikes naise nime lausudes. Ühel etendusel (27. aprillil) lisas Martin Veinmann huvitava, ilmselt täiesti vaistliku kohandumise, mis tugevdas mõistmise välja Eddie ja Beatrice'i vahel. Kõigist hüljatud Eddie istub eeslaval sillakäsi ääres, kasutär Catherine (Carmen Mikiver) karjub tema peale hüsteeriliselt. Eddie käed klammerduvad raudse käsi külge, tumedas sisimas oiates ligineb (ennast)purustav meeleheiteil. Beatrice vaigistab meest, asub viimaks otsesõnu mehe poolele. Äkki puudutas Eddie abipaluvalt naise kätt ja juukseid, hoidis Beatrice'i enda vastas, oma valu tunnistades. Samas oli üürige lootuseviiv möödas. Oma sisimat kaitset paotav Eddie jäigi sinna ainsasse etendusse, kuid ma ei saa seda hetke unustada. Armastuse, lootuse helki, mis süttis liiga hilja.

... Meenub igatsuse valgusvärehtus tumedas "Maskeraadis": Arbenin puudutab Niina hõõguvat laupa, kui on naise juba mürgitanud. Nad on teineteisest eemal, teine teises lavaservas. Reaalne füüsiline lähedus ei oleks iial nii tugeva kiirgusega kui kujuteldav kokkupuude, kus lootusetuses sulanduvad üheks õrnus ja suutmatu teineteiseni jõuda. (Samasugune misanstsseen, küll teises тонаalsuses, oli Mikiveri lavastuses "Tuulte pöörises" (1979): Jaani ja Leena kirglik tõmme teineteise poole, samuti teine teises lavaservas, saatuslik lignemine, talumatult pikkamööda ja vääramatult, kuni pimedus nad neelas.)

Kadi Herküli kirjutises "Süütuse aeg on läbi" ("Eesti Ekspress" nr 5, 2. 2. 96) on oluline tähelepanek: "Vaade sillalt" lavastuses ei ole miski üheselt selge, midagi ei saa väita kaljukindlalt. Tõepoolest, lavastus ei anna ahendavaid hinnanguid ja väldib eelarvamusi. Nii saab põhimõttelise tähenduse kõrbe Milleri tekstis: erinevalt näidendist ei kuule me laval sõnu, millega Eddie illegaalid üles annab. Ent kogu Eddie käitumine pärast telefonikõnes küsitud migratsiooniameti numbrit viitab palavikulisele süütundele. Seda võib tõlgendada ka nii: reetmine ei alga väljaõeldud sõnast, vaid mõttest. Ka enda-

misi vaetud kättemaks lõhub inimest, kujutletud kurjus saab hingele koormaks ja süüks. Valgus, mis langeb ülalt, ei lahuta mõtete, sõnade ja tegude sfääri.

Lavastuses "Vaade sillalt" on pingsa eelaimuse õhustik, lootusrikaste ja lootusetute "oleksite" väli. See loob meeleheitliku soovi Eddie't peatada. Kümnenat korda lavastust vaadates on see soov kümme korda tungivam. Aina avaramaks muutuvad tragöödia piirid, kõikvõimsamaks paratamatuse haare, end ilmutavad üha uued saatuse varjud. Vaatajas kajavad kaasa raamjutustaja Alfieri (Jüri Krjukov) sõnad: "Ma nägin kõiki järgnevaid samme, samm-sammult, mis lähenevad nagu piki saali tulev sünged kuhu ühele kindlale uksele." Nähtamatu kuhu tume mantlihõlm riivab meid möödudes kui külm puhang. Võib olla, et üha uuesti Eddie teed jälgides sugereerin tähendusi juurde, aga seegi vangistas osaliseks.

Rollijoonised on psühholoogiliselt täpsed, nähtavad sündmused hästi jälgitavad. Süžee põhjal võiks see olla "vanaaegne" teater, ent igal sammul sekkub üle-ajalik, peamine, silmale nähtamatu. Atmosfääri, lummuse loomise kauduvad lavapildid ja helikujundus. Ervin Öunapuu kujundus näib konkreetne, ometi on mööbliesemed lagedal laval kodutuina tuulepealsed. Eddie kiiktööl, mis muutub läbivaks kujundiks, on eriti üksik, kui seda meelevaldselt ühest paigast teise tiritakse. Suured kõledad tänavalaternad kujunduses mõjuvad siingi osana alasti valguspargist (ainuüksi valguspargile oli ju rajatud "Cyrano" sõjavälja stseen; projektoritega loodi hukkamispaik "Toscas"). Lepo Sumera muusika lisab pingsalt aimuslikke rütme: kaugelt kostev ärev-metallne heli mõjub nagu vanglauste sulgumine, terasene üle pea vihisev rütm võimendab pöördumatu tunnet. Tiit Tralla — Tony laul finaalis on reekviem Eddie'le. Laulu sulandumine-hääbumine muusikasse mõjub samuti kui "Maskeraadis" elava musitseerimise üleminek teise sfääri muusikasse: kui me äkki enam ei tea, kes muusikat teevad, kaob sündmuste silmanähtav seletus, sekkub saladuslik tundmatu.

Tõusvas pinges libiseb lavastuse "Vaade sillalt" argiellu saatuslikkus. Märke antakse igal sammul. Eddie seisatab eeslaval sillakäsi juures, pilk laotuses, ütleb tavalised sõnad "Homme hakkab sadama..." Üürige, vaevutabatav paus enne sõnu mõjub kui saatuse vastupeegeldus pilvist, mida Eddie viivuks aimab, aga ei jää uskuma. Algusest lõpuni on fataalselt seotud Marco (Ain Lutsepp) ja Eddie. Juba esimene pilk, kui nad

---

"Vaade sillalt". Eddie Carbone —  
Martin Veinmann, Alfieri — Jüri  
Krjukov.



teine teises lavaservas tumma hetke vältil teineteist tunnistavad, kannab vastasseisu aimust. Samas see haihtub, rahustad ennast, et midagi pole ju juhtunud... Ise tead, et juhtub tingimata. Selgeim märk antakse esimese vaatuse lõpul, mil tool Marco käes kerkib Eddie pea kohale kui löögiks rihitud. Kõik laval tarduvad. Eddie taganeb heitunult, pigem seesmise kui välise liigutusega. Seegi on vaid hetk, juba on publik toolitriki õnge läinud, keegi alustab muretut-tunnustavat vaheaplausi, juba teeb Ain Lutsepp Marcona naljatleava näo, suu lapselikult ja võidukalt

sõnu kui palvet, silmad anuvad halastust — mitte enam konkreetselt inimeselt enda vastas, vaid kõrgemalt jõult, mille tööriistaks Marco on seatud. Vaevalt Marco ise oma teo fataalsust adub, aga noa ta Eddie'sse surub. Nuga enda sees kinni hoides pöördub Eddie näoga saali poole. Ta silmis on koos valguga tänuilik hämmeldus, kergendus. Ununenud helk laiaist südamlilikust naeratuses on tagasi ta näol, selginemas imelikult puhtaks, lapselikuks. Nagu oleks ometi viimaks andeks antud. Sel Eddie viimsel eluhetkel tahan uskuda halastusse sealpoolsuses. Kogu paratamatuse kiuste saab surm täidetud lootusega. See ongi tragöödia olemusse kuuluv katarsis.



Eddie Carbone — Martin Veinmann.

DeStudio fotod

Vaataja osaks jääb kaotada end Eddie silmadesse, ent samastuda ikkagi Alfieriaga. Jüri Krjukov on mänginud Alfieri, sündmuste registreerija, kõrvaltvaataja rolli aina tundlikumaks, kargemaks, täpsemaks. "Vaade sillalt" epiloogis langeb raamjutustaja Alfieri mälestuse ette raudeesriie kogu oma ränkuses. (Raudeesriiet on Mikk Mikiver varemgi kujundina kasutanud, Dudaravi "Reameestes" (1985) ja Saluri "Minekus" (1988). Toona mõjus see teisiti — rohkem aja, ajaloo märkeina kui inimhinge sisepainena.) Kui Alfieri läheb tagasi, naaseb oma mämlagendikule ühes mälestuste ja süütundega, avab ta raske ukse ja saali laudeesriie terav valgusvihk — otsekui sild, mida mööda mälestus ja kujutus liiguvad. Raske uks sulgub ja saalilühtrid süttivad pikkamisi. Taas ei ole see pelgalt märk lavastuse lõpust, ootuspärane kutse aplausile. Valguse sügavam allhoovus tähistab osadust lavalt saali hoovala maailmaga, vastutuse ja ühtekuuluvuse kinnitust.

paakil, otsekui ütleks: "Vohh, mida ma oskan!" Hoiatus on taas mööda lastud.

Kõige rohkem raputab läbi lavastuse finaali — Eddie surm. Lõpp, mida ta ootab, milleks ta valmis on. Etenduseti läheb Veinmanni Eddie surmale vastu erinevalt: see väljendub selles, kuidas ta vastuseks Marco raevusele hõikele "Eddie!" endamisi kordab oma nime. Otsekui meenutades, kes ta on olnud, kuidas tema aus nimi on teda saatnud läbi elu. "Jah, Eddie Carbone. Eddie Carbone..." — Kord kõlatult, illusioonitult kui viimsed elu-usalduse riismed kaotanud mees, kord kramplikult läbi hammaste surudes kui väike hüljatud poiss, kes peab end kokku võtma, et mehiselt minna ebavõrdsesse võitlusse, mille tulemus ette määratud.

Oma teekonna vältil võib Eddie erinevais punktides loota ja lootust kaotada, valu tunda erineval määral — päralejõudmine jääb samaks. Eddie'l ei ole ustavat liitlast, kes annaks talle noa nagu Kloun Othellole. Eddie kõnnib üksi liikumatuks tardunud meeste vahel, räägib üksinda, provotseerib Marcot meeletu, mõistusevastase järjekindlusega. Sirutab noa Marco poole, nagu seda talle pakkudes. Eddie suu vormib hääletult

Alfieri ütles, et näeb eelkõige varem. Mina aga ei saa Mikk Mikiveri lavastuste mõjuväljas lahti legendikul viibimise tundest. Legendikule langeb ülalt harjumatu hele valgus. Usun, et see valgus on jääv — isegi kui ta langeb varemetele.

Mikk Mikiveri lavastuste legendik loo kirjutamise hetkel, mais-juunis 1996:

\* William Shakespeare'i "Othello" — esietendus juunis '94 Rakvere Teatris.

\* Eino Tambergi ooper "Cyrano de Bergerac" — esietendus veebruaris '95 "Estonias".

\* Mihhail Lermontovi "Maskeraad" — esietendus aprillis '95 Draamateatris.

\* Giacomo Puccini muusikadraama "Tosca" — esietendus novembris '95 "Vanemuise" väikeses majas.

\* Arthur Milleri "Vaade sillalt" — esietendus jaanuaris '96 Draamateatris.

# LIIVAKELL, MIS KA KUKKODES EI PURUNENUD



*Ei ole tõsi, et kes kõrvetada saanud, see kardab tuld.  
Seda tõmbab tule poole nagu õõliblikat valguse poole.  
See teab, et kui ta tuleb lähedale, põletab ta end jälle.  
Ometi tuleb ta liiga lähedale.  
Stig Dagerman, "Kes kõrvetada saanud..."*

**Nägu.** On hetki, kus ta näib avatuna, vahel jälle laikudena, varjutatult. Niisama petlik kui tegelikus tema vaateväljas. Pimedus. Suur voog allutab näo, aga valgus tuleb tagasi, vilksamisi, korraaks. Ja veel — silmad, mis küünitavad valguse ja pimeduse vaheldumise piiridele. Vaheldumise eristamise puudulikkus ongi põhjus, miks lummus on sõnakuulelik ning seab end mugavalt, mis sellest, et alistatult, ruletilaau taha. Ta kaotab, sest tõde ja tegelikkus pole taotlused, mille poole püüelda. Kunstiteos — mitte ükski avaldus pole iial küllalt selge, et sellele saaks ühes hinnangu anda.

*Ma tean, et see pole see, mida ta kujutab, kuid näen selgelt, et see on nimelt see, mida ta kujutab.* (Juri Lotman. Kultuurisemiootika. Tallinn, 1990, lk 9.)

Katkematu liikumise illusioon.

**Sõda on lõppenud.** Häbi. Alandus. Vastikus. Kõik vana, mis kunagi haukus ja irvitas, on kadunud. Ainult see on veel jäänud. Hiroshima, mu arm.

See oli pimedus, mille sarnast valgus polnud iial tundnud. Pimeduses pole hirmu, vaid teadmatus, mis seal on, võib varjata endas seda. Nemat, alistatud, kandsid seda endas, kuid igatsesid vabaneda suure hirmu väikese varju autust koormast. Nematki.

**Löödud sugupõlv.** Millegi ootus on lootusetus, mis on tegevusetus. Midagi, mis oli hea, ei saa salata. Kuid kes kunagi tegi seda, ei teinud seda enam mitte. Mis kasu oli kuulsusest, kõrgematest tiitlitest ja austusest? Ega ei olnudki. Oli uute avastuste tähetund, mis, tõsi küll, publikut ärritades veidi viiivitas. Endise hiilgeperioodi sünnitajad olid oma üritustes järjekindlad ja uskusid eilsesse. Nende siiras lootus sellesse muutis nad keigariteks kaotsiläinud uues ajas ja armistunud ning mässavas põlvkonnas. Nii nagu meistrite kunagised tähteosed olid nüüd vaid naerma ajav tõmblemine, mis tundus kui küündimatus, nii samastusid nad nüüd ise tõmblustega, olles elanud lootuses ajale, mis polnud neile määratud. Karjed, mis vahepealsel ajal maailma vapustasid, ei leppinud rauga kõnnakuga. Jah, ajal on selliseid vigu.

Suur rahvus leiab suuri inimesi, kui aeg selleks piisavalt võimalusi annab. Võib-olla on eksimusi, peataolekut, mittetunnistamist. Kindlasti on veel

midagi. Aga mis tähtsust sellel on. See on eelmäng. Inimene on juba teel, nad tunnevad, et ta tuleb. Selleks, et olla. Selleks, et elada ja oma aega kasutada. Ja ta teab, et on kiire, sest jalgealune on ebakindel ja pole mingi kunst kukkuda...

**Kui treppidest laskutakse alla.** Saksamaa, 1960. aasta. Selle maa filmikunsti säravamad saavutused olid jäänud XX sajandi kahekümnendatesse aastatesse ning uut ja kunstiliselt väärtuslikku polnud saksa lavastajad hiljem suutnud maailmale pakkuda. Neil aastail, pärast sõda, polnud Saksamaa koht, mis võimaluste poolest kadest tekitanuks. Säilinud olid kergema haaratavusega filmikategooriad, mis siiski erilist tähelepanu ei äratanud. Vajadus uute ja minevikust puutumate lavastajate järele oli lausa karjuv.

Võrreldes sajandi algusega oli saksa filmi allakäik totaalne. Peamised põhjused, millel lasus süü ja vastutus:

1. Natside võimuletulek 1933 (keelati lavastajate ja näitlejate uuenduslikumad kunstipüüdlused, kogu süsteem allutati Goebbelsile ning propagandafilmide tootmine võttis üha suuremat hoogu). Parim lavastaja sel perioodil **Leni Riefenstahl** (s 1902), tegi ka ülistusfilme fašistidele.

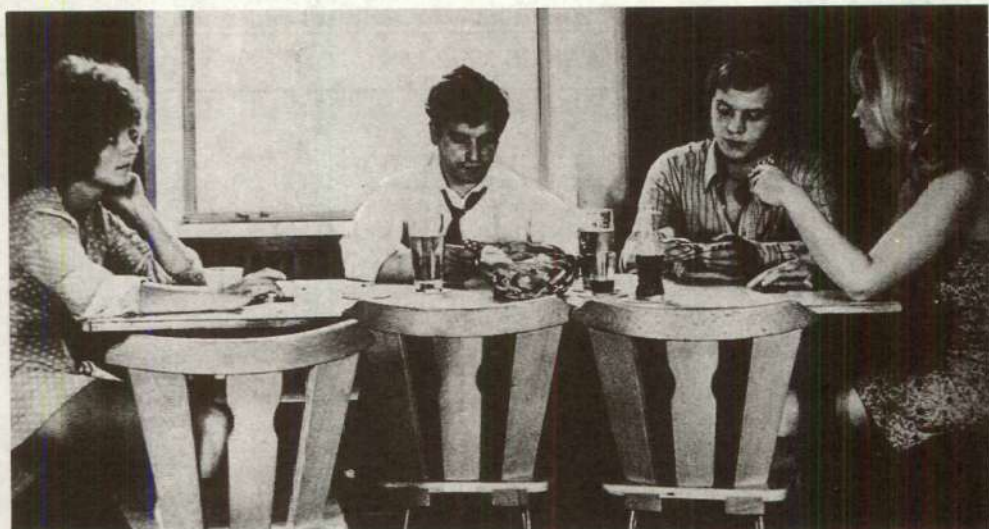
2. Võimu vahetusega seoses enamiku saksa tipplavastajate ja -näitlejate emigreerumine Lääne-Euroopasse ja USAsse. **Friedrich Wilhelm Murnau** (1889—1931) hukkus autoõnnetusel; **Marlene Dietrich** (1901—1992) sai küll kuulsaks alles Ameerikas; **Fritz Lang** (1890—1976) tuli pärast sõda tagasi ja tegi oma vanu filme ümber; **Ernst Lubitsch** (1892—1947) emigreerus juba 1923. aastal; **Georg Wilhelm Pabst** (1885—1967); **Conrad Veidt** (1893—1943) suri pagenduses.

3. Mõnede ekspresionismiaja tähtede ühinemine natsliku propagandamehhanismiga. Pärast sõda muutusid nad ebasoovitavateks. **Werner Krauss** (1884—1959) — dr Caligari kehastaja Robert Wiene filmis "Dr Caligari kabinet", 1919. Kraussile määrati kolm aastat esinemiskeeldu Veit Harlani antisemitlikus filmis "Juut Süs", 1940, (Lion Feuchtwangeri romaani põhjal!) osalemise tõttu.

4. Ekspresionismi (see oli saksa filmi tõeline tipp) kui avalduse häbumine, kadumine.

5. Tugeva teatri puudumine; **Max Reinhardt** (1873—1943) juhitud *Deutsches Theater* oli Saksamaa sajandialguse filmikunstile tõeline meepott.

6. Kino kui kiiresti areneva kunstiliigi edasimineku teistes riikides. Kaotatud või raisatud aja tagasitgemiseks kulus aastaid. Saksamaa majan-



*"Katzelmacher", 1969. Hanna Schygulla (Marie), Hans Hirschmüller (Erich), Rudolph Waldemar Brem (Paul) ja Lilith Ungerer (Helga). Avangardfilm Müncheni argipäevast, minimalistlik laad ja staatilise kaamera kasutus.*

duslik ja poliitiline olukord pärast sõda oli väga ebalev ja perspektiivitu.

7. Saksamaa lahknemine kaheks riigiks; mõjutas suuresti just idasaksa kino. Jälle kunsti allutamine poliitilistele ambitsioonidele.

*"Hiina rulett", 1976. Margit Carstensen (Ariane) ja Anna Karina (Irene), abielunaine ning tema mehe armuke. Kaheteistkümnendaastane tütar paljastab sadomasohhistlikult vanemate kaksikelu.*



Saksa filmi hülgus oli tummfilmi kaitse all, helifilmis polnud paraku rünnakutki veel toimunud.

**Kinorevolutsioon.** 28. veebruaril 1962. aastal Oberhausenis toimunud lühifilmide festivalil esitavad 26 saksa lavastajat manifesti vana kino surmast. Deklareeritakse saksa filmi tulevikusuunad ja arenguvõimalused.

**Maastik pärast lahingut.** Saksa "uue laine" režissöörid jätsid hüvasti kõige vana ja läbinähtavalt petlikuga ning leidsid esmapilgul peaaegu läbipääsmatuna näivast labürindist tee välja ning saksa filmile koha maailma kinos üldse. Enamik neist filmirežissööridest on veel tänapäevalgi saksa filmikunsti juhtkujud. Volker Schlöndorff (s 1939), Werner Herzog (s 1942), Wim Wenders (s 1945), Margarethe von Trotta (s 1942) ning Rainer Werner Fassbinder (1946—1982) — see alatine takerduja, kes nüüdseks juba ammu enam ei komista, vaid teispoole meid omi radu tallab, kuid kes meie poole jättis maha oma sinise maailma. Ja see erutab meid, küündimatuid, ikka ja jälle oma karjuma panevalt tuttavate tösiasiadega. Hirmus, kui lähedal võib keegi meile seista. Kurb klaverisonaat suure sajandi lõppu ootavale inimkonnale.

**Rainer Werner Fassbinder.** Mees, kes armastas lõhkisid pükse, kaubisaapaid, nahktagi ning kelle süüdlaslike silmadega näos tantsis ebalev pilk ja suunurgas rippus alati tossav sigaret. Maailm polnud tema jaoks iial nii aus, et seda korralagedust või väljendusmaneeeri oleks olnud põhjust peita. Suure sajandi südametunnistus, mis valgel linal verepiiskadele viitab.

Nagu paljud tulevased filmirežissöörid, sattus ka Fassbinder esmalt teatriõpingutele. Hiljem organiseeris oma teatri ning see saigi hüppelauaks tema tõelise kutsumuse juurde. Olles küll ilma filmihariduseta, lavastas Fassbinder juba 1965. aastal oma esimese lühifilmi "Linnahülgus". Hiljem on ta töötanud teatris, esinenud näitlejana filmides, kirjutanud "raamatukaasi" oma filmidele ja teatrilavastustele. Kogenud häid ja halbu, purunenud päevi; olnud salapärane, jälk ja jumaldatud; kõik need aastad põgenenud ja rutanud, rutanud.

Iga režissöör avab end oma filmide kaudu. Ta näitab maailmale seda, pigem selle killuke, mis temas ja ta suhetes ümbritsevaga on. Me ei või ühegi inimese, ka loomeinimese puhul öelda, et ta on just selline. Filmid pole inimesed, nad on avaldised. Ja avaldiste järgi kelleski selgusele jõuda oleks naiivne. Ütleme nii, et looming on tema osa, mille üle ta mõnikord valitseda ei suuda.

Minu taotluseks pole tema filme kirjeldada või ümber jutustada, vaid iseloomustada, kasutades selleks ka omapoolset peidetumat vormi. Aga ega

*"Niklashauseri reis", 1970. Hanna Schygulla (Johanna) ja Rainer Werner Fassbinder ("Must Munk") — tihti koos, vahel ka osatäitjatena filmis. Eneseanalüüs ja mõtisklus ühiskonna radikaalsete ümberkorralduste võimalustest.*



Fassbinderi filmidki pole otse haaratavad ja võib-olla meenutavad paljuski hemingwaylikku jäämäe teooriat.

Vaikne veendumus tema tasakaalustatud olekus, vesistes jutukatkendites; filmide pildiallika voolamine tühjas, poolpimedas kinosaaalis, vilkumas, läbi ja mööda, temas ja minust — nii tabamatu ja kummaline —, siinsest olemisest, üksildusest, kartmatust masendusest; ikka kummitamas, puhtuses, valgel linal.

#### Illusiooni dekonstruktsioon

Juba ammu ei ela ma tühimuses, ei vedele laisalt igavuses; ma ei kohtu enam armastatud paikades rõõmsameelsete ning siiralt totaalsete tühjusetundidega. Kui ma nukrale valule enam vastu ei jaksanud seista, suudlesin tummades tunnetes udupiisalist aknaklaasi ning oli selge, et siin on punkt, mis oli seniajani nii tähtis olnud, millest ma polnud suutnud lahkuda, millele ma polnud iial tahtnud selga pöörata. Telefon oli häälekas, ta karjus mulle — sellele tuimale varjule — pehmeid ning nõnda arusaadavaid toone, ning see kitsas, uduste klaasidega ümbritsetud kabiin sundis mind temast viisakuseta lahkuma, kuigi ma seda ise ei soovinud. Siis ma veel ei osanud näha temas hävitust: võib-

*"Fontane Effi Briest", 1974. Ulli Lommel (major Crampas) ja Hanna Schygulla (Effi Briest). Theodor Fontane eelmise sajandi lõpu klassikalise romaani ekraniseering. Noor naine hülgab armastuse nimel perekonna ning surivoodil lepib kehiva ühiskonnakorraldusega, tunnistades, et talitas väärt.*





*"Maria Brauni abielu", 1978. Hanna Schygulla (Maria Braun). Energiline ja edasipürgiv naine ootab kümme aastat oma meest sõjast ja vanglast koju ning teeb karjääri Saksa sõjajärgse majandusime aastatel.*

*"Kolmas generatsioon", 1979. Margit Carstensen (Petra Vielhaber) ja Günther Kaufmann (Franz Walsch). Terrorism ja anarhism, rohked viited filmi- ning ajalukku.*



olla, et ta varjas midagi minu eest. Ta jättis mulle vastamata — tähendab, ma pidin ise selles selgusele jõudma. Siis see juhtuski. Ma tean, et oleksin pidanud sealt kohe välja tulema, kaabu silmle tõmbama ning mitte midagi haistmata ega nägemata kaduma pimedasse, purpurselt helkivate tuledega tänavarägastikku. Igatahes jäin ma korraks sinna, rääkisin tasa uduste klaasidega. Miski tõmbas mind klaasile lähemale, ja sel hetkel olin ma kindel, et just see udune klaas on lina, millel ta alati oli tahtnud ennast väljendada, et see on ekraan, millel on koos nii soojus kui ka külmus, nii valgus kui pimedus, et see polegi ekraan; see on väli, territoorium, kus on tema. Rainer Werner Fassbinder. Tema pildiread haisevad reetmiste ja allaandmiste järele, ja ma armastan neid, kui nad liiguvad. Torru keeratud huultega maitsesin udust leemendavat aknaklaasi,

vedasin pika tilpneva keelega talle ninajooned ning sülitasin kaks korrapärast süljelärakat silma- aukudesse. Kohmaka, kuid sihikindla käeliigtusega ühendasin selle joonise tervikuks. Tä na ratas mulle ja korraga märkas, et ta on üsna meeldiv. Isikupärane käekiri ja äravahetamiseni tuttav tunne. Ma teadsin, et visandan sellele aknale seda, mis mulle kallis on olnud, kuid millest ma nüüd alatiseks lahkuma pean. Vaatasin veel kord tuttavat nägu ja seda sõna seal kusagil ülalpool, vääramatult taevasse kirjutatud. Kui ma selliste tunnete tänavarägastikku kadusin, teadsin vaid, et enam ei ela ma iivelduses ega tüdimuses. Oli selge, et siitmaalt on vaid vahetpidamatu oksendus, mis teatavasti on alati kellestki või millestki vabane mine. Ja seitsaadi küsin ma mõnikord inimes telt: "Kas te oskaksite mulle öelda, mis maitse on iiveldusel?"

Minge kinno ja Rainer Werner Fassbinder sele tab teile, kui te vastata ei oska.

Suurem osa Fassbinderi loomingust käsitleb saksa teemat aastatest 1940—1980. Retrospektiiv annab tunnistust, et tema filmid oma keerulisuses on vastandlikud, tehtud sihiteadlikult mitmetasandilised (mis ongi keerulisuse üks vorm), et

lugu, mida näidatakse, on nagu raamatu kaas, millelt me kunagi ei või lugeda raamatu tegelikkus sisu ega sügavust, ja tema ülesandeks on vaid huvi tekitada. Ta ei taotle tegelikkust ega igatse dokumentaliseerimist. Esmärgil on teised abinõud. Üldisemalt on Fassbinderi huviorbiidis inimene ja ühiskond ning armastuse koht ja võimalikkus tardunud ühiskonnakorralduse puhul ja võõrandunud inimestes. Armastus kui kaanon, kui teesklus läbi segamini paisatud inimsuhete, mille lahendamine on loomuvastane ja seetõttu on selle produkt juba algusest peale surnud. Fassbinder suunab oma kangelasel mässule. Nende väljendus taotlused on küll pisut eriskummalised, ent see just aitabki probleemi avamise võimatusest üle saada. Ebatüüpilist teed kaudu on ühiskonna heidikutest, meist endist, aru saada (filmide väljendus eba-



tüüpiline) võib-olla lihtsam. Riskantne on olla piiri peal, kuid piirile jõudmine käib lihtsalt. Meie kohus on neid mõista, mitte hukka mõista. Ebameeldiv sünnitab teede sassiminekuid, meeldiv annab põhjust ebameeldivale — "Veronika Vossi igatsus", 1981.

Fassbinder asetab tegelased ühiskonna ja üldse teiste vastu (meenutagem Jean-Paul Sartre'i kuulsat lauset näidendist "Kinnine kohus" — p ö r g u o n t e i s e d). Kas siis kurjategijatena, homoseksuaalidena tabusid murdes või lähikondlaste terroriseerijatena. Režissöör ei lase süžeedes aupaistes seista läbinägelikul võltsarmastusel, mis on vaid väide ja ei midagi enam. Voolates moraalnormide vängelt haisvasse rägastikku, loob ta korda kõige häbiväärsemate ja inimesevastaste dogmade määrustikus, selles "enesestmõistetavas püharaamatus", mille abil ühiskond juhüb valvsalt inimesi ja katab neid aastaga nagu maaler hiiglasuurt majaseina uskumatult rõveda nitrovärviga. Inimesed pole sellest vabanenud, võib-olla, et nad ei saagi sellest lahti. Aga Fassbinder ei lepi lõplikkusega ja oskab olla järjekindlalt tüütu.

Kui te olete kunagi seisnud rahvakogunemise ajal tribüüni taga, ja oskate toda tunnet võrrelda sellega, kui te olite seal, kus enamasti inimesed kogunemise puhul seisavad, mõistate võib-olla, miks pimedus pole ealeski tahtnud olla valgus, ja

vaid inimene igatseb olla see, kes ta tegelikult ei ole, või siis soovib olla midagi enam, kui ta hetkel on. Ainult, et inimesed jõuavad pahatihti liiga hilja arusaamisele, on lihtsalt inimlik hilineda. Kuid järeltused teeb igauks iseene se jaoks just sel tunnil, kui ta avab end maailma talumatult hellale ükskõiksusele.

Väljenduse ilminguna kasutab Fassbinder sageli naiste maailma. Avaldus tuleb lihtsalt naiste kaudu (kellega on Fassbinderi sõnul vabam, huvitavam ja tulemuslikum töötada), kuigi määratlus (naised) on tegelikult tunduvalt kandvam. Fassbinderi näitlejannad — Hanna Schygulla (s 1943), Irm Hermann, Rosel Zech, Brigitte Mira, Margit Carstensen, Barbara Sukowa (s 1950), Elisabeth Trisenaar (s 1944) jt — on tema nägemise peegeldused ja armastuse võimalused. Neis leiab eitamist järsk ja selge mõistuslikkus.

Kogu filmilooming on väärtus. Ta on alati tervik ja ebaõnnestumisi ei tule võtta kui andetust või kitši produtseerimist. Iga tõeline kunstnik otsib mitmekesisust ja õpib omaenda vigadest.

*"Mamma Küsteri taevaminek", 1975. Karlheinz Böhm (härra Thalmann), Brigitte Mira (mamma Küster) ja Margit Carstensen (proua Thalmann). Isiklikku elutraagikat kasutavad ära kõmuajakirjandus, poliitilised parteid ja terroristid.*



Rainer Werner Fassbinderi meelejäävaim panus maailma filmiklassikasse:

"Armastus on külmem kui surm" — 1969

"Petra von Kanti kibedad pisarad" — 1972

"Hirm sööb hinge seest" — 1974

"Maria Brauni abielu" — 1978

"Veronika Vossi igatsus" — 1981

"Lola" — 1981

"Querelle" (Jean Genet' romaani järgi) — 1982

Kahtlemata 14-osaline teleseriaal "Berlin Alexanderplatz" (1980, Alfred Döblini romaani järgi) — üks väheseid õnnestunud suurte kirjandusteoste instseneeringuid üldse. (Muidugi ka Volker Schlöndorffi "Plekktrum", 1979, kuid mille tegemisel Günter Grass ise olulist abi osutas.)

Fassbinderi filmide visuaalne külg on esmapilgul täiesti "väljas". Ei kohta pikki, kauneid looduskaadreid, ei mingit nähtavat sümbolikat (nagu Krzysztof Kieslowskil), kui teksti mitte arvestada; ei kaamera sujuvat liikumist (Andrei Tarkovski, Miklós Jancsó); ei kiivaid ja hingematvaid vaikuselaotusi (Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman); ei montaaži rägistikku. Need filmid on eriomased, nn Fassbinderlikud käsitlused, ka tehnilisuse (operaatorid peamiselt Dieter Lohmann ja Michael Ballhaus, viimastes töodes Xaver Schwarzenberger), rütmide ja tundmuste poolest. Situatsioonidel lasub fotogr aafilisus, mis tunnistab

"Lihi Marleen", 1980. Hanna Schygulla (Willie) ja Karl-Heinz von Hassel (Henkel). Müüit Teise maailmasõja aegsest populaarsest šlaagrist ning meeldama selle esitaja ja ihe juudi noormehe armastusest.

mitmekordselt läbitungivat pilku. Nendes kaadrites on aimata gay-tunnetuslikku leebust, solvavat eneseuhkust ja kauge ning kättesaamatu vapustuse puudutust. Mitmete stseenide olulisi tekste kaetakse tugeva mürina või monotoonse vilega. Teinekord viiakse tekst ja pilt nihkesse ning vaataja ärritub sellest arusaamatusest. Ta äratatakse ja talle viidatakse, et kõik polegi nii valmis ja hea, kui tema on arvanud. Äratundmishehk on nauding, kus inimese töed ja ebatöed teevad panuse kunsti "argliku avatuse" peale.

Filmid on järelmõjuga, aga seda tugevamad tundevarjundid ja mõistmisaistingud vallutavad vaatajat. Alguses — filmi ajal — just nagu polegi midagi, võib öelda, see ei ole taibatav. See kõik on nii lihtne ja kerge — see raskus, keerulisus. Iroonia. Ma arvan, film on vabadus, sest ta on illusioon.

#### Tiitrites

Tuli kvatusse kõiki enda ligidale. Ei, ta ei hüüdnud, vaid andis märku. Paljud saabusid ja olid tema juures, jälgides ise hoolega, et nad liiga lähedale ei satuks. Mõned sattusid, said karistada, aga süüdimõistetud teadsid, said kunagi peavad nad niikuinii seda tegema, ja ei ole vahet, kas praegusel tunnil või ähmases tulevikus, sest õnn algab alati just kättesaamatus homses.

R. W. Fassbinder: See oli otsustavaim hetk minu elus, kui mu keha sai teadlikuks oma surelikkusest. Ma teen enesele lõpu, kui mu hirmud peaksid kasvama suuremaks kui minu iha mullegi ilusa järele.

Ja ööliblika ihalus soojuse ja valguse poole oli palju tugevam kui mis tahes hoiatus. Ta lihtsalt teadis oma aega ja nautis selle vapustavat kiirust.



---

JAANUS VEEMAA (s 20. XII 1973) on Tartu Ülikooli geograafiaeriala III õppeaasta tudeng.

---

*Franz Biberkopf: Sa ei taha mind aidata. Keegi ei taha mind aidata, ei jumal, saatan ega inimesed, mitte keegi! Baumann: Sa ei taha ju ise, et sind aidataks. Kõik tahavad sind aidata, aga sa ei soovi seda ju ise.*

Rainer Werner Fassbinderi seriaalist "Berlin Alexanderplatz".

*Tahan olla filmikunstile sama, mis Shakespeare oli teatrile, Marx poliitikale ja Freud psühholoogiale, olevat Fassbinder mitmel puhul lausunud enese kohta. Mingil määral see tal ka õnnestus — kui saksa filmikunstis üldse kedagi geeniuuseks nimetatakse, siis ennekõike just teda.*

Autoriteetsed teatmeteosed märgivad, et RAINER WERNER FASSBINDER sündis 31. mail 1946 Bad Wörishofenis Baieris. Tema ema Lilo Pempeit (hilisema nimega Liselotte Eder) on aga alati väitnud, et poeg tuli ilmale hoopis samal kuupäeval 1945. aastal, taevaminemispühal, mil ta ka suri. Segaduse sünniaastaga olevat Rainer Werner ise sihilikult korraldanud. Tema isa oli arst ja töötas põhiliselt Münchenis. Kui poiss oli saanud kuueks, leidis isa uue naise ja lahkus perekonna juurest. Tegelikult kasvatasi Fassbinderit sageli vanemate asemel sugulased. Kuid Rainer Werneri sidemed isaga ei katkenud täielikult, paar aastat elas ta tema juures Kölnis ja kirjutas isa naisele salaja armastusluuletusi. Äärmiselt tihedad ja keerulised suhted kujunesid tal ka kogu eluks emaga. Lilo Pempeit mängis paljudes Fassbinderi filmides pisiosi ja ta saatis poega festivalidel. Mõnikord on vihjatud nende verepilasustlikule vahekorrale.



*"Berlin Alexanderplatz", 1980. Günther Lamprecht (Franz Biberkopf) ja Hanna Schygulla (Eva, üks Franzi kallimatest). Fassbinderi elutöö, mille tegemisest ta unistas aastaid. Ligi kuusteist tundi kestev seriaal Alfred Döblini romaani järgi kahekümne aasta lõpu Berliinist.*

*"Berlin Alexanderplatz". Gottfried John (Reinhold) ja Barbara Sukowa (Mieze), pisigangster ning Franzi suur armastus.*





*"Berlin Alexanderplatz". Günther Lamprecht (Franz Biberkopf — endine transporditöölaine, murdvaras, kupeldaja ja tapja, kes sooviks elada ausat elu) ning Mechthild Grossmann (prostituut Paula).*

Pärast gümnaasiumi nõutas tulevane lavastaja haridust kolmes koolis, kuid ei lõpetanud neist ühtegi. Põjalikuma ettevalmistuse sai ta näitlejana ja alates 1967. aastast töötas mitmes teatris, ennekõike Münchenis. Õige varsti lõi ta oma kompanii, mille nimetas antiteatrigi. Eksperimentaallavastustega äratas Fassbinder mõningat tähe-

lepanu; sellest trupist leidis ta hiljem oma filmidesse mitu põhinäitlejat. Esimesel teatriaastal, kui viireldi rahalistes raskustes, olevat Rainer Werner saatnud nii mõnegi näitlejatri lisateenistuse hankimiseks hoorama. Lapsest peale puutus ta kokku hoorade ja kupeldajatega, kes olid arstist isa patsientideks. Tema suhtumine neisse oli eelarvamustevaba, ta pidas loomulikuks seksi ja tunnete müümist kaubana ning sellest elatumist.

Pärast paari lühifilmi valmis Fassbinderil 1969. aastal esimene täispikk mängufilm, tema edasist elu ja loomingut silmas pidades iseloomuliku pealkirjaga "Armastus on külmem kui surm". Kolmeteistkümmene aastaga lavastas (tavaliselt oli ta ise ka stsenaarist ja monteeri) Rainer Werner Fassbinder 33 mängufilmi kino või televisiooni tarbeks, lisaks neli telesarja ühtekokku 23 osaga ja neli videofilmi. Teatris töi ta lavale 30 näidendit, mis osaliselt tema kirjutatud. Peale selle kirjutas ja lavastas ta neli kuuldemängu. Paljudes oma filmides (aga samuti teatris) mängis Fassbinder ise kaasa, näitlejana näeme teda ka kuuteistkümmes teiste režissööride filmis. Ta oli kolme teiste lavastajate filmi tootjaks ning operaator kahe oma filmi juures. Oigustatult nimetatakse teda töönarkomaaniks.

Rainer Werner Fassbinderi nimel on eriline aura, juba eluajal sai ta müüdiks. Teda peeti türanniks, keda võib üksnes armastada ja vihata. Neist tunnetest olevat ta saanud jõudu. Fassbinder soovis olla suurem kui elu, selleks ei piisanud ainult lavastamisest, ta tahtis surra kinolinal. Ta vihkas iseennast sellisena, nagu ta oli, ja armastas oma peegelpilti, milleks soovis saada. Tema filmides näeme tohutul hulgal peegleid ja nukke.

Fassbinder oli filmitegija, Saksamaa lähiajaloo kroonik, teatud määral põhimõtteline antisemiit, küünik ja moesuundade kujundaja, vähemalt filmis. Tal olid oma lemmikud, kellega ta mõneti samastus: boheemid, kunstnikud, intelligents ja

homoseksuaalid; naistest rohkem pidas ta meestest, eelistatud olid mustanahalised. Samas aga mängisid tema filmides tihti peaosa just naised: nendega olevat kergem ja meeldivam töötada, pealegi rõhutakse neid meestest enam ja nende kaudu saab öelda veenvamalt välja oma arvamuse ühiskonnast. Fassbinder kujutas tihti melanhooliselt romantiliselt vasakpoolsust ning teisel lausus järsult, et kõik vasakpoolsed on idioodid. Ühene ja kaugelgtki eitav ei olnud tema suhtumine ka natside ideoloogiasse.

Neljateistkümmeselt tunnistas Fassbinder emale, et ta on homoseksuaal, kuid too ei uskunud seda poja surmani. Oigemini oli ta biseksuaal. Väga lähedased suhted köitsid Fassbinderit mitme tema põhinäitlejatariga, kuid need ei kujunenud enamasti kooseluks. Ingrid Caveniga ta küll abiellus, ent pulmaoöl oli Fassbinderi kõrval keegi mees ja noorik magas samas toas eraldi voodis. Rainer Werneri põhimõtteks oli, et tema naine ei pea tegema tööd, ning hiljem sai Caven vaid pisirolle, kuni nende teed lahku läksid. Samamoodi juhtus lavastaja esimestes filmides peaosi mänginud Irm Hermanniga.

Fassbinder soovis kogu elu saada isaks, kuid naised keeldusid temaga last ilmale toomast, pidades teda pereeluks liiga ebakindlaks. Kui Irm jäi rasedaks teisest mehest ja too sellest midagi kuulda ei tahtnud, viis Rainer Werner näitlejatri ise sünnitusmaja ning poiss sai nimeks Franz "Berlin Alexanderplatz" Franz Biberkopfi järgi. Elu lõpul töötas õnne lühikesteks jäänud kooselu monteeri) Juliane Lorenziga.

*"Petra von Kanti kibedad pisarad", 1972. Irm Hermann (Petra koduabiline Marlene). Lesbist moekunstnik Petra von Kant kuulutab piiramatud vabadust ja elab kibedalt läbi sellega kaasnevaid ebameeldivusi suhetes intiimsõbrannadega.*





*"Veronika Fossi igatsus", 1981. Rosel Zech (Veronika Foss). Endine UFA stuudio näitleja on nüüd peaaegu ilma tööta ja langenud lootusetult morfiini mõjuvõimu alla.*

Algusest lõpuni oli Fassbinder väga tihedalt seotud Hanna Schygullaga, kellest ta tegi maailmatähe. Pärast režissööri surma huvitas näitlejatri vaid tema surimask: ta olevat justkui Buddha, küll natuke allakäinud Buddha moods, aga surnuna nii rahumeelse ilmega.

Fassbinder katkestas alati suhted, kui need muutusid liiga lähedaseks, ja tõmbus üksindusse, kuigi ta vihkas seda ega osanud kunagi olla ükski.

Veelgi valulisemaks ja traagilisemaks kujunes tema vahekord meestega. Filmis "Hirm sööb hinge seest" peaosas mänginud araablase El Hedi Ben Salemiga kestis suhe aastaid ja kui Rainer Werner tema hulgas, tahtis mees lavastajat tappa. Hiljem poos Salem end ühes Prantsuse vanglas üles. Mitu aastat elas Fassbinder Armin Meieriga, kes mängis samuti tema filmides. Ka too tahtis režissööri tappa, ent lõpuks läks vabasurma nende ühiskorteris Rainer Werner'i sünnipäeval. Koos elas ta ühe oma

põhinäitleja Kurt Raabiga, aga seegi side katkes ning pärast ei näe teda enam Fassbinderi filmides. Masendunud Raab ihkas seejärel kirglikult oma kunagise sõbra surma, laskis teda läbi peksta ühel palgasõduril ning kirjutas hiljem lavastajast mälestusraamatu. Tema enda elutee jõudis lõpuni aga õige varsti pärast Fassbinderi lahkumist.

Kurt Raabi kõrval kohtame Fassbinderi filmides tihti veel Klaus Löwitschit, Ivan Desnyt, Günther Lamprecht'i ja Gottfried Johni.

Rainer Werner Fassbinderi süda ütles üles 10. juunil 1982 narkootikumide liigtarvitamise ja ületootamise tagajärjel. Veel mõned aastad tagasi puudusid tema hauakivil Müncheni prominentide kalmistul Bogenhausenis sünni- ja surmadaatum — oma emale polnud poeg surnud. Fassbinderi looming liikus elu lõpul homo-macho suunas, ilmekaks näiteks viimane film "Querelle". Teostamata jäid Georges Bataille' "La bleu du ciel", James Baldwin'i "Tuba Pariisis", Sigmund Freudi "Mooses ja monoteism" ekraniseering ning muud rohked kavatsused.

Fassbinderist on palju kirjutatud, Soomes ilmus tõlgituna 1988. aastal teda hästi tundnud taanlasest

kirjaniku ja filmimehe Christian Braad Thomseni raamat "Rainer Werner Fassbinder — matka kohti valoa", mida antud ülevaateski kasutatud. Kuigi meil on ühel või teisel moel eri aegadel olnud kättesaadav põhiosa Fassbinderi filmidest, puuduvad esialgu tema äärmiselt paljutahulise loomingu sügavamad käsitlused. TMKs ilmus 1983. aasta 9. numbris siinmail seni põhjalikem ülevaade "Oli kord... Rainer Werner Maria Fassbinder" Ülevaale sulest, "Sirbist", 31. VII 1992 ja 7. VIII 1992 võis lugeda 10. surma-aastapäeva puhul intervjuud "Sumud poeg" tema ema Liselotte Ederiga, tõlgitud ajalehest "Die Zeit" (18.—24. aprillil 1992). Tühimik ootab täitmist edaspidi, siinkohal on rohkem piirdunud eraelu seikadega, mille teadmine pole Fassbinderi loomingu mõistmisel ilmtingimata vajalik, kuid tuleb kasuks, ning mis väga tihti veelgi võimendavad müüti ühest piirideta inimesest ja loojast.



"Querelle — kokkulepe kuradiga", 1982. Brad Davis (meremees Querelle), Burkhardt Driest (politseinik Mario) ja Günther Kaufmann (bordellipidaja Nono). Jean Genet' romaani "Querelle de Brest" ekraniseering. Homosualet, narkoäri ja mõrvad — valmimisajal mõjus film juba teema pooltest tavatult harjumatumana.

"Lola", 1981. Barbara Sukowa (Lola). Must komöödia bordellist, kus lahendatakse linna sõlmküsimesi ning mille tõbenumbriks on lauljatar ja lõbutüdruk Lola.





Rainer Werner Fassbinderi viimane suur filmiroll — politseikomisar Jansen režissöör Wolf Gremmi kriminaalfilmis "Kamikaze", 1981. Per Wuklöö romaani "31. osakonna hukk" ekraniseering; meil tegi selle järgi filmi 1980. aastal Peeter Urbla ja peaosatäitjat (meil Jensenit) mängis Lembit Ullsak.

#### RAINER WERNER FASSBINDERI FILMOGRAAFIA

1965 "Linnahulgus" — "Der Stadtstreicher". (Stsenarist, režissöör, näitleja.) Lühifilm, 16 mm.  
 1966 "Väike kaos" — "Das kleine Chaos". (Stsenarist, režissöör, näitleja.) Lühifilm, 16 mm.  
 1969 "Armastus on külmem kui surm" — "Liebe ist kälter als der Tod". (Stsenarist, režissöör, kunstnik, näitleja.) 88 min.  
 1969 "Katzelmacher". (Stsenarist, režissöör, kunstnik, näitleja.) 88 min.  
 1969 "Katku jumalad" — "Götter der Pest". (Stsenarist, režissöör, näitleja.) 91 min.  
 1970 "Miks härra R. jookseb amokki?" — "Warum läuft Herr R. Amok?". (Stsenarist, režissöör koos Michael Fengleriga.) Telefilm, 88 min.  
 1970 "Rio das Mortes". (Stsenarist, režissöör, näitleja.) Telefilm, 16 mm, 84 min.  
 1970 "Das Kaffenhaus". (Stsenarist, režissöör.) Telelavastus, 105 min.  
 1970 "Whity". (Stsenarist, režissöör, näitleja.) 95 min.  
 1970 "Niklashauseri reis" — "Die Niklashauser Fahrt". (Stsenarist ja režissöör koos Michael Fengleriga, näitleja.) Telefilm, 16 mm, 86 min.  
 1970 "Ameerika sõdur" — "Der amerikanische Soldat". (Stsenarist, režissöör, kunstnik, laulude autor, näitleja.) 80 min.  
 1970 "Hoiatus püha hoora eest" — "Warnung vor einer heiligen Nutte". (Stsenarist, režissöör, näitleja.) 103 min.  
 1971 "Nekrutid Ingolstadtis" — "Pioniere in Ingolstadt". (Stsenarist, režissöör, näitleja.) Telefilm, 84 min.

1971 "Nelja aastaaja kaupmees" — "Händler der vier Jahreszeiten". (Stsenarist, režissöör, näitleja.) 89 min.  
 1972 "Petra von Kanti kibedad pisarad" — "Die bitteren Tränen der Petra von Kant". (Stsenarist, režissöör.) 124 min.  
 1972 "Wildwechsel". (Stsenarist, režissöör.) 102 min.  
 1972 "Kaheksa tundi ei ole päev" — "Acht Stunden sind kein Tag". (Stsenarist, režissöör.) 5-osaline telesari, 16 mm; 101, 100, 92, 89 ja 89 min.  
 1972 "Breemeni vabadus" — "Bremer Freiheit". (Stsenarist, režissöör.) Telelavastus, 87 min.  
 1973 "Welt am Draht". (Stsenarist koos Fritz Müller-Scherziga, režissöör.) 2-osaline telefilm, 16 mm, 99 ja 106 min.  
 1973 "Nora Helmer". (Stsenarist, režissöör.) Telelavastus, 101 min.  
 1973 "Martha". (Stsenarist, režissöör.) Telefilm, 16 mm, 112 min.  
 1974 "Hirm sööb hinge seest" — "Angst essen Seele auf". (Stsenarist, režissöör, kunstnik.) 93 min.  
 1974 "Fontane Effi Briest". (Stsenarist, režissöör, jutustaja.) 141 min.  
 1974 "Vabaduse rusikaõigus" — "Faustrecht der Freiheit". (Stsenarist, režissöör, näitleja.) 123 min.  
 1974 "Nagu lind traadil" — "Wie ein Vogel auf dem Draht". (Stsenarist koos Christian Hohoffiga, režissöör.) Tele-show, 44 min.  
 1975 "Mamma Küsteri taevaminek" — "Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel". (Stsenarist koos Kurt Raabiga, režissöör.) 120 min.  
 1975 "Hirm hirmu ees" — "Angst vor der Angst". (Stsenarist, režissöör.) Telefilm, 16 mm, 88 min.  
 1976 "Ma tahan vaid, et te mind armastaksite" — "Ich will doch nur, daß ihr mich liebt". (Stsenarist, režissöör.) Telefilm, 16 mm, 104 min.  
 1976 "Saatanakeedus" — "Satanbraten". (Stsenarist, režissöör.) 112 min.  
 1976 "Hiina rulett" — "Chinesisches Roulette". (Stsenarist, režissöör.) 86 min.  
 1977 "Bolwieser". (Stsenarist, režissöör.) 2-osaline telefilm, 16 mm, 104 ja 96 min, kinovariant 112 min.  
 1977 "Naised New Yorgis" — "Frauen in New York". (Stsenarist, režissöör.) Telefilm, 16 mm, 111 min.  
 1977 "Reis valgusesse" ("Ahaustus") — "Eine Reise ins Licht" ("Despair"). (Režissöör.) 119 min.  
 1978 "Saksamaa sügisel" — "Deutschland im Herbst". (Uhe episoodi režissöör.) Kogupikkus 124 min.  
 1978 "Maria Brauni abielu" — "Die Ehe der Maria Braun". (Režissöör, stsenaariumi idee autor.) 120 min.  
 1978 "13 kuud aastas" — "In einem Jahr mit 13 Monden". (Stsenarist, režissöör, operaator.) 124 min.  
 1979 "Kolmas generatsioon" — "Die dritte Generation". (Stsenarist, režissöör, operaator.) 110 min.  
 1980 "Berlin Alexanderplatz". (Stsenarist, režissöör.) 14-osaline telesari, 16 mm; 1. osa pikkus 81 min, 2.—13. osa pikkus 59 min, epiloogi pikkus 111 min.  
 1980 "Lili Marleen". (Stsenarist koos Manfred Purzeriga, režissöör.) 120 min.  
 1981 "Lola". (Režissöör, dialoogide autor.) 113 min.  
 1981 "Theater in Trance". (Stsenarist, režissöör.) Dokumentaalfilm, 16 mm, 91 min.  
 1981 "Veronika Vossi igatsus" — "Die Sehnsucht der Veronika Voss". (Režissöör.) 104 min.  
 1982 "Querelle — kokkolepe kuradiga" — "Querelle — ein Pakt mit dem Teufel". (Stsenarist koos Burkhard Driestiga, režissöör.) 106 min.

SULEV TEINEMAA



## RAAMAT TEATRIELUS

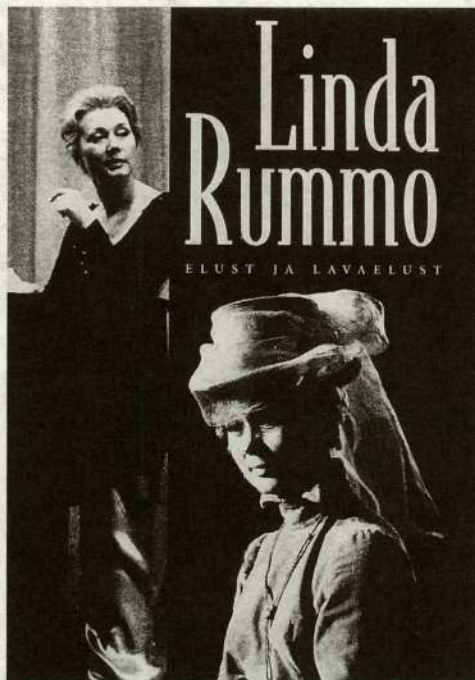
KADUNUD  
AEGU  
LEIDMAS

Üks näitleja on oma raamatu saanud. Selle tiitlit võiks lugeda ka järjest, kirjavahe-märkideta, otsekuu ühesuguses ja -suu-ruses kirjas esitatuna: LINDA RUMMO ELUST JA LAVAELUST KOGUNUD JA KOKKU SEADNUD LILIAN VELLERAND. Teatud sümmeetrilises viitaks siin teose ole-musele. Tulemuse põhjal nimelt paistab, et raamatu kokkupanek on olnud võrdsete partnerite tõeline loominguline koostöö, kus kõik on mitme aasta jooksul üle räägitud, ära arutatud ja lõpuni läbi vaieldud. Sest ei saa ju ometi arvata, et niisugune L.R., nagu ta raamatust meie ette astub, ka selle töö juures, nagu oma rollidegi puhul, kõik sel-geks ja enda jaoks usaldusväärseks vaidle-mata oleks jätnud!

Muidugi-muidugi, teine köide võiks ka ikka olla — täis (mitte niivõrd lava- kui) teat-riellu puutuvaid kommentaare. Ega vähe-mast ei jätkuks, sest lollal asjast eemal olnuile ja praegustele uutele teatrihuvilistele vajaks selgeks tegemist paljugi sellest, mida raamatus põgusalt puudutatud. Ja ega kol-mas raamat ka paha ei teeks — teatrikriiti-line analüüs objekti loomingust, üks roll teise järel ja kõik kokku...

Niimoodi võiks veel tükk aega joriseda. Aga, pagan võtku, vaatame parem, mis meil o n! L.R./L.V. raamatu sisu ja vorm on asja-osaliste teadlik valik, ja sellisena hästi teh-tud. Otsekohe-sus ja delikaatsus (korrutatud kahega!) üheskoos pole just tavapärase sul-lam. Nii sõbralikule suhtumisele kaasini-mestesse bestsellerit ei ehita. Ja isand Ob-jekttiivne Ajalugu ei pruugi ka lõpuni rahul olla: üht ning teist jääb kahtlemata ridade vahele ja mõni asi muidugi ka hoopis välja ütlemata.

Kõige huvitavamad olid L.Ri jutud oma noorusest, eriti Hitleri-Saksamaal käimine ja nõukogude algusaeg, ka osa kirju; kõige igavamad aga enda ja omasuguste tsitaadid. Need viimased on väga õiged ja vajalikud (ehkki vahel natuke pikad) ja õigel kohal ja annavad koos L.V. kavalate küsimuste ning täpsete arvamuste ja L.Ri enese praeguste kommentaaridega piisavalt hea pildi ta rol-



lidest. Ent neid ma mäletan niigi. Nõnda et öeldu ei ole mitte hinnang, vaid puhtsubjek-tiivne suhtumine. Kellelegi teisele m e e l d i b kahtlemata vastupidi ja pahasti pole seepärast midagi.

Mis aga puutub nooruslugudesse siin Kes- ja Ida-Euroopa poliitilises tõmbe-tuultes, siis sisaldavad need paljugi niisugust, mis meile, kes me sõja ajal ja hiljem ja veel palju hiljem sündisime, just üksik-isiku tasandil ära rääkimata on ununud. Nii hää meel on mäletaja sõltumatusest, mis ju-tustades enda mina rahumeeli lausisamaali-se moega kooskõlla viimata jätab — ei maksa unustada, et jutud on räägitud ju mitte 90-ndate keskel, vaid algul. Kui palju me siis ikka kas või midagi niisugust kuulda oleme saanud, et Suure Liidu rüppe sattumine võis kõige halva kõrval noorele

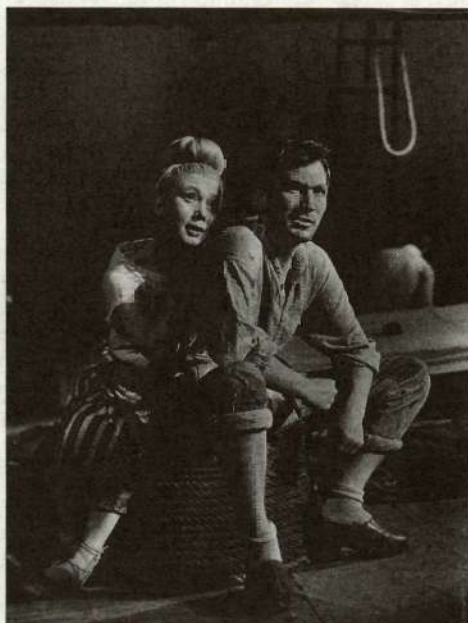




J. Kilty "Armas luiskaja", Noorsooteater, 1966.  
G. B. Shaw — Ants Eskola, Stella Campbell —  
Linda Rummo.



M. Baratašvili "Ritsikas", Draamateater, 1953.  
Georgi Tšelidze — Ants Eskola, Ritsikas — Linda  
Rummo.



J. Smuuli "Kihnu Jõnn", Draamateater, 1964.  
Mathilde — Linda Rummo, Antti — Mikki Miki-  
ver.

elutervele inimesele tähendada ka maailma avarumist?!

L.Ri rolle ei mäleta aastate tagant nii, et oskad tingimata kirjeldada, mida näitleja just ühel või teisel rollielu hetkel tegi — mõne teise töid mäletad just niimoodi —, vaid kuidagi olemuslikult nagu konkreetseid inimesi. Paradoksaalsel kombel mängis just see naine kõige puhtamalt ära i n i m e s e, nagu Panso teda oma hiilgeaegadel nägi. Panso ei tegelnud Naiseiga, tema tegeles ikka Inimesega. L.R. lisas sellele targa südame ja vaimu ning lõi elavad inimesed. "Praegusel ajal ei taha noored armastust mängida. Mängitakse seksi või ei tea mis põrgut. Aga

mitte p u h a s t l ü ü r i l i s t a r m a s t u s t. Eelmängu ja järe llugu, tervet elu, mis tuleb selle peale. Palju seda seksi on — viis minutit!" pole L.Ril niisama pillatud lause. Ühelegi L.Ri lavakujule e i s a a p a r e m a g i t a h t m i s e j u u r e s m i n g i t m e h e l i k k u s t v õ i p o i s i l i k k u s t i n k r i m i n e e r i d a , k a u g e l s e l l e s t. S o o r o l l o n n e n d e p u h u l l i i t s a l t ö i g e j a l o o m u l i k e g a o l e

E. Vilde "Tabamata ime", Draamateater, 1965.  
Eeva Marland — Linda Rummo, Leo Saalep —  
Ants Eskola.

arutlusteema. Need on väga täiskasvanud naised, keda ta mängis. Ainult et kui ühest või teisest neist rääkima hakkad, ütled kõigepealt: see inimene. Ei ütle kohe: see naine. Lindau või Everi puhul ütled küll: no mida sa Karin Paasi või "Džinnimängu" Forsia, "Pühajärve" Izolda või "Kolme õe" Maša või kas või "Silme ees läheb mustaks" koloneli puhul veel ütled?!

Kange kiatus on, eriti pärast raamatu lugemist, L.Ri ja ta mängitud rolle täiesti ebateaduslikult samastada. Ja ju nad olulisimas ikka sarnased on. Nagu olid üksjagu sarnased — kogu ajastute, karakterite jne erinevusest hoolimata — ka need inimesed, kelle ta laval elama pani. Neil pidi nimelt kõik lõpuni õigesti saama, sest muidu polnud harmooniat ja rahu isendaga, mille ta aga ei saanud elada. Ent pikema rollide kirjelduseta on niisugune jutt muidugi õõnes ja ebausaldatav, nii et parem on see ära jätta. Kes L.Ri kuuekümnendail mängimas näinud pole, ei usu tõenäoliselt ikkagi, et ühe hulga inimeste jaoks võis siis päikesenaine laval täiesti reaalselt, elavalt ja usutavalt olemas olla, ja seda sugugi mitte ainult Vilde "Tabamata imes".

L.Ri olulisemad rollid ei kuulu mitte ainult ajalisel, vaid ka väga sisuliselt kuue-

kümnendatesse aastatesse. Hiljem võinuksid Eliza, Eeva Marland, Ophelia, Stella näida ka natuke naeruväärsed, ja ilmselt noortele meestele, kes vajasisid maailma muutmist ning oma poliitikat nagu õhku, nii ka ehk tundusid. Muide, Šapiroga tehtud Ranevskaja oli juba natuke midagi muud, ehkki samas reas, ja Martha paratamatult midagi muud.

Ma ehitin siin võib-olla toda teist, suuremat maakera, mis teatavasti hariliku sees pidi olema. Aga tol ajal võis L.Ri mängitud võtta ka millegi enama kui teatrikunstina. Nad said osaks su elust. Ja veel: meil on kõvasti vedanud, kes me kahe teatri piiril oleme elanud ja mõlemast osa saanud, ilma et kummagi väärtuses kahtlema oleksime pidanud. Sama hea, loomulik ja vajalik kui "Hamlet" või "Armas luiskaja" oli sellele osale vaatajaist Suitsu-õhtu ja "Lase käele suud anda". "Põrgupõhja..." muutus juba paljude lemmikuks.

Aga selleni läks veel aega. Praegu väidetakse romantismi kui millegi eluks eriti vajaliku taastulekut meie teatrisse. Noh, järgmiseks võiks uuel spiraalikeerul siis ehk Panso ja Rummo laadi vaja minna, mis ju ilmselgelt ideaale püüdev ja argielu inetusi vältiv, aga romantismist märksa realistlikumal alusel?

Palju õnne sünnipäevaks, Linda Rummo!

F. Loewe'i "Minu veetlev leedi", "Estonia", 1963. Kolonel Pickering — Hugo Malmsten, Eliza Doolittle — Linda Rummo, professor Higgins — Endel Pärn.

H. Saarne foto



## "FIGARO PULMAST" NING KAELEKIRJAKUST



Aare Saal nimiosalisena Mozarti "Figaro pulmas" Estonia Teatri lavastuses.

Mozarti ooper "Figaro pulm", mis esietendus 210 aastat tagasi Viini Burgtheater'is, kuulub nüüdseks maailmas enam lavastatute hulka. Ka Estonia Teatri praegune lavavariant on tema ajaloos juba neljas. Da Ponte libreto aluseks on Pierre de Beaumarchais' komöödia "Pöörane päev ehk Figaro pulm". Ooperi osalisteks on bufolikud tegelased, keda kannustavad ürgsed jõud: armastus, kadedus, kättemaks, kavalus, upsakus. Geenius Mozarti muusika on lahe, meid ei sunnita liigselt süvenema elu eksistentsiaalsetesse probleemidesse ega tegelaste traagilisse saatusse, lõpp on õnnelik ning igäiüks leiab oma. Ooper on tänuväärne ka lauljatele, puuduvad suurt ja draamatilist häält nõudvad aariad, tegelastena saavad hakkama ka noored.

Estonia ooperi lavastas seekord Roman Baskin, kunstnik oli Jaak Arro, enamik tegelasi oli esindatud kolmekordses koosseisus, kelle hulgas mitu külalisesinejat. Muljed lavastusest põhinevad 8., 12. ja 17. mai ning kontrolletendusel.

Kunstnik Jaak Arro on lavastajale ja näitlejatele loonud tavatu mänguruumi. Keskkond meenutab mahajäetud tootmis-<sup>6</sup>hoonet — sagedast eksperimentaalse suunaga teatriprojektide realiseerimispaika Euroopa teatripraktikas, seda eelkõige täiendava mängupinnana kasutatud sillalaadse raudkonstruktsiooni tõttu laval, mille alla olid orkestriaugust toodud ka pillimehed. Kujunduse tinglikkuse ja taotlusliku viimistlematuse tunnet lisasid tolmunud välimusega kaltsust roosipuhmad suurte maalitud

numbritega plekkämbrates ning nurka kärgardatav lavaeesriie. Ootamatu oli eeslaval lainetav pritsitavat vett täis bassein, kent-sakad künklikud ja kiikuvad mööbliesemed ning mängu ilmunud suured nukud (ingel, luik, madu, kaelkirjak). Lavastus ise oli pigem traditsiooniline, tegelased intrigeeriva lavakujundusega kontrasteeruvalt ajaloolistes kostüümides. Kujunduse "nihestatust" ja kahe sajandi tagusest olustikust pärit tegelaskujusid sidus omavahel nukkatribuutika.

Orkestri toomine lavale näitlejate keskele (tinglikult krahvi seltskonda lõbustama palgatud pillimeestena) võinuks viidata puhtmuusikalise külje eelistatusele lavastuskontseptsioonis. Juhul, kui on kasutada ekstraklassi lauljad ning väga hea orkester, võib väga edukalt nautida ooperit kui kostümeeritud kontsertettekannet, lavastus on sel juhul vaid skemaatiline. Sellise lavastuse puhul on ka osatäitjaid küllalt lihtne vahetada, uuelst staarilt nõutakse eelkõige tase-mei vokaali. Estonia variandis mindi siiski



Krahvinna Almaviva — Pille Lill,  
Susanna — Margit Saulep.

Krahvinna — Pille Lill, Susanna — Margit Saulep  
ja Figaro — Mart Mikk.



pigem teist teed. Tegelaskujude suhete täpse väljamängimise ning rohke tegevusega misantseenide puhul nõuab nende omandamine ja üksteise reageeringutega kohanemine näitlejatelt rohkem aega. Lavastajale antud piiratud prooviaja tõttu saavad tema hirmu-armu ühed rohkem, teised vähem, mis tekitab tüki pideval mängimisel omakorda näitlejatööde taseme ebahütlust. Mõne niinimetatud teise ja kolmandasse koosseisu kuuluva näitleja puhul tekki tunne, et nad oleksid rolliga töötanud justkui ilma lavastajata, vaid kõrvalt misantseene jälgides ja senisele lavapraktikale tuginedes. Läbi kumas viimistlematust ning mängimist üleüldse. On küll arusaadav, et teatritöö selline korraldus võimaldab rakenduses hoida ja võimalusi pakkuda suuremale arvule palgal olevaile artistidele, kuid samas on mõned lauljad üsna ilmselt nii füüsilise kui ka hääle tõttu mingisse rolli sobivamad kui teised.

Muusikaliselt teostuselt oli "Figaro" niisii üsna "kirju", sõltudes palju konkreetse vokalisti võimekusest. Probleemide poolele jäävad täpne noodikõrgus, rütmiloksud, tempotunnetus, vokaalne ebahütlus, kontrollimatu vibraato, mõne etenduse puhul ka häälestus retsitatiive saatva elektroonilise klavessiini ning orkestri vahel. Hea mulje jätsid suured ansambliid, seda siiski kahjuks mitte kõigi koosseisude puhul. Väga oluline on hääle kõlaline tasakaal ja omavaheline sobivus, mis viitab jälle kindla koosseisu eelistele, kui tahetakse võimalikult head tulemust. Maestro Paul Mägi suudab hoida korralikku muusikalist tervikut ning sobivaid temposid, Jüri Alperen on emotsionaalsem, mis kohati loob kena meeoleolu, samas varitseb oht unustada end käesolevasse hetke.

Lauljatest tegi väga hea rolli Mart Mikk Figaronana. Helsingi Sibeliuse Akadeemia koolitus on andnud talle ühtlaselt ja viimistletult kõlava hääle ning väga hea diktsiooni. Laulmises valitseb läbimõeldud fraseerimine ja agoogika. Tema nõrgem külg on hetkel dramaatilisem laulmine ning kõrged noodid, Figaro partii esitamisel suutis ta oma potentsiaalsetest karidest oskuslikult mööda loovida. Mart Miku loodud kuju elab laval just seda elu, mis seal hetkel toimub, ning vaataja usub teda täiesti. Aare Saal Figaronana laulab itaaliapärasemalt, kantileensemalt. Väga hea oli neljanda vaatuse "Te vaesed,



Susanna — Valentina Täluma, krahv Almaviva — Väino Puura.

totrad narrid..." — peategelase pettumaaria oma pruudis Susannas ja terves naissoos, ning lõpuks see efektne plärts, punase roosiga vastu vett! Alles õppiva Rauno Elbi (kolmas Figaro) hääle võimaldab eelmainitutega võrreldes jõulisemat laulmist, mis kohati tundus olevat vastuolus Mozarti stiiliga. Muidu eeskujulikult näitlejatöös (tema esimese etenduse põhjal) tuleks kasuks väiksem püüdlikkus.

Susannadest oli panus tehtud Margit Saulepile. Väikesest kahinast hääles jagusaamise ning kantileensemata laulmise puhul võiks tulemus olla oivaline. Margit Saulep on sarmikas, intelligentne, elav ja rõõmsaloomuline — just selline, nagu tema kehasutatud, Figarosse armunud teenijanna, keda järelejätmalt piirab härra ise, ja siis veel see nooruke paaž. Ei, Cherubinot on niisama tore torkida!

Pille Lilles (krahvinna Rosina) on head eneseväärikust ja kindlust. Tema Estoria krahvinna erines kaks suve tagasi Pärnu Ooperis mängitust (tookordne kontseptsioon, nutikas elurõõmus naine ja vitaalne sõbratar oma noorematele suguõdedele, kuulus ka siis kindlate õnnestumiste ritta). Nüüdne Pille Lille kehastatud petetud abielunaine käitus läbitunnetatult depressiivselt, ehkki mitte allaheitlikult. Lauljatar pakkus ka muusikaliselt oodatud kvaliteeti, näiteks itaalia keeles lauldud "Dove sono i bei momenti..." Peaaegu tervet aariat läbiv kande *piano* käib järeletegemiseks nii mõnelegi üle jõu. Maneerlikuna tunduvad siiski *portamento*-laadsed eelvõtted, samuti on häälele soojust ja väljenduslikkust andva vibraato ulatusel piir, mille ületamisel meeldiv pöördub juba vastandiks. Krahv Al-mavivana õnnestus näha Väino Puurat ning Tarmo Silda. Puura lopsakas bariton sobib hästi krahvile, kuid laulja "jäab vahele" muusikalise täpsusega, pealiskaudsuse hetkedel võib "ujuda" noodi kõrgus ning vokaali värv. Samas usun, et tema loodud krahvil muutub tõesti vererõhk ümbrus-

konna kaunitaride läheduses, ja et tantsupeo ajal mahakukkunud salaarmastuskirjale pitseriks olnud nõela abikaasale märkamatu ülestõstmine on peaaegu ületamatu kunsttükk. Tarmo Silla krahv, olgugi et muusikaliselt täpsem, mõjus rohkem kiusu ajava vanamehena, huvil naiste vastu näis olevat mingi teine põhjus, mitte otsene meelasus. Ka krahv laulis oma kolmanda vaatuse aaria itaalia keeles. Muidu eesti keeles lavastatud ooperis kahe võõrkeelse aaria kasutamine tundub küsitav. Kui aga meenutame, et eestlastele on härrasrahvas alati tähendanud emakeelena neile võõrast keelt rääkinud sakslasi, siis on itaalia keele kasutamine, pealegi veel intiimses enesega olemises, täiesti põhjendatud.

Teistel osalistel oli väiksem kaal. Alles nappide kogemustega Katriona Rāni tegi väga toreid paaži. Teatris paraku ei maksa ainult suur lavapraktika ning teened. Vaatajal peab olema huvitav ning parima tulemuse võib mõnikord saavutada see, kelle peale lihtsalt Looja sõrm pidama on jäänud ehk kelle looduslikud eeldused võimaldavad mingit tegelaskuju ponnistustevabalt kehastada. Nooruki ujedus, enda väljakujuneva keha avastamise raskused, püüd olla mees ja

Susanna — Margit Saulep.







Cherubino — Katrina Räni.  
H. Rospu fotod

vahelejäämishirm seiklustes — kõike seda oli Katrina Räni paažis. Meisterlik on maestro Teo Maiste Bartolona. Täpne kandevookal, iga fraas ja noot kandmas mõtet. Hea oli samuti Alar Haak muusikaõpetaja Basiliona: suhteliselt väikese rolli kallal tööd tehes leitud iseloomulik liigutustemaneer, saali kiirgav nauding selle väljamängimisel. Värvikana jäid meelde Silva Valdt Barbarinana ja Uno Kreen aednikuna.

Teatrisse minnes ootan elamust, tunnet, mis mind kaasa haaraks, mis meele argiseisundist välja viiks. Elamus tõstab vaimu hetkeks kõrgemale, kust ka igapäevaas-kelduste suund paremini paistma hakkab. Elamuse allikad võivad olla mitmesugused. Eelkõige on selleks lavalt pakutava terviklikkus, süsteemsus, harmoonias olek. See võib realiseeruda ühes aarias, ühe tegelase mängus, mingis stseenis, muusikas või ideaaljuhul nii detailide kui ka terviku tasandil. Kogu etenduse seisukohalt ei mõju lokaalne kohmakus halvasti, kui ta muudes suhetes tervikusse sobib.

"Figaro" ei küündinud seekord tervet õhtut täitva suure elamuseni. Nauditavaid hetki oli etenduses siiski mitmeid ja vaatuse numbri kasvades muutus tegevus järjest ti-

hedamaks. "Figaro" algmaterjal peaks võimaldama hoida lusti, koomikat ja tegevuse hoogu avalöökidest lõputaktideni, kuid tundus, et kontsentratsiooni ning mõtteterviku loomine oli probleemiks lavastajalegi. Need naeruturtsatusi tekitavad kaelkirjakud, luided ja inglid on tõsisele ooperigurmaanile ju natuke löök allapoole vööd, võib-olla, et lavastaja jaoks on ooper žanr, mida ta päris omaks võtta ei suuda.

Omaette teema on aga Estonia Teatri afišš üldse. Oleks kahju, kui mõne aasta pärast kerkiks küsimus sõna "ooper" asendamisest väljendiga "muusikaline komöödia" või "operett" meie esindusteatri nimes, mis oleks praegu mängitavaid lugusid silmas pidades täiesti õigustatud. Avatud maailmas peaks olema võimalik angažeerida sobivaid tegijaid tõsisemasse ooperisse ka väljastpoolt, kui Eestis oskajaid napib. Meie enda parimad muusikud on tee rahvusvahelistele lavadele juba ammu üles leidnud.

# JOACHIM HERZI KOMMENTAARE GEORG OTSA MUUSIKA- PÄEVADELE

Tänavustel Georg Otsa muusikapäevadel andis meistrkursusi maailmakuulus ooperilavastaja **JOACHIM HERZ** Dresdenist (vt ka Joachim Herzi "VASTAB"-intervjuud TMK-s nr 2, 1995). Mozarti ooperite esitusprobleeme käsitlevaid kursustel osalesid Baltimaade laulutudengid. Elamuslik oli videofilm maestro Herzi lavastatud Richard Strauss'i muusikadraamast "Salome" Dresdeni Staatsoper'is. Professor pidas sel teemal ka loengu, mille loodame avaldada edaspidi.

Muusikateatri korifree kommentaare Georg Otsa muusikapäevadele küsis **HEILI VAUS**:

**Milline on eesti noorte lauljate tase Euroopa taustal?**

Ma ei saaks öelda, et mul on üleuroopalik ettekujutus noorte lauljate tasemest. Olen küll teinud teatud ooperistseenidel põhinevaid meistrklasse nii Euroopas kui ka Ameerikas, viimati just Santa Barbaras ja Cincinnatis. Siin, Tallinnas, oli mul kõigepealt kahju, et meistrklassiks oli jäetud üpris vähe aega, oleksin valmis tegema hoopis rohkem. Oleksin meelsasti töötanud rohkemate üliõpilastega. Pean silmas just eesti õppureid, sest lätlaste ja leedulaste arv oli piiratud kindlasti finantskaalutlustel. Eesti noored lauljad muusikaakadeemia I kursuselt näisid andekate ja paljulubavatena, ent samas oli selge, et nad olid päris algajad. Minu arvates oleks väga tähtis, et nad hakkaksid oma keha tunnetama ja valitsema ning tegeleksid sel eesmärgil tantsu ja ka võimlemisega. Ma ei tea, kas neile õpetatakse näitlejameisterlikkust. Tänapäeval ei piisa sellest, kui laulad kaunitl. Sa pead olema isiksus, pead oskama näidelda, oma tegelaskuju elavaks tõlgendada. Keha valitsemine ja näitlejameisterlikkus võimaldavad seda, et laulja laulab, näitleb ja samal ajal ka mõtleb. Ooperilaulja peab ju kontrollima iseennast ja oma häält, musitseerima koos dirigendi ja lavapartneritega, reageerima partneri võimalikele eksimustele. Peale selle peab ta mõtlema praktilistele asjadele: ma pean nüüd medaljoni ära võtma, südame



Joachim Herz mais 1996 Tallinnas.  
T. Malsroosi foto

kaela riputama, mõõga tõmbama jne. Ja seda kõike peab kandma inimese isiksus, tema emotsioonid, tema sisemine tahe. Laulja peab olema igal lavahetkel rollis. Selleks tuleb tugevasti harjutada, õppida, ja ma loodan, et muusikaakadeemias on ette nähtud piisavalt aega, et kasvatada muusikateatri jaoks lauljaid, kes suudavad laval rolle kujundada.

*Georg Otsa muusikapäevadel oli kavas kolm ooperilavastust: Estonia Teatrilt esietendus Mozarti "Figaro pulm" (dirigent Paul Mägi, lavastaja Roman Baskin), Vantaa Ooper esitas (koostöös Soome Rahvusooperiga) Mozarti "Haaremirööv" (dirigent Ilpo Manserus, lavastaja Kari Heiskanen) ning Moskva eksperimentaalne kammerteater "Helikon" tõi Tallinna Tšaikovski "Padaemanda" (lavastaja Dmitri Bertman, orkestrit asendas klaveril Natalja Arutjunova). Kuidas hindate neid lavastusi?*

**Vantaa Ooperi "Haaremirööv"** oli vaikukas. Ma ei võrdleks teda päris ooperilavastusega, pigem meenutas vantaalaste tõlgenduslaad muusikali. Toonitati, et tegemist on töötlusega, ka partituur oli täiesti ümber orkestreeritud. Etenduse teine vaatus oli igavam, lavastaja hakkas ennast kordama. Ja mõned asjad näisid ebaloogilised. Üks näide. Baar serailis, kus on ju alkoholiekeid. Kas paša käib baaris rüüpamas?

Või karsklane Osmin? Ka lavastuse lõpp, kurvanäolise paša foto demonstreerimine, jäi mulle arusaamatuks. Ent tervikmulje oli värskendav. Väga teravmeelne oli näiteks stseen, kus paša ja Belmonte pursivad itaalia keelt ja Pedrillo, ülimalt koloriitne kuju, tõlgib. Vantaa Ooperi paša heidab põgenejatele armu küll teistel kaalutlustel kui Mozarti ja ta libretisti Stephanie tegelaskuju — nüüdisaegne paša teeb sellest avalikkusele *show*, ent kogu etenduse tööstusliku laadiga sobis seegi. Soomlased laulsid väga hästi, eriti tõstaksin esile Laura Leismat Konstanzena, ja tundsid end oma rollides loomulikult ja vabalt.

Ka "Helikoni" "Padaemand" oli varjamatu töötlus. Süžeeleiniidest ma küll suurt aru ei saanud ja terve esimene vaatus oli minu meelest igav ja mõtestamata, ent teises vaatuses läks lugu huvitavaks, pingeliseks. Hermannit osatäitja oli erakordne tenor — ta mängis hullunud Hermannit veenvalt ja mõjuvalt, selles oli midagi dostojevskilikkku. Väga head olid ka Liisa ja Krahvinna osatäitja, ning Jeletski lihtsalt laulis hästi. Minu suur lugupidamine kuulub pianistile, kes asendas tervet orkestrit. Tavatult kõrgel tasemel oli ooperi nüansseeritud muusikatõlgendus; enamasti esitavad just vene ooperilauljad vene oopereid ebatäpselt, stampidega.

Estonia Teatri "Figaro pulm" oli kuri-tegu Mozarti vastu. Oli näha, et muusika ei tähendanud lavastajale midagi. Mind paneb imestama, et lavastajaks kutsuti muusikavõõras inimese ning et pikkade proovinädalate jooksul ei pidanud keegi vajalikuks sekkuda. "Figaro" lavastuses ei klappinud miski. Laval toimuv oli risti vastupidine muusikale ja draamale, st libretole. Mind segasid väga režissööri nii-öelda ideevälgatused. Mul oli piinlik vaadata butafoorset luike hõljumas terve viimase vaatuse klavessiinimängija peas. Maitselageduse tipp oli roosa hiigel-Amor, mis Cherubino aaria "saateks" ülalt alla läkitatakse. Ja kui ooper hakkas lõpule jõudma, suutis lavastaja veel viimasel hetkel näidata oma ebakompetentsust: kõige haprama, õrnema muusikalise ülemineku ajal teeb krahv käskiva liigutuse ja lavale tiritakse Figaro ja Susanna abieluvoodi! Mul on kuri kahtlus, et Estonia Teatri "Figaro"-variandis oli vist mängus ka Pjotr Iljitš Tšaikovski käsi, kelle redaktsiooni tsaari- ja nõukogude ajal siin nähtavasti eelistati. Retsitatiivid igatahes lõhnasid kohati Tšaikovski käekirja järele ja võib-olla ka mõned hämmastavad muudatused ooperi dramaturgias. Tšaikovski oli suurepärase helilooja, aga XVIII sajandi teatrist ja Mozartist ei taibanud ta midagi. Kahju, et lavastaja ei aktsepteerinud "Figaro pulma" kui tõsiselt võetavat teatriteost, millel on juhtumisi ka



Mozarti "Figaro pulm" anno Domini 1996 Estonia Teatris: issanda loomaaed on ikka liigirikas!

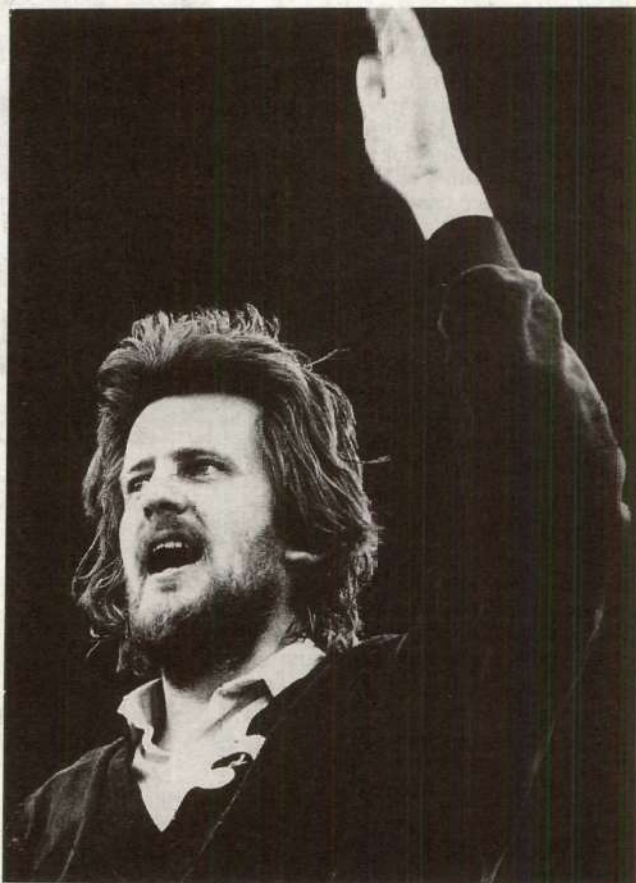
"Lavastuse puánt" — lavale taaruv kaelkirjak — pani isegi paljunäinud vaataja õhku ahmima.

H. Rospu foto

oma mõte. Muusikateatriga ei ole nähtud lavastusel mingit pistmist. Ka odavaks opere-tiks on seda liiga palju nimetada.

#### Teie põhimõtted Mozarti lavastamisel?

Minu põhimõtted on samad nii Mozartit kui ka ükskõik missugust teist autorit lavastades. Lauljale peab olema muusika tähtsaim väljendusvahend — muidugi mitte ainult see, mida ta laulab, vaid kogu partituur. Laulmine peaks rollist loomulikult välja kasvama, nagu komponeeriks laulja just praegusel silmapilgul seda, mida laulab. Mozarti ooperites on rollid fantastiliselt täpselt muusikasse kirjutatud. Hämmastav, kuidas ta on igale situatsioonile või hingeseisundile leidnud ka vastava vormi, mitte vastupidi, et enne vormi ja siis mahutatakse sinna stseen. Mozartil oli võrratu kujutlusvõime. Laulja peaks tabama kõiki muusikasse kirjutatud rollinüansse, samastama end rolliga, sealjuures unustamata, kui tähtis on Mozarti ooperites ironia.



## ALO MATTIISEN

22. IV 1961 — 30. V 1996

*Hommikumaa tarkusesõna ütleb:*

*Elu ei koosne päevadest ega aastatest.*

*Elu koosneb hingetõmmetest ja neid on kindel arv,  
mis on enamasti saladus.*

*Hingetõmmete väike arv kipub mõnikord  
kummutama üht Õhtumaa käibelauset "Kes kannatab...".*

*Või ei kummutagi, sest see,*

*kes ühel päeval enam ei kannata,*

*on oma hingamisest üle lugenud ja leidnud neid kiüllalt olevat.*

*Aga võib-olla on kõiki meie hingetõmbeid konstantne arv*

*ja keegi saab kellegi arvel hingata kauem.*

*Ja nii oma Ülesannet jätkata.*

# UNEMAAGI, LENNUMAAGI AUTOPOORTEE

FILMIESSEE INGMAR BERGMANI  
RAAMATUST "PILDID" LÄHTUDES

*Astusin nähtamatusse laeva, nähtamatu. Ja kõik oli nähtav: ümber, ülal, all. Maailm, mis voogas mööda. Ma ei tea, mis kuju mul oli. See, mis nägin, oli imekaunis: ei ühtegi mõrva, sõda, reetmist. Sellest kaugusest ei paistnud. Planeedile Maa polnud teda loonud demiurg seda ette määranud. Kõik oli nii reaalne. Tõeline reaalsus: iga värv säras ja kiirgas oma sisemist jõudu, väljendades lõputuse ideed. Suures üldvalguses midagi ei tuhmistunud: ideaalne maailm ideaalsete olen-dite eluks.*

*(Minu reaalne, korduv unenäokogemus)*

"Nüüd hõljun õhus ilma lennumasinata, lehvitan käsi ja tõusen kergelt maast lahti. Imestan, et ma pole kunagi varem lennata proovinud, sest see on nii lihtne. Ühtlasi mõistan, et see on eriline anne, kõik ju ei oska lennata. Mõned, kes oskavad, peavad hullupööra pingutama, käsivarred kõverad ja kaelasoond pingul. Mina lendan vabalt nagu linn. [- -] Olen rahulik ja usaldav."<sup>1</sup>

Iseloomulik uni küpsele kunstnikule. **Ingmar Bergmanile.** Kuid elu ei koosne ainult unenägude vaatamisest. Elu on vastuokslik ja äärmiselt pingutav. Unede reaalsuseks muutmist, olgu raamatus, filmis või teatris, ja reaalsuse taaspeegeldumist uneks läbi halastamatu eneseanalüüsi, psühhoanalüüsi; kõige kogetu kirjeldamiskatset ja palju seda, mida ei saa ümber sõnastada, on raamatus "Pildid". Ehk ongi need eelkõige hingepildid, soov neid visioone möödunud elust tagasi kerides leida vastuseid? Kindlasti sedagi. Jah, see on kirjaniku-filosoofi ja psühhoanalüütiku raamat. Kuid, oh häda, teha ausat, põhjalikku retsensiooni-analüüsi e n d a s t, oma hingest, soovidest, unedest, saavutustest jne, on üks tõeliselt lootusetu, julgeksin öelda, koguni mõttetu ettevõtmine. Mõnikord ka tarbetu, aega ja energiat kulu-

tav. Sest liiga palju on lähtematerjali. Seetõttu ei maksakski võtta täiesti tõsiselt ta enese hinnanguid ja arvamusi nii oma lavastuste (olgu kinos või teatris), raamatute kui ka eluepisoodide kohta. Küll aga täie tähelepanu ja sügava austusega, et mõista, milline tervikuna on looja, kui uskumatult palju eri tahke on seal koos. "Pildid" on dokument, dokumentaarium. Uurimistulemused. Vähemasti materjal. Suurepä-rane kirjandusteos kahtlemata, mida võib nautida ja mille "sees olles" piinelda. Sest suures, ütleme koguni täiuslikus loovgeenius-es on "ühe katuse all" kodu leidnud laps, rauk, mees, naine, loom, inimene ja jumal. Kas paljuku ei lähe? Kuidas nad küll omaval läbi saavad, võib küsida see, kel pole vastavat kogemust. Ka sellest see pihtimusuurimus. Üleminekud ühelt reaalsust väljendavalt hingetahult teisele ei ole teravselged, vaid aimatavad. Sest üks sulandub teisesse, muundub teiseks. Erinevatel ajahetkedel on "talus" peremeheks erinevad jõud. Mõnikord isegi deemonid. Või unenäokummitused, hirmud, kahtlused. Toimub pidev rollivaetus, et leida oma "viimast, ainumat" rolli, identiteeti. Sisemist, salajast, varjatut. Kas pole nii? Kes meist seda ei teeks?

Geenius teeb geniaalseid vigu. Genius oskab end ka geniaalselt segada, haavata sõnade ja tegudega kalleid inimesi. Ta on ja jääb endale ning teistele lõpuni avamata. Mõistatuseks. Kuna ta on vastandite ühtsus, mille tasakaal mõnikord häiritud, siis kannatab ta ise, ta looming — kõik, kes teda ümbritsevad. "Me peame ruttama, sest käia on igavene tee," on öelnud kunagi üks Eestimaa geeniusi Artur Alliksaar. Mingi tuline, kuum hoovus, närviline rutt on läbinud ka suure rootslase elu. Ja k u i palju on sealjuures jõutud! Vahest oleks piisanud ainuüksi filmist "Sosinad ja karjed" (1971), küsin kiuslikult. Sest just see film oli ja on jäänud üheks mu lemmikfilmiks, võtmeks Ingmar Bergmani "koodi" avamiseks, mida sõnasta-

<sup>1</sup> Ingmar Bergman. *Laterna magica*. Tallinn, "Eesti Raamat", 1989, lk 155—156.



I n g m a r B e r g m a n

# PILDID

da ei suuda ja ei püüagi. Tähtsam, et tema on seda suutnud. Olgu selleks vaid üksainus lause. "J u h t u g u m i s t a h e s s a p e a d p i d a m a o m a j u m a l a t e e n i s t u s e."<sup>2</sup> Ütlen kindlalt: ta on seda suutnud. Ta sai Ingmar Bergmaniks.

Et jäljendamatult filmi-, teatri- ja kirjamees on ainesena kasutanud nii enese, oma perekonna kui ka teiste lähedaste inimeste elu, pole kellelegi üllatuseks. Tema järjekordse "viimase" filmi loomise ajast loeme sissekanne: "Kolmapäev, 2. mai: Ma ei tohi hakata rabelema. Mul on ju terve suvi aega, üle nelja kuu. Aga ma ei tohi kirjutuslauda ka liiga kauaks ära unustada. Ei, õigem on tasa ja targu talitada! Las stseenid võtavad kuju oma suva järgi. Las nad tekivad iseenesest. Siis on nad kõige heatahtlikumad!" Ja juba teisipäeval, 5. juunil 1979 maalib sissekanne "Fannyt ja Alexandrit" ehtkirjandusliku jõu ning kujundlikkusega: "Allmaajõude on ohtlik välja kutsuda. Isaki majas elab inglinaoaga, kõhetu ja lödva keha ning värvitute kõikenägevate silmadega idioot. Ta on suuteline korda saatma halbu tegusid. Ta on soovide membraan.

<sup>2</sup> Ingmar Bergman. Pildid. Tallinn, "Eesti Raamat", 1995, lk 222.

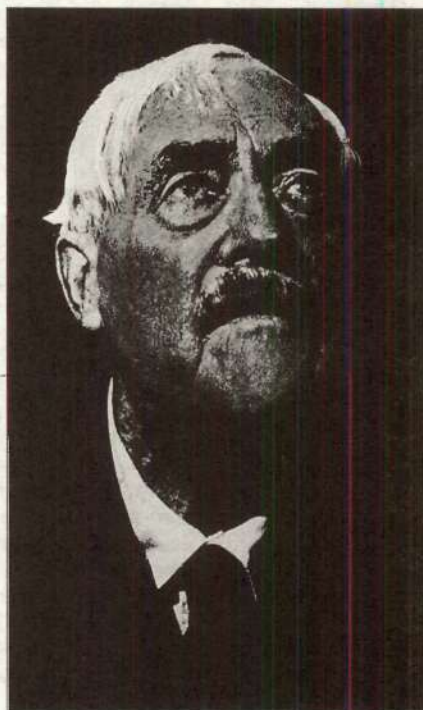
Alexandri kokkupuuted Salapärasega: Jutuajamine surnud isaga. Jumal ilmutab end talle."<sup>3</sup>

Tähelepanuväärne, et ükskõik mis kohta sellest raamatust tsiteerimiseks valida, peaaegu kõikjal leiame mitmetähenduslikult kordumatu, aga tervikliku ja isikupärase looja oma kindla, ainulaadse k ä e k i r j a g a: isiklik ning kosmiline i g a s hetkes lahutamatu koos.

Ka üks elu võib olla pikk tee, kus uskumatult palju paralleelselt toimumas: kogetu, isiklike ilusate või valusate õppetundide näol; kunstielamustest kogutu. Ja muugi. Töö, mida jumal meie südames, süva- või ülateadvus, teeb. Resultaat, milleni jõutakse. Olgu või filmiteeose lõpuna. Ei tüdine taas meelde tuletamast Andrei Tarkovski "S t a l k e r i" lõpukaadreit jalust halvatud poisi pilgu jõul liikuvatest esemetest laual või "Sossinate ja karjete" lõpustseeni. Läbides need filmitEEKonnad, saavutad sisemise m u u t u m i s e. Kunstikatarsis on üks efektiivsemaid vahendeid metafüüsiliste-psühhofüüsiliste protsesside esilekutsumiseks meie ole-

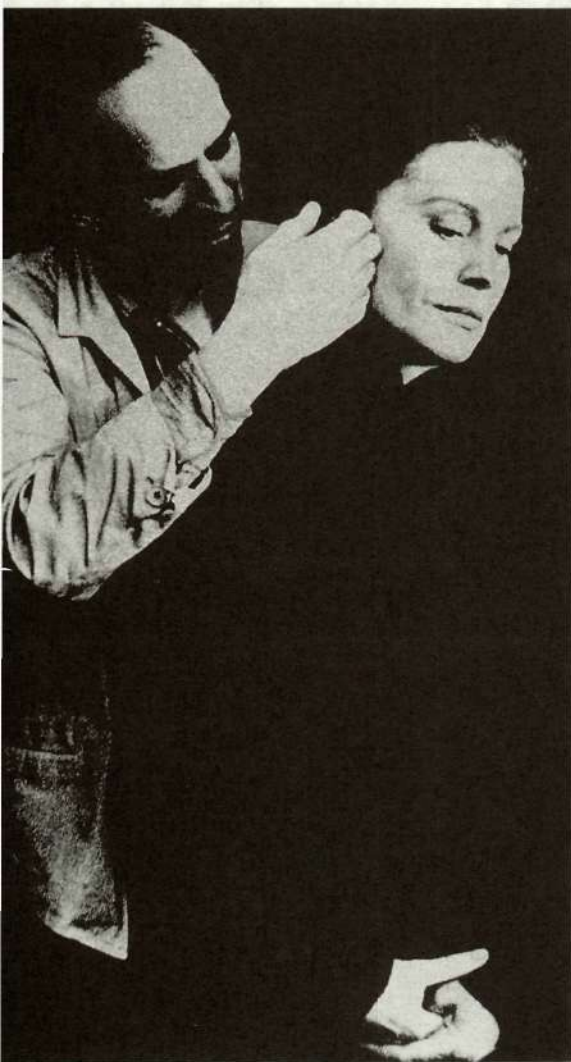
<sup>3</sup> Samas, lk 303.

"Maasikavälu", 1957. "Victor Sjöströmi nägu, tema silmad..."



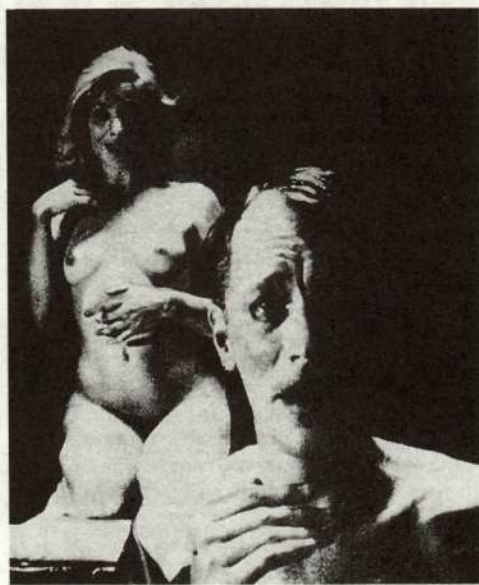
muses. See muudab meid täielikult, tagasi-  
pöördumatult. Seda on võimeline tegema, ka  
elu-, filmi- ja teatriraamat "Pildid". Siinkohal  
tänu sõnad ka Ülev Aaloele vahendamise  
eest. Ingmar Bergmani raamatud manavad  
silme ette hiigelsuurele kinoekraanile kan-  
gastava peegli, mille sees me lii-  
gume. Teekond kestab ühe elu. Peegel on  
tehtud ülipeentest peegeldavatest osakestest.  
Selles kristallstruktuuris peegeldub k ö i k,  
mis selles ühes elus olemas. Iga tegu. Sõnad,  
hääled, lõhnad kogunisti. Unenäorealsuses  
aimame selgemini selle peegliillusoorse  
reaalset olemasolu kui nn ärkvel olles — mis  
paljudele on suuremaks uneks kui see "pä-

"Sosinad ja karjed", 1971. Ingmar Bergman võte-  
tel koos Ingrid Thuliniga.



Primaalkarje. Liv Ullmann.

"Hunditund", 1966. Ingrid Thulin (Veronica  
Vogler) ja Max von Sydow (Johan).





Ingmar Bergman koos lastega "Fannys ja Alexandris", 1981/82. Illustratsioonid on võetud raamatust "Pildid".

ris" uni. Kõikjal, kus oleme, kaitseme ja ehitame taas üles oma ego, tappes teda soovide ja ihade noaga, tihti. Sedagi õpetab see raamat. Võiks öelda: teeb nähtamatu nähtavaks. Vahetab ära reaalsusi, kuni me ei saa enam mõelda: esimene, teine reaalsus. Lisab juurde dimensioone, kuni taipame, et me ei ela enam kahelises maailmas, kus mõõtmeiks ruum ja aeg, vaid palju-palju avaramas, vabamas. Ning mõistmistki, enesemõistmist — kuni k o h t umõistmiseni elatud elu üle — näitab see pildilugu.

Nüüd, kus ühe elu lugu hakkab õige pea, vahest elulooks ümber saama, on kahju selle

raamatuga hüvasti jätta, leida "sügavaid" sõnu oma loo lõpetuseks, sest mitte midagi mitte kunagi ei lõpe, kuigi algab. Kõik on pikk lõputu tee.

Ikkagi-ikkagi võib mõni kiusaja oponent küsida: miks austada seda raamatut või Ingmar Bergmanit? K u i mitte muu, siis ta ande isenäolisuse, ta uskumatult suure aususe pärast. Haruharva käib see loomenatuuri-dega kokku. Eriti tänases eneseliiputamise ja -ülitamise ajas. Raamatut võib pidada ka õpikuks põhjalikkuse, süvenemise vajalikkuse seisukohalt. Õpik enese ning olude, materialistliku maailma vastuolude ületamise vajalikkusest. Ja võimalikkusest.

Järel-ääremärkusena vabandan kodeeritud pealkirja pärast. Vabanduseks on mul ette tuua vaid seda, et Ingmar Bergman on üks väheseid, kui mitte ainus, kelle puhul s e s e l u s sõna m a a g julgen kasutada. Teatavasti on maagide elu inimliku kontrolli ja mõistmise alt väljas, loodud maailmad see-eest paljudele nähtavad ja mingil määral mõistetavadki. Ning vägagi püsivad. Rohkem, kui armastatakse arvata.

Ingmar Bergman "PILDID". "Eesti Raamat", Tallinn, 1995. Rootsi keelest tõlkinud Ülev Aaloe, kujundanud Kersti Tormis, toimetanud Arnold Ravel. 368 lk, rikkalikult illustreeritud, üksikasjaliku filmograafia (47 lehekülge) ja saatesõnaga varustatud. Välja antud Rootsi Instituudi toetusel. Originaal: Ingmar Bergman, "Bilder", "Norstedts", 1990.



## HÄIREOLUKORD OMAS KODUS

"NIISUGUSEID ASJU SIIN EI JUHTU" ("Sånt händer inte här"). Režii: Ingmar Bergman, käsikiri: Herbert Grevenius Peter Valentini (Waldemar Bröggeri) romaani "Kaheteistkümne tunni jooksul" järgi, kaamera: Gunnar Fischer, helilooja Erik Nordgren, kunstnik Nils Svenwall, montaaž: Lenart Wallén, filmidirektor Helge Hagerman. Osades: Signe Hasso (Vera), Alf Kjellin (Almkvist), Ulf Palme (Enthe Nataas), Gösta Cederlund (arst), Yngve Nordwall (Lindell), Stig Olin (noor mees), Ragnar Klange (Filip Rundblom), Hanno Kompus (kirikuõpetaja), Sylvia Tael (Vanja), Els Vaarman (naispagulane), Edmar Kuus (Leino), Rudolf Lipp ("Vari"), Lillie Wästfeldt (proua Rundblom), Segol Mann, Willy Koblanck, Gregor Dahlmann, Gösta Holmström ja Ivan Bousé (agendid), Hugo Bolander (hotellidirektor), Helena Kuus (naine pulmas), Alexander von Baumgarten (laevakapten), Eddy Andersson (masinist), Fritjof Hellberg (tüürimees), Mona Åstrand (noor neiu), Mona Geijer-Falkner (naine üürimajas), Erik Forslund (majahoidja), Georg Skarstedt (pohmeluses töömees), Tor Borong (uksehoidja, inspitsient), Magnus Kesster (naaber Alstenis), Maud Hyttenberg (üliõpilane), Helga Brofeldt (sookeeritud tädi), Sven Axel Carlsson (nooruk). Pikkus 84 minutit. Toodang, distributsioon: Svensk Filmindustri, 1950. Esilinastus 23. X 1950. aastal.

"Kes ta oli?"

"Ma ei tea —

olin temaga ju ainult abielus."

Noorus, unistused ja skandinaavia suvi valitsesid paljudes Ingmar Bergmani esimese poole aastakümne (aastast 1945) filmides, abielupõrgud olid sel ajal alles tulemas. Meistriteoses "Janu" ("Törs", 1949) võis neist välgatust näha, aga päris kindlalt alles filmis, mis on Bergmani režissöörkarjääri vähim nähtu. "Niisuguseid asju siin ei juhtu" ("Sånt händer inte här", 1950) on külma sõja ajal ning selle atmosfääris valminud teos, mille näitamise on Bergman ise ära keelanud. Sellepärast on see film puudunud ta täielikumatestki retrospektiividest.

Juba algus sisaldab "musta loitsu" elemente: pilvedesse kaduv lennuk, kaadrid Stockholmi suveööst, milles loovad kummalise häälestuse kaadrid Ulf Palmest (teame, et tal on valepass), istumas auto tagaistmel. On täiesti tärpe *film noir*'i meeoleu koos val-

gustuse ja kõige muuga. Raadiost tuleb Rootsist hümn. Vaataja mõistab, et ta on haaratud 1950-ndate kriisi kirglikku ja julma poliitilisse tõelusse. Järgneb ka korduvaid elemente: samal ajal on film teravdatud inimsuhete kujutus, mis on surutud poliitilisse ülesehitusse. Ees on tõde ühest abielust, mis, just nagu Rootsigi, ei ole see, millena näib. Filmi kulminatsiooniks on stseen, kus naine (vaataja seisukohalt "õigustatult") torkab piigi mehe kuklasse ja üritab teda tappa.

Film on täis tihedaid löike, see on parimat sorti skandinaavia "noir": laibavedu väikeste kärudega (mis on peaaegu nagu lapsevankrid) läbi teatriproovide; Ulf Palme elu lõpp, kukkudes Katariina lifti katuserõdult; üldse süüdiolukord ja painajate pildid. See kõik sobib ennekõike prantsuse mustast 1930-ndate filmist (Julien Duvivier, Marcel Carné) palju mõjutusi saanud Bergmani stiili.

Toon meenutab ka paljusid tolaeagseid thrillereid (George Seaton'i "The Big Lift", Elia Kazani "Man on a Tightrope"), millest Bergmani kujutatav on põnevam. Lähim kaas-aegne vaste, mis küll väldib külma sõja toone ja keskendub enam traditsioonilisele terrorismile, on inglase Thorold Dickinsoni "Secret People". Sellisesse filmi kuulub ühe tegevuspaigana kindlasti kino (vrd Alfred Hitchcocki "Sabotage", John Hustoni "Across the Pacific"). Kinos näidatakse Piilupart Donaldit ja selle tagatoas on maapagulaste koosolek, kuhu läheb ülesandjaks peetud Signe Hasso. (Tõelise reetja, peigmehe nimi on muide rohkem kui otse selleaegse Soome olusid riivates Leino!)

Milline siis on see maa ja olukord, mille varjust pimeduse jõud on siirdunud tegutsema kodusesse Stockholm? Riigi nimi on Liquidatzia, aga selges rootsi keeles on see muidugi Nõukogude Liit, täpsemini mingi Baltimaa, mille emigrante näidatakse algul õnnelikult pulmas, siis aga kortsuslaubalisel emigrantide koosolekul, kus üks neist paljastatakse petturina. Ta pole ainus, kes selle kahtlustuse pärast elu kaotab. Samuti on filmis nähtava laeva nimi sõnamäng: sellest



"Näsinuguseid asju siin ei juhtu", 1950. Režissöör Ingmar Bergman. Ulf Palme (Enthe Nataas) ja Signe Hasso (Vera).

tuleb teistpidi kommunistlik ajaleht "Ny Dag" ("Nydagkominform"...).

Film toimib suuresti tummfilmina; kuna ühist keelt ei ole, ja kuna nii palju tummast kommunikatsioonist on illusoorne, siis sünnib siin taas kord piinav, kummaline ja võõrandunud bergmanlik ühiskond ja selle muutumatusse üksindusse mõistetud ebakodanikud täpselt nagu filmis "Janu" varem ja teostes "Vaikus" ("Tystnaden", 1962) ja "Häbi" ("Skammen", 1967) hiljem.

Elu on absurd, otsimise kasutu ja kuigi "peapaar" saab teineteise, ei anna karm meeleolu järele. Peapaar, politseinik ja eelmisel ööl oma mehe tapnud Signe Hasso, "saavad teineteise", olukorras hakkab kumama juba rahvakodu harmoonilist ideed, aga hing on must. Neis steenides on samasugust süüdi oleku problemaatikat kui Hitchcocki mitme teose ("Blackmail", "Sabotage") lõpus või siis režissööri hilisemates, omal moel ebaõnnestunud, kuid siiski oma vähetuntusest üle olevates hilisteostes "Torn Curtain" ja "Topaz".

Tegelaste galerii on samuti üldiselt võttes ebameeldiv, lisaks apaatsetele ja süngetele emigrantidele (nendest suur osa on pateetiliselt aktsendiga näitlevad) on filmis irooniliselt ja pilkavalt joonistatud kujusid: purjus arst, kahepalgeline politseinik, kes jälitab Signe Hassot (naist, kes tappis oma salakuulajast mehe Ulf Palme). Kõige tipuks osutub ka filmi ainus harmoonilisena tundunud inimsuhe, pulmades kauni folkloorina näidatu, groteskseks blufiks. Nägemus ei ole siiski lihtne. Ülesandjana paljastatud mehel on midagi tähtsat öelda: "... teile, endaga rahulolevatele, on see suur hetk; kui lihtne on teil nüüd olla, sellisel maal... lihtsam kui meil, kes me oleme kogenud piinamiskeldreid..."

Teos väldib ameerika külma sõja mehaanilist ja kunstvalget maailma. Sellepärast ei pea ma põhjendatuks Bergmani keeldu filmi avalikult mitte näidata. Nagu Billy Wilderi "One Two Three" kümme aastat hiljem, annab ka see teos vabas vormis hoopis igas suunas. Idealismist või motiivide puhtusest ei saa rääkida ühegi tegelase puhul. Püstol tähendab alati võimu, sama vahetult kui Josef von Sternbergi testamentfilmis "Saga of Anatahan". Ühegi osapoole meetodid ei kannata päevavalgust. Vestlus politseiniku ja Palme vahel jätkub löökidena: teadvus kustub, radiost tuleb suvelaul... Filmis on ka huumorit, kuid see ei riku suuri elulisi teemasid. Võib-olla on seal puudu keskendumisest ja intensiivsusest, mida on märgata eelkõige siis, kui mõelda Bergmani üle-



"Niisuguseid asju siin ei juhtu". Signe Hasso (Vera), Edmar Kuus (Leino), Sylvia Tael (Vanja) ja Hanno Kompus (kirikuõpetaja).



jäänud toodangule: omalaadse žanriga liituvad jooned lihtsalt ei sobi alati individualistist režissööridele.

Vabaduse hind, inimeste rikutus, see, et nad ei väldi privilegeeritud seisundi ja isekuse lõksu, jäi Bergmanit kogu aeg saatma. Seegi film kujutab lihtsalt vastikut Rootsit, olles selle enesekindluse ja suletuse vastu. Rootslased on kord "pühapäevarahvas", kord jälle "ett vackert folk som går i sömn..." Hea on näiteks see stseen, kus Hasso on röövituna autos ja inimesed kommenteerivad seda auto akna taga, nagu stseen ei puudutakski neid. Vastavaid kohti on ka filmis "Janu", kuid teostatud täiesti teises kvaliteedis. Peateema, kuidas ilus maa on muutunud tõelisest maailmast eraldatuks, oli Bergmani aineks hiljemgi.

Lihtne ei ole ka filmi antikangelase portree. Ulf Palme kuju on bergmanlik antikangelane külma sõja surutises, ta on oma aja "man-between", oma kannatustes osa külma

Els Vaarman (mängib Ingmar Bergmani filmis naispagulast) 1950. aastatel.

sõja maailmast: suitsiidne, piinamisi kogunud, maailma poolt künniliseks taotud ja külmutatud nagu Henri-Georges Clouzot' parimate filmide tegelased. Ta on olnud "hea", nüüd on ta "paha". Tema künniline mõistus ja kogemused — ta on Dostojevski kombel olnud surmamõistetuna vangis — sünnitavad saatusliku hübrüidi: "Tean inimesest kõik." Talle öeldakse: "Me võtame in-

## AHTO UISK

# MAA JA VABADUS



Hanno Kompus, Signe Pinna ja Edmar Kuus teatriproovis 1950. aastatel.

mestena riske — teie elimineerite neid." Ja ta on armutu, olles samal ajal eraelus ohver. Üldine otsus on siiski süнге: igas revolutsioonis võidab must element — politseinikud, mõrvarid, kurjategijad... Küsimus on muidugi "objektiivselt" põletikulises maailma seisundis, aga Bergmani seisukohalt avaneb niiviisi võimalus luua olukord, kus külmavereline mõrv, abielu finaali, on loogiline arenguetapp, lihtne erapooletu tähelepanek inimsuhete baromeetril.

Ajakirjast "Filmihullu" 2/96 tõlkinud  
ÜLLE PÕLMA

Fotod eesti näitlejatest on võetud Hanno Kompuse raamatust "Kustutamata nälg kunsti järele...", "Estoprint", 1976. Ingmar Bergmani keeld näidata oma filmi "Niisuguseid asju siin ei juhtu" võtab meilt kahjuks võimaluse näha Rootsi emigreerinud eesti näitlejaid. Peale piltidel olevate mängisid selles filmis veel Rudolf Lipp ("Vari") ja Helena Kuus (naine pulmas). — Toim.

"LAND AND FREEDOM". Stsenarist Jim Allen; režissöör Ken Loach; operaator Barry Ackroyd; muusika: George Fenton; kunstnikud Martin Johnson ja Llorenc Miquel; monteeriija Jonathan Morris; produtsent Rebecca O'Brien. Osades: Ian Hart (David), Rosana Pastor (Blanca), Iciar Bollain (Maite), Tom Gilroy (Lawrence), Frederic Pierrot (Bernard). 35 mm, 106 min, värviline. "Parallax Pictures" ("Messidor Films") "Road Movies Dritte Production"; Suurbritannia/ Hispaania/ Saksamaa; 1995.

Keskmine välismaine sõdur Hispaania kodusõjas 1936—1939 oli 27-aastane Prantsuse tööline, kommunistliku organisatsiooni liige, nappide teadmistega hispaania keelest ja Hispaania sise poliitikast. Kuigi kaevur David Carr, "Maa ja vabaduse" peategelane, on inglane, vastab ta üpris hästi sellele statistilisele keskmisele. Davidi vankumatu ideoloogia ja kulunud parteipilet viisid ta POUMi miilitsa ridadesse. POUM, *Partido Obrero de Unificación Marxista*, Marksistliku Koostöö Töölispartei, asutati 1935 antistalinistlike hispaania kommunistide poolt ja enne sõda oli sellel vaid mõni tuhat liiget. Ent POUMi miilitsa nagu ka anarhosündikalistliku CNT miilitsa tegevus etendas sõja alguses tähtsat osa, ehkki nende roll rajanes rohkem motivatsioonil kui relvadel või sõjalistel võimel. Stalinistid põlgasid nii POUMi kui CNTd nende nõrga distsipliini pärast, nende vabadusearmastuse ja unistuste pärast teostada sotsiaalne revolutsioon ühegi poliitilise avangardi juhtimiseta.

Davidi algul süütute silmade kaudu viib Ken Loach vaataja otse vabariiklaste poolele valitseva pöördelise konflikti keskmesse. Tänu režissööri igapäevaelu kirjeldamise oskusele, mille ta omandas selliste dokumentaalfilmidega nagu "Which Side Are You On?", ja hiilgavatele näitlejatöödele, saab ideoloogilisest võitlusest siin tavaliste inimeste võitlus elu ja surma peale. Õigu-

poolest räägib film tunnetest ja eluvaadetest, vabadusele püüdlevalt avatud eluhoiakust, millele vastanduvad stalinismi suletud, distsiplineeritud, hierarhilised vaated. Filmi tegelaste võime seda sõnaliselt väljendada pole kohati kuigi kaugele arendatud, kuid see on teadlikult nii. David pole mingi intellektuaal nagu George Orwell, André Malraux ja teised, kes seda sõda on kirjeldanud. Üle kogu maailma Hispaaniasse fašismi vastu võitlema läinud ca 35 000 mehest moodustas intelligents vaid kaduvväikese osa.

Siin on tegemist sügavate tunnetega, mis liigutavad vaatajat märksa rohkem kui mingid teooriad. Sõjaliselt etendasid rahvusvahelised brigaadid ja eelnimetatud miilitad tähtsat osa, muu hulgas Madridi kaitsmisel 1936 novembris. Kuid surma sai hirmuäratavalt suur hulk välismaalasi, nende seas ületas langenute arv sageli 50 protsenti. Osaliselt tulenes see nende viletsast relvastusest ja puudulikust kehalisest ettevalmistusest, aga ka neis lõomavast antifašistlikust tulest, mis õhustas neid mõttetutele pealetungidele, eriti esimestel kuudel. Liialdatud ohvrimeelsuses olid nad valmis täitma ka kõige hullumeelsemaid käskke.

Kuid tegelikult ei olnud vabariigil puudus mitte sõduritest, vaid kaasagsetest relvadest, kuulipildujatest, soomusautodest, lennukitest. Sellest perspektiivist vaadatuna on Ken Loachi film loomulikult vihje meie kaasajale. Nii nagu mittevahelesegamispoliitika 1930-ndatel aastatel muutis Hispaania Vabariigi Franco armee abituks ohvriks, nii ei puudunud palju, et Lääne-Euroopa poolne ignoreerimine ja relvaembargo müünuks Bosnia täielikult Serbia sõjarditele maha. Ja nii nagu Hitler ja Mussolini tähendasid selgesti läänevõimude soovimatust Hispaania Vabariiki toetada, nii võime olla kindlad, et Moskva natsionalistid, rääkimata vene poliitika kulissidetagustest ekstreemsetest tegelastest, on juba konstateerinud EÜ nõrkust.

Eufooriline klassiühtsuse vaim, seltsimehelikkus ja revolutsioonilised lootused Barcelonas ja Madridis 1936 pole võrreldavad Sarajevos valitseva atmosfääriga ei enne sõda ega sõja ajal. Kuid avatus ja tolerantus eri rahvusgruppide ja religioonide vahel oli Serbia fašistidele küllaldaseks kallaletungi põhjuseks, ning Horvaatia režiim ei soosi seda põrmugi rohkem. Seal käib võitlus avatusele suunatud vabaduspüüde ja autori-

"Maa ja vabadus", 1995. Režissöör Ken Loach.



taarsete vaadete vahel, milles on sujuvalt ühte sulanud stalinism ja fašism.

Ehkki ajalooliste paralleelide tõmbamisel tuleb olla ettevaatlik, on siiski põhjust küsida: miks pole Lääne-Euroopa Hispaania Vabariigi hukkumisest midagi õppinud? Seletus, et tänapäeval pole fašiste niisama kerge ära tunda, on liiga lihtne. Võib-olla ei ole siin niivõrd tegemist võimetusega, kuivõrd soovimatusega tunnistada eba-meeldivat tõsiasja, et fašismi vastu saab võidelda vaid jõuga, mitte argumentidega. Ja pealegi on ju iga kord platsis USA, kui asi tõeliselt teravaks läheb... Ühes filmi paljudest pingelistest stseenidest kuulab POUMi ohvitser üle sõjavange. Nendega käiakse ümber hästi, isegi nende juhi, ülbe Franco-ohvitseriga. Ehkki tegelikkust näidatakse siin kindlasti ilustatud kujul, on see stseen suureks kontrastiks üleskoetud sallimatuse õhkkonnale, mis tekib siis, kui rühm staliniste veidi hiljem POUMi üksuselt relvad võtab, kuhu ka David kuulub. Vastast osatakse karta, tõeliselt kibe on aga nende reeturlikkus, keda arvati seltsimeesteks ja liitlasteks. "Maa ja vabaduse" lõpus rebib lihtne tööline David oma parteipileti tükideks. Suur osa Lääne-Euroopa intelligent-sist pole tahtnud selle konflikti olemasolu endale tunnistada, ei Hispaania kodusõjas ega ka hiljem. Me õpime ajaloost, aga ainult siis, kui see kohtleb julmalt meid endid. Muidu usume seda, mida uskuda tahame.

Rootsi filmiajakirjast  
"Chaplin" nr 5/6 detsember 1995/jaanuar 1996  
tõlkinud MAARJA LOOS



Ken Loach.

---

AHTO UIISK on sündinud 1938. aastal Saaremaal. 1944. a sügisel läks ta koos vanematega Rootsi. Lõpetas 1966 Uppsala ülikooli filosoofiamagistrina. Töötanud nädalalehe "Arbetaren" peatoimetajana 1969—1984, seejärel tänaseni samas kultuuriosa toimetajana.

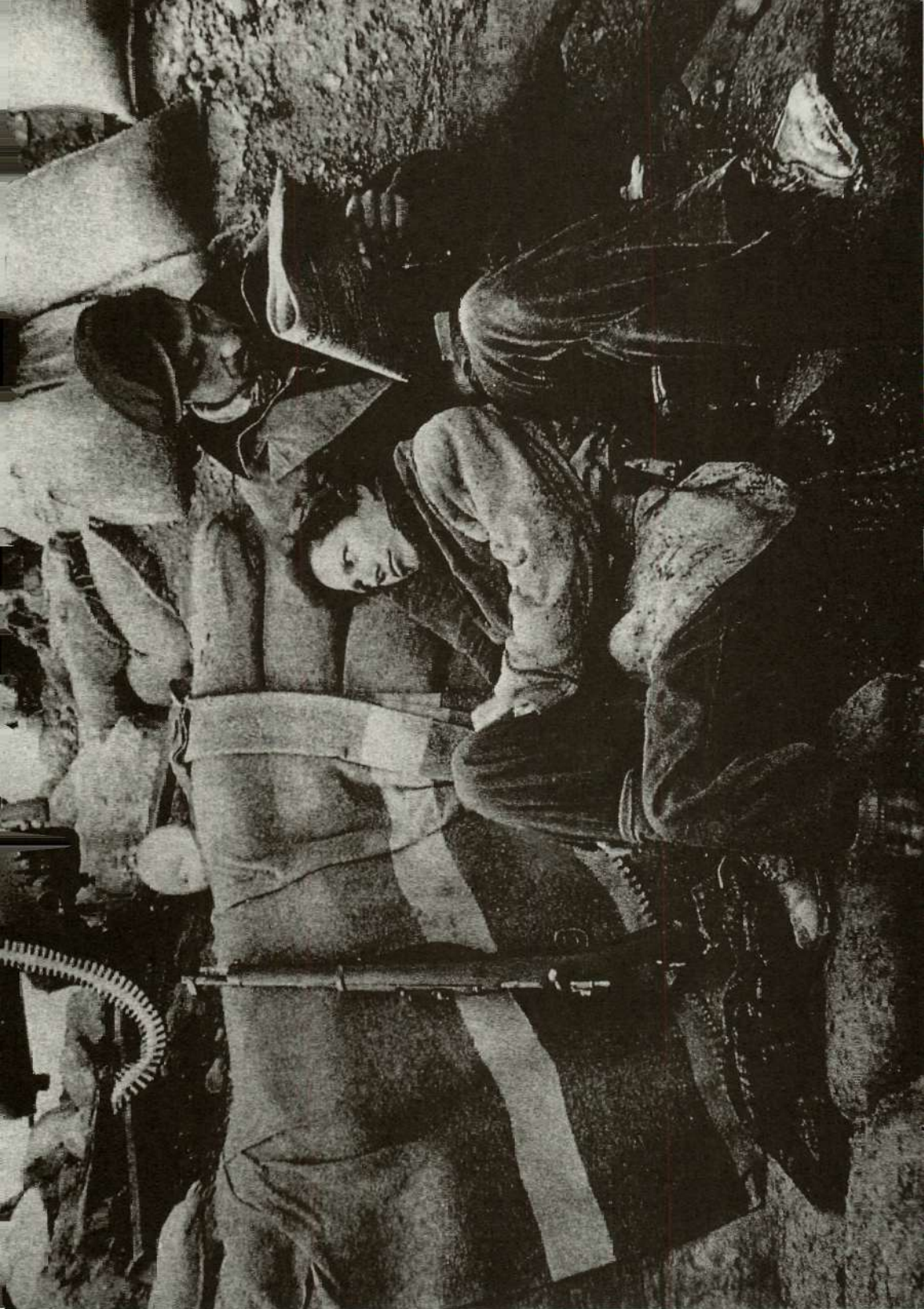
\* Film "Maa ja vabadus" sai 1996. aastal Euroopa parima filmina "Felixi" auhinna.

---

Briti ühiskonna ebakohti juba 1960. aastate keskpaiku edukalt kritiseerinud mainekas inglise kineast KEN (KENNETH) LOACH on sündinud 17. juunil 1936 Nuneatonis (Warwickshire). Pärast juuraõpinguid Oxfordis tegutses ta kaks aastat näitlejana ja tõusis seejärel Northampton Repertory Theatre'is lavastaja assistendiks. 1963 asus Loach tööle BBCs. Televisioonis (ATV, London Weekend Television, Channel 4) on ta teinud rohkesti realistlikke-naturalistlikke isikudraamasid, kus osavalt ühendatud dokumentalistika ja mängufilmi elemendid (eelistab enamasti kasutada vähetuntud või amatöörnäitlejaid). 1960. aastate keskel tekkinud sõprus eakaaslasest näitleja Tony Garnettiga kujunes üpris viljakaks (Garnett, kellega koos asutati 1972 filmikompanii Kestrel Films, oli Ken Loachi esimeste laiemat tähelepanu äratanud tööde "Poor Cow", "Kes" ja "Perekonnaelu" produtsent). Peaaegu kõik tema viimastel aastatel valminud suuremad filmilavastused on pärvinud teenitud tunnustuse.

---

"Maa ja vabadus".





"Maa ja vabadus". Rosana Pastor (Blanca) ja Ian Hart (David).

**KENNETH LOACHI**  
**FILMOGRAAFIA** (režissöörina)

- 1964 Episood "Catherine" telesarjast "Teletale".  
 Episoodid "Profit By Their Example",  
 "A Straight Deal", "The Whole Truth..."  
 politseisarjast "Z Cars".  
 "Diary of a Young Man". Telesari.
- 1965 "Tap On the Shoulder". Telefilm.  
 "Wear a Big Hat". Telefilm.  
 "Three Clear Sundays". Telefilm.  
 "The End of Arthur's Marriage". Telefilm.  
 "Up the Junction". Telefilm.  
 "The Coming Out Party". Telefilm.
- 1966 "Cathy, tule koju!" — "Cathy Come Home".  
 Mängufilm.
- 1967 "In Two Minds". Telefilm.  
 "Poor Cow". Mängufilm. (Ka kaasstsenarist.)
- 1968 "The Golden Vision". Telefilm.
- 1969 "The Big Flame". Telefilm.
- 1970 "Kes". Mängufilm. (Ka kaasstsenarist.)  
 Kristallgloobus Karlovy Varys.  
 "In Black and White". Telefilm.
- 1971 "After a Lifetime". Telefilm.  
 "The Rank and the File". Telefilm.
- 1972 "Perekonnaelu" — "Family Life"/  
 "Wednesday's Child". Mängufilm.  
 FIPRESCI auhind Lääne-Berliinis.  
 "Talk About Work". Lühifilm.
- 1973 "A Misfortune". Telefilm.
- 1975 "Lootuse päevad" — "Days of Hope".  
 Telesari (4 x 90 min).
- 1977 "The Price of Coal". Kaheosaline telefilm.
- 1979 "Must Jack" — "Black Jack". Mängufilm.  
 (Ka stsenarist.) FIPRESCI auhind Cannes'is.  
 "Metsavaht" — "The Gamekeeper"/"Auditions:  
 The Gamekeeper". Telemängufilm.  
 (Ka stsenarist.)
- 1981 "Pilgud ja naeratused" — "Looks and Smiles".  
 Mängufilm. (Ka kaasstsenarist.) Kaasaegse  
 filmi auhind Cannes'is.  
 "A Question of Leadership". Telefilm.
- 1983 "The Red and the Blue — Impressions of Two  
 Political Conferences Autumn 1982". Telefilm.
- 1984 "Questions of Leadership". Telefilm.
- 1985 "Which Side Are You On?". Telefilm.  
 Episood "End of the Battle... Not The End of the  
 War" telesarjast "Diverse Reports".
- 1986 "Isamaa" — "Fatherland"/"Singing the Blues in  
 Red". Mängufilm. (Saksamaa LV—Suur-  
 britannia—Prantsusmaa),
- 1989 "Split Screen: Peace in Northern Ireland".  
 Dokfilm.
- 1990 "Peidetud märkmik" — "Hidden Agenda".  
 Mängufilm. FIPRESCI auhind Cannes'is.
- 1991 "Riff-Raff". Mängufilm. Felix.  
 "Dispatches — The Arthur Legend". Telefilm.
- 1993 "Kivivihm" — "Raining Stones". Mängufilm.  
 Žürii auhind Cannes'is.
- 1994 "Lepatriinu, leptriinu" — "Ladybird,  
 Ladybird". Mängufilm.  
 FIPRESCI auhind Berliinis.
- 1995 "Maa ja vabadus" — "Land and Freedom".  
 Mängufilm. FIPRESCI auhind Cannes'is, Felix.
- + 1982 "Kenneth Loach: Un Portrait".  
 Lühitelefilm. (Režissöör: Philippe Pilard;  
 Prantsusmaa).

AARE ERMEL



## MÄLESTUSED V



28. septembril 1949 tõi ümberasujate laev meid New Yorgi sadamasse. Hommikul, kui laeva mootorid vaikusid ja avanes vaade Vabadussambale, valitses pardal peaaegu täielik vaikus. Inimesed sosistasid ja pühkisid pisaraid. Algas uus elu uuel maal.

Igal uustulnukal pidi olema käendaja, kes tema eest vastutas. Meie oma oli samuti hiljuti saabunud eestlane, kes siin uut elu oli alustanud. Hakkaja ärimehena oli ta endale Huntingtonis ilusa maja üürinud. Peagi puutusime kokku ka nn vanade eestlastega, kes olid siia maale tulnud põhiliselt pärast Esimest maailmasõda. Need olid enamasti Hiiumaalt ja Saaremaalt pärit meremehed oma naistega. Meremehed olid ostnud New Yorki Eesti Maja, mida kasutati eestlaste kokkusaamise keskusena. "Vanad eestlased" abistasid meid ka töökohtade leidmisel,

enamasti pakuti meestele majahoidja või müüri laduja ning naistele restorani ettekandja või majateenija kohti. Mina käisin Huntingtoni tööameti Long Islandil, parajasti vajati *Department Store Grant*'i müüjan-nasid ja ma julgesin selle koha vastu võtta. Minu inglise keelega jäädgi rahule ja paar päeva hiljem olin juba Granti äris tööl. Õppisin kiiresti kohalikku raha tundma, dollareid olin juba näinud, aga et viiesendine oli suurem kui kümnesendine, tundus mulle al-gul harjumatu.

Peeter Paul sõitis New Yorki. Parajasti andis seal kontserte Cecilia Hansen, kellega Peeter Paul oli omal ajal Eestis edukalt esi-nenud. Jällenägemisrõõm oli suur ja Cecilia Hansen ei olnud soovitusetega töökoha leid-miseks kitsi. Aga see ei aidanud. Õnneks oli New Yorgis ka üks meile Saksamaalt tuttav Ameerika kõrgem sõjaväelane, kes pühendas



Peeter Paul Lüdig Ameerika päevil.  
Foto TMMi arhiivist

oma elu uustulnukate abistamisele. Ta oli näinud kõiki meie operette ja hindas Peeter Pauli dirigendivõimeid. Ameeriklane tahtis teda saata Memphisesse, kus parajasti asutati uut sümfooniaorkestrit. Peeter Paulist

lootis ta sellele dirigenti. Kohalikeks asjaajajaks osutusid daamid, mis ei äratanud meis just usaldust. Pealegi oli Memphis troopilise kliimaga — see kõik tundus pisut utoopilisena. Meil polnud julgust sinna minna. Kuigi

nüüd teame küll, et naisteorganisatsioonid teevad siin maal suuri asju.

New Yorgi kontserdibüroos, Salomon Huroki kortoris, kuhu Peeter Paulil oli soovitus, kästi oodata. Meie aga vajasime kohe korterit. Kirikute Liidu kaudu tuli pakkumine luteri kiriku organisti kohale Wellsville'is. See oli väike linn Buffalo lähedal. Peeter Paul ei olnud küll orelit mänginud, aga mis seal ikka — isa oli olnud ju tuntud organist! Sõitiski vaatama. Pärast ettemängimist oli kuulajate otsus kindel: "Peter, you are an artist!" Lubati muretseda korter, palk oli vastuvõetav ja koht oligi käes. See oli juba midagi konkreetset. Meid oodati Wellsville'i *Thanksgiving*'uks — tänapühaks. Kuna me ei teadnud, kuidas see ameeriklaste *Thanksgiving*'u jumalateenistus õieti välja peaks nägema, mida mängida jne, hiilisime sellest kõrvale ja pikendasime oma saabumist jõuludeni.

Wellsville'is olid meil vastas kiriku eestseisus ja kohaliku ajalehe reporter. Meie fotod ja elulood läksid lehte. Ees ootas väike kolmetoaline korter, mille üür oli koguduse poolt juba ette makstud. Olime väga rõõmsad. Mitte alati ei võinud kindel olla, et kõik antud lubadused täidetakse. New Yorgis kohtasime mõnigi kind kaasmaalasi, kes olid oma sponsorites pettunud ja New Yorki tagasi pöördunud. Alustasime oma elu esimest korda kahekesi. Meie korter asus maja kolmandal korrusel, igal teisel laupäeval oli meie kord treppe pesta. Laupäeva hommikul läks Peeter Paul kirikusse orelit harjutama, katsusin, et sain trepi puhtaks enne, kui ta koju tuli. Seni oli kõik majapidamistööd teinud minu ema, aga ega ma päris saamatu ka polnud. Oma tagasihoidliku rahasumma eest käisime koos sisseoste tegemas, õhtul jalutasime ja tutvusime ameerika linnaeluga. Pastor viis meid ühe koguduseliikmest äri-mehe juurde ja nii saime endale talveks tasuta kingad ja botikud. Wellsville oli meile sõja ja *DP*-laagrielu järel nagu puhkepaik. Hea oli elada oma korteris. Peagi tõime ka minu ema siia.

Peeter Paul oli kirikus organist, juhatas kirikukoori ja andis klaveritunde. Euroopa päritolu tõi talle kuulsust ja õpilasi tuli rohkem, kui ta neid vastu võtta jõudis. Mina alul ei töötanud. Astusin Ameerika naisülõpilaste organisatsiooni liikmeks, käisin klubides rääkimas, miks me tulime USAsse ega läinud tagasi Eestisse pärast sõja lõppu. Ega ameeriklased meie olukorda küll ei mõistnud. Nad olid sõjas olnud venelaste liitlased — sõbrad. Võisid rääkida ja selgitada meie olukorda kui palju tahes, aga ne-

mad vaatasid sulle ikka kahtlevalt otsa ja ütlesid, et oleksime ikka pidanud koju tagasi minema. Ka Peeter Paul kuulus ühte meeste kultuuriorganisatsiooni, *Torch Club*'i.

Wellsville oli kultuurne väikelinn. Seal korraldati kontserte oma ja ka väljastpoolt kutsutud kunstnikega. Kohaliku keskkooli muusikaõpetajal olid tihedad sidemed Rochesteri Eastmani muusikakooliga. Nii saigi peatselt teoks kontsert, kus esinesid Rochesteri ja Wellsville'i muusikud. Peeter Paul mängis Griegi Klaverikontserti. Arvustus oli väga hea ja see jõudis ka Buffalo ajalehte. Kuulnud, et Carmen Prii on Columbuses, Ohio, hakkas Peeter Paul kontserti organiseerima. Peagi esinesid nad Ohios ja Wellsville'is. Kavas oli Francki Sonaat, mõlemad olid heas vormis ja ka arvustused olid head.

Tol ajal elasime juba suuremas majas. Peale meie elas seal veel üks üksik vanahärra ja nii oli meil kasutada peaaegu terve kolmekordne maja koos mööbliga. Peeter Paul sai oma ämmaga suurepäraselt läbi, ei ainustki kurja sõna. Vahel ta ütles, et saab ämmaga isegi paremini läbi kui minuga. Ometi rääkisid nad elu lõpuni "teie". Võtsin seda kui suurt austust ja viisakust minu ema vastu. Aasta pärast võtsime enda juurde ka Mathilde Lüdigi, Peeter Pauli ema. Ta oli väga haige, kannatas Parkinsoni tõve all. Aidata sai teda kahjuks vähe. Kui Carmen Prii tuli Wellsville'i esinema ja enne kontserti pikka kleiti riietus, ütles Mathilde: "Kui palju kordi olen mina nii riietunud ja esinemiseks valmistunud!" Kahju oli vaadata endist tuntud lauljannat, kes nüüd vaevalt liikuda suutis. Viisime ka Mathilde Carmenit ja Peeter Pauli kontserdile, see oli viimane kord, kui ta oma poega esinemas kuulis. Mathilde Lüdigi-Sinkel suri Wellsville'is 26. septembril 1953. Tema mälestuseks kinkis ta raviarst Wellsville'i raamatukogule ühe Beethoveni sümfoonia heliplaadi, mis peaks seal veel praegugi olema. Mitmes sümfoonia see oli, seda ma enam ei mäleta.

Mõlemad emad, nii Liisa kui ka Mathilde, said Wellsville'is vanaemaks. Meie tütar Erika Anne sündis 1. oktoobril 1952. See oli suursündmus nii meie peres kui ka kogu Wellsville'is. Kui laps oli aastane, kolisime Buffalosse.

Wellsville'ist jäid meile väga head mälestused. Peeter Pauli hinnati seal väga ja meist peeti lugu. Peeter Pauli surma puhul, olime siis sealt juba kolmkümmend aastat ära, ostsid sealsed õpilased ja nende vanemad tema mälestuseks kirikule, kus Peeter Paul oli organistina töötanud, uued kellad juurde.

Juba Wellsville'ist oli Peeter Paul käinud Buffalos ühes katoliku kolledžis tööl. Toorkord kandis see nime *Rosary Hill College*, hiljem *Deamon College*. Kord nädalas andis ta sealses lauluklassis tunde. Wellsville'ist Buffalosse on 100 miili. Olime siis küll juba autoomanikud, aga sõit sinna oli sellele vaatamata tülikas, eriti talvel. Buffalos juhtub vahel, et lumi tuleb ootamatult ja palju korraga. Mõnikord seisis liiklus linnas täielikult. Siis tuli jääda kolledžisse oomajale. Noortele oli see muidugi lõbus. Tüdurukutele anti magamiseks nunnade pikad öösärgid, magati toolide ja laudade peal. Pärast hommikusööki algas lumerookimine. Siis paistis jälle päike ja võis läbi ilusate lumevallide koju sõita.

Kool oli üsna noor. Kuna seal otsustati panna suuremat rõhku muusikale, kulus üks Euroopa kooliga muusik neile marjaks ära. Nii otsustasime 1953. aastal kolida Buffalosse. Mathilde oli juba surnud ja meie tütar aastaseks saanud. Peeter Paulile anti nüüd kolledžis rohkem tööd: ta treenis lauljaid, juhatas koori ja õpetas klaverit. Kooriga tegid nad ilusaid kontserte. Eriti on mulle meelde jäänud nende esituses Mozarti "Ave verum". Alati, kui ma seda laulu kuulen, mõtlen, kuidas Peeter Paul seda juhatas. Mulle on meelde jäänud nende esituses veel üks lõbus laul, ilmselt ameerika autorilt, aga kellelt, ei mäleta enam. See algas sõnadega: "I went to the movies, I went to the movies," mida iga hääl laulis üha kiiremini, ja seejärel: "And what did I see?" — "A hat of the woman in front of me." Peeter Paul tõi seal ooperigi lavale — Humperdincki "Hansu ja Grethe". See oli lasteoper ja sobis noortele. Orkestri moodustasid peamiselt Buffalo sümfooniaorkestri liikmed. Peeter Paul arvas, et "Estonias" oli parem orkester. Siinse orkestriga tuli maadelda. Koosseisus oli mitmeid vanu mängijaid, kes olid harjunud segamatult istuma, neid ei tohtinud häirida. Tolleaegne Buffalo orkestri dirigent William Steinberg läks peatselt ära Pittsburghi<sup>1</sup> ja soovitas ka Peeter Paulil mõnda kultuursemasse linna minna. Buffalo orkestris tegi viimaks ümberkorraldusi ja lõi sellele häaled sisse Viinist tulnud dirigent Josef Krips. Oma viiniliku autoriteediga suutis ta siin muudatusi läbi viia.<sup>2</sup>

Organistikoha sai Peeter Paul taas luteri kirikusse. See asus kolledži kõrvaltänavas. Tol ajal olid siin luterlaste ja katoliiklaste vahel küllalt pingelised suhted, millest meie muidugi teadlikud ei olnud. Kui Peeter Paul kutsus kolledži lauluklassi õpilasi luteri

kirikusse jumalateenistusele solisti laulma, tuli sellest paksu pahandust. Neil ei olnud lubatud luteri kirikus laulda.

Kolledži õppejõuna oli Peeter Paulil Buffalos kokkupuuteid mitmesuguste muusikainimestega. Peagi kutsuti teda ka *Community Music School*'i õpetama. Kooli madala taseme tõttu tuli ta sealt varsti ära. Umbes samal ajal ilmus Trükist raamat "Music and Dance in New York State", kuhu ka Peeter Pauli elulugu sisse läks.

Kui Buffalos tähistati "Steinway" klaverite 100. juubelit<sup>3</sup>, kutsuti sinna esinema 50 pianisti ja üks neist oli ka Peeter Paul Lüdig.

Kohalik saksa seltskond, kuulnud saksa keelt kõnelevast Euroopa päritoluga koorijuhist, kutsus teda oma koori juhutama. Peeter Paul läks. Pärast esimest proovi ei olnud ta neist just vaimustuses. Kooris olid vanad mehed, see oli rohkem seltskondlik ettevõtmine, ei enam. Too saksa seltskond oli pisut vanameelne, tulnud siia Esimese maailmasõja järel, ajast maha jäänud ega mõistnud, et elu Euroopas oli vahepeal edasi läinud. Ei lauldud enam "Üks kask meil kasvavas õues" jms. Seevastu siinsed poolakad olid edumeelsemad. Neil oli päris hea koor, mida Peeter Paul ka juhatas. Tal tuli tegemist isegi poola ooperiga. Ja sai sellega suurepäraselt hakkama. Imestasin, kuidas tuli ta toime poola keelega, — hea vene keele oskus oli siin suureks abiks.

Siis tuli pakkumine *Niagara Frontier Male Chorus*'elt. See oli ameerika koor ja meeldis Peeter Paulile, sest seal olid head lauljad. Nad andsid Buffalo ümbruses palju kontserte, esinesid koos Buffalo sümfooniaorkestriga, käisid koorikonkurssidel USA-s ja Kanadas ning võitsid mitmeid esimesi auhindu. Koor kuulus Ameerika meeskooride ühingusse ning nad esinesid seetõttu ka tuhandelises koosseisus, nn *Big Sing*'is, mida korduvalt Peeter Pauligi juhatas. Solistiks oli kohalikel kontsertidel mitmel korral meie teinud Heinz Riivald ning Peeter Paul tõlkis neile mõned eesti lauludki.

Juba Wellsville'ist oli Peeter Paul teinud mõned reisirid New Yorki ja esinenud sealsetele eestlastele. Üks esimesi kontserte New Yorgis oli Ludwig Juhiga, oli esinemisi ka Juta Kurmaniga.<sup>4</sup> Järgnesid kirevad õhtud geislingenlastega, kus tegid kaasa Helmi Aren, Salme Lott, Heinz Riivald jt. Üle Kanada ja läbi Buffalo jõudis New Yorki Lydia Aadre<sup>5</sup>, Rootsist tuli Eedo Karrisoo<sup>6</sup>, kes ka kohe Peeter Pauli üles otsis. Ta oli ikka nõutud pianist, ilma temata ei tulnud toime. Veel Wellsville'ist käis ta Andrei Christian-

seniga Torontos kontserti andmas. Ka Christiansen oli tulnud Saksamaalt Ameerikasse õne otsima. Ega siin kerge olnud. Laulmisega end ära ei elatanud. Polnud meil kellelgi mingit tagavarakapitali ega rikkaid sugulasi ootamas. Toronto kontserdilt naastes ütles Peeter Paul, et Andrei ei laula enam. Laulis küll, kuid mitte nii hästi kui Eestis. Perekonna ülalpidamine nõudis oma osa ja harjutamiseks jäi liiga vähe aega. Christiansen läks läänerrannikule ja hakkas seal vene keele õpetajaks.<sup>7</sup> Nii lõppes tema lauljakarjäär. Kahju.

Heinz Riivald pressis edasi. Ta esines siin ja seal eestlastele ja ameeriklastele, käis ka Torontos laulmas. Peeter Paulgi kutsus teda mitmel korral esinema. Kui Peeter Paul tõi Buffalo St John'i kirikusse "Walckeri" firma oreli, oli Riivald oreli sisseõnnistamise jumalateenistusel solistiks. Ta oli hea kolleeg. Kui mõnikord vajati kiiresti solisti, oli ta alati platsis. Peeter Pauli matustel laulis Riivald vana "Estonia" traditsiooni kohaselt "Muru kasvab mulla peale".

Buffalo eesti kogukond on olnud võrdlemisi väike. Oma haripunktil ulatus selle liikmete arv umbes kolmesajani. 50. aastatel organiseeris kooliõpetaja Kaldma siin eestlaste koori, hiljem juhatas seda Taavo Virkhaus, kui ta Rochesteris Eastmani muusikakoolis (*Eastman School of Music*) õppis. Virkhaus oli siis noor ja kooriga liitus tänu sellele palju noori inimesi. Pärast juhatas koori Peeter Paul. Nad andsid mõned kontserdid ka koos Hamiltoni kooriga. Mäletan üht ilusat esinemist Toronto lähedal Seedrioru<sup>8</sup> vabaõhulaval. Buffalo eestlastel on olnud õnneks võimalus kasutada sealset suurt ja kaunist, väga hea akustika ja oreliga luteri kirikut. Tänu sellele on nad saanud ka mitmeid solistide kontserte korraldada. Nii on seal esinenud peale Heinz Riivaldi veel Carmen Prii<sup>9</sup>, Irene Loosberg<sup>10</sup>, Õnne Laikvee<sup>11</sup>, Tamara Noorheim-Lehela<sup>12</sup>, Valve Tali, Andres Raudsepp<sup>13</sup>, Hilda Sepp, Ive Patrason<sup>14</sup>, Lydia Aadre jt. Peaaegu kõik Toronto eestlaste koorid on seal laulnud. 1989. aastal esines selles kirikus ka RAMi poistekoor ja kammerorkester Tallinnast. Meie oma koor piirdus põhiliselt jumalateenistustel ja laulupidudel laulmisega. Praegu koori enam ei ole ja eestlaskond on jäänud väga väikese-arvuliseks.

1960. aasta suvel saabus Rootsist meie majja endine "Estonia" primadonna Milvi Laid. Seedrioru kontserditoimikond Torontost eesotsas dr. Tammemäega koostas suvisteks pidustusteks kava ja küsis ka Peeter

Paulilt nõu. Ta soovitas kutsuda Milvi Laidi sinna esinema. Omal ajal oli Milvi olnud Eesti publiku poolt väga armastatud. Ta oli kauni häälega, šarmantse ja aristokraatse esinemismaneeriga. Selleks tuli Seedriorule viia ka suur kontsertklaver. See oli vabaõhukontsert. Ilma pärast oli küll väike risk, aga seni olid kõik ettevõtmised korda läinud. Kontsert õnnestus üllatavalt hästi.



Andrei Christiansen.  
Foto TMMi arhiivist

Edasi mindi kontserdireisile läänerrannikule. Esimene kontsert oli filmilinnas Los Angeleses. See oli Peeter Pauli ja minu esimene reis läände. Meid võeti väga hästi vastu, kontsert oli välja müüdnud ja kõigil oli rõõm näha vanu tuttavaid kuulajate ridades. Eestlaste seltsielu näis seal olevat väga aktiivne. Siit läks reis San Franciscosse. Milvi oli tuntud oma nõrga tervise poolest. San Francisco kontserdi esimeste laulude ajal näis ta pisut väsinuna. Siis aga, toetudes oma suurtele lavakogemustele, oli ta peatselt endine "Estonia" primadonna ja võitis kõikide südamed. Järgnesid esinemised Portlandis ja Vancouveris, tagasi Buffalosse tuldi Chicago kaudu. Kuid ega puhkuseks palju aega ei antud, sest Torontos oli juba uus kontsert välja kuulutatud ja piletidki müüdnud. Nad said ülihäid arvustusi. Sellest kavast tehti Buffalo stuudios ja "Ameerika Hääles" helisalvestusi. Hiljem saadeti need ka kodumaale. Lõpptulemusena valmis sellest reisist heliplaat. Milvi lahkus Buffalost rõõmsana, täis lootusi, et tuleb veel peagi tagasi, kahjuks see ei teostunud. Ta ruttas siit



Milvi Laid 30. oktoobril 1956 Soomes, Tampere.  
Foto TMMi arhiivist

Rootsi ja sealt Soome, et esineda taas operet-  
tides. Soomes oli ta väga armastatud. Meil  
oli siis juba kaks põnni, poeg Paul Endel  
sündis Buffalos 23. juunil 1955.

Ka Lydia Aadre vennatütar, Iive Patrason  
esines Soomes. Aadre hoolitses New Yorgis  
tema eest ja soovis väga näha, kui kaugele  
Iive kord jõuab. Kahjuks suri Lydia Aadre

ega saanudki näha-kuulda Ive esinemisi. Kui Ive Patrason Soomest naasis, andsid nad Peeter Pauliga mitmeid kontserte Buffalos, New Yorgis ja Torontos. Ive esines palju ka koos Heinz Riivaldiga. Põhiliselt olid kavas ooperiduetid, millest tehti ka heliplaate. Ühel neist mängis teisel klaveril kaasa Asta Riivald, salvestas üks New Yorgi stuudio.

Kerkisid esile uuedki lauljad, näiteks Torontos Õne Laikvee, kes oli püüdlik ja saavutas häid tulemusi. Mitmed tema kontserdid toimusid koos Peeter Pauliga Torontos, Buffalos jm. Mulle on eriti meelde jäänud kontsert, kus ta laulis Schumanni tsükli "Naise elu ja armastus". Palju esinemisi oli Peeter Paulil ka Irene Loosbergiga.

Kui New Yorgi Eesti Meeskoor kaotas oma kauaaegse dirigendi, tehti Peeter Paulile ettepanek see koht üle võtta. Sinna kohe kolida oli meil aga võimatu. Nii sõitis Peeter Paul proovideks ja kontsertideks Buffalost New Yorki. Õnneks ei olnud lennukisõit tol ajal ületamatult kallist. Niisugune elu kestis umbes aasta. New Yorki kolimine osutus meile siiski võimatuks. Olime oma elu Buffalos sisse seadnud — lapsed käisid siin koolis, oli olemas kindel sissetulek, ühe meeskoori juhatamisest ei saanud ometi ära elada. Nii me jäime Buffalosse.

Pensionieas loobus Peeter Paul oma organistiametist. Ta mängis üksnes eestlaste jumalateenistustel. Klaveritunde ei olnud talle kunagi eriti meeldinud anda. Kuid ta oleks meeleldi tahtnud veel midagi suuremat ära teha. Soovitasin minna Torontosse ja seal üks operett l avale tuua. "Nad ei lase ju mind sinna tegutsema," arvas ta. "Tegutse kiirelt, enne kui nad vastu töötama jõuavad hakata!" soovitasin mina. Peeter Paul võttiski ühendust Lydia Vohuga<sup>15</sup>, kellest sai tulevase opereti lavastaja. Lydia Vohu oli juba Eestist käinud Viinis operette vaatamas ja kodumaale uudiseid kaasa viinud, soovitanud, mida oleks "Estonias" võinud lavastada. Üks viimaseid asju, mida ta Viinis "Estonia" jaoks välja valis, oli "Ōue loož". Kahjuks jäi see olude sunnil "Estonias" lavastamata.<sup>16</sup> Nüüd õnnestus tänu vanadele tutvustele saada Viinist selle noodid ja nii läkski töö lahti. Sobivamaks nimeks leiti olevat "Kuninglik seiklus" ja lavale tuli see 1976. aasta aprillis. Peaõsades esinesid Edgar Kink, Erika Veskimets<sup>17</sup>, Tamara Noorheim, Harry Mürk<sup>18</sup>, Ernst Vähi<sup>19</sup>, Leida Järvi<sup>20</sup> jt. Orkestri komplekteerim isega oli palju raskusi. Eestlastest mängijaid ju linnas leidus, aga üks nad kõik olnud mingi igapäevase leivateenimisega ametis.

Buffalo publik oli paljude aastate jooksul harjunud sõnalavastustega — ja nüüd äkki operett! Seetõttu oldi esialgu küllaltki äraootaval seisukohal. Õnneks soojenes publik koos etenduse kulgemisega ja sattus lõpuaplausiga päris hoogu. Viimaks arvati, et operett kulus tõesti väga ära — see tõi elevust ja rõõmsamaid mõtteid. Olime oma igapäevases dollarite tagaajamises juba väga tuimaks muutumas.

Edust tiivustatuna asuti järgmist operetti lavastama. Taas toodi lavale "Havai lill". Printsiks tuli USAst Heinz Riivald, kes mängis sama osa juba Geislingenis. Edu kroonis sedagi lavastust. Toronto etenduse järel kutsus Riivald meid esinema Lakewoodi ning organiseeris etenduse New Yorgiski. Kahjuks ei saanud Toronto pillimehed kaasa sõita ja seetõttu tuli orkester kohapealsetest orkestrantidest kokku panna. Lakewoodi ameeriklastel oli oma orkester, kus mängisid professionaalsed muusikud. Osalt palgati neid. Kuna aga kõik toimus üsna viimasele minutil, läks etendus lavale peaaegu ilma proovita. Lakewoodi muusikud ütlesid küll, et millegi niisugusega pole nad varem hakkama saanud, kiitsid Peeter Pauli, kes kõiki oma taktikepiga koos suutis hoida. Eks see olnud rohkem peaproov New Yorgi etendusele, mis läks suurepäraselt korda. Etendus toimus ühes kesklinna koolimajas, kus oli õnneks korralik akustika.

Järgmisena plaanis Peeter Paul lavale tuua "Silvat". Ta muretses noodid ja tõlkis laule ning mängis seda kodus läbi. Õnnetuseks halvenes vahepeal tema tervis — südamerikked näisid küll mööduvat, aga mitte päriks. Sellele vaatamata pidi "Silva" lavale tulema. Mina lõin kartma — polnud naljaasi neid operette 100 miili Buffalost eemal Torontos lavastada, see nõudis suurt pingutust. Ettevalmistamisega oli küllalt probleeme ja ega neid vähemaks jäänud, tuli juurdegi. Me ei olnud enam noored!

1980. aastal oli Peeter Pauli isa — Mihkel Lüdigi 100. sünniaastapäev. Kuuldused ja ajaleheteaded selle pühitsemisest kodumaal ulatusid meienigi. Kuulsime, et Lüdigi "Koit" oli Eestis nii populaarseks muutunud, et sellega alustati seal iga laulupidu. USAs ei teadnud me pikka aega midagi sellest, mis Eestis toimus, kas isa oli elus või mitte. Aegamööda saime siiski teateid ning arenes kirjavahetus isa ja sõpradega, kes sinna olid jäänud. Meil õnnestus siia saada ka isa helitöid, neidki, mis olid pärast sõda valminud. Nende seas oli üks pala tšellole ja klaverile, mille Peeter Paul leidis väga nukra olevat ja ütles: "Vanamees on vist väga kurb.

Kas ta on kurb oma elu või eesti rahva pärast?"

Isa kirjutas, et temaga on kõik korras, tema eest hoolitsetakse hästi. Vaid viimases kirjas kirus, et Eestis ei ole mitte korralikku sigaritki saada, ainult selge praht! Saatku me talle mõni sigar! Kas meie pakk temani jõudis — ei tea.<sup>21</sup> Tekkis mõte ka siinsel mandril isa sünnipäeva tähistada. Kõige sobivamaks paigaks osutus Toronto, kus leidus koore ja soliste. Meeskoor, segakoor, noortekoor — kõik olid nõus kaasa lööma. Solistideks valis Peeter Paul Õne Laikvee ja Irene Loosbergi. Orkestri moodustamine ei olnud seekord õnneks raske. Sekka sai võetud ka kohaliku konservatooriumi tudengeid ja kõik läks libedalt. Kontsert sai ühtlasi lindistatud, küll asjaarmastaja poolt, aga nii hästi, et meil oli julgust sellest hiljem heliplaatki teha. Nii läksid laulud Ameerika mandril kaunimal kõlal eestlaste kodudesse. Lüdigi "Koit" aga kõlas juba RAMi poistekoori esituses New Yorgi kõrgeimas pilvelõhkujas. Kes oleks võinud arvata, et Viljandi mulkidele kiiruga loodud laul kord nii populaarseks saab, et ulatub oma vägevate voogudega üle USA!

Peeter Paul unistas ikka veel "Silva" lavastamisest. Meie kõõgis olid aga rohud ritta seatud ja sageli kaebas ta, et vanadus tuleb kallale ja pea ei tööta enam nii hästi. Saanud Raimund Kulli "Kriuša lahingu" plaadi, tahtis ta seda vabariigi aastapäeval, 24. veebruaril orkestriga ette kanda, Eestis oli see siis veel keelatud.<sup>22</sup> USAsse saabusid Neeme Järvi ja Arvo Pärt, kes olid hiljuti kodumaalt lahkunud.<sup>23</sup> Kohtusime nendega New Yorgis. Olime seal Pärdi autorikontserdil. Peeter Paulil oli kindel otsus: eestlastele on sündinud üks väärt helilooja! Torontost tuli ettepanek korraldada Pärdi toetuseks kontsert, et ta siinpool NLi piire endale kodu luua saaks. Korraldajaks oli Õne Laikvee. Peeter Paulil paluti tutvustada heliloojat ajalehes ja ka kava kokku seadmisel abiks olla. Tal oli kinnisidee võtta kavasse Tšaikovski kuuluse Trio klaverile, viiulile ja tšellole. "Miks tahad just nii pikka teost kavasse võtta?" küsisin. "See on nii ilus!" vastas ta ja jutustas, kuidas Tšaikovski oli selle loonud pianisti ning Moskva Konservatooriumi asutaja, Nikolai Rubinšteini mälestuseks. "Pärt ju elab veel! Miks siis mälestusteos?" imestasin veel kord. Peeter Paul ei jätnud jonnki ja vastas: "See on lihtsalt väga ilus!" Lepiti kokku, et mängitakse vähemalt esimene osa Triost. Ja ta asus seda kodus hoolega harjutama. Mul oli tunne, et ta pole kunagi varem nii hästi mänginud. Tundsini juba paar

nädalat mingit imelikku alateadlikku hirmu, kuid ei tahtnud teda sellega häirida. Tal oli süda haige ja mina pidin olema tugevam.

Kord hommikul, see oli 25. aprillil, ütles Peeter Paul, et nüüd on kogu kava selge, tarvis vaid raamatukogust kõigile noodid tuua. Kartsin sisimas, kuidas ta küll proovidega hakkama saab! Tundsini, et see käib talle üle jõu. Andsin aga järele ja läksime raamatukokku. Kojusoidul hakkas tal taas rinnus pigistama. Lootsin, et kõik läheb mööda nagu varemgi. Kogu jõudes lehvitas ta mulle ja viipas, et läheb ja heidab kõrvaltoas pikali. Kui läksin teda õhtusöögile kutsuma, oli ta ikka veel voodis. Kohkusin ja kutsusin esmaabi, kuid haiglas selgus, et kõik oli hiljaks jäänud...<sup>24</sup>

Tšaikovski teost "Trio suure kunstniku mälestuseks" mängiti Torontos juba tema mälestuseks. Kontserdil süvenes mul üha rohkem tunne, et ta oli selle endale hüvasti-jätuks valinud.

*Endla Lüdigi mälestused on ajakirja "Teater.Muusika.Kino" spetsiifikast lähtuvalt avaldatud lühendatuna. Lugejani on toodud eelkõige muusika- ja teatrieluga seotud osa. Eelmised osad vt TMK 1995, nr 6, 8/9 ja 1996, nr 1, 6.*

*Redigeerinud ja kommenteerinud*  
TIINA ÕUN

## KOMMENTAARID

1. William Steinberg läks Buffalo sümfooniaorkestri dirigendiks 1945. aastal ja lahkus sealt Pittsburghi 1952.
2. Josef Krips oli Viini Riigiooperi dirigent aastail 1933—1938; Buffalo sümfooniaorkestri juurde asus 1952. aastal, tegutses aastail 1963—1970 ka San Franciscos.
3. Tuntud New Yorgi klaverifirma "Steinway & Sons" asutati 1853. aastal.
4. Jutta Kurman — laulja ja seltsitegelane; lõpetas Tallinna Konservatooriumi 1940. aastal A. Arderi lauluklassis. Emigreeris 1944 Saksamaale, sealt 1947 USAsse, kus lõpetas 1952. aastal New Yorgi muusikakolledži (*College of Music*). Kurman on Eesti Helikunsti Keskuse asutaja ja esinaine New Yorgis, esinenud kontsertlauljana USA-s ja Kanadas ning teinud kaasa muusikalavastustes. (Vt H. Kiisk, Muusiku elukäigust, Jutta Kurman — 80, "Teataja" 1992, nr 19, 28. XI.)
5. Lydia Aadre (Adler) — omaaegne "Estonia" ooperisolist. Emigreeris 1944 Saksamaale ja sealt USAsse. Esines ka kontsertlauljana nii Euroopas kui ka Põhja-Ameerikas. EMBLi andmeil suri Marylandis 2. IX 1957.



6. Eedo Karrisoo lahkus Eestist 1944. aastal Rootsi, sealt 1950 USAsse; oli Chicago konservatooriumi õppejõud, suri Portlandis, Oregonis 23. XI 1982.
7. Andrei Christiansen elas USAs alates 1951. aastast ja töötas Californias vene keele õpetajana; suri Monterey 11. IX 1968.
8. Lõuna-Ontario eestlaste suvekodu Toronto lähedal, arvukate metsaülikooli suvekursuste ja vabaõhu kontsertide paik. (Vt Seedrioru 1955—1980, Toronto, 1980.)
9. Carmen Prii (ka Berendsen ja Romanenko) — viuldaja, Riigi Ringhäälingu orkestri kontsertmeister aastail 1943—1944, läks 1944 Saksamaale; sealt 1949 USAsse. On mänginud Washingtoni ja Greenville'i sümfooniaorkestris ning esinenud solistina Euroopas ja Põhja-Ameerikas.
10. Irene Loosberg — metsosopran; õppis Jenny Siimoni juures Tallinnas ja Helmi Betlemi studios Stockholmis. Lõpetas Toronto Kuningliku Konservatooriumi. On esinenud korduvalt Kanada raadios ja televisioonis, solistina Toronto Ooperis ja sümfooniaorkestriga. Tegutsenud ka pedagoogina ja salvestanud heliplaate. (Vt "Kodukolle" 1953, nr 6; Lääneranniku eestlased: IV Lääneranniku Eesti Päevad. San Francisco 1959, Toronto, EOLL, 1959, lk 60.)
11. Õne Laikvee — eesti päritolu sopran Torontos, salvestanud ka heliplaate. (Vt Heliplaadi arvustus, "Vaba Eesti Sõna", 6. VI, 1985.)
12. Tamara Noorheim(Norheim)-Lehela — eesti päritolu laulja Torontos, tegutsenud ka Toronto EELK Vana-Andrese koguduse segakooris. (Vt EELK Toronto Vana-Andrese Koguduse vlv "Sõnum" 1987. Ülestõusmispüha, lk 12—13.)
13. Andres Raudsepp — on tegutsenud muusika alal lauljana (bass-bariiton) Kanadas ja salvestanud heliplaate. Lõpetas 1960 *baccalaureus artibus*'e kraadiga Lääne-Ontario Ülikooli (*University of Western Ontario*), on töötanud prantsuse keele õpetajana ja olnud aktiivne Eesti metsaülikooli suvekursuste organiseerija, juhendanud seal laulu, rahvaluule, -muusika ja -tantsu alaseid kursusi. (Vt Metsaülikool 1967—1982. Toronto, 1984; Verbum Habet Sakala 1960—1961. New York, 1963, lk 107; "Meie Elu" 20. X 1988, nr 42; 10. XI 1994, nr 45.)
14. Ivo Patrason — sopran; lõpetas 1961. aastal Juilliardi muusikakooli USAs (*The Juilliard School of Music*); oli Sibeliuse stipendiaadina Helsingis ja laulis Soome Rahvusooperis. On tegutsenud USAs ja Kanadas. (Vt "Triinu" 1961, nr 34; IX Lääneranniku Eesti Päevad. Vancouver, 1969, lk 13.)
15. Lydia Vohu (Vikstein) — näitleja ja lavastaja. Õppis Paul Sepa teatristudios; on tegutsenud "Ugalas" ja "Estonias" (1940—1944). 1944 läks Saksamaale, oli 1946. aastal Lüübecki laagris ning ühines seejärel Oldenburgi Eesti Rahvusteatri trupiga. 1951. aastast Kanadas, Torontos. Tegutses lavastaja ja näitlejana Eesti Rahvusteatri Kanadas. Suri Torontos 1990. (Vt "Triinu" 1986, nr 131; "Meie Kodu" 1990, nr 32/33.)
16. H. Langi operetti "Õue loož" mängiti "Vane-muises" 1939. aastal.
17. Erika Veskimets-Solom — laulja ja teatritegelane Kanadas, tegutsenud abilavastajana Eesti Rahvusteatri Kanadas. (Vt ESTO '84. Teater, lk 16; J. Aavik. Eesti muusika ajalugu IV, Stockholm, 1969, lk 279.)
18. Harry William Mürk — filoloogiadoktor, Toronto Ülikooli eesti keele õpetooli professor. On olnud aktiivselt tegev Eesti Rahvusteatri juures Kanadas. (Vt "Korp! Fratemitas Estica 1907—1982". Toronto, 1983, lk 14.)
19. Ernst Vähi — Eesti Rahvusteatri tegelane Kanadas. (Vt Eesti Rahvusteater Kanadas. Ülemaailmsed Eesti Päevad Torontos 1972, lk 6.)
20. Leida Järvi — eesti päritolu laulja Torontos. Esinenud solistina ja tegutsenud Eesti Rahvusteatri juures Kanadas; salvestanud koos Olaf Kopvillemiga populaarse heliplaadi "Viise ja vint". Suri Torontos 13. X 1983. (Vt Eesti Rahvusteater Kanadas. Ülemaailmsed Eesti Päevad Torontos 1972, lk 6; "Triinu" 1984, nr 124.)
21. Mihkel Lüdigi suri Vändras 7. V 1958.
22. Raimund Kulli sümfooniiline avamäng "Kriiüsa lahing" on pühendatud Eesti Vabadussõjas 1919. aastal toimunud Kriiüsa ehk Krivasoo lahingule.
23. Neeme Järvi lahkus Eestist 1979, Arvo Pärt 1980.
24. Peeter Paul Lüdigi suri Buffalos 25. IV 1983.

## ERSO 1995/96, ARVE JA ARUTLUSI

Parim viis pühendamatu lugeja peletamiseks on numbritega manipuleerimine, igasugu loetelude ohter esitamine. Ent süvenejale pakuvad just arvud ja konkreetset äranimetamised ainet (oma) järeltunde tege-  
misesks. Seda nii ERSO eelmisest hooajast osasaanule kui ka tulevikuks tagasisaajatajale.

Niisiis apelleeritakse käesolevalt objektiivsusele, kusjuures peaksid ainuma loomulikult ka ajaomased tendentsid situatsioonis, mille tekitas vaid mõni aasta tagasi aeg ise ja mis valusalt puudutas eelkõige meie ainukest professionaalset sümfooniaorkestrit. Õeldud on, et kui korraga vahetub selletaolisest organismist kuni 7%, annab see taseme märgatavalt tunda. ERSOst aga lahkus kümnenäendi esimestel aastatel majanduslikel kaalutlustel kolmandik andekaid ja kogemustega muusikuid, asemele asusid verinoored EMA tudengid. Samas kaotasime Peeter Lilje, teda asendanud Leo Krämmerist ei kujunenud sisulist juhti ning ka 1993. aastal etteotsa valitud Arvo Volmerit ei võetud kohe vastu vieldamatu suveräänina. Ent sündis fenomen, kus paljudest teguritest ei saa mainimata jätta vähemasti kahte: paranenud on EMA kooliline ettevalmistus (eeskätt keelpillide alal — enam ei valmistata ette soliste, vaid ansambliste) ning normaliseeris orkestri sisekliima.

Hinnangud — eriti kuluaarides — ERSO vaadeldavale tööaastale pole ootuspäraselt ühesed. Sealjuures ei puuduta lahknevused üldjuhul orkestri taset, küll aga kaapoliitikat ja viimasest johtuvat kahanevat publikuhuvi.<sup>1</sup> Ent alustagem, nagu lubatud arvuude, loetelude ja nimetamistega.

### HOOAJA MAHUST NII JA TEISITI

Hooajal 1995/96 andis ERSO 40 avalikku akadeemilist kontserti 31 erineva kavaga (milles üksnes väike osa varieeruvalt kor-  
dus): esimene 21. augustil Tallinnas, viimane 19. juunil Kuressaares.<sup>2</sup> Arvestamata jätame

<sup>1</sup> Omaette valusa teemana tõusid eriti möödunud hooajal esile pileтите hinnad, mis alalise publiku enamikule tõesti kurnavad. Lahendus niipea ei näe. Isiklikult arvan, et "Eesti Kontsert" peaks rohkem võtma prestiiži publikult ning sedavõrd vähem neilt, kel muusika väimseks tarbeks. On tööd sotsio-  
loogidele, raalidele, realistidele ja eetikuile!

<sup>2</sup> Silmas pidades tehti kogumahtu, tuleb siia lisada veel helisalvestised, mida ei olegi nii vähe. **Oktoobris** Eesti Raadio (edaspidi ER) fondi — Pärdi "Pro et contra", solist Pärt Tarvas, dirigent Olari Elts; Eduard Oja "Eesti tantsud" ja "Leinamarss", dirigent Jüri Alperen. Plaadistati Penderecki ja Eespere Flöödikontsert ning Bartóki Fantasia Ungari teemal, solist Jean Claude Gérard,

osalemised Tallinna XV vanalinna päevade galakontserdil Raekoja platsil (5. juunil 1996 — 13 numbrit populaarset muusikat Eri Klasi juhatusel) ning Mozarti Reekviemis Kaarli kirikus (28. juunil 1996 koos Norra dirigendi ja kooridega), kuna esimeses tehti kaasa ühendorkestris, teisest võttis osa vaid ERSO kammerkoosseis.

Ammu on möödas ajad, mil esinemisi jagati Tallinna ja Tartu vahel peaaegu kahasse. Nagu 1950. aastatel, mil kord kuus sõideti Tartusse, ööbiti kohapeal ja anti nädalava-  
hetusel täismajadele kuni 3 kontserti 3 kava-  
vaga. Kuid siis oli ka publik ja üldine mentaliteet teistsugune — elava muusikaga konkureerisid ainult üks eesti raadioprogramm ning piiratud, plaadivalik (78-kiirusega grammofonid.)<sup>3</sup> Nüüd käidi Tartus üldse

dirigent Arvo Volmer.

**Detsembris** plaadistati Reinecke Flöödikontsert, solist Matti Helin, dirigent Nikolai Aleksejev, ning Stravinski "Psalmide sümfoonia" koos Eesti Poiste-  
tekooriga, dirigent Arvo Volmer.

**Jaanuaris** plaadistati Beethoveni Viulikontsert ja kaks "Romanssi", solist Mark Lubotski, dirigent Arvo Volmer.

**Veebruaris** telesalvestus — Mozarti sümfoonia KV 318, Brahmsi Akadeemiline avamäng, Tubina "Eesti tantsud" ja Beethoveni V sümfoonia I osa, dirigent Arvo Volmer.

**Märtsis** Eri fondi — Carlose I vaatuse aaria Verdi ooperist "Don Carlos" ja Vasco da Gama aaria Meyerbeeri ooperist "Aafrikanna", solist Ivo Kuusk, ning Lepnurme Orelikontsert, solist Ines Maidre, dirigent Arvo Volmer.

**Aprillis** Eri fondi — Sibeliusse Viulikontsert, solist Sigrid Kuulmann, neljas laul Richard Straussi tsüklist "Neli viimast laulu" ning "Pühendus" op. 10, nr 1, solist Mare Jõgeva, dirigent Jüri Alperen.

**Juunis** plaadistati Tšaikovski I klaverikontsert, solist Indrek Laul, ning Mozarti Kontsert flöödile ja harfile, solistid Matti Helin ja Tatjana Lepnurm, dirigent Arvo Volmer.

Selle muusika jõudmine kuulajateni ei sõltu tegijatest ega mahu valitud teema sisse. Siiski lisame, et "Klassikaraadio" mitte üksnes ei kandnud Estonias üle kõik kontserdid, vaid ka salvestas need. Kas, millal ja palju neist veel eetrisse jõuab, oleneb juba toimetusest.

<sup>3</sup> Et ka nostalgilise sõjaeelse Eesti päevil kannatasid sümfooniakontserdid hooti vägagi tühjade saalide all, seda kurdetakse omaaegsetes üllitistes mitut puhku. Ja see on tõik, mida kõigi ühiskondlike kardinaalsete jõnksude juures ei maksa tänagi tähelepanuta jätta — ilmselt toimivad pakkumises-  
tarbimises keerukamad ja ajatumad seosed, kui hetkel arvata oskame.

kolm korda: mullu 29. septembril festivali "Felicia I" raames (dirigeeris Alexander Apolin, solist Radoslav Kvapil, kavas 4 osa Smetana sümfoonilisest poeemist "Minu kodumaa" ja Dvoraki Klaverikontsert), 22. detsembril (Eri Klas, kaastegev RAM — see oli eelmise õhtu Tallinna jõulukontserdi kordus Wagneri "Apostlite söömaaja" ja "Siegfriedi idüll") ning Schuberti "Löpetamata sümfooniaga" ning 11. aprillil (Aivar Mäe, kaastegev kammerkoor "Arsis" ja selle keldade ansambel, kavas John Rutteri Reekviem ning esiettekandena Peeter Vähi "Kellade sümfoonia" — tõenäoliselt esimene nii ulatuslik teos, mis sellisele koosseisule üldse kirjutatud; järgmisel õhtul tehti sama kava Estonias).

Ühtekokku esineti Eestimaal väljaspool Tallinna 8 korda, puhtalt korduskavu oli 3. Lähiaastatega võrreldes kuuldi ERSOt väiksemates kohtades mõneti jälle sagedamini: 22. augustil Pärdi festivalil Paides (dirigent Miika Eichenholz Rootsist ja pianist Ignat Solženitsõn USAst ning tšellist Pärt Tarvas, kavas Pärdi "Cantus", "Pro et contra" ja I sümfoonia ning Brahmsi I klaverikontsert; päev varem Estonias ei mängitud sümfooniaid — just Paides oli see aga tuhm akustika tõttu vastunäidustatud), 22. septembril Võrus (Arvo Volmer, kavas Tubina "Eesti tantsud", Pärdi I sümfoonia, Alfred Schnittke II viiulikontsert Mark Lubotskiga (!) ja Mozarti "Linzi sümfoonia"), 12. jaanuaril Põlvas (Jüri Alperen, solistideks nimekas kanadalane Rémi Boucher ja Tiit Peterson, kavas Rodrigo "Aranjuezi kontsert", Tõnu Kõrvitsa Kitarrikontsert ja Tšaikovski V sümfoonia — 11. jaanuari kava Estonia kontserdisaalis) ning 18. juunil Orissaares ja järgmisel päeval Kuressaares (Jüri Alperen, kavas Weberi avamäng ooperile "Abu Hassan", Saint-Saënsi "Havanaise", Tšaikovski Rokokoovariatsioonid Pärt Tarvasega ja Mozarti Sümfoonia KV 550). Olgu märgitud, et see oli ERSOle üldse esimeseks sõiduks üle Väinamere (saarel, nimelt Kihnus, on varem käidud ainult üks kord — 1970. aastate lõpul Neeme Järviga).

Peatusime neil reisidel suhteliselt pikalt ainuüksi rõhutamaks, et elava muusika, sealhulgas orkestrimuusika viimine iga kuulajani on aktuaalne. Ja et probleemiks pole sugugi esitatava raskuste; olen ise Paides näinud nn väheses kuulamiskogemusega inimeste vahetat kaasaalamist ERSOle. Probleem seisneb hoopis sobivate saalide nappuses — ERSO-taolisele neid väiksemates linnades lihtsalt ei ole. Ent mõõndused on võimalikud: väiksemad koosseisud ja n-ö pika-poogna-palad, mis ruumi kõlatuse mõneti retušeerivad. Nii tuleks korraldajaile ja muusikuile soovida missioonitunde jätku optimaalsete variantide vaagimisel, püsi ja õnnestumisi.

Eestist välja saadi ainult üks kord, kui tehti kaasa dramaatilise eeloo ja järelkajaga

(mäletatavasti muusikavalistel asjaoludel) "Joonase lähetamise" mullusügisene turnee marsruudil Göteborg—Malmö—Stoc-holm—Helsingi. Siis, 28. augustil, anti Arvo Volmeri juhatusel ka iseseisev kontsert Göteborgis. Sealne arvustus kiitis Mozarti "Linzi sümfoonia" kõla, Elgari "Enigma variatsioonides" oldi võlutud laiaast voolavusest ja detailselt fraseeringust. Veel oli planeeritud kontsert 1. oktoobril Helsingi Aleksandri teatris (festivali "Felicia I" sarjas tšehhi muusikaga — "Vanemuises" 29. septembril tehtu kordusena), kuid see väljasõit jäi tormitseva mere tõttu ära. Sõitkude vähesusse tuleb suhtuda paraku siiski kui ilmsesse paratamatusse: lähetusteks puudub raha, raha on kokku kuivanud ka potentsiaalsetel kutsujatel Läänes.

## MIDA MÄNGITI?

Mängiti ühtekokku 85 nimetust 55 autorilt (salvestustega kokku vastavalt 95 ja 61), neist teatavat osa mitmel korral. Sarju, kõigis 4 kava, oli 3: "Johannes Brahmsi sümfooniad", "Maaailma muusikalised pealinnad — Pariis" ja "Johann Wolfgang Goethe muusikas". Seega jätkati põhimõtteliselt eelmise hooaja joont, st sarjade sisulise kujundamise peale oli mõeldud juba mitu aastat tagasi. Neist sarjadest jõuame otsejoones **lääne klassika** juurde, mis kõlaski kõige rohkem — 46 teost 23 heliloojal<sup>4</sup>. Brahmsilt esitati kõik sümfooniad ja I klaverikontsert, Ravelilt viis teost, sh mõlemad klaverikontserdid, Mozartilt sümfoonia KV 297, 425, 543 ja 550, Saint-Saënsilt neli teost, sh IV klaverikontsert ja III sümfoonia, Wagnerilt ja Debussylt kolm teost, viimaselt sh "Meri" ja "Fauni pärastlõuna". Ühe või kahe oopusega olid esindatud Beethovene (V klaverikontsert), Bizet (Sümfoonia C-duur), Chausson, Donizetti, Dvorak (Klaverikontsert), Erkel, Gounod, Haydn, Krommer, Liszt (sümfoonia "Faust" ja "Prelüüdid"), Mahler (VIII sümfoonia), Mendelssohn, Reinecke, Schubert ("Löpetamata sümfoonia"), Smetana, R. Strauss ("Surm ja kirgastumine" ja "Don Quijote") ja Weber (II klarnetikontsert).

**XX sajandi lääne muusika**, 17 nimetust 16 autorilt: Bartók (I Klaverikontsert), Bernstein (II sümfoonia), Ciurlionis, Gershwin ("Ameeriklane Pariisis" ja "Rhapsody in Blue"), Lang, Lutosławski (III sümfoonia), Messiaen ("Hümn"), Nordgren, Rautavaara (Tšellokontsert), Rodrigo, Rutter (Reekviem), Schikele ("P.D.Q. Bach — Eine kleine Nichtmusik"), Schnittke (II Viiulikontsert), Sibelius ("Tapiola"), Szymanowski (Kontsert-avamäng op. 12) ja Xenakis ("Keqrops").

**Vene muusikast** oli esindatud 5 heliloojat kokku 7 teosega: Prokofjevi III sümfoonia, Rahmaninovi III sümfoonia, Stravinski Süit

<sup>4</sup> Ei pretendeeri kõigi arvude absoluutsele täpsusele.



Dmitri Liss.

Foto Eesti Kontserdi arhiivist

nr 1, Šostakoviči VIII sümfoonia ning Tšaikovski V sümfoonia, programmine sümfoonia "Manfred" ja Rokokoovariatsioonid.

Kümnelt eesti heliloojalt 16 teost, sh Elleri Viulikoncert, Eespere Flöödikonsert (esiettekanne), Tõnu Kõrvitsa "The Blue Gate" (esiettekanne), Lepnurme Orelikoncert, Mägi "Bukoolika", Pärdi II sümfoonia, Tormise Avamäng nr 2, Tubina V sümfoonia ja "Eesti tantsud", Vihmandi "Floreo" (esiettekanne) ning Vähi "Kellade sümfoonia" (esiettekanne).

Viimastel aastakümnetel on umbes säärases mahus kogu aeg töötatud. Siiski võib täheldada mõningaid nihkeid. Vene muusika vastu ilmutatakse tasapisi jälle huvi, kuid ikkagi veel ülekohtuselt ettevaatlikult.

Sedavõrd rohkem on ruumi jäänud lääne autoritele. Klassika ja kaasaja vahetõrge näib olevat mõistlik. Suhteliselt palju on mängitud klassika poolelt vähetuntud oopusi, seda nii tuntud kui ka tundmatutel autoritel. Igatahes ei tahaks nõustuda kuluaariväidetega, et valitseb keskpärane ja igav muusika ning et just selline programmipoliitika on saalid tühjaks peletanud. Mis aga ei tähenda, et halli pole üldse saali pääsenud. Eks lugeja vaagigu ise, selleks too kuivaõitu loetelu eespool ära toodud saigi (kustjuures nimetatama on jäetud suur hulk kergekaalulist, kuid vägagi populaarset muusikat).

Volmerile on juba pikka aega ette heidetud, et ta väldib eesti muusikat.

1995/96 see faktiliselt nii (enam) ei olnud, kuid — kui lugeda Eller klassikuks ja Tubin kaasaega, siis jäi vanameister tõesti päris üksi, kõnelemata sajandi esimese poole meestest. Järelikult tuleb nurisejatega osaliselt soostuda. Seevastu kõlas esietekandeid juba sedavõrd, et meenub stagnaaeg selle sümfaatsemast küljest.

Zanriliselt domineerisid hooajal mõistagi sümfooniad — neid oli 26, puhtaid kontsertvorme oli ka meeldival arvul — 20, nende lisaks veel sellised teosed, nagu Gershwini "Rhapsody in Blue" ja Nordgreni "Phanthisme". Klaverikonserdid olid esindatud kaheksas ning puupillidele loodu viies programmis. Tšelliste kuulsime koos Tšaikovski Rokokoovariatsioonide ja Richard Straussi "Don Quijotega" üldse neljal, viiuldajaid — koos Raveli "Mustlase" ja "Hispaania rapsoodiaga" — samuti ainult neljal puhul. Muudega võrreldes osutus keelpillikonsertide valik hõredamaks ja juhuslikumakski.

## KES ESINESID?

Välissolistidest käis ERSO ees 12 instrumentalisti ning 5 vokalisti (viimastest Karlis Zarinš, Solveig Raja, Marina Lapina ja John Erik Eleby Mahleri VIII sümfoonia). Pianiste oli 5, flötiste 2 ning 1 viiuldaja, tšellist, oboe- (ja inglissarve) mängija, kitarrist ja saksofonist. Vaieldamatut maailmaklassi esindasid neist Roger Woodward (klaver), Jean Claude Gérard (flööt), John Edward Kelly (saksofon), Thomas Indermühle (oboe, inglissarv), Rémi Boucher (kitarr) ja Mark Lubotski (viulil), kuid heatasemelised või tugeva isikupäraga olid teisedki. Nii et jälle ei pea paika väited, nagu me ei kuuleks siin kõrget või normaalset rahvusvahelist taset. Võimalik, et keskmine kuulaja neid ei tunne, aga selles on süüdi juba reklaam (selle stiil): doseeritakse alla või üle (kui juba, siis ikka üle!).

Meie omi esines mõistagi rohkem: 20, neist 5 pianisti (Mati Mikalai, Kalle Randalu, Rein Rannap, Ralf Taal ja Lauri Väinmaa), 2 viiuldajat (Arvo Leibur, Maano Männi), 1 tšellist (Pärt Tarvas), organist (Ines Maidre), klarnetist (Toomas Vavilov) ja kitarrist (Tiit Peterson) ning 9 vokalisti (Eugen Antoni, Nadja Kurem, Mati Kõrts, Ivo Kuusk, Pille Lill, Mati Palm, Tarmo Sild, Leili Tamme ja Urve Tauts). Arvustus kiitis kõiki, omal suval sekundeerin eriti Rein Rannapile "Rhapsody in Blue" kõlava, äärmiselt erksa ja ehtameerikaliku loovusega soolo eest, Ines Maidrele suveräänse partii eest Lepnurme Orelikonserdis ja virtuosos Toomas Vavilovile, Pille Lillele aga kui kandvamale solistile Mahleri-ansambelis.

Kooridest osalesid sümfooniakontsertidel "Ellerhein", RAM (kolmes kavas), Estonia Seltsi segakoor, Tallinna Poistekoor, "Arsis" ja nn oratooriumikoori naisrühm.

Kuna nimetatuid tervenisti neli olid hõivatud Mahleri ettekandes, siis kumab läbi, et oratoriaalsed muusikat pakuti tegelikult vähe. Berlioz'i "Fausti needmise" väljalangemine (7. detsembril) rikkus igatahes tasakaalu raskekaalulisemate suurvormide kahjuks.

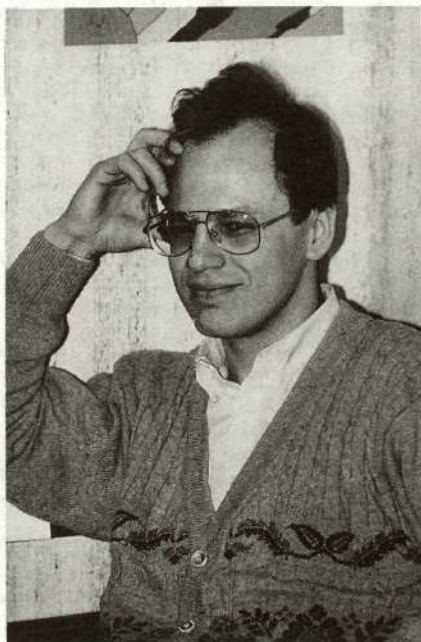
## KES JUHATASID?

Ühtekokku käis avalikel kontsertidel ERSO eest läbi 21 meest, kelle ettevalmistatud 31 kava kohta tuleb keskmiselt 125 proovi ümmarguselt 500 töötunniga. Viimastes arvudes pole midagi tavatut, nii oli ja küllap ka jääb. Küsimus on üksnes nende tundide sisus ja kasuteguris. Mõistagi pole ei aastad ega tunnidki vennad, ikka on nii kõrghetki — ka proovidel! — kui ka tühikäiku. Kõik oleneb läbiviijast, mitte orkestrirahvast. Ometi ripub ühe kvaliteet ära teisest.

Eesti dirigente, kelle hulka arvame loomulikult Neeme Järvi, oli seitse: Arvo Volmer 10 kavaga 11 kontserdil (10:11), Jüri Alperteni 2:4, Neeme Järvi 1:4, Eri Klas ja Aivar Mäe 1:2 ning Tõnu Kaljuste ja Vello Pähn 1:1 — seega 17 erinevat kava ja 25 etteastet. Peadirigendi ja ülejäänute suhe on 10:7 ja kavade osas 11:14. Normaalne. Veelgi normaalsem aga oleks ainuüksi viimaste tulemuste valguses näha ERSOga kaks-kolm korda sagedamini Alperteni, Klasi ja Pähna (seda aga mitte peadirigendi arvel!).

Välisdirigente käis 14, 10 Läänest ja 4 Venemaalt. Paljuvõitu — ka siis, kui kõik oluksid Toscaninid. Kaks korda esitas oma kava ainult rootslane Mika Eichenholz Pärsti festivalil (Estonias ja Paides). Nüüd saime "peremehe" ja ülejäänute suhtarvuks 10:21, mis on 1:2 — tervenisti kaks kolmandikku tööst võorastes käes! See on juba häirekella väärt. Jaotunuks siis Volmeri töögi ühtlase-malt läbi hooaja: suuremad "augud" on täheldatavad novembris-detsembris ja pärast uusaasta kontserti jaanuaris-veebruaries, kevadelgi nägime teda märtsist maini vaid kord iga kuu lõpul. Tõsi, salvestused jaanuaris, veebruaris ja märtsis tehti koos. Onneks ei kujuta toodud suhtarv praegu veel ohtu orkestri tasemele, kuid kaua nõnda jätkata võib, on küsitav.

Meie teiste dirigentide, eeskätt Alperteni saavutused olid reeglina kviteeritavad, sama võib üldiselt nentida venelaste ning mitmete läänlaste kohta. Kuid just viimaste puhul torkas silma selge allajäämine vene koolile (Nikolai Aleksejev, Aleksandr Vedernikov, Oleg Soldatov ja Dmitri Liss, sisuliselt ka leedulane Juozas Domarkas), eriti tugevad olid Aleksejev ja Liss. Läänest ei asetunud nende kõrvale ei isiksuse ega tehnika poolest mitte keegi. Samas on šveitslase Urs Schneideri taoliste kasutamine nii orkestrile kui ka publikule suisa kurjast. Teatavasti lubas näiteks suur Karajan teisi oma Filhar-



Arvo Volmer.  
K. Suure foto

moonikute juurde väga valikuliselt, käekiri ei tohtinud erineda. ERSO sarnaneb veel väga koolitahvliga, millele kirjutavad nii juntsud kui ka kirju õpetajaskond. Meie valikuvõimalused asetsevad tiporkestrite omadest muidugi mitu korrast allpool, ent sorteerida siiski saab. Usutavasti on Volmeri-aegsest paarikümnest külalisdirigendist paremik nüüdseks selekteerunud, Volmerile endalegi tundmatuid poleks vaja enam katsetada. Võimekate, kuid avalikkusele (veel) nimetute publiku jaoks väärtustamine võtab teadagi aega, garantiisid saab siin olla ainult üks — mitte ühtegi tuuma kontserti, kusjuures tagasikutsutavatele tuleb luua laialdane resonants kohe nende esimese etteaste järel!

Jõudsimegi kroonilise valuteemani.

## KAJASTUSED

Järjekindlad on need üksnes "Kultuurilehes" ja "Muusikalehes", mujal kohtame vaid üksikuid vilksatusi (lahtiräagitud eelreklami on järjepidevalt teinud ainult Eesti Raadio ja "Sõnumileht"). Muusika propageerijad polegi nagu mõelnud sellele, et asjatundlikud järelekaad headele kontsertidele toimivad perspektiivis mõjuvamalt kui ettekiitmised (iseäranis avar mängumaa oleks raadiol ja televisioonil, viimases siiski teoreetiliselt, kuivõrd asjade praeguse seisjuures eemalduvad kultuurilembesed üha rohkem lahjast pildikastist).

"Muusikalehes" (edaspidi ML) teeb tänuväärset tööd Ines Rannap: annab sõjaeelse MLi eeskujul kuust kuusse ülevaate (valdavalt) "Eesti Kontserdi" korraldatud kontsertidest Tallinnas. Sedagi on palju õhukese ajakirja tarvis, ent tabavaid lühihinnanguid jagub kõigele, mis ERSO Estonia Kontserdisaalis teinud. Suvalisi resümeeeringuid.

Avakontserdist **21. septembril** (Arvo Volmer): Brahmsi I sümfoonia kõlas juba avataktides pingeliselt, paljulubavalt — hästi valitud tempod ja dünaamika; keelpillide ilus, ümar kõlapilt, puhkpillid täpsed. Ühesõnaga — loominguiline palang, suurepärase dirigendi ja orkestri koostöö! Ei jää ka märkimata, et Brahmsi kandis üle "Nordic Concert Series" oma tsükli avasaates.

**16. novembril** (Daniel Schweizer, Šveits): puhkpillid olid tasemel, ent dirigent kahvatu (eriti Eri Klasiga võrreldes, kes esitas eelmisel hooajal Arhusi orkestriga samuti Raveli "Valsi").

**23. novembril** "NYyDi" avakontserdist (Gregory Rose): Pärdi tõlgitsus (II sümfoonia) küsitav, kuid Woodward on tõesti geenius (Xenakise "Keqrops"). Nii dirigent kui ka ERSO olid kõrgel tasemel.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> "Kultuurilehes" hindab Merike Vaitmaa teostuse tervikuna suurepäraseks — ka Pärdi sümfoonia. KL 13. X 1995

Arvo Volmer ja Urve Tauts pärast Mahleri Kaheksanda sümfoonia ettekannet.

T. Malsroosi foto



**30. novembril** (Nikolai Alekseejev): välja- paistev dirigent, tegi ka Mägi "Bukoolikat" eestlasliku tunnetusega. Eriti hea oli Šostakovitši VIII sümfoonia oma valu, kannatuste ja üleva traagikaga.

**11. jaanuaril** (Jüri Alperden): Alperdeni peast juhatamine tõendab partituuri detailset tundmist, esitused olid emotsionaalsel kõrgtasemel.

**25. jaanuaril** (Tõnu Kaljuste): nagu 18. jaanuarilgi (ungari muusika ungarlase Tamás Vető juhatusel) polnud kava mitte kõige atraktiivsem — üks neist, mis publikuhuvi jahutab.<sup>6</sup> Kuigi Kaljustel ei jätku orkestri jaoks dirigenditehnikat, kujundas ta teoseid kenasti.

**15. veebruaril** (Mats Liljefors, Rootsi): Lauri Väinämä oli Raveli G-duur kontserdis efektnne. Välja toodi ka 17-aastase Bizet' unustatud Sümfoonia ja see oli hiilgav, kena muusika, mis saalile meeldis.

**14. märtsil** (Aleksandr Vedernikov): väga tugev dirigent. Prokofjevi III sümfoonia esitati tundeheitsalt ja laia haardega, Szymanowski Kontsertavamäng mõjus maagiliselt, ülevoolava temperamendiga. Elleri Viulikoncert jäi venelasele võõraks ja tükeldatuks, kuid Maano Männi partii oli esitatud sissealutatud tunde ja ideega, meeldivalt lüürilisena.

**28. märtsil** (Arvo Volmer): Volmer mõistab Brahmsi filosoofiat ja haarab orkestri kaasa.

**25. aprillil** (Arvo Volmer): ehk küll üha noorenev, kannab ERSO ometi endas Brahmsi sümfooniade esituskogemusi, millele oma kontseptsiooni rajamine oli Volmerile kahtlemata kergem kui esmakogetud (?) R. Straussi poeemi "Don Quijote" puhul. Straussi ettekanne viitas materjali tugevale vastupanule, vajanus tõhusamat eeltööd. Tšellist Pärt Tarvas — ärajäänud rootsi kuuluse asendajana (Torleif Theedén vigastas käe) — saab kiita, nagu ka Andrus Järvi violapartii eest.

"Kultuurileht" (edaspidi KL) ei ole nii järjekindel. Ajavahemikul 29. septembrist 1995 kuni 23. maini 1996 kõlanud 24 ERSO kontserdist Estonias arutletakse 17 üle — statistikaks jääks sellest ainoallikana muidugi väheseks. Valik ei näita eelistusi, pigem on kollitanud ruumi või kirjutajate puudus. See-eest on arvustused, peale mõne erandi, asjalikud, käsitlused professionaalsed. Orkester leiab üksmeelse tunnustuse, dirigendid ja solistid — vastavalt tasemele. Huvitaval kombel langevad KLi 12 erineva autori hinnangud MLis toodutega selgesti kokku (v.a eelviidatud Pärdi sümfoonia puhul). Omamoodi on sellest kahjugi. Plu-

<sup>6</sup> Ka "Kultuurilehes" arutleb Tanel Joamets publikuprobleemi üle, tuues välja ideaalvariandina: hea dirigent + tuntud töö klassikast + traditsiooniline kontsert + avamäng või uudisteos. KL 26. I 1996

raalsus aktiveeriks nii tegijaid kui ka jälgijaid.

Kuna ühtviisi positiivne toon on juba mõõndud, jätame KLi iseenesest soliidset kätetu üksikasjus esitamata. Välja arvatud Mahleri Kaheksanda arvustus.

## HOOAJA KROON

Selleks kujunes 23. mail täismajale, Arvo Volmerile ning massiivsele ettekandeparaadile — ERSo, neli koori ja kaheksa vokalisti — Mahleri Kaheksanda sümfoonia esmaesitus Eestis. Kaheksanda väljatoomisele on mõeldud varemgi, Volmerile iseloomulik enesekindlus ja esitajate suutlikkuse piirtäpne hinnang muutsid teostuse reaalseks. Et sellesse sammu jagus skeptikutele irriteerivatki, pole tulemust arvestades ehk huvitusetu üle lugeda Volmeri sõnavõtt vahetult enne kontserti:

*Mahleris imponeerib austust äratav vaimsus, otse mingi rituaal. See on omaette fenomen — nagu Beethoven ei pruugi meeldida, aga ta äratab sügavat austust. Edasi resümeeina: ettekandele hakkas konkreetset mõtlema 1995. a kevadest peale. See tähendas otsinguid eneses, läbi- ja ümbertunnetusi, tempode suhete kujundamist, sest "selles just peitub kas igava või huvitava tulemust võti". Kuulas ja võrdles salvestisi: Bernsteini oma tundub detailides peen, tervikus aga kahvatu — mõni teine vastupidi; Abbado meeldib, kuigi on liiga paisutatud ("veel suurem kui suur"). Ja veel: partituur tervikuna sisaldab kuhjaga probleeme, sisulisi ja tehnilisi — ebamugavad helistikud, materjali paljus, detailide üha teisev kordumine jne. Vältida tuleb igal juhul mingi "fossiilse samba püstitamist, saavutada inimkeelsus".*

Ning nüüd väljavõtted Igor Garšneki arvustusest "Kultuurilehes" — selles osas, mis puutub dirigendist ja orkestrist olenevasse:

*Volmer valis läbimõeldult tempo (esimeses osas — I.R.), mis võimaldas ühelt poolt hümnilikult piduliku eksaltatsiooni mõjulepääsu, teisalt aga säilitas võimsa liikumisenenergia. Tempomuutusi reguleeriti peamiselt instrumentaalsetes episoodides, mille liikumisinerts on loomulikult väiksem kui kolmekoorilistes tuttosades. [- - -] Orkestri pillirühmade kokkumängus tuli esimese osa lõpufugaato vägagi reljeefselt esile. [- - -]*

Tunnises teises osas on solistidel kande roll. Dirigendi ülesandeks jääb vormida paljudest segmentidest homogeenne tervik (ka sellest rääkis A. V. enne kontserti — I. R.). Tempolist killustumist vältinud Volmeril see ka õnnestus. Teine osa algab sümfoonia kõige pikema instrumentaalse episoodiga, keelpillide hõre pasacaglialik motiiv laseb eksponeeruda puhkpillide polüfoonial, mis suubub vaskpillide koraali. Pärast

vaoshoitud staatikat andis Volmer Mahlerile tempot tõstes hilisromantilise tunglevuse, eriti siis, kui muusikaline initsiatiiv läks üle viiulitele. [- - -]

Teises osas oli üldiselt jälgitav Volmeri taotlus vältida suuri stseenidevahelisi tempokõikumisi ja kontraste, milleks Mahler kui romantik annab küll piisavalt võimalusi. Näiteks Neeme Järvi eelistab oma hiljutisel plaadil Göteborgi Sümfoonia- ja Ooperiorkestri ning Eesti Poistekooriga märksa energilisemaid temposid. Volmeri kontseptsioon on aga romantilisest eksalteeritusest märksa distantseeritum.

Sümfoonia lõpustseen "Chorus mysticus" seavastu oli lausa ekstaatiliselt apokaliptiline — terves maailma vokaalsümfoonilises muusikas on raske midagi liigilähedastki leida. Volmer suutis finaali anda sellise kõlajõu ja energia, et sellest kujunes faustliku maailmatunnetuse võrdpilt.

Ovatsioonid ei tahtnud kuidagi vaibuda. Eesti Kontserdi seinte vahel kõlab selliseid harva. Mahleri opus magnum oli selle kontserdihooja vaieldamatu, gigantne kõrgpunkt.

## KOODA

Kogu hooaja vältel on Arvo Volmer oma ERSo t kiitnud. Eelmisel sügisel alustades ütles ta, et "orkester on praegu väga heal tasemel" ja enne Mahleri Kaheksandat, et "loodan orkestrilt tema tuntud headust."<sup>9</sup> Ning pärast Kaheksandat juba TMKle: *Olen rahul sellega, et arengukõver on läinud tagasilangusteta — ka ükski madalhetk pole kordunud enam nii madalana kui eelmine. Loomulikult on meil arenguruumi, teame oma puudusi. Tagasi-vaates kardan, et hooaja kavas oli liiga palju ulatuslikke teoseid, rasket materjali selleks, et iga kord suutnuks detailidele keskenduda. Puhkpillide kõlalihtsus kannatab võrdsete vahetusmeeste vähesuse pärast. Küllap torkab silma ka löökpillimängijate ebahihtlus — häid on vähe. Töö käigus tegelemegi kõige sellega. Mis puutub partnerlusse kontsertide korraldajatega, siis ootaks sealpoolset suuremat huviatust — küsimus on hoiakutes, need on vahel puseriti. Klaasi šampust võinuksime hooaja lõpu puhul ometi koos maits- ta!*

Kui Mahleri Kaheksanda kõrvale seada kõik Brahmsi sümfooniad ja muidki kõrg- hetki, tõdeme asjaliku kontakti olemasolu peadirigendi ja noore orkestri vahel. Milline tuleks hooaeg 1996/97 tihendatuma koostöögraafiku korral — ennekõike juhuslikke kavu toonud nõrgemate välisdirigentide ar- vel? Ootame.

<sup>7</sup> "Sõnumileht", 23. V 1996.

<sup>8</sup> KL 31. V 1996 — Igor Garšneki "Mahleri opus magnum".

<sup>9</sup> SL, vastavalt 29. IX 1995 ja 23. V 1996.

# KUTSELISUSE JA PROFESSIONAALSUSE VAHE(L)

Üks näitleja on kord väitnud, et "kutseline" ja "professionaalne" on ühte ja sedasama tähendav mõiste. Lingvistiliselt on tal kahtlemata õigus, kasutusel on sama tähendusega sõnatüvi, kord eestikeelsena, kord võõrkeelsena. Ometi ei ole asi niisama lihtne. Kui heidame pilgu ajalukku, näeme, et neil eri sõnadel on olnud ka eri tähendus. Eesti keelde ilmus esmalt sõna "kutseline", mis kandis kindlat sotsiaalset hinnangut. "Kutseline teater" tähendas sajandi alguses teatrit, mis kindlustab oma töötajaskonnale mingisugusegi äraelamise. Sõna "professionaalsus" tuli kasutusele hiljem, ilmselt viiekümnendatel ja see sõna mõotis juba ametialast suutlikkust üldse.

Terminitega on õblukeses eesti kultuuriloos raske opereerida, sest põhjanevaid töid, mis sõnade tähendust sügavamalt kinnistaks, on vähe. Eespool toodud käsitlus nende kahe sõna mõistmiseks leidub ilmselt parimas eestikeelses eesti teatri ainelises raamatus. Tsiteerin: "Erksamates näitekunstnikes süvenes arusaamine kooli, enesetäiendamise vajalikkusest, mida püüti ka võimaluste piires teostada (Altermann, Pinna, Jungholz, Villmer). Tuli enesele aru anda, et teatritegevuse kutselisus ei tähenda veel sisulist professionaalsust, vaid loob alles eeldused viimase väljakujunemiseks. Kuid kutselise teatritegevuse tingimused ise olid samuti veel õige napid ja ebakindlad." (Lea Tormis, "Eesti teater 1920—1940", lk 354.) Niisiis näeb Lea Tormis kutselisuse ja professionaalsuse vahel sisulist erinevust. Kui mõistete selgitamisel edasi minna, lubaks Tormise sõnakasutus näha kutselisuse vastandina amatöörlust ja professionaalsuse vastandina diletantismi.

Need on kaks erinevat teatritegemise mõõdet. Loogiline arusaam teatri ja ühiskonna asjadest eeldaks justkui, et amatöörlus ja diletantlus ning professionaalsus ja kutselisus kokku käivad. Meie tänases praktikas aga ei tingi ega välista üks teist. Diletandid võivad olla kutselised (st oskamatud saavad end tööga elatada) ja profid on vahel juhtu-

misi amatöörid (ehk asjatundjate amet jääb rahaliselt hindamata). Neid sõnu kohaldatakse enamasti teatris ja ka näiteks muusikas. Ütelda "kutseline raamatupidaja" või "professionaalne tisler" on nonsenss. Tisler töötab oma erialal või ei tööta, ja kui töötab, on tal enamasti ka vajalik kvalifikatsioon. Kunstniku puhul aga sallitakse tihtilugu kõrvalekaldeid sellest lihtsast reeglist. Siiski kõlas mulle üllatusena ühe eesti seebiseriaali produtsendi ütlus, et eesti parimad näitlejad teevad meeeldi ta juures tööd, kuna teatritegemisest on võimatu ära elada. Mõtlemapanev ei olnud minu jaoks väite tõesus, vaid iseenesestmõistetavus, millele seda serveeriti. Auväärt kunstitemplite teenrid justkui peaksidki ellujäämise nimel teisi muusasid teenima. Paraku ei saa ka kuidagi vastupidist väita, sest noor näitleja ei saa täna oma palga najal endale eluasetki muretseda, mis siis veel rääkida, kui tema haridus maksuline oleks.

Eelnevaid väiteid arvestades on meil kutselisi näitlejaid, st näitlejaid, kes oma tööga filmis, TVs ja muuhulgas ka teatris ühiskonnalt au ja rikkuse teenivad. Kuid meil puuduvad kutselised teatrid, sest kuidas saab nimetada kutseliseks teatriks asutust, kus isegi peamine töötaja ei suuda endale elatist teenida.

Tehtud, lõpetatud töö on midagi, mis vastab teatud nõuetele. Kui need nõuded pole täidetud, on tehtu väärtusetu ja kulu- nud vaev tuleb korstnasse kirjutada. Eesti põllumehed on hädas, et müüa oma kaupa, mida tõrjub välja lettidel laiutav välismaine trään. Seni teatrites käinud rahvas käib täna teatritest mööda, et jõuda koju Ladina-Ameerika seebioopereid jälgima.

Eesti teatritegijate suutlikkus on viimasel ajal sattunud kahtluse alla. Professionaalsuse eelduseks on kool, mis tegijad ette valmistab. Töötægimine on täiesti õpitav. Anne, mida õpitavad oskused avavad, ei ole koolis omandatav, kuid ilma koolita jääb ka suurim anne ainult lihvimata teemandiks. Millegipärast mõeldakse teatrikooli all ainult näitleja koolitamist. Samal ajal on koolituse



## KILDE SUURE ÜRGSAARLASE MAAILMAREISIST

süsteemitusest eesti teatripöllumil tekkinud meeletu tööoskuste defitsiit. Kus on eesti teatri oskuslikud lavastajad ja kunstnikud, keda meie lava täna vajab? Kus on väljaõpinud valguskunstnikud, kellela ei saa tänapäevast teatrit ette kujutada, kuid keda meil ei ole praktiliselt ühtegi? Kus on teatritöö korraldajad, kes meie vaesuse juures leiavad igale sendile õige koha? Põlve otsas nokitsemine on saanud üldkehtivaks.

Kutselisuse määratleb ameti staatus ühiskonnas ja töötajaja suhtumine tehtavasse. Selle suhtumisega on, nagu on. Kellegi jaoks on see justkui tavaline töö, keegi ajab tegemise mõnu taga, sõltuvalt isiklikest vajadustest ja kunstiarusaamadest. Lõppude lõpuks taandubki kõik kunstniku staatuse probleemidele. Tõnn Sarv kirjutas aastaid tagasi TMKs oma igatsusest näha näitlejaid keskaja žonglööridega sarnaste väljaspool ühiskonda asuvate veiderdatatena, kelle funktsioon on tõe kuulutada. Teater ei kao kuhugi. Nagu keskajal, võivad ka infoühiskonna teatri mõtet kanda lindpriid ja heidikud, kes ei tunnusta kehtivaid norme. Äkki ongi kodanlikku ühiskonda püsti hoidvat tööprintsipi teatriloomingu puhul võimatu täielikult rakendada?

Suur ja seni väheefektiivne riiklike teatrite masinavärk asub kuskil ebamäärasel kohal tasapinnalises mõödustikus, kus mõotkava koosneb vastandlikest mõistetest professionaalne-diletantlik ja kutseline-amatöör. See mõödustik asub omakorda meie liberaalises, olemusvõitlust täis ühikonnaruumis, mistõttu sealgi kehtivad karmid reeglid: kui ei ole professionaalne ja kutseline, veered paratamatult amatöörriks ja diletandiks. Kardan, et see ebamäärasus kahandab teatri tähtsust ühiskonnas. Teatrit ei võta tõsiselt keegi peale tegijate endi.

Täna ei ole päriselt selge, kuidas on meie teatritegijate oskuste, varalise seisuga tahtmistega. Selge on ainult see, et palju on vaja veel õppida. Vahest ehk kunagi tulevikus tuleb publik austusest annet väärtustava töö vastu puudust mittetundvasse teatrisse, kus näitlejad mängivad Sophoklest, Shakespeare'i ja Schillerit, või mõnda teist autorit, kes räägib inimesest inimese tegevust jälgendava kunsti kaudu. Mängitakse just neid autoreid, sest just need autorid võimaldavad väljendada seda olulist, mida on väljendada. Usun, et see aeg tuleb.

“SUUR SAAGPAKK”. Produksent ja stsenaarist Ants Vist, režissöör Peeter Brambat, kaamera: Henrik Laanjärv ja Arvo Vilu, videomontaaž: Lauri Laasik ja Onge Enn, toimetaja Häidi Kolle. Tänaatakse Saaremaa Maavalitsust, Eesti Instituuti, Tartu Ülikooli, RTVd. Beta SP, 39 min. © “Polarfilm”, 1995.



“Suur Saagpakk”, 1995. Režissöör Peeter Brambat. Massachusettsi Ülikooli professorid Paul Saagpakk ja Leander Fornas Saagpaku kodus Massachusettsis. Esimene tegeles kogu elu eesti keelega, teine indiaanlastega.

Studios “Polarfilm” valminud “Suur Saagpakk” jätkab eesti tõsielufilmi portreežanri traditsiooni.

Tosina aasta eest oli meil väike portreefilmi buum, edaspidi on neid vahelduva eduga igal aastal vähemalt mõni ikka tehtud. Selles vallas vahest õnnestunuimaks võiks pidada teist *grand old man*'i Villem Raami kujutatavat “Mälu” (1984), mille autoriks Andres Sööt. Nüüd on mõlemad suured vanamehed ja latusad jutumehed, Paul Saagpakk ja Villem Raam, mulla all, osa nende pika elutee hingusest aga filmilindil talletatud. Ses suhtes on dokumentaalfilm sõna otseses mõttes oma ülesande täitnud — isiksust dokumenteerinud. Kontekstis meenuvad veel filmid malesuurmeister Paul Kere-

sest, olümpiavõitja Johannes Kotkast, Tartu peaarhitektist Arnold Matteusest ja diplomaat Ernst Jaaksonist.

Üldistavalt vaadeldes pole vähegi kogenud kineastil teab mis eriline kunst portreerida rääkivat inimest. Kui jutumees veel huvitavaks ja targaks persooniks osutub, siis ole vaid mees, paiguta tüüp vastavale taustale, vajuta õigele jutusoonale ja lase kaameral suriseda. Muudkui võta siin, seal ja kolmandal maal ning murra montaažilaua taga natuke ajusid. Stsenariumi pole paberi peal vaja, seda võib vastavalt oludele, juhusele ja tujule iga päev ajus

**"Suur Saagpakk". Katoliku preester, jesuiit Vello Salo professor Paul Saagpaku kodus.**



**"Suur Saagpakk". Paul Saagpakk ja filmi toimetaja Häidi Kolle Massachusettsi ülikooli peahoone ees.**



ümber formeerida. Olevat ju igipüsivald kirjapan-duna paistev Piibel ka kogu aeg Jumala juures üm-beragemisel, värskemal tõlgendamisel.

Igapäevasel, sadadest pisiasjust sõltuval filmi-võttel asjad nii kergelt muidugi ei laabu. Pealegi on eesti rahva omaduseks erinevalt hiinlastest vane-mate inimeste juttu mitte erilise respektiga kuulata. Seepärast tuleb portreeritava juttu kuidagi võrtsi-tada, tegija enda sõnadega gameerida, maitsetund-likult autoriteksti lisada. Eks ole ju see pähetaguvall pealeloetav diktoritekst tõsielufilmi tüüpilisim komistuskivi.

Tundub, et filmina on "Suur Saagpakk" läinud kuldset keskteed, režissöör Peeter Brambat on lasknud persoonil ja sündmusil eepilise rahuga maastikuil voolata, teinud möödapääsmatuid sis-sevaateid karakterisse ega ole püüdnudki haarata kõiki eluaastaid ning -tahke. Film ja portreeritav tunduvad adekvaatsed selleski, et pigem aimatavad kui silmanähtavad on tegelikud tööd — Saagpaku aastakümneid väldanud töö sedelitega koostamiseks maailma suurimat ühe mehe sõnaraamatut ja filmi-grupi "must tootmistöö" linatöese valmimiseks. Tehnilised teostajad on filmis targu varju jäänud. Eks koosnebki kõnealune film väga suures osas nimipeategelasest endast. Küllap just nii peabki olema.

Siinkirjutajal oli õnn Paul Saagpakuga 1995. aasta sügisel "Kuku" klubis tutvuda ja seal temaga juttu vesta. Kuigi olen ise kah sünnilt saarlane ja seal igasuguseid tüüpe näinud, hämmastas vana Paul mind äärmise muhedusega. Tema väga laulvas in-tonatsioonis pesuehtsat murrakut sisustas selgus, lihtsus ja intellektuaalsus. Need kolm märksõna ongi peamised, mis Paul Saagpaku ja eriti ta meeleerksat esinemismaneeri iseloomustavad. Ka filmis paistis portreeritav sellise suure, rahuliku ja



inimlikuna. Tekib kahtlus, et seltskondlik Saagpakk oligi terve oma elu ühesuguses sõiduvees — hoogne, sihikas ja töökas nagu edasirulluv merelaine. Paistab selgesti, et tema põhjasaaremagine loomus jäi oma ürgpuhtal kujul läbi elu muutumatuks; töö ja teadmised ei rikkunud Saagpakus seda jumalast antud puhast lapsepõlvelisust, mida ta iga oma sõna ja žestiga peegeldas.

Sulguv ring on harmoonilisim kompositsioon, ka elukunstnikuna vormis Paul Saagpakk lihtsust. On tähendusrikkas, et suure ürgsaarlase maailmareis lõppes pärast elutööd jälle kodusaarel. Seljataha jäid koolid Kuressaares, Tartus, Tallinnas, Inglismaal, Uppsalas ja mitmel pool Ameerikas. Valmis said mitmed paksud ja sõiadsed sõnastikud, üks koguni maailmarekordiline.

Seda kõike "Suur Saagpakk" oma piiratud mahus ja võimalusis rahulikult ka lahkab. Film toob esile nii suure keelemehe kui ka elupõlise koolimeistri metoodilisuse, millega missioonikindel ja rahvustundeline professor ookeani taga noori kaasmaalasi haris.

Muidugi oluks huvitav näha Saagpakku sõnaraamatu koostamise seisundis. Krooniks kuuleme: "Sõnaraamatute ilmumine on Eesti ajaloos suuri ja pöördelisi sündmusi tähendanud."

Loomulikult ei jõua kõike eksponeerida või ekspluateerida, ka filmi põhjal Paul Saagpaku elus justkui miskit uperpallitavat ei juhtunudki. Millegipärast polnud juttu vangisolekust Tallinna Patareis, kus Saksa okupatsioonivõimud Saagpakku inglise luure kasuks spioneerimises süüdistasid. Kes oli see autoriteet, kelle eestkoste siis Saagpaku vabastas? Alles seejärel purjetati salaja Soome. Ette

"Suur Saagpakk". Professor Paul Saagpakk inglise kirjanduse loengut pidamas Massachusettsi Ülikoolis. Kõik fotod on üles võetud jõulude ajal 1990. aastal.

A. Visti fotod

jäi viiskümmend aastat, mis täideti saarlasliku muulavivadusega.

Monumendi — "Eesti-Inglise sõnaraamatu", "Suureks Saagpakuks" hüütu — püstitas Paul Saagpakk endale juba eluajal. Ja see monument pole mitte surnud tahukas, vaid inimese abimees, mis leiab kasutamist nii kaua, kui maamunal kestvad eesti ja inglise keel.

PEETER BRAMBAT (s 31. XII 1954) lõpetas konservatooriumi 1986. aastal flöödimängijana, hiljem õppinud Tartus ajakirjandust. Töötanud põhiliselt Eesti Televisioonis (muusika)režissöörina. Teinud viimase kümne aastaga üle paarisaja muusika- ja kunstiprogrammi, mõned koostöös Soome või Saksa telekanalitega. Erinevates stuudios on tal valminud paarkümmend dokumentaalfilmi, peamiselt muusika- või kunstimeemalised.

ANTS VIST (s 8. XII 1935) on hariduselt eesti filoloog, erialaks soome-ugri keeled. Töötanud kauemat aega Eesti Televisioonis ja "Eesti Reklaamfilmis". Aastal 1991 lõi erastuudio "Polarfilm", kus tänaseks valminud 17 dokumentaalfilmi, mida on näidatud kõigil meie telekanalitel, aga samuti Läti, Leedu, Rootsi ja Soome televisioonis. Olulise osa stuudio tööst moodustavad ajaloo- ja kultuuriteemalised filmid.

# PHILIPPE HERREWEGHE — MUSICUS POETICUS



Philippe Herreweghe mais 1996 Tallinnas.  
T. Malsroosi foto

Möödunud kontserdihoogaeg oli ebatavaliselt rikas varajase muusika interpreteerimist puudutavate sündmuste poolest. Eestis käis oma kunsti tutvustamas palju maailma muusikuid. Kohtumised nendega nii vestlusringis kui ka muusika vahendusel veensid, et kõrgtasemel interpretatsiooniga kuuluvad lahutamatu kokku põhilikud teadmised muusikaloost.

Sellise erudeeritud ja loominguilist energiat kiirgava isiksusena avastas meie kuulaja ka PHILIPPE HERREWEGHE, belglasest dirigendi, kes viibis mai keskel Eestis oma ansambliga Collegium Vocale Gent.

Lahtised proovid Mustpeade Majas ja kontserdid Tallinnas ja Tartus pakkusid unustamatu kunstilise elanuse kõrval ka hindamatu õppetunni: lühikese ajaga löi

Herreweghe suurepärase ettekujutuse saksa barokiaja motetist, piibli sõnumi tõlgendamisest meelise inimese vaatenurgast.

Heinrich Schützi motetidest lähtuv liin jõuab välja Johann Sebastian Bachi samas žanris teosteni, sellesse maailma on Herreweghe kaua süvenenud ning sinna juhatas ta ka kuulaja. Küllap pole dirigendi huvi Schützi kui oma aja uue kunstnikutiübi musicus poeticus'e vastu juhuslik. Sest Herreweghe enda loojanatuur meenutab tollal humanismideedest sündinud musicus poeticus't: avar silmaring, põhjaliku süvenemise tarvidus, sügav respekt interpreteeritava vastu ja erakordne musikaalsus on andnud dirigendile täieliku loominguilise vabaduse.

**Enne, kui maailm teid dirigendina tundma õppis, olite seotud hoopis teiste elualadega.**

Alguses siiski muusikaga. Õppisin klaverit ja sain sel erialal diplomigi. Olin siis väga noor ja polnud veel valmis tegema lõplikku valikut, sest mind köitsid väga paljud asjad. Ainus, mida teadsin kindlalt: mind ei ahvatle pianistikarjäär.

Olin huvitatud psühholoogiast ja meditsiinist, mida asusingi ülikooli õppima. See ei tähendanud minu jaoks muusikast loobumist. Sel ajal, täpsemalt 1970. aastal lõin ansambli Collegium Vocale Gent, mis sai väga kiiresti professionaalse staatuse ning on olnud kogu aeg minu tööga väga tihedalt seotud.

Ülikoolistuudiumi lõppedes olin jõudnud äratundmisele, mis on minu ala, ja otsustasin täielikult pühenduda dirigeerimisele.

**Kas ülikooli ajal kogutud teadmised teistest eluvaldkondadest on mingil moel abiks ka dirigenditöös?**

Peate silmas minu psühholoogia- ja meditsiiniõpinguid? Ma pole sellele mõelnud. Kindlasti on need abiks olnud üldise maailmapildi kujunemisel ja viimane mõjutab kahtlemata kogu mu tegevust. Kuid otseselt mitte, need on täiesti erinevad asjad.

**Teie repertuaar on pidevalt avardunud tänapäeva suunas, olete puudutanud väga erinevaid žanre ja ajastuid. Hiljuti Eestis kontserdi andnud Gustav Leonhardt on pühendunud ainult ühele ajastule muusikaloos.**

Gustav Leonhardt on tõesti jäänud truuks ühele ajastule ja ta valib sealt ainult seda, mis sobib tema mõttelaadiga. Leonhardt ei armasta muusikat, mis on loodud pärast Mozartit. Kuna ta on klavessiinimängija, dikteerib instrument, mis on seotud kindla ajastu ja vaimuga, repertuaari. Leonhardt on kahtlemata suurepärase muusik. Oleme palju koos töötanud ja ma olen sellest

**Sündis** 14. IX 1968 Tartus Toomemäel. Lapsepõlve esimesed kümme aastat kasvas aga Tõraveres, omapärases teadlaste asulas, kus linna jagu kultuursust ja tarkust, samas aga naabermaja taga algamas põllud ja metsad. Metsas käimine jäigi meeldima, ikka tõmbab seenele või marjule või niisama matkama. Tõraveres kui kasvuhoones kasvamine andis eluks kaasa usalduse ühiskonna vastu, usu suhtlemise võimalikkusesse, sest seal ei lõppenud lapse turvaline maailm korteriukse taga, ka majade vahel õues oldi nagu ühine pere.

**Laulma** hakkas varem kui rääkima. Et see pole vanemate muinasjutt, vaid tõesti võimalik, nägi hiljem oma noorema venna Lasse ja vanema venna tütre Liisi pealt. Muusikuks kui publikuga suhtlejaks saigi pigem lauldes: lasteaias, koolikooides, klassiansamblis. Esimesed kontserdireisidki olid Tartu poistekoori ja hiljem Tartu noortekooriga. Arvab seniajani, et laulvus peaks olema iga pillimängija ülim eesmärk.

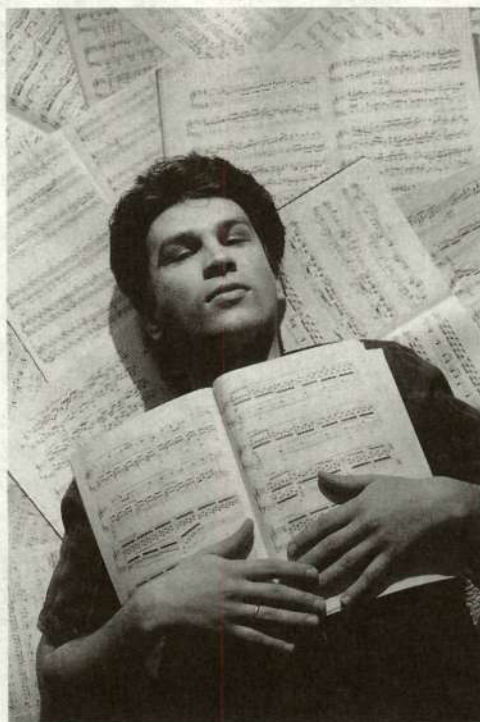
**Klaver** oli kodus küll, kuid sellest vallast legende ei meenutata. Klaveriõpingud algasid alles seitsmeselt ning kulgesid algul ilma erilise hiilguseta. Tõsi, ei meenu ka, et kunagi oleks pidanud keegi sundima, kodurahu armastavale lapsele tundus vanemate soov iseenda soovina.

Esimene "5" tuli alles lastemuusikakooli lõpueksamil. Tänu tollaegse klaveriõpetaja Anu Antzoni soovitusel jäi klaverimängu juurde ning astus Elleri kooli. Siiski oli tollal meelistegevuseks lugemine ja matemaatikaülesannete lahendamine, vahelduseks Eestima teedel ja metsades matkamine.

Sellele, et klaverimängust võiks saada ka elukutse, hakkas mõtlema keskkooli lõpetamise järel. Siiani oli harjunud ennast jagama, nüüd märkas, kui põnev võib olla ühele alale keskendumine.

Arvab, et oma osa oli ka juhusel. Peab ennast selliseks tüübiks, kellele hakkab just see asi meeldima, millesse on aega süveneda. Oige töö algas alles pärast sõjaväge, 20-aastaselt. Hilja Tallinnasse jõudnuna korvas tehnilisi vajakajäämisi julgema eneseväljenduse, avarama mõtlemise ja analüüsivõimega. Tartus ei suruta isiksusi nii varakult olemusvõitlusse kui Tallinnas.

EMAs (praegu magistratuuris) on jäänud Valdur Rootsi õpilaseks, sest valmisretseptide kokkuahmimisest olulisemaks peab omaenda sisemuse ülesleidmist ja avardamist. Valdur Rootsi peab selles mõttes unikaalseks abiliseks. Seepärast pole ka välismaale õppima siirdunud, klaver ja noodid on Eestiski olemas.

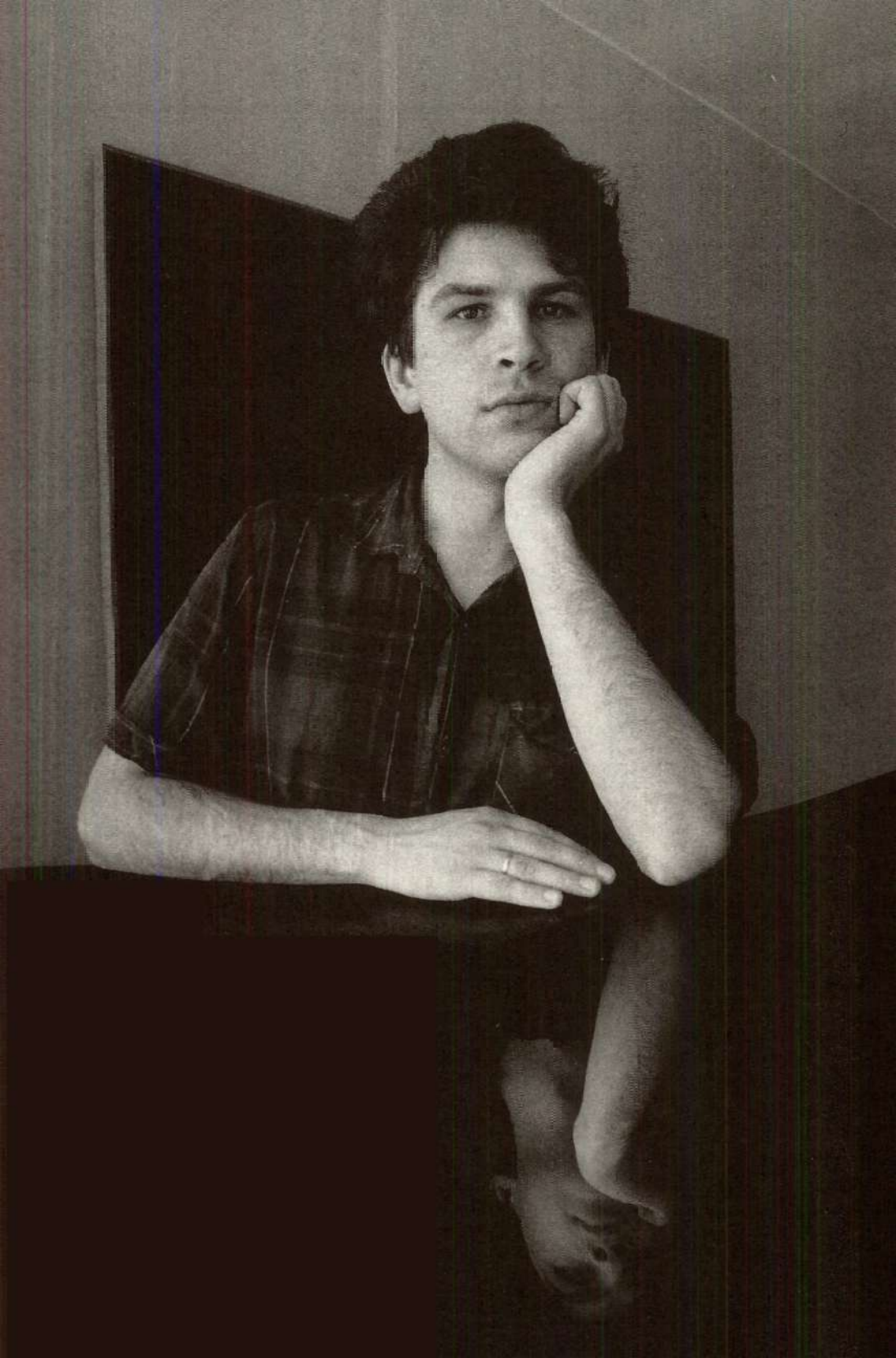


**Improviserimist** pole kunagi häbenenud. Isa plaadikogu juhtis täiesti loomulikult džäss juurde, esimeseks (ja seni suurimaks) iidoliks Louis Armstrong. Muusikakooli harmooniakursusest varasemasse aega jäid ka esimesed arranzeerimiskatsetused. X—XI klassis tegi paar laulu, kus kesksel kohal just koosseis ja seade.

Loomingulise tegevuse teadlikum arendamine algas EMA II kursusel Anto Petti improvisatsiooniklassi sattudes.

**Bändi** on ikka meeldinud teha. Esimene oli 13—14-aastasena Tõravere *rock'n'roll*'i bänd, tollest koosseisust on tänaseni levimuusikas basskitarrist Toivo Nilsson. Praegu kohtub aeg-ajalt oma džässkvartetiga, kellega meeldib teha põhiliselt haltuurat, kuid ka džässifestivalidel on paar korda kätt proovitud. Bändiks võiks nimetada ka "Ekstemporiste" — vaba improvisatsiooni ansambli, kus õnnestub teha kõige vahetumat loomingut. "Ekstemporistides" mängimise ehedat kogemust üritab üle kanda kogu muule (muusikalisele) tegevusele.

**Tuubat** mängis enda lõbuks keskkooli ajal ning põhitööna Nõukogude armees. Sõjaväes koges, et inimene mõtleb kunstile ja kõigele muule vaimsele alles siis, kui kõht täis ja uni välja magatud.



**Klassikalise muusika esitajana** on suuremaid saavutusi nii Eestist (Griegi nim konkurssilt 1993. a II ja vabariiklikult pianistide konkurssilt 1994. a III auhind) kui ka välismaalt (finalisti diplom Skrjabin nim rahusvahelisel konkurssil Nižni-Novgorodis 1995. a ning esinemine Moskva konservatooriumi Suures saalis). Siiski tunneb, et vaatamata aastepikkusele rängale tööle ja kiirele arengule ei saa ennast veel elukutseliseks solistiksi pidada, võimalusi arvukamale publikule esineda on esialgu liiga vähe. Niivõrd kitsas on see nišš süvamuusika turul. Eriti Eestis, kus häid pianiste palju rohkem kui maksujõulisi kuulajaid. Siiski pole lootust kaotanud. Teab, et tahab mängida heliloojate loodud niikaua, kui see suudab lummata ning et kusagil on olemas ka inimesed, kellele meeldib sellest osa saada. Vaja vaid veel mõned takistused ületada.

**Solisti karjäär** huvitab ka sellepärast, et improviseerija või õpetajana ei teeni iial nii palju, et endale kodu osta. Ikka veel elab naise ja kuueaastase pojaga EMA ühikas.

**Õpetamine** on valdkond, milleks arvab enesel kõige rohkem eeldusi olevat — oskus rahulikult ja avameelselt suhelda, soov näha iga inimese sees seda kordumatut tuumakest, mille väljatoomine peaks olema iga õpetaja ülesanne. Praegu töötabki TMKKs ja EMAs improvisatsiooni õppejõuna, toeks Anto Petti loodud õpetusmeetod. See on töö, mis ei muutu kunagi rutiinseks, sest meetod eeldab õpetaja aktiivset kaasamängimist. Iga õpilane toob endaga klassi oma maailma, mis, tõsi küll, on alguses paksu udu taga ja pisike, kuid ühiselt saab seda selgemaks ja tugevamaks muuta.

Esimest korda oli **konkursil** juba kaheaastaselt, lauluvõistluse noorima osavõtja auhinna nukule olevat keeldunud järele minemast. Kuna meeldib publikuga suhelda, ei ole seniajani loobunud konkurssidel käimast. Osal kuulajaist õnnestub võistluspinge jälgimise hasardi kõrval ka muusikalise sõnumiga ühendust saada. Rahvusvahelised konkursid on omamoodi festivalid, kus saab endataoliste hulludega suhelda. Teisalt tahaks juba olla vaba vajadusest kellelegi teisele midagi tõestada. Tihti on otsustajate seas neid, kelle loomingulisus tegelikult pisike, toeks üksnes positsioon professionaalsuse hierarhias.

**Professionaalsust** peab mõisteks, mis ajab ihukarvad püsti, kuna selle taha püütakse liiga tihti varjata mõttejäikust ja inertsi, mugavust käia juba sissetallatud radu. Keegi ei tuleks selle peale, et öelda: Steve Reich on professionaal (või Skrjabin, van Gogh, Kafka).

**Muusika tegemist** peab rohkem suhtlemisvormiks kui kunstiharuks. Seepärast peab oluliseks vallata väga erinevaid muusiteemimisstiile. Et võiks igas olukorras ja igale publikule kõige sobival viisil läheneda. Teatud ootustele vastamine aitab kuulajail avaneda.

**Mõtlemise kontrollimist** peab igasuguse tegevuse aluseks, seepärast peab väga lugu ka tippSPORTlastest, kelle keskendumine psüühika valitsemisele on hingelähedane; lemmikuks keerukaim ala kümnevõistlus ja Erki Nool.

**Usub** oma õpetajat Anto Petti, seda, et iga loominguline tegevus on taandatav mõtteenergia tasandile. Kogu küsimus on selles, kellel on seda energiat rohkem, kellel vähem. Mõtteenergiat saab eneseanalüüsi teel kasvatada, seetõttu arvab, et igas inimeses võib loomingulist alget leida ja põhjatult arendada. Rohkem kui lõpptulemus kontsert pakub tavaliselt positiivseid elamusi **tööprotsess**, enese arengu tähelepanelik jälgimine annabki jõudu harjutada.

**Unistab** vahel, et hea oleks olnud sündida mõni aeg tagasi tsivilisatsioonist puutumata Aafrika sügavuses, et elada trummimängijana, kes on osa tervikrituaalist ja ei mõtle ühtlugu, kellele tema tööd küll vaja on. Rütmidega mängimine on ka siinses elus lemmiktegevusi.

Möödunud aastal leidis oma muusikamõistmisele **kirjaliku väljundi** "Kultuurilehe" veergudel. Kuid peab kriitika kirjutamist tänamatuks tööks. Vaenlaste kogumine ei huvita, aga enda vastu aus mitte olla ka ei saa. Viimaseks kirjutiseks võiks tükiks ajaks jääda see TMK tellitud enesetuvustus siin.

Tanel Joamets 1990. aastal.



Tanel Joamets juunis 1996.  
H. Rospu fotod

THEATRE. MUSIC. CINEMA. SEPTEMBER 1996

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITOR: SAALE SIITAN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

## THEATRE

### MARTIN VEINMANN answers (3)

Martin Veinmann, an actor of the Estonian Drama Theatre, graduated from the Drama School in 1972. Since then he has been working at the same theatre, survived several heads of theatre, played under the direction of several producers. Veinmann recalls here his most important roles and productions: the diploma performance of "The Seven Brothers", the leading role in the epic "Kullervo" production, also one of his latest major roles — that of Eddie Carbone in Arthur Miller's "A View from the Bridge". As Martin Veinmann has been teaching stage speech for quite a few years, he is tackling, among others, the general technical problems of acting.

### P.-R. PURJE. The Light of Destiny. Mikk Mikiver's "A View from the Bridge" (30)

Mikk Mikiver's work over the last few years as a producer at the Estonian Drama Theatre. Attention is focused on his latest production — Arthur Miller's passionate and tragic "A View from the Bridge". In Mikiver's productions: Shakespeare's "Othello", Lermontov's "Masquerade", Tamberg's "Cyrano de Bergerac", Puccini's "Tosca", Pille-Riin Purje points out several recurrent and varied themes, such as destiny, love jealousy...

### K. VANAVESKI. Finding the lost times (47)

The theatre historian Kadi Vanaveski reviews the book "Linda Rummo. Life on and off the Stage", compiled by Lilian Vellerand. Linda Rummo was one of the most magnificent and influential actresses, whose star roles appeared during the '60s and '70s, together with Voldemar Panso, our legendary man of theatre. "He who did not see Linda Rummo during the '60s, might not believe that for a certain group of people, a real and lively sun-woman did actually exist on stage," writes the author.

### A. LAASIK. Between Occupation and Professionalism (86)

Andres Laasik, a dramaturg at the Estonian Drama Theatre tries to draw a line between the notions — "occupation" and "professionalism". The first implies that a person is able to earn his daily bread with his acquired occupation, professionalism indicates skills. Basing his theory on this assumption, the author finds that there are plenty of people in Estonia whose profession is acting — people who are able to support themselves with theatre, television and cinema work, but there are practically no proper theatres — institutions who could afford to pay their employees sufficient salaries.

## MUSIC

### R. LAUL. The Music of Shostakovich in the light of the Bolshevik Ideology and Practice (12)

In the author's opinion, the history of music knows no composer who could perceive more sharply the social context of his times and who could express it better in his work than Shostakovich. His first ten symphonies contain the entire sonant chronicle of

the reign of the communist monster. Analysing the expression of social background, the author concentrates on Shostakovich's Fourth and Fifth Symphony and his "Festive Overture".

### T. JÄRG. Shostakovich and Football (22)

Football came second in Shostakovich's life, after music, and it was not just entertainment for him. Sofia Hentova, the composer's biographer, suggests that the intensity of his creative work would have been different had he not cared for football. The extraordinary concentration in his creative process where in he wrote 30 pages of score daily, did not wear him out completely and was made possible because of football. Football was a counterbalance which eased the creative tension and took thoughts off the daily worries. During the Stalinist terror the football letters were the only place for Sostakovich where he could express his thoughts freely in writing.

### A. VURMA. On "The Marriage of Figaro" and a Giraffe (51)

In May the Estonia Theatre produced Mozart's "The Marriage of Figaro" for the fourth time in the history of the theatre (conductor Paul Mägi, producer Roman Baskin, stage designer Jaak Arro). The reviewer praises Mart Mikk and Aare Saal in the role of Figaro, Margit Saulep as Susanna and Pille Lill as the countess, and adds that as for musical execution, this production of "The Marriage of Figaro" is rather "mixed", depending largely on any vocalist's abilities. The author found the production lacking in concentration and compactness.

### Joachim Herz's commentaries on the Georg Ots Days (56)

During this year's Georg Ots Days, the world famous opera producer Joachim Herz held courses on the problems of performing Mozart's operas. The professor regards young Estonian singers highly and thinks them promising. From among the operas performed during the music days Herz picks out Mozart's "Die Entführung aus dem Serail" in Vantaa Opera's modern interpretation and the Moscow experimental chamber theatre "Helicon's" treatment of Chaikovsky's "Pique Dame".

### E. LÜDIG. Memories V (71)

The last part of memoirs of the well-known Estonian pianist and conductor Peeter Paul Lüdig's wife Endla, tells about the arrival in the USA in 1949, about life in Wellesville and Buffalo, and about Peeter Paul's work as an organist, pianist, conductor and music teacher, both there and in San Francisco, Toronto and New York.

### I. RANDALU. ERSO (Estonian Symphony Orchestra) 1995/96, numbers and arguments (80)

An overview of ERSO's last season: the music performed, visiting conductors and soloists, impressions. The whole season was crowned by the first performance of Mahler's 8th symphony in Estonia. In the author's opinion there was too little Estonian



and Russian classical music, but the mastery of Estonian conductors and soloists was great. One of the disappointments was the lack of interest in the press. ERSO's chief conductor Arvo Volmer considers the orchestra's standard high, adding that at the same time there is room for improvement. The author thinks the chief conductor should give more concerts with his orchestra during the season, especially instead of the various occasional programmes, prepared by somewhat lightweight visiting conductors.

**M. PEIL. Philippe Herreweghe — musicus poeticus (90, 96)**

In May one of the most distinguished conductors, Philippe Herreweghe, together with his ensemble *Collegium Vocale Gent*, gave concerts in Estonia. They performed German baroque motets. In the interview the conductor speaks about his formative years and current work. Herreweghe is interested in different periods in the music history and is often engaged in several projects simultaneously. He has formed various ensembles, with differing size and cast, which has enabled him to get thoroughly acquainted with music, from Renaissance to the present day.

**Persona grata. TANEL JOAMETS (91)**

Tanel Joamets (b. 1968) is one of the most original pianists of the younger generation in Estonia. He is also an excellent improvisator and jazz pianist and writes considerable music criticism.

## CINEMA

**P. ERNITS. The Agonies of a Leeward Country (27)**

"The Leewards", the recently completed hour-long film in two parts, by Enn Säde and Toomas Jüriado ("Estonian Telefilm" and "FilmiMAX", 1996) tackles the relations between nature protection and farmers and the state of the nature protection areas in independent Estonia. Peeter Ernits, a naturalist, says in his short review of the film that the author's message is loud and clear. Both the nature and the farmers must be protected, and to mutual satisfaction so that we could preserve one of the most precious treasures of our small country — its variegated and still quite wild nature.

**J. VEEMAA. Sandglass that fell but did not break (35)**

This year the world of film celebrates the 50th anniversary of Rainer Werner Fassbinder (1946—1982), a brilliant German film director. In his essay, the

student Jaanus Veemaa briefly introduces the state of the German post-war film industry and the turning point at the beginning of the '60s, when a great many new directors appeared. The author then gives his personal opinion of R. W. Fassbinder's life work and describes the influence Fassbinder's films have had on the development of his own personality. In addition there is a thorough overview of Fassbinder's life and his filmography.

**J. PAAVLE. The Self-Portrait of the Magician of Sleep and Flight (59)**

"Pictures" ("Bilder", 1990), the book by the world famous Swedish film director and theatre producer Ingmar Bergman in Ülev Aaloe's translation, was published in Estonian at the end of the year. The reviewer Jaan Paavle introduces the book and discusses the various aspects of Ingmar Bergman's strong influence on himself, the author of the article claims that "Pictures" can be taken as a textbook on the level of the necessity of thoroughness and penetration.

**PETER VON BAGH. An Alarm in a People's Home (63)**

A review of Ingmar Bergman's feature film "Such things do not Happen Here" (Sant händer inte här, 1950). Bergman has forbidden to release this film which is a great pity because many Estonian actors who had emigrated to Sweden after the war, had a part in it. Translation from the Finnish magazine "Filmihullu" 2/1996.

**A. UISK. Land and Freedom (66)**

Ken Loach's feature film "Land and Freedom" (Great Britain/Spain/Germany, 1995) about the Spanish Civil War (1936—1939) is being reviewed here by the cultural editor of the Stockholm weekly "Arbetaren". Published in the magazine *Chaplin* 5/6 1995 (1996).

**T. TEDER. Fragments from the World Voyage of an Original Islander (87)**

Ants Vist's and Peeter Brambat's portrait film "The Great Saagpakk" ("Polarfilm", 1995) tells about Paul Saagpakk, the famous Estonian linguist and the author of the unique one-man "Estonian-English Dictionary". The reviewer claims that the film has chosen the golden mean where the person and events are allowed to flow freely, with epic tranquility, while simultaneously scrutinising the character, but not even attempting to tackle his every year of life in their diversity. In that respect the film has amply fulfilled its purpose and portrayed the character.

**HEA LUGEJA!**

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

**NB!**

*Praaeksemplarid vahetatakse trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt 67-a (trükkikoja poolne sissekäik) tuba 102, tel 68 14 11.*

## TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

tohtutult õppinud. Kuid meie isiksused on erinevad. Dirigendina olen võrreldamatult vabam, võin läbi mängida palju rohkem muusikat. Olen huvitatud erinevatest ajastutest muusikaloo ning tegelen tihti kahekolme asjaga paralleelselt. Momendil kontsentreerun Schützile ja Bachile ning neid ühendavale liinile saksa muusikas. Ühtlasi töotan praegu Pariisis kollektiiviga *Orchestre des Champs Élysées*. Nendega süveneme romantilisse muusikasse, mis on loodud ajavahemikul 1830—1880, mängime teoseid Schubertist Brahmsini.

Ma ei tunne barokkmuusika puhul kohustust mängida Händeli või Vivaldi loomingut. Olen barokiga väga palju tegelnud, ometi jäävad Händel ja Vivaldi minust kaugele. Tajun suuremat lähedust Bachi, Weberni, Schönbergi ning Bruckneri loomingu. Minu ja nende suurmeeste mõttelaadis on rohkem ühiseid jooni kui näiteks ühel ajal elanud Bachi ja Vivaldi omas.

**Kas on põhimõtteline vahe orkestri ja koori dirigeerimisel?**

Jah ja ei. Koori juhatades on hädavajalik tunda elusat instrumenti, st häält, selle võimeid ja iseärasusi. Peab mõistma teksti, teadma selle päritolu, oskama keeli. Orkestriga töötades on vajalikud teadmised kõigist pillidest, probleemid on teistsugused kui häälega.

Olen dirigendina *self-made man*. Alustasin kooridega ja olen kindel, et nii on dirigeerimist kõige parem õppida. Nüüd juhatan juba viieteist aastat järjest rohkem orkestrit. Selles töös on olnud kogu aeg väga palju uut just seetõttu, et instrument on erinev. Kuid dirigeerimine kui selline on ikka ühesugune.

**Kui oluline on dirigeerimisel tehnika?**

Igäuks teab, et on olemas dirigente, kes on omandanud perfektse tehnika, kuid pole muusikutena huvitavad. Ja ka vastupidi. Näiteks Harnoncourt'i puhul ei saa rääkida täiuslikust tehnikast, ometi on ta paljude arvates XX sajandi teise poole parim dirigent. Minu arvates kogu sajandi suurim.

Ideaalis peaks dirigent muidugi valdama laitmatut tehnikat ja olema ühtlasi erakordselt huvitava muusikalise mõtlemisega. Rääkimata muusikaloo põhjalikust tundmisest. Nagu teame, on see väga harva esinev kombinatsioon.

Palju oleneb ka sellest, mida dirigeerid. Seni, kui töötad Bachiga, pole keerukamat tehnikat vaja. Nii võib hakkama saada kuni Beethovenini. Kuid edasi läheb raskemaks ja on kindel, et Brahmsi, Mahleri, Bruckneri ja Stravinskiga jääb ilma korraliku tehnikata hätta.

**Olete rõhutanud, et on oluline tunda põhjalikult esitatava teose tausta. Esitate muusikat**

**väga erinevatest ajastutest, kuidas jõuate kõigesse süveneda?**

Olen praegu 48-aastane. Seda kõike tegin kahekümnenda ja kolmekümne teise eluaasta vahel. Kaksteist aastat pühendusin ainult uurimisele: süvenesin vanadesse traktaatidesse, partituuridesse ja kõigesse muusse võimalikku, mis andis vajalikku teavet. Praegu ei avasta ma enam midagi uut. Otsustasin baroki vallas süveneda ainult Schützile, Scheidtile, Scheini ja Bachi muusikasse. Tean juba ammu, mis sõnum nendes teostes peitub, kuid püüan leida järjest paremaid võimalusi seda kuulajale edasi anda. Praegu on mulle väga oluline parandada kõlakvaliteeti.

**Kas ka see teenib ajastutruuduse (või teose-truuduse) saavutamise eesmärki?**

Selle saavutamine ongi eesmärk, mille nimel ma kogu aeg töotan. Näiteks mängime Mendelssohni muusikat pillidel, mis on pärit tema ajastust. Töö, mida teen praegu oma orkestriga Pariisis, on sisuliselt sama, mida olen teinud varasema muusika puhul — mõtlen ja katsetan, kuidas võis Mendelssohni looming kõlada helilooja eluajal. Nagu barokigi puhul läheme tagasi kirjalike allikate ja instrumentide juurde. Mendelssohni ajal oli ju kasutusel väga erineva päritolu ja kõlavõimalustega instrumente. Ühtlasi püüan lugeda võimalikult palju vastava ajastu kohta.

Barokkmuusika puhul raskendab tööd asjaolu, et pärast heliloojate surma ei mängitud nende loomingut väga pikka aega. Ja kui uuesti mängima hakati, tehti seda hoopis teistes tingimustes ning muusika transformeerus järjest enam.

**Millise tundega kuulate vana muusikat, kui seda esitatakse tänapäeva pillidel?**

Igasugune musitseerimine on mulle alati meeldinud. Kindlasti eelistan Bachi muusikat kuulata pigem asjatundlikult klaveril mängituna kui asjatundmatult klavessiinil. Samas on ikkagi huvitav teada, kuidas kõlab helilooja looming omaaegsel instrumendil. Olen kindel, et pöördumine autentsete pillide poole on lisanud midagi väga olulist meie muusikalisele kujutlusvõimele ja see on kõige tähtsam.

*Küsitlenud MARGIT PEIL*

---

Philippe Herreweghe ja *Collegium Vocale*  
19. mail 1996 Tallinna toomkirikus esitamas  
täiuslikult viimistletud kava Schützile ja Bachide  
heliloomingust (peale kõige kuulsama esindaja  
kanti ette ka Johann Michael ja  
Johann Christoph Bachi muusikat).  
T. Malsroosi foto





Salme Reek oma koduteatri Eesti Draamateatri uktsel.  
10. XI 1907 — 9. VI 1996

H. Leppiksoni foto