

EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

Maria Klenskaja György Ligeti
 Neeme Järvi Gerda Kordemets
 Sven Karja Ivalo Randalu
 Maria Kostakeva Küberpunk
 Milos Forman Miljard Kilk

TAK

5

/1997



Neeme Järvi Viinis 20. märtsil 1997.

Harri Rospu foto

5/1997

XVI AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3203
fax 44 47 87
e-mail trnk@estpak.ee

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Siitan ja Tiina Öun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Raus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Korrektoor
Solveig Kriggulson, tel 44 54 68
Infotöötleja
Viire Kareda, tel 44 47 87
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDJS: MAI EINER. tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1997



Miljard Kilgi maal "Rüütel, surm ja kurat", 1992. Õli, lõuend. 100 X 78 sm.

Toomas Kall, "Raadio Null"
"Vanalinnastuudios".
Teet Malsroosi foto



SISUKORD

TEATER

	VASTAB MARIA KLENSKAJA	3
Sven Karja	VIIMANE RONG ENDISELT REFORMIL (<i>"Vanalinnastuudio" hetkeseisust</i>)	44
Pille-Riin Purje	ELUSTAVA LAENGUGA DUELL (<i>"Duell" Pärnu "Endlas"</i>)	66
	TEATRI AASTAPREEMIAID 1996	72

MUUSIKA

Mart Jaanson	GYÖRGY LIGETI: ANTI-ANTIMUUSIKA LOOJA	23
Maria Kostakeva	RISOOMLABÜRINT LIGETI KOMPOSITSIOONIMEETODIS	25
Maria Kostakeva	ASEMANTILINE SEMANTIKA GYÖRGY LIGETI VOKAALMELOODIKAS (<i>Muusikateatri näitel</i>)	36
	NEEME JÄRVI 60 NEEME JÄRVI MISSIOON. MAESTROGA EESTI MUUSIKAST ENNE JA NÜÜD... (<i>Interjuu kontsertide ajal Viinis märtsis 1997</i>)	49, 96
Ivalo Randalu	ESTONIA ORKESTRI AO- JA HOMMIKUAEGADEST (<i>Estonia Teatri orkester sümfoonilise muusika kandjana Tallinnas läbi aegade. Pühendatud orkestri 90. juubelile</i>)	80

KINO

Philip Strick	KÜBERPUNK (<i>Tehnika juhitud tulevik tech noir-filmides</i>)	17
Roger Ebert	LARRY FLYNT VABA AJAKIRJANDUSE EEST	57
James Berardinelli	LARRY FLYNT ON PALJU SUUREM KUI ELU (<i>Milos Formani filmist "Rahvas Larry Flynti vastu"</i>)	59
Marko Levo	"EESTI KULTUURFILMI" DOKUMENTAALFILMIDE HELIKUJUNDUS 1930. AASTATEL	62
Gerda Kordemets	FILMID NEILE, KES KÜSIVAD (<i>Liina Kullese ekraaniportreed</i>)	76
Sulev Teinema	PERSONA GRATA. MILJARD KILK	91



VASTAB MARIA KLENSKAJA

Kellega sattusid Draamateatrisse tulles (1974) ühte garderoobi?

Olid Ita Ever, Inna Taarna, Helle-Reet Helenurm, Salme Reek.

Kuidas Draamateatri Daamid vastu võtsid?

Mäletan, kuidas isa rääkis, et neil oli ülikooli ajal niisugune komme — igapähe oli oma akadeemiline isa. Mulle tundus siis, mõtlesin selle endale välja, et Ita Ever oli meie garderoobis mulle akadeemiline ema. Ta õpetas mulle palju, kostüümi-kandmisest kuni eluliste asjadeni, kuidas käituda, kui oled endast väljas.

Et keegi suurtest oleks kuidagi paika pannud, noornäitleja arvel staaritsenud...?

See "staaritsemine" oli siis ka kuidagi suursugusem, väarikam. Tagantjärele tundub, et me ise käisime rohkem mööda seinääri. Teatris polnud nii palju noori näitlejaid kui praegu. Aeg oli teine. Siis suitsuga mööda koridori minna, meesterahvas veel võis, aga et keegi naistest — ei iial!

Praegu käiakse?

No ikka. Juba ammu, minagi olen patustanud... Aga siis, me olime lihtsalt "teise aja lapsed". Viiekümnendatel sündinud, veel enne Stalini surma. Teistsugused, ei olnud nii lahtised.

Minu, juba noorema vaataja mälus ei püsi mitte niivõrd NL rahvakunstnik Aino Talvi, kuivõrd rahva ja kolleegide lemmikud Velda Otsus, Katrin Välbe, Lisl Lindau...

Nad kõik olid daamid... Lavastuses "Kui me surnud ärkame" sain diakonissi episoodis Velda Otsuse sabas käia. Minu jaoks oli see kallim kui üks suurem roll ühes teises samaaegses lavastuses. Sain lava kõrvalt vaadata Mandrit, Everit, Koppelit, Rästast ja Gutmanit.

Aga kui Välbest ja Lindaust rääkida... Lahutamatud sõbrannad, nagu nad olid, suviti elasid Mähel. Katjal, kes Liisu hinnangul oli muidu ingel, oli vaid üks viga: just siis, kui meil hakkab jutt klappima, vaatab Katja kella ja ütleb: "Nii, Liisu, kell on üheksa, ma pean minema "Vremjat" vaatama."

Esimest korda puutusin Lisl Lindauga kokku, kui olin seitsmeteistkümnendaastane, ei saanud teatrikooli sisse ja läksin Noorsooteatrisse grimeerijaks õppima. Teater mängis Kuressaares "Antigonet". Kell neli hommikul algas kohutav müra. Uks paukus ja kostis Liisu hää: "Välja minu toast!" Ehmatasime üles, mis lahti?! "Välja minu toast! Mina sulleritega ei mängi!" Ja siis karjub Karl Kalkun: "Sa oled hull! Sa ei saa aru, et tunne reegleid..." Hommikul julgesime küsima minna, milles asi. Tuli välja, et nad mängisid "Ümbermaailmareisi". Kahekesi, kella nelja ajal öösel!

Sel ajal olid Noorsooteatris noored näitlejad Panso kooli teisest lennust. Kui peeti pidu, vajas Lindau vestluskaaslast. Aga Tõnu Mikiver, Enn Kraam, Mauri Raus — noored mehed ei pidanud vastu, kuulasid teda vahetustega, käisid vahepeal kordamööda magamas ja istusid siis väsimatu Lindauga edasi.

Lindau rääkis lugusid...

Jah, Liisu rääkis naljakaid, vaimukaid lugusid, aga ta ei kritiseerinud oma kolleegide. Igaüks neist oli kunstnikuna suveräänne. Enam pole Lindau põlvkonna näitlejatele omast väarikust, andekad olid nad niikuinii. Liisu võis ka väga halvasti ütelda, aga ei alandanud kedagi... See, mis ta ütles, läks kümnesse. Vahel, nagu mõnd nime meelde tuletades, kirjeldas ta inimest nii iseloomulikult ja mahlakalt, et kõigil oli ammu teada, keda ta silmas pidas... Liisu nägi kaugele ja väga lähedalt. Ta nägi paljusid asju ette ning rääkis kõigest väga lihtsalt.

Ja Välbe... Surmani jääb meelde esimene pilt Koolimäelt, teatriliidu puhkekodust. Kella seitsme ajal hommikul: Katrin Välbe, keda ma ainult laval olin näinud, istus köögis, hallid juuksed, punane gaasrätt pähe lipsu seotud, suurte

roosidega must hommikumantel, rohelised villased sokid, mustad tuttidega sussid, roheline kann punase sangaga — kõik toon-toonis, tulipunased huuled ja "Bellomor"...

Nad kõik olid väga südamlikud inimesed. Noorsooteatrist saadeti mind rekvisiitorina tooma "Romeole ja Juliale" Draamateatrist pistodasid. Läksin ja värisin — mis ma olin, kaheksateistkümnene, — butafoor Vallaste ja lavastusala juhataja Kapet istusid seal. Kapet ütles: "Teate, laps, asi on nüüd selline, et meil on töötgemiseks hädasti vaja pudel viina. Käige üle tee "Araratis" ära!" Vallaste torises: "Lapsele ei anta." Võtsid kirjutasid siis Draamateatri maskidega blanketile: palun müüge sellele — mis te nimi nüüd oligi? — Klenskajale...

Kui viinavõtmisest rääkida. Helmut Vaag, naljakas asi, kui pidu garderoobis peeti, siis kunagi ei jooksnud keegi noortest viina järele, alati läks märkamatu Vaag. Nad kõik olid ääretult hellad, nii soojad inimesed... Niisugustest väikestest asjadest tuli välja suhtumine. Kas keegi pani paika? Vastupidi. Kaarel Karm — palju me teda näha jõudsim; vaid "Parvepoiste" proovides. Tema oli esimene, kes hommikul valvelaua juures kohal — alati säravpuhas särk seljas, iga päev uus lips, mapp põlvedel —, noogutas kõigile järgemööda "tere". Või nagu Liisu rääkis: iial ei saanud olla, et pohmellis näitleja tuleb proovi. Võis olla meeletu pidu, aga ei saanud olla nii, et sealt mindi otse proovi. Ei, lähed koju, käid vannis, paned puhtad riided selga. Ja pidu ise oli pidu, ei olnud lihtlabane joomine. Viinapitsikesed, võileivakesed, kaunilt kaetud laud ja — ilus oli.

Sinu "Leekrüüpe" Lettice'i rollis on Lisl Lindau toone...

Rohkem ja teadlikult tegin ma seda "Mary Poppins" mrs Virsiku episoodis. Nii hea meel oli, kui Mikiver tuli ja ütles, et kavasse võiks kirjutada "pühendusega Lindaule". "Leekrüüpes" ei tee ma seda teadlikult, kui see tuleb, siis tuleb.

Lettice ise on "tüpaazil" Lindau?

Ei, nii ma ei oska öelda... Kui üldse sellest rääkida, et Lettice on pühendusega, siis nii suureline kui see ka pole — Lettice on pühendusega isale.

Isale, kes soovis, et ka tütar läheks Tartusse arsti ametit õppima ja kes teda teatris ei näinudki.

Ma olen palju temale mõelnud, tema arusaamistele asjadest. Isa surma peale, miks isa suri?

Maria Klenskaja isaga 1951. aastal.



Õde ja vennad — Sergei, Maria ja Dimitri.



Sellise "pühendusega" asjaga on hea tegelda, see soojendab ja annab jõudu. "Pühendada" on suur sõna, aga kui on võimalus tegelda millegagi, mis meeldib ja on oluline, — siis minul on vajadus mõelda konkreetsele inimesele. Kriteeriumiks: kui see inimene näeks, peaksi, et tal häbi ei oleks minu pärast. Seegi võib väga ketserlikult kõrgelennuliselt kõlada, aga see vene variant (Vene Draamateatri "Leekrüüpe" Lotte) on mul ka pühendusega — Grišale. (Kromanov)

Minu jaoks oli Vene Draamateatris mängimine sündmus. Ja see "Leekrüüpe" teema... Kahtlemata, need daamid käisid ikka kõik silme eest läbi... Kui ma teksti lugesin, tundus mulle Lettice ideaalis Velda roll. Kersti nägi Londonis "Leekrüüpe" originaali pilte, seal olevatki Lettice Otsuse moodi väike ja habras näitlejanna ja — Lotte nüisugune Liisulik... Lindau võis kärkida ja paukuda, aga seegi oli kuidagi maitsvalt ja mõnuga tehtud, selles oli joont. Ta võis öelda väga teravalt ja salvavalt, aga selles oli vaimukust.

Aastal 1997 olete oma kursusel Draamateatris nelja-naisekesi. Elle Kull, Rita Raave, Kaie Mihkelson — kuidas neid iseloomustaksid?

Kõik toredad tüdrukud siimaani — varsti viiekümnesed. Rohkem ma ei ütle midagi. Me võime lihtsalt uhked olla, et mõtle — ühelt kursuselt nii palju naisi on eesti teatrisse jäänud. Ma arvan, et Kromanov, kes need naised vastu võttis, oleks meie üle head meelt tundnud. Ja — Laura Baumverk, Helle Kuningas ja Helje Soosalu! Ja miks ainult naised?! Margus Vaher, Heino Seljamaa "Ugalas", Mihkel Smeljanski, Jaak Hein Pärnus, Väino Laes "Vanalinnastuudios", Lauri Nebel Linnateatris, Jüri Aarma, Jaan Rõõmussaar, Toomas Lepp...

Maestro Panso võttis teid Draamateatrisse Elle Kulli ja Rita Raavega kolmekesi. Või valis Mikiver? Või kuidas see riiklik suunamine tookord käis?

Mikiver oli siis veel Noorsooteatris.

Ju siis Panso, kes pillanud teie kursuse kohta kooli ajal möödaminnes värvika lause "isegi mitte isetegevus, debiilikute näitering" ja kes tegelnud ikka oma vanema ja noorema kursusega. Kumatigi pole just viiendast ja seitsmendast lennust suurt näitlejannasid lavale jäänud...

Hispaaniat valitseb juhus.

Lindau oli "Ramilda-Rimalda" seitsmekümneselt!!!

Kursuseõed lavakunstikateedrist — Maria Klenskaja, Elle Kull ja Kaie Mihkelson.



Siis oli see teisti, sai veel selles eas mängida suuri rolle. Enam nii ei saa olla. Tinglikkus, ma arvan oli teistsugune. Nagu Ain Lutsepp ütleb, teater on "tinglik kokkuleppe värk". Keegi on öelnud, et teatris ei ole vanust — ideaalis on kõik suured titad.

Kas kursuseõdedele teatris on veri ikka paksem kui vesi, või kütab see, vastupidi üles Helena ja Hermia rivaliteedi, Tiina ja Mari vastasseisu?

Ma ei oska sel teemal rääkida, minu jaoks ei ole teater seostunud spordiga. On näitlejaid, kes on võib-olla teisel meelel. Mulle on see vastuvõtmatu.

Ma ei oska teatrit defineerida. Kõige ilusam, mis minu jaoks teatris olnud, on usaldus — jälle suurelised sõnad —, mis hetkiti tekib vaatajate ja lava vahel. See seletamatu tunne, mis on — ainult sekundeid. Hea lapsepõlve tunne, et oled kaitstud, et miski ega keegi ei saa seda hetke ära rikkuda. Ja selle eest, et see on olnud, hakkad armastama neid inimesi laval, ja saalis. Ma ei oska seda seletada teise sõnaga kui "armastus" ja veel — "ilu". Nagu Ader ütles, "kauniduste kaunidus". Ma olen seda oma silmaga näinud, kui "tavaline inimene" läheb kauniks just laval. Ja "kaunis" elus, läheb inetuks, see on ka ime.

Jah, ma pean pikka viha. Ise kahetsen seda ja palun jumalat, et ta vabastaks mind sellest. Peaksin sellest juba lahti saama, aga näe ei saa. Aga laval olen ma sellest tihti vabanenud.

Lavakunstikateedrisse astumisest on igal näitlejal oma legend. Esimesel korral (1968) ei saanud sa sisse — lugesid Ramilda kirja; teine kord (1970) said — lugesid "Libahundi" Tiina monoloogi. Nii Tiina kui ka Ramilda roll tuli sulle hiljem kätte.

See on tõesti pannud mõtlema saatusele... Nagu on imelik sellelegi mõelda, et siis, kui Panso koolis käis esimene lend, käisin mina sinnasamasse Toompeale algkooli... Meeles on, kuidas tööõpetuse õpetaja Anna Janovna Moritz, sakslanna, ütles: "Eto ne ljudi, eto banditõ!" Üleval käis Tohvelmani tantsutund, nagu ma aastate pärast teada sain...

*W. Shakespeare/ M. Unt, "Pööriöö unenägu",
1995. Titania — Maria Klenskaja.
Henno Saarne foto*

*W. Shakespeare, "Suveöö unenägu", 1974.
Hermia — Rita Raave, Helena — Maria
Klenskaja.
Henno Saarne foto*



Õnnelik viiekümnendate lapsepõlv...

Aga tõesti oli õnnelik, vapustavalt õnnelik. Hiljuti haiglaregistratuuris vaatasin, luugi taga istus väga tuttav nägu. Jutt räägitud, küsis tema: "Kas te käisite Pioneeride tänava lasteaias?" — "Ja teie olete see, kes joonistas hästi hobuseid," tuli mulle kohe meelde...

Esimesed elukuud olid Tartus.

Isa, kes õppis ülikoolis uuesti arstiks — eesti ajal õppimist ei arvestatud, pidi otsast peale hakkama —, saadeti ordinatuuri. Esmalt Viiburisse, siis kolmeks aastaks Saaremaale. Sealt edasi kolisime Tallinna, Põllu tänavale. Sellest ajast mäletan: läksime ühe tüdruku juurde külla. Tema vanaema näitas mulle üht savilindu, kel olid pesas pisikesed munad: "Võid ühe siit endale võtta. See lind muneb veel." Selline aeg oli. Veel käidi suhkrusabas — muidugi ma ei teadnud, mis asi on martsipan... Ei raatsinud ära süüa, pärast aga tundsin süümepiinu, et vendadega ei jaganud. Aastaid uskusin, et ongi niisugune lind, kes martsipanist mune muneb... Kui ilmusid väikesed vigurseebid, kingiti mulle üks sünnipäevaks. Mõtlesin, et on martsipanist, pistsin suhu. Najakas, pärast seda ma ei ole enam martsipanist rõõmu tundnud.

Suur sündmus oli, kui vendadele kingiti diafilmiaparaat. Kogu Põllu tänava lapsed hakkasid meil kinos käima. Valge lina oli üles pandud, ja piletid olid — kolm kopikat. Kui jäätisega, siis neli kopikat. Mina tegin jäätist. Jäätise sai nii, et tuli tikk torgata või sisse ja suhkruga üle.

Vanematest kaksikvendadest jäid sulle kanda dressid.

See oli jube. Teadsid, et ei jõua üht ära kanda, aga teine samasugune ootab. Unistuseks olid iluuisud. Sünnipäevaks lõpuks kingiti — "pansid". Panin jalga karu-püksid, keerasin ristpistes tikitud taskutega seeliku hästi lühikeseks, tutiga müts pähe, — võtsin oma pansid ja ligi kaheksa tundi uisutasin. Pärast puudusin nädal aega koolist, mul oli lihasepõletik. Aga omaarust niisugune iluuisutaja!

Hirmsasti tahtsin koreograafiakooli. Ise käisin, jalad sissepoole, aga koolis jutustasin iga päev, et mis meile "koreos" eile õpetati. Esimesest kolmanda klassini valetasin, et käin pärast kooli "koreos". Siis tuli see vale välja ja mind ei tahetud pioneeriks vastu võtta.

Pärast õpetas isa mind õigesti käima. Lisaks olin ma vasakukäeline, kokutasin ka. Nii et õudsed kompleksid. Isa õpetas mulle palju.

Mis su kaksikutest vendadest on saanud?

Dimitri on Tallinnas ajakirjanik. Sergei on Moskvas kirurg. Moskvast Lotmani loengutele tulnud tütarlaps viis ta ära. Meie perest on tema tõesti see, kelle üle isal oleks küll hea meel olnud.

Kas sobisite omal ajal hästi?

Ei, nad olid mul nii eeskujulikud. Terve lapsepõlve pidin kuulma: "Vennad on sul nii andekad ja tublid." Tekkis täielik trots, midagi tõestada. See "juhus", et teatrikooli läksin, oli ehk ka selle pärast. Vennad õppisid väga hästi, mul oli ainult käitumine "viis".

Nime said kelle auks?

Rakvere vanaema auks. Oodati poissi — Nikitat. Ja Danilat. Sest arvati, võib-olla on jälle kaksikud. Kaks tüdrukunime oli ka välja mõeldud — Varvara ja Anastassia. Kui ma juba üksi tulin, pandi Maria. Ilus nimi, mis minule absoluutselt ei sobi.

Pioneerilaagrid.

Oi jumal, neid diplomeid, mis Karepalt saadud! Nüüd olen neid oma kolleegidele sünnipäevaks kinkinud. Kunagi Anne Paluveri juures katsikul vaatasime pilte: tuli välja, seisime ühel rühmapildil üle ühe tüdruku kõrvuti. Hakkasime meenutama, tuli välja, et elasime ühes "pisikeste majas", voodid vaat et kõrvuti.

Ehitusmalev — seitsmekümnendate tudengielus möödapääsmatu.

Ainult korra ja kuu aega. Hiiumaal, Käinas, Elle Kulliga koos. Leppisime Ellega kokku, et kui esimeselt kursuselt välja ei visata, läheme malevasse — lõikame juuksed



M. Maeterlinck, "Pelléas ja Mélisande", 1975.
Golaud — Heino Mandri, Mélisande — Maria Klenskaja.

sentimeetripikkuseks — sellised "imidžid" olid siis — ja võtame malevavormi nii, nagu ta antakse, ei hakka enda järgi parajaks tegema. Ellele sattus õudselt lühike seelik, mulle jälle kaugelt alla põlve pikk. "Kohustuslikud" mustad velvettennised ja valged sokid sinna juurde. No meid vaadati tõesti kui debiilikuid, kui me sinna rühma tulime. Vahetasime nimed ka omavahel ära, ma ei tea miks. Mind pärast hüüti küll Jürkaks... Tulin enne lõppu ära, isa jäi haigeks.

Diplomilavastusi oli kuuendal lennul kaks, Kromanovi "Suveöö unenägu" ja Mikiveri "Libahunt" kolme Tiinaga...

Mikiver küsis, kes tahab keda mängida? Kull ütles, et tema tahab Mari olla. Mina ütlesin küll, et "mina tahan Tiinat mängida", ja Rita ütles, et tema tahab Tiinat mängida, Zoja Mellov ka. Kuna Kaie ootas last, siis tema ütles, et "ju ma siis vanaema pean olema". Kaie mängis vapustavalt vanaema ja Elle Marit!

Grigori Kromanov.

Kromanov, nagu me nüüd hiljem Kaiega oleme rääkinud, pani meid ise mõtlema, välja pakkuma. Kui näitleja ootab ainult lavastajalt "ütle midagi, ma siis teen", ei saa ma sellest aru.

Ja muidugi Kromanovi nõudlikkus! Ta tuli ju meie kursuse õpetajaks hiljem ja alustas meiega nullist. See oli tõesti "koreograafia kool" — stangest lavani! Mitte-rahulolemine, nälg, et tahad veel ja veel proovi teha on minu jaoks normaalne seisund. See meeldib mulle.

On ainult üks roll, millega ma rahul olen — "Neljakuningapäevas". Sest see lõpetati, keelati ära. Et oli sundseis: polnud lootust, et "järgmine kord proovin veel, teen teistmoodi". See fataalne seisund oli jube ja samas ka imeline.

Samal 1970. aastal, kui Kromanov teie kursuse võttis, esilinastus tema "Viimne reliikvia".

Naljakas asi. Kui me õppisime, jooksis kinos "Helisev muusika". Kromanov küsis, mis me sellest filmist arvame. Kellele meeldis, kellele mitte, läksime vist isegi vaidlema. Kromanov ütles, et tema arvates on see režissöör peaaegu geniaalne; sellepärast, et see film on kõigile — lastest vanaemade-vanaisadeni.

Oma esimesel teatripreemiaks saadud välisreisil, Poolamaale, sattusid vaimustusse “Kabareest” ja Liza Minellist.

Jaa! Seda ma võin une pealt öelda: 1976! Ja teine reis oli 1978. Sundisin Sulev Luike kohe ka seda vaatama, läksin ise kaasa... Minu jaoks ongi “meeldimisekraad” see, et kohe tahad uuesti näha, lugeda. Mul ei ole nii, et “pean lõpuni lugema”. Kui ikka ei meeldi, panen ära — pole minu aeg veel selleks teoseks küps.

Võrdluses Kromanov ja Panso?

Ma ei võrdle kedagi! Jah, ma olin Kromanovi kursusel, aga ma ütlen alati, et olen lõpetanud Panso kooli.

Lavastaja Panso käe all teatris jõudsid olla ainult “Parvepoistes”, kus dubleerisite Elle Kulliga; Panso “Richard III-s” sind polnud... Esimene järjepidevam oma lavastaja oli Raivo Trass: “Möödunud suvel Tšulimskis”, “Nukitsamees”, “Ešelon”.

Sa näed teatrit teisiti!

Iga asi on kingitus. Ja teatris on kõige suurema kingituse teinud mulle Panso. Kui Panso poleks mulle tookord 1968. aastal öelnud, et “tulge esmaspäeval kindlasti”, ja kui ma siis kolmandast voorust läbi ei saanud, et “minge teatrisse, vaadake, mis see tähendab”, siis vaevalt, et... Aga — ma ju läksin juba järgmisel päeval Noorsooteatrisse, teatrisse, kus tema oli. Nägin kaks aastat kõrvalt, kuidas ta tööd teeb. Kuni selleni välja, et hoidsin lava all augus Panso prille, kui ta laval Meringu asemel Hauakaevajat mängis. Poleks kunagi uskunud, et ta enne etteastet nii pabistada võis...

Mina ei “klaari” asju, miks üks lavastaja on mind oma lavastusse võtnud, teine ei ole. Teatris ei ole nii, et “tema ja mina”. Lavastaja valib näidendi, oma teema. Mina usun, et sellepärast, et ta vajab seda praegu, et aeg, saatus, jumal... määrab tema

J. Kaplinski, “Neljakuningapäev”, 1977.
III kuningas — Maria Klenskaja.

Kalju Suure foto

T. Pakkala, “Parvepoisid”, 1975.
Anni — Maria Klenskaja.
Verner Puhmi foto





"Varastatud kohtumine", 1988.

Valentina — Maria Klenskaja, Andreas — Andreas Kangur.

Roland Rajamäe foto

tahtmised. Ja siis valib ta sobivad näitlejad. Ma pean olema õnnelik, mul on vedanud. Mõtles, kelle kõigiga ma olen töötanud...

Võib öelda, et eesti teatris lausa rekordiline valik: Trassi järel põlisemalt Mikiver, siis Hermaküla, Unt, Pedajas, ka Viiding, nüüd uuesti Mikiver...

Ka Šapiro, Eino Baskin "Vanalinnastuudios", ja Ulfsak ja Eensalu ja Jalakas.

Mikiveri tagasitulek Kruusvalli ja Klenskaja juurde "Hullumeelse professoriga" on võitnud muu hulgas Kultuurkapitali peapreemiagi. Kruusvalli-Mikiveri "Pilvede värvides" kummatigi sind polnud, miks?

No ei olnud! Miks lund sajab? See on nii rumal küsimus. Jaapanlastel vist üldse ei ole küsimust "miks?".

Kurikeel kahtlustab: kes kõigile meeldida tahab, peab roomama...

Ja Gorki ütleb: roždjonnõi polzat, letat ne možet. Mina ütlen ikka: Hispaaniat valitseb juhus. Kõik!

"Olen endas avastanud ammu aegast slaavi hinge, kuigi mul enda teada slaavi verd ei ole. [- -] ja et Maria Klenskajas möllab kõvasti vene verd, siis on mul temaga hingesugulus." Kes on nii öelnud?

Ega see kriitik ei ole?... Siis on see Lembit Ulfsak.

Sina oled omakorda kiitnud Ulfsakit ja Ain Lutseppa lavapartneritena parimatest parimaks.

Jah. Ja igatsen lavastust, kus ma saaksin kas või natukenegi Krjukoviga koos mängida. Pärast "Norman Vallutajat" pole saanud. Aga "Normanit" oli vapustavalt hea mängida. Lugu ise — ühteageu nii naljakas ja ääretult kurb, soe ja inimlik. Kui Jüri sügisel Londonis käis, muheles ta: kinoafiššidel on "Varastatud kohtumine" ja "Rahu tänav". Oli ikka uhke tunne küll! Mõtlesin, kui Leida teaks. Aga küll ta teab.

Kui jutt härrasmeestele läks — Einari Koppel (“Külalised”, “Parvepoisid”, “Mäng tulega”, “Õnne sünnipäevaks, Wanda June”)?

Temaga, jah, sattusime alguses mängima päris järjest kohe. Rita ja Ellega kinkisime talle sünnipäevaks väikese mängulövi, kirjutasime kaardi juurde: Suurele teatrilõvile, lõpmata toredale inimesele!

Minu esimene ringreis Draamateatriga. Olime Viljandis. Einari Koppel kutsus Martin Veinmanni ja mind estraadikontserdile. Pärast läksime kohvi jooma. See oli nii ootamatu, et tema meile noortele rääkis ja rääkis ja rääkis: oma lapsepõlvest, oma isast. Et üks suur mees võib nii laps olla, ja see ei olnud näitlemine.

“Surma hinda
küsi
surnutelt”,
1977.
Ester —
Maria
Klenskaja.
Viktor
Menduneni
foto



“Noorelt õpitud”,
1991. Uuriija —
Maria Klenskaja.
Roland Rajamäe
foto

Eesti NSV teenelised kunstnikud Ingo Normet ja Maria Klenskaja said auraha kätte koos — Heino Mandriga, kes siis lõpuks Eesti NSV rahvakunstnikuks tunnistati.

Onu Heino... Kui me Rütüli juurest pärast kolmekesi klubisse jõudsim, küsis Ingo Mandrilt: "Kuule, kas sa oled nüüd õnnelik?" Mandri vastas: "Tead sa, Ingo, kui ma tõesti olin rahvakunstnik, siis polnud ma isegi mitte teeneline."

Nüüd pärast üht "Leekrüüpe" etendust sattusime Kerstiga (Kreismann) Draamateatri baaris nägema üht Bunini järgi tehtud vana telelavastust. Heli oli maha keeratud, aga me ei saanud silmi ära: Heino Mandri ja Ants Eskola! Kaks vana meest istuvad toolis, ei tee midagi, ajavad lihtsalt juttu... Aga kõiges selles on mingi saladus. Sellest kiirgab midagi. Mõtlesin välja: see on hinge ja vaimu elutöö, mis niimoodi inimesest läbi tuleb. Nagu Rein Arengi, sündinud näitleja... Neist kõigist võiks lõpmatuseni rääkida. Siis — jälle see, et "me olime vist nii kasvatatud" — austasime ja kartasime ka natuke. Niisugune ilus hirm — suure inimese ja kunstniku ees.

Aga, jah, Areniga seoses... Mängisime Jõhvis "Raha Mariale". Poodiumil, mul kobakad puukingad jalas, komistasin ja kukkusin. Aga ootasin siis last. Rein Aren, kes seisis enne oma stseeni akside vahel, kargas sealt lavale, aitas mu üles ja kondis ära, nagu poleks midagi juhtunud.

Aarne Üksküla.

Kui inimene millestki väga palju räägib, hakkab ma selles kahtlema. Näiteks selles, kui inimene üha kordab: "ma armastan sind, ma armastan sind", või siis see viimase aja "ausalt vää?"; "kuulä, ma räägin sulle ausaltä". Ühel päeval, kui raadios keegi ütles, et "mina kui oma ala professionaal", mõtlesin: Aarnel on vapustav oskus... teha oma tööd vaikselt, nii märkamatult... Kui kiiresti ta õppis Ants Eskola asemel rolli "Kolmes ões", "Päikesepoistesse" Eino Baskini asemel, kuuteist prooviga tegi "Majahoidja". Vaikselt, märkamatult. Ja meisterlikult. Naljakas, nüüd öeldakse "erialatunnid", vanasti olid rohkem vist meisterlikkuse tunnid. Vana Ostrovski on öelnud, et kujutlusvõimest, arusaamisest jääb väheks, näitleja peab oskama...

Kui Anne Paluver ootas last, õppisin "Päikesepoistesse" sisse. Kui esimest korda läbi tegime, tuli mul nutt peale: häbi oli, et nii halvasti tegin. Järvet hakkas rahulikult lohutama: "Aga mis siin nutta. Väga hea ju. Sest halvemini te nüüd enam teha ei saa, see on tehtud."

Meie arusaamised Aarnega teatrist võivad olla väga erinevad, see ei olegi oluline. Kodus me teatrist ei räägi.

Ei juhtu just sageli, et näitlejanna, kes mõjub tragöödias, on "tõsiselt võetav" ka komöödias, ja vastupidi. Kummaline mõelda, et alguses olid puhas lüüriline kangelanna — helesinised lapsnaised...

Ei ole mul ühtegi helesinist olnud, must-valged graafilised kõik!

Lisl Lindau oli neljakordne Karin. Sul on olnud õnne olla kaks korda Ramilda — Mikiveri filmis "Indrek" (1976) ja teatrilavastuses "Armastus ja surm" (1984).

Vahepeal tegime veel Tammsaare juubeliks Lembit Ulfsakiga pika katkendi.

Ja Panso sünniaastapäeva "Taevasse ja maise armastuse" etendusel saatis režissöör Unt sind üllatus-külalis-Ramildana korraks lavale.

Jah, ma ei tea, kas sellest keegi üldse aru sai... Aga mul oli hea meel ainuüksi Hannes Kaljujärvega korra laval kokku saada. Hannes on nii sümpaatne ja oma inimene, kuigi koos mänginud olemegi vist ainult Laiuse filmis "Varastatud kohtumine"... Seda hirmsat duublit, ta pidi mind peksma. Pärast seda, kui tormab mind rongi alt päästma. Hannes toodi spetsiaalselt Tartust kohale, aga ta ei olnud nõus mind lööma. Leida läks juba närviliseks, taevas kiskus pilviseks. Mina siis ütlesin vaikselt Hannesele: ole hea, tee ära!, pane silmad kinni ja... Mind grimeeriti suure plaani jaoks paremast suunurgast veriseks. Hannes, silmad kinni, pani vasakule, nii et sealt tõesti tuli natuke verd. Hannes läks endast välja, sai ka minu peale vihaseks, et mind kuulama jäi. Pärast, ausalt öelda, istusime, võtsime koos napsu. Sellest see "oma".

Aga kui sinu Ramilda juurde tagasi tulla, siis Ramilda on vist üks neid rolle, mis sellest võidab, kui näitlejanna on oma elukogemuselt temast ees.

Ma ei oska niimoodi öelda, et mingid oma elukogemused...

Enne "Armastuse ja surma" proove sattus mulle Vietnami reis, osaraamat oli seal kaasas. Selle vahele sai pandud kõik need öied, mis seal öitsesid. Nagu Ramilda kirja lõpp: jätan teile oma nime kui lõhnava lille... Kodus võtsin öied lehtede vahelt välja, paberitele jäid jäljed... Mäletan, kuidas Rein Areni Slopaševi kätel olid Juhan Viiding ja Urmas Kibuspuu — nii erinevad! Igavene inimene Voinitski. Ja et kui olid "Indreku" võtted, oli hoopis vastupidi — minu isa suri. Ma ei tea, mis asjad need on, aga nad kannavad ja toidavad. Võtan väga palju enda peale, kui nii ütlen. Aga tõesti mind puudutab see väga, see mis on sinna sisse kirjutatud... "Armastus on elus kõige tähtsam."

Seejärel tuli "Ljubov Jarovaja" nimiroll.

Ärme räägime sellest. Revolutsionärid ei ole minu teema.

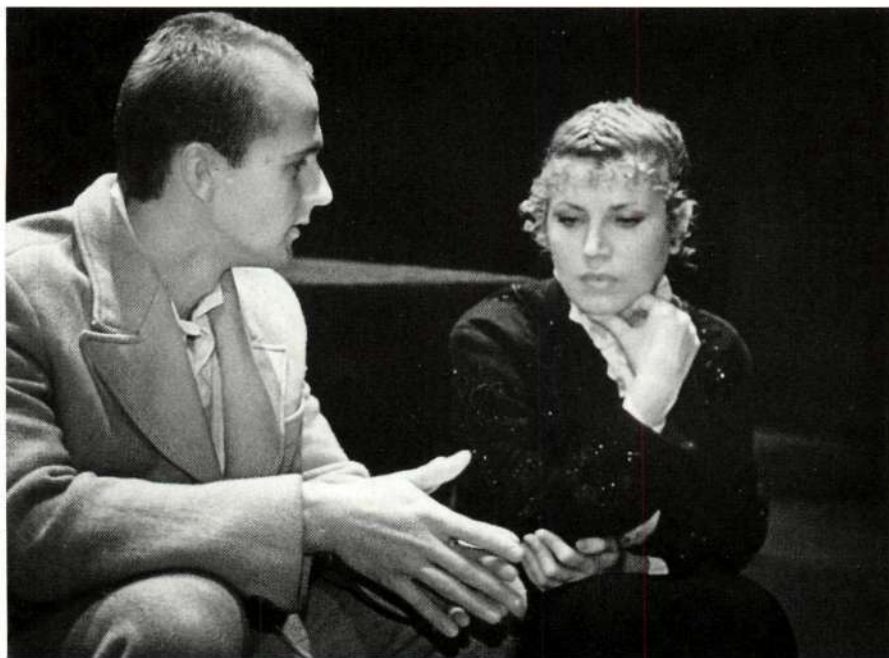
Siiski. Jarovajaga teisenenud lapsnaise ampluaaga haakub ju ka filmi "Surma hinda küsi surnutelt" Ester. Oleksid sa meelsamini mänginud Dorat, Elle Kulli osa?

Mind prooviti algul Dora rolli. Räägid jälle nii, nagu minul oleks valikuvõimalus... Võtteplatsil oli tohutult hea meeskond: Kiisk, Sillart, Virve... On suur asi, kui tekib selline usaldus. Siis võib avanedu see, mille olemasolust seni isegi endas teadnud pole... Kiisk lubas mul noore näitlejana proovida seda, mis ma ise välja pakkusin. Mõtlesin ise välja, et pärast seda, kui ma olen tapnud ja tundnud sealsamas toomingalõhna, ja kui ma sellest hiljem räägin, on ka seal toomingaoksad — ja järsku see toomingate lõhn hakkab mind häirima... Lükkan nad eemale. Mul hakkab paha... Veel oli mõtte, et Ester oksendab samasse hoovinurka, kus Anton pärast surma saab... See lõigati välja, sest "revolutsionäär ei oksenda".

Ester hinnati üleliidusel filmifestivalil parimaks, nagu kümme aastat hiljem ka "Varastatud kohtumise" Valentina. Leida Laius?

Nagu Stirlitz ütleb: vanainimesed, lapsed ja loomad — need ajavad hulluks. Valu pärast. See ebaõiglus nende suhtes on kõige jubedam...

A. H. Tammsaare/ M. Mikiver, "Armastus ja surm", 1984.
Indrek — Enn Nõmmik, Ramilda — Maria Klenskaja.
Gunnar Vaidla foto



Kursuseõde Elle Kull, Ukuaru Minna, on nimetanud Leida Laiust vaat et oma teiseks emaks; kursuseõde Kaie Mihkelson, Kõrboja Anna, on mõista andnud, et nemad mängisid Lembit Petersoniga filmi ise ära, režissöörist sõltumata.

“Varastatud kohtumine” on Laiuse film. Nii tugev naine, viis selle läbi. Tema nägi nii ja tegi nii. Kui ma stsenaariumi läbi lugesin, oli see minu jaoks ka naljakas. Niisugune tragikoomiline lugu, Laius tegi melodraama, meie arusaamised olid absoluutselt erinevad. Rääkimata sellest, millest olen juba palju kõnelnud: nende filmivõtetega seoses nägin niisuguseid asju, mida poleks vaja näha olnud; kergem on elada illusioonidega. Vähemalt mind see ei toida, kui ma ei saa nende muutmiseks midagi teha ja pean ainult niimoodi kõrvalt vaatleja olema. Ma ei taha vaatleja olla. Ja samas see saatuse kingitus, et sattusin võtetega samasse vanglasse, kus mu vanaisa suri.

Ja siis tuli Ulfsak režissööri rollis oma “Keskea rõõmudega”. Selle ekraaniltki tuntava lustiga tehtud filmi tuumiku tegemised näikse ulatuvat tänasesse päeva — Sillarti “Äratusest” kõikvõimalike teletegemisteni...

Vapustavalt head, andekad, vaimukad inimesed — kõik, kes seal olid, mitte ainult näitlejad! Mõistmine poolelt sõnalt. Ilusad mälestused. Käisime naistega, Ülle Kaljuste ja Kaiega, Lembitule peale, et teeks nüüd nagu musketärid — “Kümme aastat hiljem”.

Väga südamlik ja inimlik film. Hea vaikse sooja huumoriga tehtud. Üldse mitte selline laginal ha-ha-ha. Odessa festivalil näidati seda filmi väljaspool konkurssi. Žürii esimees Žvanetski olevat pakkunud filmile esimest preemiat. Isegi kui see pole tõi, ikka on meeldiv. Seda enam, et küsimusele, kes on teie meelest kaunis naine, vastanud ta: “Kui tal on hea süda ja huumorimeel, on ta minu meelest kaunis.” Niisugused on minu jaoks Kaie ja Ülle.

“Äratuse” ja “Noorelt õpitud” surmainglid pöörasid sinu näitlejanäos ootamatult ette täisdeemonliku poole. Kuigi “murderolliks” oli vist juba “Tuul Olümposelt tuhka tõi” Ines. Selles osas olid vist esimest korda rohkem ebameeldiv kui meeldiv, kibe igal juhul?

Minu meelest..., kõik on olnud nõrgad naised. Ikka — naine, nõrkus on su nimi. Kõik. Kedagi teist ei ole ma mänginud. Teine asi, et õnnetud; mitte eriti õnnelikud. Kui mõelda, et naise juurde peab kuuluma pereõnn ja armastus.

Poolteist aastat “Vanalinna stuudios”. Mille või kelle eest te Aarne Üksküla Draamateatrist läksite?

Aarne läks, mina sabas, ma ei kujutanud ette, et saan olla selles asutuses, kui Aarnega niimoodi... Sellest me ei räägi.

Ja siis tulin tagasi. Üksi. See on ainuke asi, mis ma olen elus ise otsustanud. Päevapealt. Teadsin, et kui ma täna seda ei tee, siis ma ei tee seda kunagi. Konkreetsem põhjus oli, et just Evald Hermaküla kutsus mind. Ja kohe tulin. Pidin

*A. Shaffer, “Mörvar”, 1995.
Elisabeth — Maria Klenskaja.*

DeStudio foto

*D. Churchill, “Meister”, 1993. Marcia —
Maria Klenskaja, Valter — Aarne Üksküla.*



hakkama ise otsustama. Eino Baskin sai minust aru ja — milline rõõm oli jälle kohtuda nüüd "Tagahoovis".

Hooaeg 1996/97 Draamateatris?

Ma olen nii palju siin õnnest rääkinud, et piinlik on korrata: mul on vedanud, nii hästi on läinud, kohe luksuslikult. Hakkan tõesti ise kartma, et lõpuks läheb hullusti.

Teil on õnne olla kaua Draamateatri Daamidest kõige nooremad. Angelina Semjonova ja Rita Rätsepa võttis Mikiveri oma (XI-st) lennust siia täpselt kümme aastat hiljem...

Jälle hakkab see spordivärk tulema. Churchill ütles, et tema tervise saladus on: *No sports!* Meil ei ole tegemist mingi naiste poksimatšiga, meil on tegemist vist loominguga! Kuigi jalg-, korv- ja võrkpalli ning tennist võin lõpmatuseni vaadata. Ja vettehüppeid ka.

Kes tegelevad loominguga selles garderoobis täna, aastal 1997?

Ita Ever, Kaie Mihkelson, Elle Kull, Mari Lill, Ülle Kaljuste.

Kui teatrisse tulid, mängiti Šapiro "Kolme öde", Mašat mängis Ita Ever. Nüüd ligikaudu samaaegselt olid sina Mikiveri "Kolmes öes" Olga. Pärast üht "Ivanovi" etendust ütlesid, et sind huvitaks mängida "Kolme öe" Natašat.

Jah, Natašat, Tšehhovi kõikide näidendite kõigist osadest kõige rohkem. Olen näinud üksjagu "kolmesid ödesid", kes ikka on olnud pjedestaalile tõstetud. Mina olen mõelnud, et Nataša on, jah, selline "miks see kahvel pingil vedeleb", aga kokkuvõttes: teil, kallid öed, on ju mugavam, kui mina "selline" olen! Ja teie Prozorovide nimi saab elada edasi ikkagi minu kaudu! Need vene Anton ja eesti Anton olid ikka hirmsad mehed küll.

"Heino Mandri ja Rein Areni peaaegu üheaegne lahkumine lõi minu jaoks tühjuse. Ei ole nagu kellelegi toetuda, kellegi käest nõu küsida, sest oled juba ise peaaegu kõige vanem," ütleb oma intervjuus Lembit Ulfšak. Oled sina ka midagi niisugust tundnud?

Naljakas asi, minu jaoks ei ole neist keegi lahkunud: ei Panso, Ader, Tõhvelman, Kromanov ega minu isa. Saller, Koppel, Mandri, Juhani, Kibuspuu, Katja Välbe, Lindau. Minu jaoks on nad mingiks ajaks kusagil ära, aga aeg-ajalt tulevad nad tagasi. Mida vanemaks ma saan, seda rohkem on nad siin... Järsku saad oma vanusest aru selle kaudu, et räägid noorte näitlejatega, kes teavad nendest inimestest ainult filmikatkendite järgi.

Keda sina TÄNA kiita võiksid?

Muusikud on minu arvates vapustavad inimesed. Näiteks Riina Roose. Nagu Viive Ernesaks, toodab ta nii palju, et need inimesed saavad rikkaks, kes ta ümber on. Või Tõnu Kaljuste. Tema intervjuu TMKs teeksin ma "kohustuslikuks" lektüüriks neile, kes lavastajaks või näitlejaks õpivad. See, millest Tõnu räägib, on just see "minu asi". "Minu inimesed", see on nii kallis... Olev Eskolal oli kombeks öelda: "Mulle meeldib elu, eriti elu." Mina, ahvides teda, ütlesin: "Mulle meeldivad mehed, eriti mehed." See tunne, et tajud ära — "minu inimene". Ma ei pruugi temaga ise kohtuda, tunnen selle ära ka, kui ma teda kuulen või loen.

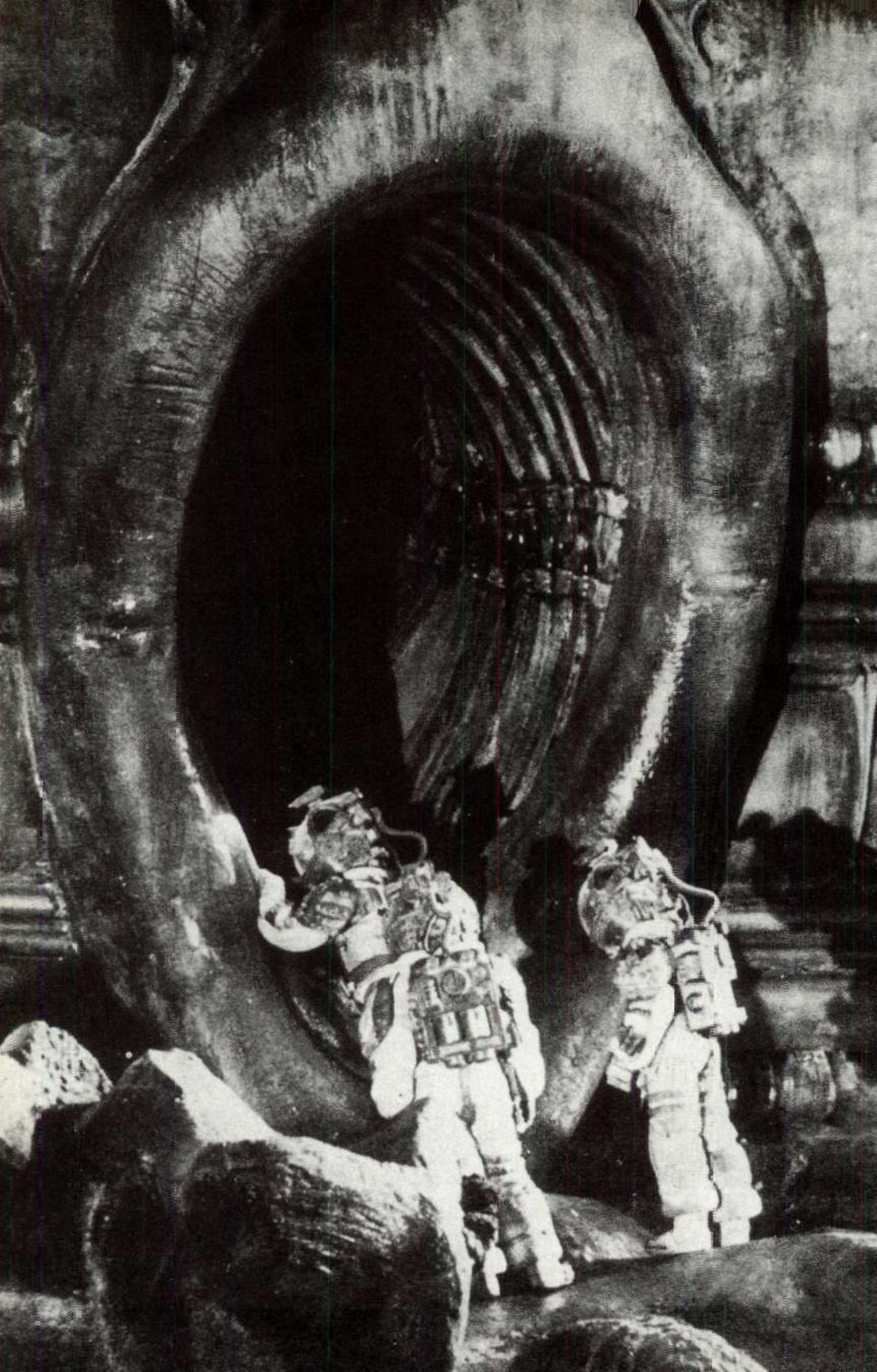
Aga kui siiski pressida välja teatriimesid?

Nimesid ja imesid on kohutavalt palju. Peaasi, et ime ikka ja jälle sünniks, et ei muutuks märkamatult "tavaliseks imeks".

Konkreetsemalt, palun?

Palun: Liina Olmaru, Indrek Sammul, Marko Matvere.

Küsis MEELIS KAPSTAS



KÜBERPUNK

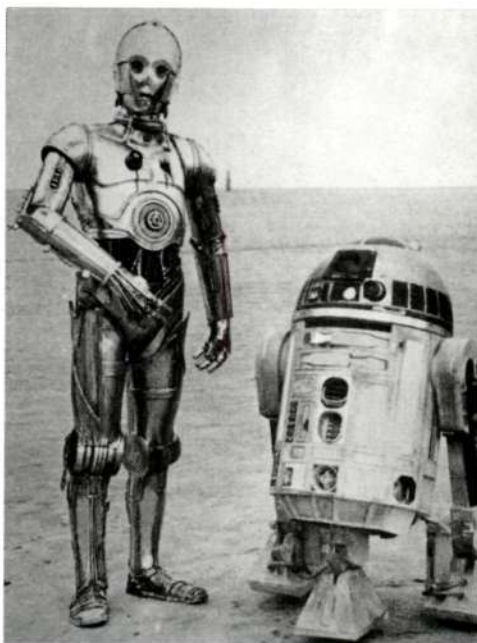
Kunstliku intelligentsuse ekspertiis tegeleb väsimatult robotite intellekti arendamise küsimusega. Ettenägelike *science fiction* kirjanike ja režissööride visandatud tulevik ei olegi võimatu — ega ka nii kaugel. Philip Strick on lähemalt uurinud tehnika juhitud tulevikku (nn *tech noir*) filmis.

Maailma esimene rahvusvaheline robotiolümpiaad peeti 1990. aasta septembris Glasgow's ja selle võitis, mitte eriti üllatuslikult, üks Jamabiko-nimeline (hellitusnimega Jam) Jaapani robot. Jami, mis paljuski meenutab väikest ostukäru, autasustati androidi jäljendava kristallkujuga. Seitsme aasta pikuse töö tulemusena on Jami peamiseks omaduseks oskus järgida seina ilma selle vastu pörkamata. See on jahmatamapanev tehnoloogiline triumf, mis peaks lõpuks ometi korrigeerima laialt levinud arvamust, et teadusemehed ei vaata kunagi ette.

Ehkki Jam ei esinda vahest robot-intellekti optimumi, on rahustav teada, et "kunstliku intelligentsuse" ekspertiisi kohaselt on keskmise arvuti ajumaht väiksem kui putukal. Kulub veel kümme aastat, enne kui mikrochips'idega programmeerimise teel jõutakse võimeteneni, mis enam-vähem vastavad hiire omadele, s.o tuhat miljonit tehet sekundis. Veel üks aastakümme ja meil on robotid, mille võimed vastavad koera reaktsioonidele. Ja veel kümme aastat hiljem on ehk väljavaateid jõuda robotite märkimisväärse intelligentsuseni, siiski mitte inimlikus mõttes, sest efektiivsuse seisukohast nähakse selles osas tõsist arengupuuet.

tähelepanuväärne täpsus

Kui eelpooltoodud stsenaariumi järgi näib esialgu, et pahatahtlikud mehaanilised professorid Mark L. Lesteri filmis "**Klassiruum: 1999**" (*Class of 1999*, 1990) või murelik arvuti "HAL 9000" Stanley Kubricki filmis



Kosmosemuinasjutt robotitega, pildil See-Threepio ja Artoo-Detoo. "Tähtede sõda", 1977. Režissöör George Lucas.



Lähituleviku Detroit. Peter Weller on surnud politseinikust tehtud robot. "**RoboCop**", 1987. Režissöör Paul Verhoeven.

Visuaalne õuduste pidu, inspireeritud kunstnik H. R. Gigerist. "**Alien**", 1979. Režissöör Ridley Scott.

"**2001: kosmoseodüsseia**" (*2001: A Space Odyssey*, 1968) on ajanud umbes aastakümneid, siis mõned teised spekula-



Telepaatide sõda. Telepaatiliselt pannakse plahvatama pea. "Scanners", 1981. Režissöör David Cronenberg.

tiivsed filmid kinnitavad eelnenud prognoosi tähelepanuväärset täpsust. Ridley Scotti filmi "Jooksja noateral" (*Blade Runner*, 1982) tegevus toimub aastal 2019, mis annab arengule hiireni ja sealt superajuni aega just ennustatud kolmekümneaastase ajavahemiku (NB! artikkel on ilmunud aastal 1991. — Tõlk.), James Cameroni "Terminaator" (*The Terminator*, 1984) paneb aga kindlalt paika, et robotite sõda puhkeb enne aastat 2029, mis on küll olusid arvestades pisut heldelt pakutud.

Mõlemas filmis esineb muidugi teisigi tegureid, mille ajalist alust on raskem põhjendada, näiteks geneetiline insenerikunst ja ajas reisimine. Aga Paul Verhoeveni vägivaldalfantaasiad "Robot-politseinik" (*RoboCop*, 1987) ja "Täielik mäluvahetus" (*Total Recall*, 1990), järgides põhimõtet parem karta kui kahetseda, leiavad aset määratlemata "lähemas tulevikus", mida võib tõlgendada vabalt kuni sada aastat ajas edasi. Ent juhul, kui Jami olümpiavõit on usaldusväärne märk, osutuvad need filmid meie tulevase elu kujundamisel, vastupidiselt oma näiliselt fantastilistele faabulatele, ebaameeldivustega raken-datavateks.

Kuna film, hoolimata taotlustest, on siiski pigem peegeldav kui ennustav, ei tohiks see olla üllatuseks. Kiites või hukka mõistes filmi vastavalt sellele, kuidas see suudab või ei suuda ette kuulutada, mis juhtub ajavahe-

mikul tänapäevast aastani 2019, vaataksime mööda selle peamistest väärtuslikest funktsioonidest. Selle üle võib loomulikult vaielda ja see sõltub sellest, kui suurt huvi tuntakse Ridley Scotti vaadete vastu vanemate, armastuse ja surelikkuse kohta, kuid arvatavasti väidab filmi analüüsija, et Scotti filmilood kujutavad alati vastuolusid erinevate elustiilide vahel, võitlust kiireneva elutempoga ellujäämise nimel, klassivõitlust eri rasside või generatsioonide vahel ning luuserite võitlust privileegeeritutega.

Filmi "Blade Runner" tähendust selle režissööri jaoks võib ilmselt hinnata fakti järgi, et tema järgmises thriller'is "Keegi jälgib mind" (*Someone to Watch Over Me*, 1987) avastab detektiiv taas ühe nukuliku naise lossimiljöö, kelle saatust on tema kätes ja kes ühtlasi kujutab endast ohtu kogu tema elustiilile. Selles mõttes on "Blade Runner'i" võimsas raamistikus hukatuslikke ahvatlusi, mida režissöör mitmeid kordi on korranud ja mille juurde ta justkui lausa peab tagasi pöörduma.

Dick — selgeltnägija kirjanik

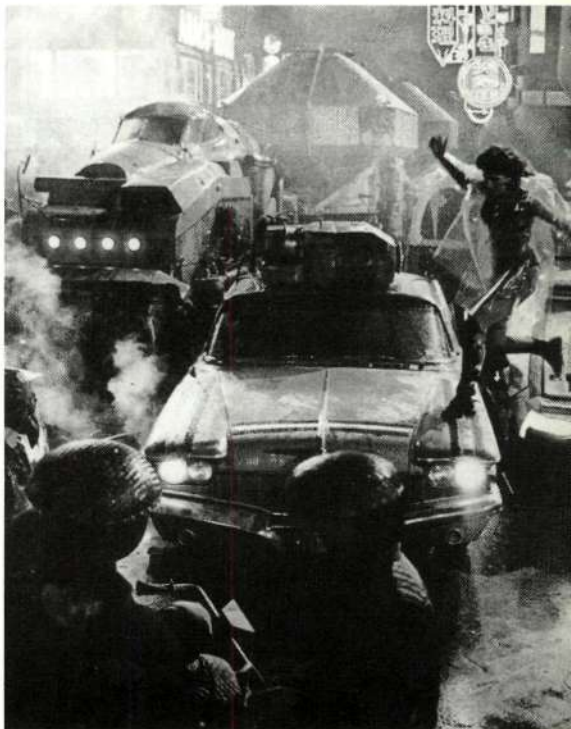
Ent sel filmil on ka ikoonilikkus, mis ulatub kaugemale Scotti meelevallast ja kontrollist. "Blade Runner", mida on ikka ja jälle näidatud ja mille üle on fännide armeed

filmi esilinastusest möödunud aastate jooksul palju vaielnud oletatavate pikemate ja lühemate variantide eeliste ja mitmete eluliste küsimuste üle, annab tunnistust nii üldisest heakskiidust kadunud *science fiction*-kirjaniku Phillip K. Dicki erakordse ettenägemisvõime kohta kui ka “küberpunk” teema ja pildi epideemiast, mis on nakatanud lugematul hulgal reklaame, rockvideoid ja mitmeid täispikkfilmi-žanreid.

Kõlab küll ironiliselt, aga tohutu kassaeduga “*Total Recall*”, mis kinnistas Dicki kuulsust, oli sel ajal juba õige mitmes arengufaas, kui võrrelda seda “*Blade Runner*’i” linaletuleku ajaga. Kaks teist Dicki lugu (pluss üks Harlan Ellisoni teledraama) andsid küll inspiratsiooni Cameronile “*Terminaatori*” (1984) jaoks, kuid esmaau jääb “*Blade Runner*’ile”, kuivõrd Scott polnud enne filmi tegemist ühtegi Dicki teost lugenud. Ja kuigi Scotti suurlinlikud konstruktsioonid sarnanevad lausa kohutavalt Dicki õudusunenägu-dega, seostatakse “küberpunk” tekkimist (seda terminit kasutati esmakordselt ühe jutustuse pealkirjas “*Asimovs Science Fiction Magazine*’is” 1982 — samal aastal, kui “*Blade Runner*” esilinastus) tavaliselt pigem Scotti visioonidega kui alati kasutamiskõlblike sotsiaalse hävingu kirjeldustega Dicki 50-ndate aastate novellides.

Science fiction-filmid on tavaliselt nii kaugel *science fiction*-kirjandusest [arvatavasti sellepärast, et kergem on sellist lugu nagu “*Düün*” (*Dune*) kirjutada kui filmida], et kõige kindlam on vaadelda iga nendevahelist seost puhtjuhuslikuna. Kuid küberpunkitendents on erijuhtum: osalt seetõttu, et *science fiction*’i fenomeni on postküberpunk-kirjandus juba selja taha jätnud (ohjeldamatu tagasipöördumine galaktikatevaheliste seikluste ääremaadele) ning teisalt, et see käsitleb asju, mis said kiiresti igapäevasteks nii meelega-lahutuses kui ka ühiskonnas. Pisut küüniliselt võiks küberpunkit perioodi defineerida kui aega, mil suurimad tehnika edusammud said rahvale kättesaadavaks kõige madalamat sorti otstarbeks. Määratlus, mis kindlalt seostub filmitootmisega, kuid mis sama hästi sobiks Pärsia lahe sõja kohta.

Küberpunk-lugudes liigub meid ümbritsev maailm igati kaose poole, nii poliitiliselt, majanduslikult, ökoloogiliselt, mehhaaniliselt kui ka emotsionaalselt. Tulemuseks on erinevad himude vormid, millele ei mõju mingid vaigistavad meetmed. Tekib lendamistahe, iha võimu ja päratu rikkuse järele, seega veelgi suurema hävingu järele. Seatakse endale igasuguseid ähmaseid eesmärke, mis on võetud uute, vaimseid võimeid tõstvate



Kultusefilm XXI sajandi Los Angelesest. “*Blade Runner*”, 1982. Režissöör Ridley Scott.

või siis õonestavate droogide mõju all. Luges William Gibsoni raamatut “*Neuromancer*” (1984) kõigi seal leiduvate hallutsinatsiooniliste kahevõitluste ja kallaletungidega suurlinna areenil, oleme silmitsi Richard Stanley “*Masina*” (*Hardware*, 1990) ja “*Total Recall*’i” ning veelgi varasemate filmide hoiatuste kokkuvõtva risttulega. “*Mirrorshades*’erühmituse” küberpunk-kirjanike (Lewis Shiner ja Bruce Sterling kaasa arvatud) teosed on arendanud William Burroughsi ja J. G. Ballard’i verd tarretama panevaist ekstravagantsustest oma erilise sõnavara, mille tulemuseks on lakoonilised käsiraamatud võitluseks modernse linna hädaohtudega.

Ulmefilmide traditsioon omab aväärset ajalugu; selle päritolu viitab tugevasti Fritz Langi “*Metropolisele*” (1926). Arhitektuur filmis “*Blade Runner*” oma gigantsete püramiididega ja sealse võimsa rahvatunglemisega tänavatel ning bradburylike ehitiste harda kasutamisega [telenarkomaanide kutsus see esile nostalgilisi tundeid, meenutades Ellisoni “*Klaaskäega deemonit*” (*Demon with a Glass Hand*)] on põhjustanud märkimisväärse visuaalse klaustrofoobia sellistes filmides nagu Michael Crichtoni “*Pageja*” (*Runaway*, 1984), “*Terminaator*” ja “*Robo-*

Cop". Filmis "**Brazil**" (1985) lõi Terry Gilliam teatud laadi *soft*-küberpunk, milles linna on kujutatud elusa organismina. Gilliami kangelane unistab lennust ning tema kunsttiibade grandioossed löögid tõstavad teda taeva poole. Kõige mõjuvam on steen, kus kõnniteest välja kerkinud käed teda maa küljes kinni hoiavad. Tema võimaliku päästja (Robert De Niro) paiskab filmi lõpus maha paberiprahi pilv, mis hajub siis ja kaob tuulde — metafoor purustatud eludest jäätmeid täis planeedil.

visuaalne energia

Uusim episood selles katastroofipäevikus on Katsuhiro Otomo hirmuäratav joonisfilm "**Akira**" (1988), mis põhineb võimsatel joonistatud seeriafilmidel, mida ta hakkas välja andma juba 1982. "**Akira**", mille tegevus toimub aastal 2019 pärast Kolmandat maailmasõda üles ehitatud Neo-Tokyos, pakub paari pimestava tunni vältel enamikku küberpunk klišeedest, mis sisaldavad sõdivaid "*bikers'eid*", droogide genereeritud superolevusi ja — jaapani koletisfilmi traditsiooni kohaselt — veelkordset linna hävingut, seekord hiiglasliku veereva valgusekera läbi.

Otomo animatsioon, mis suures osas ignoreerib igasugust subtiilsust, kui asi puudutab näoilmeid (ehkki üks peaosalisi tundub seletamatul põhjusel olevat loodud Bette Davise järgi), pakub naudinguga linnulennulisi vaateid, pilvelõhkujate vahel kihutades, või üksikasjalikke maanteekatastroo-

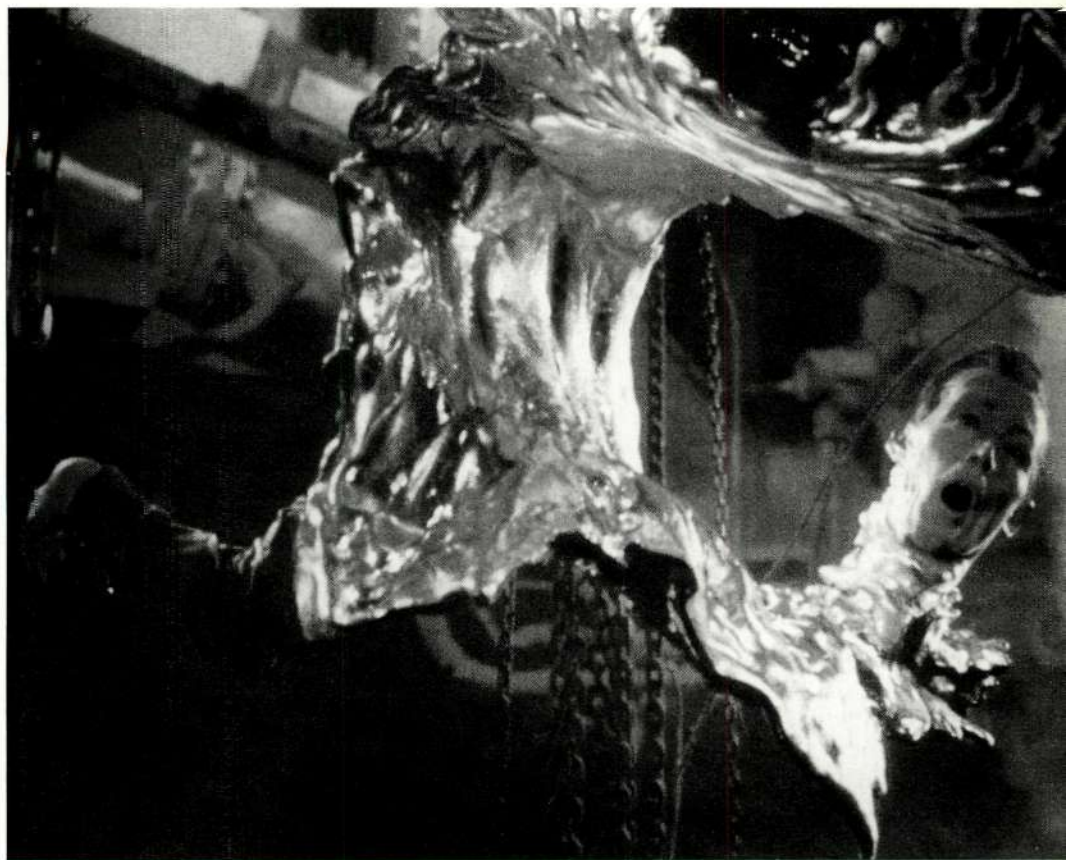
fide kirjeldusi, relvastatud kokkupõrkeid ja plahvatusi, mis kõik on esitatud tähelepanuväärse, ehkki lõpuks väsitava visuaalse energiaga. Ühes stseenis vaatleb nooruk, kelle telekineetilised jõud tema enese teadmata vabanema hakkavad, õudusega, kuidas ta keha silmanähtavalt mõraneb. Hiljem, juba osaliselt muundunud *cyborg*'iks (sulam inimese kehaosadest ja proteesidest), aretab ta endale juured ja fiiberkiud, mis seovad ta ühte ümbritseva koega.

Sellistel hullumeelse sümbioosi steenidel, mis muudavad küsitavaks tegelikkuse väärtustamise normid, on ilmsed ühendavad niidid pigem "*Total Recall*"-iga", kus ei või millelegi kindel olla, kui filmiga "*RoboCop*", mis alguses jätab igati mulje ülepakutud variatsioonist teemal sulid ja võmmid: võmm pluss võmm, võmm pluss tüdruk, võmm pluss lurjus, võmm pluss koer, võmm pluss robot jne.

Kuid Phillip K. Dicki austajatel puudub igasugune kahtlus, et mõlemad liinid viivad läbi küberpunk-territooriumi tagasi tema juurde. Ehkki tema teoste tegelased on alandlikud, tähtsusetud kontoriameetnikud ega sarnane sugugi Arnold Schwarzeneggeriga, räägivad need ohjeldamatu huumoriga maailmast, mis võib iga silmapilk tuhaks muutuda või olla vallutatud mingi ebastabiilse kurja välise jõu poolt. Dicki looming on

Hea *cyborg* Arnold Schwarzenegger võidab halva...





...ja see sulab. "Terminaator 2: Kohtupäev", 1991. Režissöör James Cameron.

samuti täis programmeeritud roboteid, alates sõjaväljal vigastatud, sõduriks maskeerunud relvast kuni tikutoosi suletud kärbseni, kes laulab "Granadat".

Replikandid filmis "Blade Runner", tulenenud Dicki umbusaldusest selle fakti ees, et eksisteerib nii palju "inimesi", kes saavad korda ebainimlikke tegusid, ja et nad peaksid kuuluma teise liiki, on oluliselt tõstnud filmide huvi androidsete olukordade vastu. "Tähtede sõja" (Star Wars) triloogia, mis lõppes Richard Marquand'i filmiga "Jedi—rüütlite tagasitulek" (Return of the Jedi, 1983), ajab sama asja. Enne filmi "Star Wars" kujutasid sellised filmid nagu Michael Crichtoni "Vesternimaailm" (Westworld", 1973), Bryan Forbesi "Stepfordi naised" (The Stepford Wives, 1974) ja Donald Cammelli "Kurjuse seeme" (Demon Seed, 1977) roboteid antagonistidena, kuid samas sellistena, mille põhjuseks nad ise ilmtingimata polnud. Kuid See-Threepio ja Artoo-Detoo populaarsus

triloogias "Star Wars" viis uue arusaamani, mille näiteks on muretu tegelane Data "Star Treki" meeskonnas või ennastohverdav "sünteesija" (Lance Henriksen) James Cameroni filmis "Vöörad" (Aliens, 1986). Kõige mõjuvam humanoid filmis "Star Wars" oli Darth Vader, soomustatud nagu eritellimusel tehtud sõiduk, mis ähvi aurugeneraatorina ja on võimeline tunda inimlikke tundepeinu. Ta oli süngeks eeskujuks nii filmile "Terminaator" kui ka "RoboCop". Et see kohutav replikant võiks väljendada Sebastian Shaw' väsinud ja järeleandlikke loomujooni, muutus ta ootamatult komplitseeritud isakujuks — superinimlikuks, superkohutavaks ja superekslikuks, nii liitlaseks kui ka surmavaks vastaseks.

pilt robotist

Viimane aastakümme on seega näidanud robotikäsitluse lõhestatust kinolinal. Osalt on robot olnud raevukas sõdalane ja mõrvar, nagu filmides "Terminaator" ja "Hardware", kellega piinarikkalt võideldakse

ja keda vaevu võidetakse hallutsinatsioonilises küberpunkkaoses, appiruttavad väed juba teel. Osalt on see olnud klounilik partner, nagu Steve DeJarnatti suurepärasel filmis "Cherry 2000" (1988), kus kangelase mehaanilisel armukesel on ainult üks funktsioon — hoolitseda mehe mugavuse eest, isegi kui tal parasjagu kuulid kõrvust mööda vihisevad. Kõige hämmastavam on see, et robotist on saanud õpipoiss, kes õhinal õpib, kuidas ületada kahanevat kuristikku kunstliku ja "töelise" vahel. Isegi nii ebaühtlases produktioonis nagu Steven M. Lisbergeri "Slipstream" (1989) üritab robot (Bob Peck) juhtimisohje enda kätte võtta, et seeläbi saada sümboliks täiesti uuele õpilaste sugupõlvele, sütitatuna süütust avastamisloõmast, mis paistab kinkivat väsinud maailmale pisutki röömu tagasi, ja imekombel hulganisti elulisi vilumusi omades — ta oskab haava kokku õmmelda, ravida halli kaed, parandada lennukit. Ta õpib isegi armastama ja nõuab seega otseselt endale hinge...

Tänu Rutger Haueri lühikesele, igatsevale hüvastijätule filmis "Blade Runner" järgivad nüüd nii paljud robotid seda hingeotsimise teed — Bogarti jäljendaja Aaron Lipstadi filmis "Android" (1982), irooniline Johnny Five režissöör John Badhami filmis "Lühis" (*Short Circuit*, 1986), nutikas koolipoiss Simon Winceri filmis "D.A.R.Y.L." (1985), Odysseus lavastaja Susan Seidelmani filmis "Täiuslik teisik" (*Making Mr Right*, 1987), leinav politseinik "RoboCop'is"; ja me võime oletada, et film teadlikult või muul viisil valmistab meid ette lõplikuks rassisegunemiseks. Meie järeltulevad põlved XXI sajandil, kes möödapäasmatul on androidsed selles mõttes, et nad omavad kindlasti kõrgetasemelist kaitsevarustust, on juba seljataha jätnud hiire ja koera staadiumi.

Nagu lapsed nõuavad robotid andumust ja moraalsel teejuhatamist. Nagu lapsed näivad nad panevat lootuse mingit laadi surematusele. Ja enamgi kui lastel on nendel võime juhtida maailma omal moel ja muuta inimkond üleauruseks. Jamabiko tähtsuse teatud näitaja on see, et vaatajad, selle asemel, et ta kohapeal kui oht arengule vanarauahunnikuks lahti monteerida, andsid talle kristallandroidi. Temaga pole vahest eriti midagi peale hakata, kuid ei saa välistada võimalust, et ta esindab meie ainsat tegelikku tulevikku.

Rootsi filmiajakirjast "Chaplin" 1991, nr 2 tõlkinud
MAARJA LOOS

PHILIP STRICK on filmikriitik, inglise ajakirjade "Monthly Film Bulletin" ja "Sight & Sound" kaastöötaja.

ÕNNITLEME!

4. mai
UDO KOLK
rahvaluuleteadlane — 70

7. mai
EDUARD AGU
lavastaja — 60

9. mai
AIME TAMPERE
organist ja pianist — 70

9. mai
VIKTORIA JAGOMÄGI
Estonia Talveaia direktress — 50

16. mai
HELDUR KARMO
tõlkija, laulutekstide autor — 70

25. mai
LIINA KULLES
kunstnik ja
dokumentaalfilmide režissöör — 50

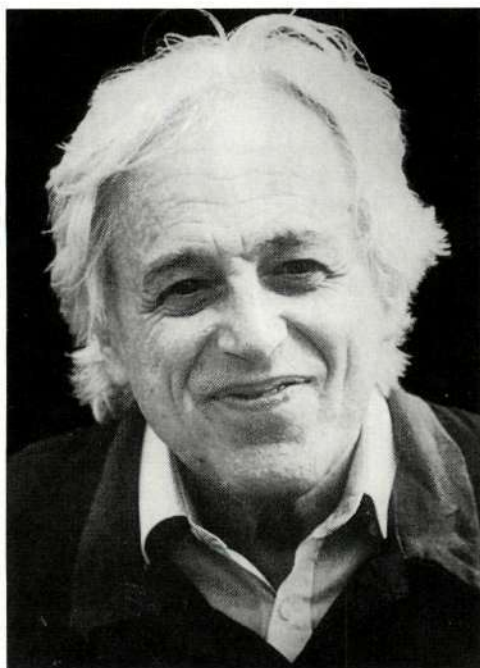
29. mai
HENN PAI
"Vanemuise" ooperi- ja operetisolist — 60

30. mai
GEORG TALEŠ
kauaaegne Estonia Teatri
ooperisolist — 85

31. mai
OLGA LUND
kauaaegne Estonia Teatri ooperi- ja
operetisolist, pedagoog — 85

31. mai
ROLAND KRIIT
klarnetist — 80

GYÖRGY LIGETI: ANTI-ANTIMUUSIKA LOOJA



XX sajandi teise poole muusikaavangard võttis kasutusele uue meediumi — elektroonika —, mis andis heliloojale enneolematu võimaluse teostada oma seni mängitamatuid fantaasiaid, kaugeneda üleinimliku mõõtmistäpsuse kaudu “konventsioonidest”. Sündis nn Darmstadt serialism, kuid tee avanes ka neile, kes püüdsid sellest edasi minna või hoopis sellele vastanduda.

Viimaste hulka kuulub ka käesoleva aasta Tartu uue muusika pidustuste (20.—30. veebruar) telghelilooja, tänase maailma üks tähtsamaid muusikuid GYÖRGY LIGETI (s 1923), kes on püüdnud end alati eristada avangardistidest. Ja õigusega, kui avangard tähendab kitsalt 1950.—60. aastate totaalserialismi.

Ent järjekindla otsijana ja edasiliikujana on Ligeti avangardist sellegipoolest.

Serialismi põhieesmärk oli leiutada uus muusika, mis radikaalselt eitaks eelnevat.. Kuid seda ainult **stiili tasandil**. Ligeti asus veelgi radikaalsemale teele, **eitades kõiki muusika vormi traditsioonilisi komponente** — meloodiat, kooskõla ja rütmi. Tagajärjeks oli midagi antimuusika taolist (orkestriteosed *Apparations* ja *Atmosphères*, Reekviem), mis aga, leides kohe agaraid matkijaid, muutus omakorda käibestiiliks. Ligeti ise liikus kohe sellest antimuusikast veelgi edasi ja saavutas 1980. aastatel midagi anti-antimuusika taolist — sünteesi, milles nagu kaootilises Browni liikumises hulbivad elemendid inimkonna kogu akustilisest ajaloost ja tänapäevast (Metsasarvetrio, Klaverikontsert, Viiulikontsert). Ent XX sajandi teaduse suureks avastuseks on võimalus kaost matemaatiliselt korrastada, ka Ligeti muusika peamine alustugi on kaose ja korra vaheline pingeline.

Et Ligeti muusika on peaaegu läbinisti ebatraditsiooniline, ei saa seda ka analüüsida traditsiooniliste vahenditega, vaid kasutades analoogiaid muudest inimtegevuse ja -tunnetuse valdkondadest, teistest kunstidest, teadustest ja igapäevaelust. TUMP '97 teaduskonverentsil *Musica theoretica* rääkisid peale

muusikateadlaste ka küberneetik Jüri Engelbrecht, kunstiteadlane Ants Juske ja psühhoakustik Jaan Ross. *Musica theoretica* üks külalisi, Düsseldorfis Kunstide Akadeemia bulgaarlannast õppejõud dr MARIA KOSTAKEVA, kelle sulest ilmus 1996. aastal Ligeti muusikateatrit käsitlev raamat "Kujutluslik žanr" (*Die imaginäre Gattung*. Lang, Frankfurt-M, 1996), esindas kahe ettekandega poststrukturealistlikku kirjandusteooriat (tahtmatult meenus tema kuulus kaasmaalanna, kirjandusteoreetik Julia Kriteva) eeskujuks võtvat muusikateadust, mis ei kasuta eriti palju muusikateoreetilist terminoloogiat — põhiterminina globaalset mõistet "labürint" —, mis näib eriti hästi sobivat viimaste kümnendite muusikateatri ja Ligeti muusikateatri kui selle tunnusliku osa iseloomustamiseks.

MART JAANSON



György Ligeti 1984. aastal Amsterdamis oma teose *Poème symphonique* sajale metronoomile ettekandel, milles visualiseerub tema "reeglipärase kaose" tehnika. Sama teosega avati ka tänavused Tartu uue muusika pidustused.

RISOOMLABÜRINT LIGETI KOMPOSITSIOONIMEETODIS

Risoom võrsub muutumisest, laienemisest, hõlvamisest, takerdumisest ja kobrutamisest. Ta on üksainus ja vaid seisundite ringlemisega defineeritav.

Gilles Deleuze/ Felix Guattari¹

Teose *Nouvelles Aventures* ("Uued avantüürid") lavaversiooni finaalis kujutab Ligeti järgmist pilti: lavaruum moonduv hiigelvõrgustikuks, millesse meeleehtel tegelased end pikkamööda sisse mässivad ja kaovad. Hiigelvõrk otseku takerdub iseendasse ja muutub veel tihedamaks, seejärel aga liikumine aeglustub ja võrk vähehaaval tardub. Selles kohutavas ämblikuvõrgus materialiseerub unenägu Ligeti lapsepõlvest.

Varases lapsepõlves nägin ükskord unes, et ma ei suuda jõuda oma voodini (voodi oli varustatud võrega ja tähendas kindlat pelgupaika), sest kogu tuba täitis peenekiuline, aga tihe ja äärmiselt keerukas kangas, sarnlev siidiusside eritise, kes enne nukkumist koovad täis kogu kasti sisemuse, milles neid kasvatatakse. Peale minu jäi veel teisigi olendeid ja asju hiiglasliku võrgu külge rippuma, igasuguseid ööliblikaid ja mardikaid, kes tahtsid jõuda mõne hubiseva küünla valgusruumi; nägin suuri, niiskusräpaseid patju, mille kõdunenud polster valgus lõhkikärisenud püürist välja. Koestikku takerdunud elusolendite iga liigutus tekitas võnkeid, mis haarasid kogu süsteemi, nii et rasked padjad õõtsusid lakkamatult siia-sinna ja panid kogu kanga voogama. Aeg-ajalt võimendasid liigutused üksteist nii tugevasti, et kohati võrk rebenes ja osa mardikatest sai ootamatult vabaks, et varsti pärast seda lämbuva sumina saatel võnkuvasse punutisse uuesti ära eksida. Need siin-seal esinevad äkilised sündmused muutsid vähehaaval kanga struktuuri, mis põimus järjest enam läbi: mõnes kohas tekkisid lahtiharutamatud sõlmed, teises avanesid tihikud, kus mõned algse punutise tuustid ümberingi hõljusid nagu härmalõngad. Muutused süsteemis olid pöördumatud; ükski seisund ei võinud korduda. Midagi kirjeldamatult kurba oli selles protsessis, äraniriseva aja ja muudetamatu mineviku lootusetus.²

See unenägu ütleb Ligeti loomingulise mõttelaadi kohta paljugi. Kuid enne selle lahkamist tahaksin meenutada üsna sarnast risoomlabürindi kirjeldust Umberto Eco "Roosi nime" järelsõnast.

Risoomlabürint on nii mitmemõõtmeline, et iga käik võib vahetult ühineda mis tahes teisega. Ei ole tsentrumit ega perifeeriat, ka mitte ainustki väljapääsu, sest see on potentsiaalselt lõpmatu. Oletatav ruum on ruum risoomvormis.³

Itaalia kunstiajaloolane Achille Bonito Oliva nimetab labürinti "uue mõtlemise kandvaks teljeks". "Kunst pöördub lõpuks tagasi selle juurde, mis teda seesmiselt erutab ja mis teda motiveerib, ta pöördub tagasi oma õigesse kohta, labürinti — mõistatav "tööna sisimas sügavuses".⁴ Vastukaaluks avangardistliku ajastu "kultuurilisele darvinismile" ja "evolutsionismile" iseloomustab ta 1970.—1980. aastate kunsti kui "katastroofide, diskontinuiteedi produktsiooni, mis lõhub keele tektoonilist tasakaalu toetumaks kujuteldavale ainesele".

¹ Gilles Deleuze/Felix Guattari. *Rhizom*. Berliin, 1977, lk 34.

² György Ligeti. *Zustände, Ereignisse, Wandlungen*. "Melos" nr 34, 1967, lk 165. Kristel Pappeli tõlge brošüürist "Tartu uue muusika pidustused 1997", lk 51.

³ Umberto Eco. *Nachschrift zum Namen der Rose*. München, 1984, lk 65.

⁴ Achille Bonito Oliva. *Im Labyrinth der Kunst*. Berliin, 1982, lk 42, 54.

Kolmkümmend aastat varem, s.o 1950. aastate lõpul ilmub Ligeti artikkel "Wandlungen der musikalischen Form" ("Muusikalise vormi muutumised"), milles helilooja juhib tähelepanu ühele uue muusika seisukohalt olulisele ja tähendusrikkale ilmingule — **tekstuuri** tekkimisele. Mõistete "struktuur" ja "tekstuur" erinevust kirjeldab helilooja järgmiselt:

*Kui struktuuri all mõistetakse diferentseeritumat ehitust, mille koostisosad on eristatavad ja mis on vaadeldav nende osiste korrelatsiooni tulemina, siis tekstuuri all on silmas peetud homogeensemata, vähem liigendatud kompleksi, milles üksikosalised peaaegu täiesti sarnastuvad. Struktuuri saab analüüsida tema komponentide kaudu; tekstuur on paremini kirjeldatav globaalsete, statistiliste tunnuste abil.*⁵

Mõttele tekstuurstist tuleb Ligeti ilmselt ajal, mil ta töötab koos Koenigi ja Stockhauseniga Kölni elektroonilise muusika studios. "Kogemused järgnevuste ähmastumise ja suure hulga üksikute heli- ja kõlajärgnevuste ülestikku ladestumisega viisid mind kujutlusteni muusikalistest võrgustikest ja kudedest, kompleksse polüfoonia ühe liigini. Nimetasin selle komponeerimisviisi "mikropolüfooniaks", sest üksikud rütmiprotsessid polüfooniavõrgustikus sukelduvad allapoole ähmastumisepiiri. Võrgustik on nii tihe, et üksikuid häali ei ole enam võimalik eraldi tajuda, haaratav on üksnes koguvõrgustik ülemastme (übergeordnete) vormina."⁶

Globaalne, läbipaistmatu ja liigendamatu tekstuur [selle kohta ütleb Ligeti kord *Gewebe* ("kangas", "kude", "koestik", "võrk"), kord *Netzwerk* ("võrgustik"), aga ka *labyrinthische Musik* ("labürintmuusika")] osutub oluliseks vormikujundavaks jõuks: mitmekordsete seoste ja mitmetähenduslike korrelatsioonide kaudu saavutab ta pideva muutumise ja teisenemise, mis läbi tekib **vormikujundav energia**. See tähendab, et tekstuuri läbipõimimise viis ja selle transformatsioonid muusikalises aegruumis mõjutavad uue teose individuaalset kujunemist. Eeskujuna sellele seriaalse muusika kujunemisel tähtsat rolli etendanud ilmingule leiab Ligeti Debussy muusikast. Ta kirjeldab seda kui "kõlakeemiat" ("*Klangchemie*"), st "teatud laadi orgaanilist, just nagu taimena vohavat muusikalist vormi".⁷

On huvitav, et Ligeti globaalne tekstuur mitte ei järgne kokkupuutele serialismiga, vaid on hoopis selle tulemus. Täielikult diferentseeritud, totaalselt determineeritud ja monoliitse seeriakompositsiooni asemele astub kompleksne, liigendamata tervik: avatud, labürintlik-diskontinuiteetne, ent siiski kõrgema astme tekstuur. Selle lõhustumisel muutuvad muusikalised elemendid mikroelementideks ja neelduvad tihedais, läbipaistmatuis kihtides üksteisesse. Intervallika kui struktuurikujundava faktori kaotamine ja mikropolüfoonilise tehnika uus roll sellistes 1960. aastate teostes nagu *Apparations* ja *Atmosphères* muutis põhimõtteliselt ettekujutust muusikalisest vormist, mis oli valdav 1950. aastate serialismis.

*Ma hävitasin intervallid, st haakisin üksteise otsa nii palju väikesed sekundeid, et läksid kaduma isegi need väikesed sekundid ehk kromaatika kui mingigi harmoonia.*⁸

Tekitab küsimus, kas see Ligeti kõlaliste mikroprotsesside spetsiifiline tehnika tugineb polüfooniale? Või peaks mõistet mikropolüfoonia vaatlema metafoorina? Ühest küljest näib problemaatilisena kõrvutada mikropolüfooniad madalmaade või Bachi ajastu matemaatilisel eksaktse polüfoonilise tehnikaga selle mitmekesistes vormides ja žanrites. Oma määramatuse, ebakindluse ja mitmetähenduslikkusega mõjub Ligeti mikropolüfoonia pigem "kujuteldava", "näivpolüfooniana". Teisest küljest põhineb tema komplitseeritud kaanonitehnika kontrapunkti virtuoosel valdamisel. Intervjuus prantsuse muusikateadlasele Pierre Michelile räägib Ligeti oma teose *Lontano* kaanonisüsteemist nii: "Need kaanonid on ka meloodiad, mida simultaanselt transformeeritakse, puudub aga *talea*. Minu jaoks on *talea* pigem mäng, ma võin sama tulemuse saavutada ka ilma *talea*'ta."⁹ On selge, et 48- kuni 58-häälsel kaanonil *Lontano*'s ei suuda kuulaja enam jälgida. (Selline pidev hääletemuutus, mille tulemusena tekib "kõlaline sillerdamine", näib sarnanevat mängulise kombinatoorikaga.)

On ilmne, et mõisted *Textur*, *Gewebe*, *Verwebungen* ("põimingud"), *Gitter* ("võre",

⁵ Ligeti. *Wandlungen der musikalischen Form*. Die Reihe. Viin, 1960, lk 13.

⁶ Ligeti. *Musik und Technik*. Rückblick in die Zukunft. Berliin, 1981, lk 313.

⁷ Ligeti vestlus Denys Bouliane'ga. *Stilisierte Emotionen*. "MusikTexte" 1989, 28/29. vihik, lk 56.

⁸ Josef Häusler. *Interview mit Ligeti*. "Melos" 1970, nr 12, lk 501.

⁹ Pierre Michel. *György Ligeti. Compositeur d'aujourd'hui*. Pariis, 1985, lk 165.

“vörestik”), *Netzwerk* ja *labyrinthische Musik* ei ole Ligeti jaoks metafoorid. Need osutavad tähtsatele struktuurasetele ja esteetilistele printsiipidele. Eristatav on “paindlik—range”, “läbipaistev—läbipaistmatu”, “tihe—hõre”, “liikuv—liikumatu” koestik jne. Kõlalise kanga muutmises teosest teosesse väljendub väga kiire stiilievolutioon, mis on Ligeti loomingule tüüpiline. Aja jooksl muutub tema tihe, liikumatu kõlakangas (nagu orkestriteoses “Atmosfäärid”) palju liikuvamaks ja kohevamaks.¹⁰

Komponeerimisprotsessi olemust selgitab helilooja kui “transformatsiooni algainest seostatud võrgustikuks”.¹¹

*Need on täiesti lihtsad elemendid, aga mitmekordistumise, väikseimategi nihete korral tekivad ülemastme mustrid, hüpermustrid, mida võiks ehk interpreteerida kui hüpersignaale. Täpselt nii nagu fraktaalgeomeetrias.*¹²

Nii kirjeldab helilooja kaose ja korra ideed esimeses klaverietüdis *Désordre*. Orkestriteos *San Francisco Polyphony* (1973/74) on kujundatud üldjoontes samuti komplekse ülemastme võrgustikuna. Selle ideed selgitab Ligeti kui “mängu korra ja kaose vahel: üksikud meloodilised liinid ja kujundid on iseendasse suletud ja korrastatud; nende kombinatsioonid, niihästi simultaansed kui suksessiivsed, on kaoatilised; muusikaliste sündmuste kulgemise kõrgemal astmel manifesteerub aga jällegi kord — võiks endale ette kujutada üksikuid esemeid, mis on sahtlis kolossaalselt segamini, sahtlil endal on aga kindel vorm: tema sisemuses valitseb kaas, ta ise on aga hästi vormitud”.¹³

Koestik või tekstuur Ligeti loomingus vastab tema ideele “ajaliste protsesside kujuteldavast ruumilisustumisest”: muusikaline vorm tekib enne retrospektiivset ülevaadet muusika ajalisest kulgemisest “ruumina”.¹⁴ “Mitmesuguste murdumiste ja peegeldumiste”¹⁵ tulemusel sünnib muusikas lõputu hulk kujutletavaid perspektiive, milles ähmastuvad piirid lähedase ja kauge, ülemise ja alumise, välimise ja sisemise vahel. Selline labürintlik ettekujutus viitab tekstuuri kompleksusele, mille aluseks on enamasti subtiilne ja kõrgema astme polümeetrilised ja polürütmika. Nii omandavad ajalised protsessid ruumilise dimensiooni, just nagu labüridis. St aeg visualiseerub ja seega külmub. Sellega seoses ilmnevad ebaharilikud vormikujundavad printsiibid nagu **akna-, peegel- ja teisikutehnika**, mis toimivad samal ajal ka metafooridena.

*Muusika taga on muusika ja selle taga jällegi muusika, lõputu perspektiiv, nii nagu ennast kahest peeglist vaadates tekib lõpmatu peegeldumine.*¹⁶

Nii kirjeldab helilooja oma *Lontano* ideed.

Tekib isereguleeruv allusioonide süsteem, mille ühtsus on defineeritav virtuaalsete dimensioonide paljususega. Kui helilooja võrdleb omavahel näiteks selliseid teoseid nagu *Atmosphères*, *Apparitions*, tšellokontserdi esimest osa, oreliteost *Volumina* ja *Kyrie*’t Reekviemist, selgitab ta oma põhiideed metafoorselt:

*Muusika näib seisvat, aga see on ainult illusioon; selle seismise, staatika sees toimuvad järkjärgulised muudatused. Kujutleksin siin veepinda, millelt peegeldub pilt; siis muutub veepind vähehaaval ebaselgeks ja pilt kaob, aga väga, väga pikkamööda. Seejärel muutub veepind uuesti siledaks ja me näeme ühte teist pilti.*¹⁷

See metafoor saab aga täiesti konkreetse kuju, kui Ligeti tutvustab oma kompositsioonilist eeskjuu: need on kaks vastakuti asetsevat peeglit; sel viisil võiks muusika teoreetilisel järjest enam tiheneda. Olgugi et elementide (motiivide, tuumade või žestide) hulk on väga piiratud, ilmuvad need erinevates suurendustes ja vähendustes ning moodustavad sel moel erinevaid mikstuure.¹⁸

Helilooja viitab siin sellele, et akna- ja peegeltehnikat ei ole mitte variatsiooniseeria, vaid pidev edasiketramine: “Selle edasiketramise käigus lükitakse vahele “aknatehnika” seisukohalt näiliselt võõraid lisandusi, siiski ei osutu need

¹⁰ Siegfried B o r r i s. *Das kalkulierte Labyrinth*. “Musik und Bildung” 1975, nr 10, lk 488.

¹¹ L i g e t i. *Fragen und Antworten von mir selbst*. “Melos” 1971, nr 12, lk 509.

¹² B o u l i a n e. *Op. cit.*, lk 58.

¹³ L i g e t i. Kommentaar heliplaadile. WER 60163—50, lk 10.

¹⁴ L i g e t i. *Form in der Neuen Musik*. “Darmstädter Beiträge zur neuen Musik” 1966, lk 24.

¹⁵ L i g e t i, tsit: O w e N o r d w a l l. *György Ligeti. Eine Monographie*. Mainz, 1971, lk 114.

¹⁶ *Ibid.*, lk 133.

¹⁷ *Ibid.*, lk 115.

¹⁸ L i g e t i, tsit: D e n y s B o u l i a n e. *Geronnene Zeit und Narration*. “NZ für Musik” 1988, nr 5, lk 19.

aknad hiljem vormi arenedes võõraks materjaliks, vaid "akendeks, mis avanevad sellesama maastiku poole": lõpuks ei teagi enam, mis on aken ja mis mitte-aken, sellele lisaks on akende sees veel omakorda "väikesed" aknad, jne.¹⁹

"Külmunud aja" idee ja peegeldused labüridis meenutavad Lewis Carrolli kuulsat raamatut "Alice imedemaal", mis on olnud paljuski uue kunstimõtte eeskuju. Tahaksin siinkohal meenutada ebatavalist episoodi, kus Kuningaemand muutub kord vanaks kaubaeideks, kord lambaks; jõgi moonduv kioskiks ja kiosk metsaks; kudumisvardad karjaks ja tool puuks...²⁰ Niisugune unenäoline maailm on omane ka Kafka teostele. Aeg on täielikult tardunud, kõik on samal ajal paigal ja ometi ka kõigis suundades liikumas. Vajutakse iseäralikku hügelvõrgustikku, unenäolisse peegelsüsteemi, milles tegevus ei toimu enam **siin** ja **praegu**, vaid **kunagi**, **kusagil**, **kõikjal** ja **ei kuskil**.

Mõeldes Lewis Carrollile, Kafkale, Joyce'ile, Jorge Luis Borgesele või Dürrenmattile, mõistame, et **labürint** on juba pikka aega uue kunsti võtmesõna. Meenutagu tervet rida teoseid, mis enamasti pärinevad meie sajandi teisest poolest: Alain Robbe-Grillet' *Dans le Labyrinthe* (1966), Eduardo Sanguinetti—Luciano Berio *Labyrinthus II* (1965), Pier Schatzi *Labyrinth* (1966), Alfred Schnittke ballett *Labyrinth* (1971). Labürint on kui "nomaadluse loomupärane asukoht, mis ei tunne ühtegi suunda, kuna ta ei usu tsentrumi võimalikkusse".²¹

Labürintlikke konstellatsioone, mis tekivad hierarhiate kaotamise ja "tsentrum—perifeeria" opositsiooni tagajärjel, ei täheldata üksnes kunstis, vaid ka ühiskonnas, poliitikas ja inimsuhetes. Meie ajastu nn globaalses mõtlemises toimub omapärane maailma "metaforiseerumine", mille käigus segunevad ja avavad üksteist vastastikku täiesti erinevatest valdkondadest pärit sündmused ja protsessid. Manfred Schmellingi järgi on labüridil vaimse fenomenina ulatuslik funktsioon "esindada sisemist ja välimist maailma mitte ainult üksikutes aspektides, vaid kogu kompleksuses. Sõnas "labürint" on koondunud struktuuraalselt ja kontseptuaalselt ühe mõiste alla see, mida maailm kaootilistes ja korrastatud elementides sisaldab".²² Selliste uue kunsti määratluste kõrval nagu "korrastatud korrastamatus"²³ (Lotman), "viljakas korratus"²⁴ (Eco) on Ligeti seostatud võrgustiku kirjeldus konstruktiivse korra sünonüüm.

Samasugust ideed muusika kui "organiseeritud labüridi" kohta on väljendanud ka Pierre Boulez.²⁵ Tema mõtisklused on seda olulisemad, et nad ei puuduta mitte üksnes muusikat, vaid ka nüüdisaegse kunsti iseloomulikke tunnusoone:

*Mõiste "labürint" uue aja kunstiloomingus on üks hämmastavamaid hiippeid, mida õhtumaine mõtlemine on sooritanud: Ei ole olemas tagasiteed.*²⁶

Seda mõtet saab struktuuraalsel tasandil edasi arendada: ei ole olemas algust ega lõppu, parempoolset ega vasakpoolset, heledust-tumedust, ülemist-alumist, sisemist-välimist, lähedast-kauget. Või nagu Paul Klee ühes luuletuses kirjutab:

*Kein Hier, kein Dort, nur ein Überall, Kein Lang — Kurz, nur ein Überall,
Kein Fern — Nah, kein Heut, Gestern, Morgen, nur ein Morgen-gestern.
Kein Tun, nur ein Sein.*²⁷

(Ei sinset, ei sealset, ainult kõikjalolev, ei pikka — lühikest, ainult kõikjalolev, ei kauget — lähedast, ei tänast, eilset, homset, ainult homme-eilne. Ei tegevust, ainult olemine.)

Paul Klee maalid on labürintliku mõtlemise täiuslik väljendus, pilk irrealsusse. Niisamuti nagu on sealpoolse hüpnootilist tõmmet tunda James Ensori, René Magritte'i, Salvador Dalí ja Max Ernsti tardunud aknapiltte vaadeldes. Eksistentiaalsele tasandile ülekantuna sümboliseerivad "peegel peeglis" ja "aken aknas"

¹⁹ N o r d w a l l, *op. cit.*, lk 79.

²⁰ Vrd *Alice im Spiegelland*, ptk "Wolle und Wasser". Berliin, 1976.

²¹ O l i v a, *ibid.*, lk 42.

²² Manfred S c h m e l l i n g, *Der labyrinthische Diskurs*. Frankfurt, 1987, lk 15—16.

²³ Jurij L o t m a n, *The dynamic Model of a Semiotic System*. "Semiotica", 21, 1977, lk 200.

²⁴ E c o, *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt, 1990, lk 9.

²⁵ Tema kirjades torkavad silma, isegi kui ei ole tegemist otsese labürintliku arutlusega, sellised sõnaühendid nagu fikseeritud ja muutlikud, sirged ja kurvilised, korrapärased ja korrapäratud ruumid. Vrd *Werkstatt-Texte*, 2. kd, 1985, lk 76.

²⁶ Pierre B o u l e z, *Zu meiner dritten Klavieronate*. Texte. 1972, lk 166—167.

²⁷ Paul K l e e, *Gedichte*. Carila Giedion—Welcher Benteli 1946.

labürintlikus ruumis piiri, aga ka totaalset ambivalentsi elu ja surma, valguse ja pimeduse, korra ja kaose vahel.

See eksistentsiaalne tasand on ka Ligeti muusikas selgelt tajutav. Tema võrgustik ei ole mitte teos iseeneses, vaid on seotud traditsiooniga. Ligeti kujutleb nii oma loomingu kui ka kogu kunstiajaloo arengut kui määratu suurt võrgustikku, mis kulgeb läbi aja: üksikud heliloojad punuvad selles või teises kohas hiigelvõrku edasi, tekitades uusi saspuntraid ja sõlmi, mida järgmine siis edasi sõlmib või lahti harutab ja teisiti põimib.²⁸

"Mõtiskluste, emotsioonide ja ideede" võrgustik,²⁹ millega on seotud kõik kunstnikud, sulandub ühtseks maailmapildiks, mis Ligeti arvamuse kohaselt "sisaldab" ka "poliitilisi aspekte".³⁰ Nii ei ole mõistel "koestik" üksnes konkreetne (struktuuriline) tähendus, vaid ta kehastab ülekantud tähenduses ka mõttelaadi ja maailmavaadet. Võib tõepoolest oletada, et kunstis eksisteerib teatud laadi Ariadne lõng, mis hõlmab geograafilist ruumi ja ajaloolist aega ning talletab erinevate ajastute vaimset energiat. Selles sisaldub Borgese Paabeli raamatukogu — iga mõõtmatu raamatukogu, mis hõlmab ja ühendab universumit — labürintlik olemus.³¹ Sellist raamatukogu ("ühtaegu vaimset ja maist labürinti"³²) kujutab ka Umberto Eco oma romaanis "Roosi nimi".

Ka Ligeti muusika aluseks on selline piiramatu-piiratud ruum, mis on determineeritud mitmemõõtmeliste helisevate võrgustike ja kompleksse kõlamaterjali korrumisega. Nii nagu Ligetit ikka vaimustavatel arvutidiagrammidel on jäädvustatud labürintliku ruumi "lõpmatus üliväikestesse ajavahemikesse".³³ Akustiliste ja optiliste, muusikaliste ja muusikaväliste allusioonide, ähmastunud žanri-spektiivide võrgustik kujundab tasapinna, milles ei saa enam liigendada aega ega ruumi. Need sulanduvad üheks virtuaalseks tervikuks, mille pidevus ja põhjuslikud seosed on mõistetamatud nagu unenäos, milles valitseb kõigi sündmuste totaalne üheaegsus ja kus toimuvad ajaga kummalised muutused. Püüan seda mõtet teostepaari *Aventures & Nouvelles Aventures* ("Avantüürid" ja "Uued avantüürid") näitel lähemalt selgitada.

LABÜRINT "AVANTÜÜRIDES"

Pärast 1961. aastal loodud orkestriteost "Atmosfäärid" on järgmine võtmeteos "Avantüürid" ja "Uued avantüürid" (1962—1965), mis on tähendusriikas kogu Ligeti järgneva loomingu seisukohalt. "Atmosfääride" "voogava" kõlaväljakompositsiooni asemel sünnib "täielikult hakitud, killustatud" "Avantüüride" koestik.³⁴

Kujuteldava muusikateatri teose aluseks on viis samaaegselt kulgevat afektita sandit, üksteisega põimunud "lugu". "Vorm tekib nende erinevate kihtide ühendamisest ja läbipõimumisest. [- -] Kuna viis karakterit kulgevad kogu aeg sünkroonselt, on muusikal samasugune ilme nagu inimesel, kes viskleb erisuguste tunnete vahel."³⁵

Sellele inimlike emotsioonide, mõtete ja afektide "sisemisele" labürintile lisab vastuoluliste ühiskondlike maailmade "välimine" labürint oma käitumistavade, suhtlemisviiside ja sotsiaalsete rituaalidega uued dimensioonid. Viimaks visualiseerub labürint helilooja libretos tontliku karnevalina eri ajastuist pärinevate lõputult moonduvate figuuridega. Labürintliku ruumi mängureeglid on helilooja täpselt paika pannud:

*Seletamatutel ja fantastilistel kujudel, kes lavale ilmuvad, ei ole iseenesest mingit tähendust, nad omandavad tähenduse üksnes lava asustava "ühiskonna" käitumismallide võrgustikus.*³⁶

"Avantüüride" koestikku iseloomustab helilooja kui "instrumentaalhääle ja täishäälikute totaalset sulamit"; tekib instrumentaalne **võrgustruktuur**, mis on ühendatud mitmekordselt hargnenud polüfoonilise häälekanga-

²⁸ Ligeti. *Form in der Neuen Musik*. Ibid., lk 27.

²⁹ Ligeti. *Personalstil—Avangardismus—Popularität*. Wien-Graz, 1987, lk 132.

³⁰ Ligeti, tsit: Bouliane. *Geronnene Zeit*, ibid., lk 22.

³¹ Jorge Luis Borges. *Lesen ist Denken mit anderem Gehörn*. Zürich, 1990, lk 112.

³² Eco. *Der Name der Rose*. München, Viin, 1982, lk 54.

³³ Vrd Hans-Joachim Erwe. *Interview mit Ligeti*. "Zeitschrift für Musikpädagogik", 37. vih, 1986, lk 10.

³⁴ Nordwall, ibid, lk 144.

³⁵ Ibid, lk 76.

³⁶ Ligeti. *Nachwort zum Libretto*. "Neues Forum" nr 157, Viin 1967, lk 92.

Più mosso

40

41

$\downarrow = 80$

(f) molto leggiero *

Soprano, Alto, and Bass staves for measures 40 and 41. The music features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. Dynamics include *ppp* and *f*. Performance instructions include *molto leggiero* and *ppp (f) molto leggiero **.

42

2
4

43

44

Senza tempo, ca. 5"

Soprano, Alto, and Bass staves for measures 42, 43, and 44. The music is marked *Senza tempo*. Includes performance notes: "plötzlich aufhören, wie abgerissen" and "Sopr., Alt, Bar.: Mimik: versteinert".

ohne Zäsur fortsetzen

Subito:
Mimik expressiv
pp
Kor 2
geheimnisvoll-konspirativ
fragend

4 A tempo

45

46

$\downarrow = 80$

Soprano, Alto, and Bass staves for measures 45 and 46. Includes detailed performance instructions and vocalizations: "to!", "ku!", "ti i i", "uuu", "coo ki!".

* Sopr., Alt, Bar., Takt 40, etc.: gleichsam stammelnd, molto secco, zerhackt, hektisch-erregt, sehr virtuos. Murrestimme trotz *ppp* sehr intensiv (viel Luft: *ff*). Die Akzente (*o*) sind bei der Murrestimme ganz flüchtig und entstehen allein durch die inspiratorische Laute (*u*). Der vorgeschriebene Glottisschlag (?) kann, wenn nötig, weggelassen werden. Die übrigen expiratorischen Murrestimmenstaccati sehr gleichmäßig.

Näide 1

"Uued avantiürid" (nr 40—56).

ga.³⁷ Labürintlikku aegruumi markeerivad muusikaliste ja foneetiliste elementide, laulmisviiside, pillimänguvõtete ja mürade kokkusulamine, nagu ka erinevate

³⁷ Lige ti. Die Begegnung. Programmheft der Donausingener Musiktage für zeitgenössische Tonkunst, 1967.

elementide **ambivalentsele, desintegratsioonile ja globaalsele**. Instrumentide kõla moonduv ekstreemsete mänguvõtete ja -tehnikate tõttu ning läheneb afekteeritud kõnele; kõlad, mürad, laulmine, kõneartikulasioon, rütmilised ja intervallilised järgnevused, klasterliikumised on asendatavad; süntaktilised ja semantilised, muusikalised ja muusikavälised üksused sulavad kokku üheks globaalseks, jagamatuks tervikuks.

Üheks labürintliku mõtlemise põhiprintsiibiks on **mittekordamine**. See avaldub erinevate vormikujundavate teguritena:

1. Eriti suur tähtsus on **teisendusprintsiipeidel**. Selle printsiiibi järgi võiks koguteost "Avantüürid" ja "Uued avantüürid" vaadelda kvaasi-variatsioonivormina erinevatele materjalitüüpidele (klaster, liikumisjoonis, rütmilised vormelid, intervallikäigud jt). "Avantüüride" selgroo moodustab algusklaster, mille struktuur, tihedus, intensiivsus, kõlavärv ja asend muutub labürintlikus ruumis pidevalt. Tekib mulje, nagu "sõlmitaks" labürintlikku võrgustikku nende klastritega vahetpidamata "kinni" ja "lahti". (Näiteks nr 47—48, 49—50, 83 jne.)

2. Järgmine vormikujundav printsiiip, milles mittekordamise idee eriti selgelt esile tuleb, on **mäng liigendatud ja liigendamata ajaga**. Rütmi üleminekut mitte-rütmiks, üheks staatika liigiks, nimetab helilooja "kulunud" (*abgenutzt*) Ligeti-efektiks.³⁸ See väljendub teravates kontrastides ostinaatse masinliku (enamasti polürütmilise) pulsatsiooni ja kogu liikumise ootamatu seiskumise vahel, millega aeg järsku liigenduvuse kaotab. See omapärane mäng liikumisimpulsside ja -takistustega, mis põhineb üllatusefektil, on üks vaadeldava teostepaari iseärasusi. Rohkem kui poole "Uute avantüüride" osade tempoks ("Avantüürides" üks kolmandik) on kirjutatud *senza tempo*, st füüsiline aeg saab muusikalise aja mõõdupuuks. Selle abil luuakse erinevaid dramaturgilisi efekte. Generaalpausid ja *senza tempo*-episoodid on sageli vahendiks, millega muuta materjali (võrgustiku) "agregaatolekut" (vt näide 1). Nii on neil koemustri transformeerumisel kindel funktsioon. Eriti tähtsate episoodide esiletõstmisel ja ettevalmistamisel muutuvad *senza tempo*-episoodid ka kulminatsiooni ettevalmistajateks. Näiteks "Uute avantüüride" virtuoosne kontrabassikadents, mis dialoogis aldiga (nr 29, vt näide 2) eelneb makaaberlikule episoodile "Les Horloges Démoniaques". *Senza tempo*-episoodile järgneb veel seitsmeminutine generaalpaus. Nagu selleski näites, tekitavad *senza tempo*-episoodid "tardumis"-efekti, mis on emotsionaalne reaktsioon toimunule. Sarnaselt unenäoga tekib kummaline ajast välja ja aja sisse minek.

3. Atraktiivne vormikujundav printsiiip vaadeldavas teostepaaris on **kajaefekt**. Kajaefekt on "Uute avantüüride" lähtepunkt: teos algab mosaiigilaadse kajaepisoodiga, mis läbib refräänina teose esimest poolt kuni umbes kuldloikepunktini (enne "Große hysterische Szene"). Figuurid (mitte ainult vokaalsolistid, vaid ka instrumentid) esitlevad end laval üksteise järel erinevatest kohtadest, justkui asuksid nad pimedas koopas, millest keegi väljapääsuteed ei tea.

Teostepaari "Avantüürid" ja "Uued avantüürid" võrgustruktuur on üles ehitatud kõigile neile kompositsioonilistele võtetele — modifikatsioon, mäng liigendatud ja liigendamata ajaga ning kajaefekt. Mikroprotsessid ja -vormikulgemised ning ekstreemsetes ajalistes transformatsioonides kõlakonstellatsioonid on ühendatud kaleidoskoopilises järgnevuses. Atomiseeritud muusikalises substantsis on väikseimigi muusikaline sündmus väga tähtis. Labürintlik võrgustik "hingab" elementide variaabluse, desintegratsiooni ja asendatavuse kaudu: ta tiheneb, aheneb, levib ja hõreneb, luues ikka ja jälle uusi assotsiatsioone ja tõlgendusvõimalusi.

LABÜRINT OOPERIS *LE GRAND MACABRE* ("VÄGEV VIKATIMEES")

Ligeti labürintliku meetodi tähtsamaid omadusi on **polüvalentsus**. Paljude simultaanselt kulgevate liikumisjooniste spetsiifilisest vormiehitusest, eelkõige aga seeläbi tekkivast mängust erinevate muusikaajalooliste ja kultuuriliste kontekstidega tuleneb keskne struktuurimudel — **kollaaž**, mis enamasti kujundab ooperi haripunkte. Meenutagem, et see kujutavast kunstist laenatud mõiste sai juba 1960. aastatel üheks olulisemaks stiililiseks tunnusjooneks uues muusikas, eelkõige aga muusika-teatris (mõelgem Bernd Alois Zimmermanni ooperi *Die Soldaten* peale). Kooskõlas

³⁸ GL ON-le, Viini, 19. 2. 1986. N o r d w a l l, *op. cit.*, lk 93.

uue pluralistliku maailmavaatega muutus kunstile, sh muusikale iseloomulikuks "heterogeensete elementide ulatuslik koordineerimatu ühendamine".³⁹ Sel moel võib kollaaži abil loodud teostes avastada labürintlik-diskontinuiteetseid tunnuseid.

Ligeti polüvalentne kompositsiooniline mõtlemine läbib "Vägeva vikatimehe" kõiki tasandeid (dramaturgiline ülesehitus, vormi kulgemine, ulatuslikud kulminatsioonistseenid ja žanr ise).

"Vägevas vikatimehes" võib leida kõikvõimalikke allusioone — teatralsetest konstellaatsioonidest (Nekrotzar — Komtuur *Don Giovanni*'st), muusikaajaloolistest vihjetest (Schubert, Rossini *Wilhelm Tell*, Wagneri *Rheingold* ja *Tannhäuser*, Offenbach, Ives), žanriallusioonidest (*Dies irae*, galopp, marss, koraal) kuni karaktersete rütmiliste figuuride, faktuuriliikide, dünaamika ja isegi mänguvõtete (flažoletid).

Nii on "Vägev vikatimees" just nagu intertekstuaalne risoomlabürint, milles põimuvad erinevad eeskujud ja traditsioonid — niihästi muusikalised kui ka kultuuriajaloolised. See saab alguse juba ooperi kirjandusliku algmaterjali valimises. Labürintlik-müütiline ruum — Breughelland Ghelderodel ja Kylwiria Ligetil — on ühine maa (või eikellegimaa?), kus kohtuvad mõlemad kunstnikud, belglane ja ungarlane. Selles ruumis peegelduvad ja pörkuvad erinevad ajastud, kultuuri-maastikud, tuntud figuurid kunstist ja ajaloost. Arhetüüpne situatsioon (piibellik parabool maailmalõpust) peegeldub labürintlikus aegruumis paroodiliselt (*une apocalypse comique*⁴⁰). Üks liin viib XIV sajandi teise poole, suure katku ajajärku, mil surmatemaatika oli väga levinud. Surmatantsud ja nõiaprotsessid, Breugheli ja Boschi grotesksed figuurid, romaani ja gootika ajastu traagilis-karikatuursed skulptuurid — see kõik on Ghelderode *La balade du Grand Macabre*'i aines. Suurt rolli mängib ka keskaegne draamatraditsioon — laada- ja rändteater, nuku- ja marionett-teater, mustkunst. Märkimisväärne on asjaolu, et Ghelderode grotesksed tegelaskujud ei sündinud mitte Belgias, vaid Prantsusmaal, kus satiiriline maailmavaade oli eriti tugev. Teine liin viib meie sajandi kolmekümnendaisse aastasse, kui Euroopa varjutas fašism. Ghelderode viitab ise, et "teatud põhjuse maailmalõpule mõtlemiseks" andis talle "kohutav ajastu, mil taevas pimenes ja kuulutas ette ülemaailmset veresauna".⁴¹

La balade du Grand Macabre on kirjutatud ajal, mil karikeeritav võis olla Hitler, "aga ainult tema tõusu algul, siis, kui selle üle veel naerda sai".⁴² Ligeti kokkupuuted natsionaalsotsialistliku režiimiga⁴³, aga ka raudse kommunistliku diktatuuriga Ida-Euroopas, sh helilooja sünnimaal Ungaris, olid veel süngemad. See väljendub tema ooperis eriti selgelt monstrumlikus Gepopos (salapolitsei ülem) koos detektiivide ja timukate pörguliku kaaskonnaga. (Nimi Gepopo on kombinatsioon *Gestapo*'st ja KGBst.) See silmatorkavalt loomalik maskifiguur muudab lakkamatult oma kuju; esmalt tuhiseb ta rulluisukudel sisse hirmuäratavas röövlinnu maskis; hiljem näeme teda hiiglasliku jälgi ämblikuna, seejärel jubeda polüübina. Tema rütmiseeritud, absurdset kõnestiilist (nagu näiteks "Demonstratsioon! Protestiaktsioon! Observatsioon! Sanktsioon!") on selgelt tuntav selle "korravalvuri" militaarne päritolu. Vaevalt võib ette kujutada vahedamat karikatuuuri, kui on kombinatsioon naturalistlikest loomahäältest ja kuulsate sopranipartiide nautlevaist koloratuuridest. Suure vaimustusega ja hektiiselt kuulutab ta Makaabri saabumist: "Kukurikuu! Kikerikii! Ta tuleb! (4 korda), Kekerikeke! Kokorikökö! Kukurikükü! Kakari-kakaka! Makarikaka! Makabrikaka! Makabri! Makrabi! Makrabe! (9 korda), Ta tuleb! (3 korda), Ta! (3 korda), Ta on juba siin! (3 korda), Juba siin! On juba siin! (21 korda), Siin! (7 korda), Onsiin! (23 korda) jne. Seda absurdset kuju eksponeeritakse suures koloratuurarias, mis eelneb Nekrotzari etteastele kvaasi-messiana (ooperi kolmandas pildis kuulsas kollaaž-stseenis).

Üksikute simultaanselt kulgevate ja ülemastme rütmikihtide autonoomia ning heterogeensus loovad muusikalises dramaturgias tormilise hargnemise, mida kuulajad tajuvad totaalse segunemisena. Enne kolmanda pildi tähendusriikka kollaaž-stseeni analüüsimist peab tegema kaks märkust. Esiteks, Ligeti polüvalentne meetod on otseselt seotud barokiajastu kontrapunktilise traditsiooniga. Kontrapunkti mõju

³⁹ Rudolf H e i n e m a n n. *Vereinigung heterogener Elemente*. Jahrbuch der Zeitschrift "Opernwelt", 1969, lk 61.

⁴⁰ Herman S a b b e. *György Ligeti — Illusions et Allusions*. Interface, 8. kd, nr 1, lk 24.

⁴¹ Michel G h e l d e r o d e. *Les Entretiens d'Ostende*. Pariis, 1956, lk 167.

⁴² Ligeti vestlus Denys Bouliane'iga. "Neuland" nr 5, lk 89.

⁴³ Paljud Ligeti lähedased sugulased hukkusid juudi päritolu tõttu Ungari koonduslaagrites.

(juba alates Machault' isorütmilisest motetist) XX sajandi polüvalentsele mõtlemisele, nagu ka Ligeti enda sümpaatia kontrapunktilise arenduse vastu (nt *Passacaglia ungarese* jt) oleks aga juba teise uurimuse aine.

Teiseks on Ligeti polüvalentse mõtlemise eeskuju, mis avaldub ooperi mitmekihilises struktuuris, Mozarti ja Rossini kontrapunktiliselt arendatud ansambliid. Vaadeldes komplitseeritud polümeetrilis-polürütmilist struktuuri 3. pildis, sh keskset **kollaaž**-stseeni (Nekrotzari sissemarss koos saatjaskonnaga) ja lõpusteeni "**Galimathias**" ("lollus", "lora"), tekivad kohe assotsiatsioonid Mozarti *Don Giovanni* kuulsalt kolme orkestri stseeniga esimese vaatuse finaalist. Selle stseeni oluline tunnus on tegevustiku haripunkti edasiandmine puhtmuusikaliste vahenditega: kolm simultaanset rütmitasandit (6/8 ländler, 2/4 kontratants, 3/4 menuett) on kokku pressitud ühte kompleksesse aegruumi; tegevustiku kasvav pingeline ootamatu murranguga (Zerlina karjatus), mis muudab muusikalist aegruumi täielikult.

Kollaaž-stseenis (nr 453—473) esitavad madalad keelpillid koos timpanitega ostinaatset teemat, mis oleks just nagu pärit Beethoveni *Eroica* finaalist. Juba teema ise, milles puhaste intervallide asemel oktavi raamistuses (Beethovil kvint ja kvart) on kaks tritooni, mõjub sürrealistlikult. Tritooni pidev muutumine tekitab sarnaselt labürindiga kummalise tunde tsentrumi hoomamatust nihkumisest selles näilisel toonaelses muusikas.

Oma polüvalentset plaani seoses **kollaaž**-stseeniga selgitab Ligeti järgnevalt: Muusika (Nekrotzari sissemarssi ajal) kestab ca kolm ja pool minutit ja koosneb paljudest ladestunud kihtidest. Orkester: läbiv *basso ostinato*, sooloviiul — *two step ragtime*, lõputult korduv nagu lintkonveier; fagott — samuti konveierlikult korduv kiire keskaegne-ekstaatiline hümn; Es-klarnet — pseudofolkloor, algab brasiilialikult, lõpeb andaluusialikult, kiire tants 3/4 taktimõõdus, samuti korduv; pikoloflööt — gaeli-walesi-šoti plastik-pseudofolkloor. Need neli pilli kuuluvad Nekrotzari kaaskonda. Lisaks sellele orkester, tša-tša-tšaa kahes kihis. Kõigest kokku moodustub totaalselt hullumeelne polürütmiline struktuur, pingeline (=Nekrotzari lähenemine) kasvab kihtide ladestudes: algul ainult ostinaato koos *ragtime*'iga, siis lisandub hümn (*ragtime* kestab edasi), siis ... jne kuni tša-tša-tšaaani.⁴⁴

Nende karaktersete žanrimoodustiste üheaegses ilmumises on jällegi äratuntavad Ligeti unenäolised "aknad", mis kujundavad tema labürintlikku maastikku. Haripunktil lisandub veel üks "aken" — trompetsignaali: tihedaima ja intensiivseima orkestratsiooni ajal "puhub" Nekrotzar ise saaliuksel oma trompetit (fffff, nr 470). See tekitab tunde, nagu sublimeeruks kogu ooper selles dramaatilise tõusu ainulaadses hoos.

3. pildi aegruumiliste suhete mitmetähenduslikkus ja mitmekihilisus tõendab veel kord Ligeti polüvalentset mõtlemist. Muusikalise-teatraalsete aegruumide lõputud modifikatsioonid loovad ooperis *Le Grand Macabre* kummalise labürinditaolise organisatsiooni: võrgustiku mitmesugustest muustritest, seostest, sümmeetrilistest analoogiatest, allusioonidest, muutuvatest maskidest ja teiskutest, akendest, peeglitest ja peegeldustest... Sel moel osutub Ligeti muusikateater pluralistlik-karnevaliliku maailma peegliks. Ligeti "akna-tehnikale" vastav karnevalilik peegelduste süsteem loob labürintliku ruumi. Tekib totaalne refleksioon, kus ei ole enam kindel, kust läheb piir tajutava ja peegelduva, reaalse ja illusoorse aegruumi, sisemise ja välimise maailma vahel. Selles muusikaliste ja muusikaväliste maailmade, vastuoluliste realiteetide ja dimensioonide labürindis koorub välja Ligeti "meta-ooperi" kontseptsioon — muusikaline *puzzle-mäng*.

Tõlkinud SAALE SIITAN

⁴⁴ GL MM-le. Hamburg, 10. XI 1976.

ASEMANTILINE SEMANTIKA GYÖRGY LIGETI VOKAALMELOODIKAS

(Muusikateatri näitel)

Kaldumine persiflaazi ja parodeeriv mäng tuntud traditsioonidega on Ligeti loomingu omapära. Eriti selgelt on seda näha tema muusikateatralastes töodes, mis on lähedalt seotud absurditeatri, dadaistliku ja sürrealistliku kunsti esteetikaga. Seejuures tuleks tähelepanu pöörata mõnele tema stiili iseärasusele, mida võib kirjeldada kui "Ligeti firmavõtteid". Juba 1964. aastal mainib Ligeti oma kirjas Owe Nordwallile, et teda inspireeris väga Hans Helmsi kõnekompositsioon *Daidalos*: oma teostes kavandas Helms mõtteuid kõnehäälilikuid struktuuralselt tähtsate muusikaliste elementidena. 1950. aastate lõpul oli kõnekompositsiooni idee nii muusikavaldkonnas (Stockhauseni *Gesang der Jünglinge* poisihäälele ja elektroonikale, 1955—1956, Kageli *Anagrama* neljale lauljale, kõnekoorile ja kammeransamblile, 1957, Berio *Tema — Omaggio a Joyce* sopranile ja elektroonikale, 1958, jt) kui ka kirjanduses (Hans Helms, Kurt Schwitters) väga levinud. Ka Ligeti oli kirjutanud oma *Artikulation'i* (1958), mis "peaks kõlama nii, nagu keegi räägiks, kuid arusaamatus keeles". Selles elektroonilises kompositsioonis, mis on "Avantüüride" eelkäija, sarnaneb kunstlikult tekitatud kõlakulg (*Klangablauf*) vokaalkompositsioonile.

"Artikulatsioon" on üles ehitatud nii, nagu oleks see keel: monoloogid, dialoogid, trioloogid ja ka linnuhääled — kõik ilma igasuguse semantilise seoseta. Hiljem naasin ma algse vokaalikontseptsiooni juurde ja sellest sündis "Avantüürid".²

Sellise "kujuteldava ooperi", sedapuhku mitte elektroonilise, vaid kirjutatud kolmele häälele ja seitsmele instrumentalistile, lõi helilooja oma teostepaaris "Avantüürid" ja "Uued avantüürid" (1962—1965). Oma mängu objektina nimetab Ligeti klassikalise ooperi mudelit, mida algul prepareeritakse ja seejärel äratatakse näivellu.

Ooper surmataakse, talle tehakse süst, äratatakse mitte ellu, vaid ainult näivellu. Sellist näivteatrit, näivooperit tahaksin ma kirjutada, sest [---] mulle on oluline kunstis tingimata valet rääkida.³

Ja veel: Mitte et muusika mängib ooperi kasuks, vaid "ooper" toimub muusika sees.⁴ Teose põhiideed selgitas Ligeti oma kirjas Herbert Hübnerile järgmiselt:

Muusikalis-foneetilis-dramaatilised teosed "Avantüürid" ja "Uued avantüürid" toovad esile uue kunstiliigi, niivõrd kui nende tekst, muusika ja kujuteldavad lavasündmused neelduvad pidevalt üksteisesse ja moodustavad ühise kompositsioonilise struktuuri. Siin pole mingit kavatsuslikku ja tähendust kandvat teksti, mida muusika abil "helindada". Seevastu on siin muusikalis-foneetiline tekst, mis ei kuulu mingi inimliku keele alla ega pärine keele transformatsioonist ega võõrandamisest — sel tekstil pole mingit semantilisist tähendust, tal on seevastu aga väljatöötatud afektiivne tähendus: inimliku häälikuvaru kõlalisekspressiivne aluskiht arendati iseseisvaks häälilikukompositsiooniks.⁵

Teose "Uued avantüürid" visandites leidub omapärane koordineerimis-

¹ Vrd György Ligeti oma teostest, vestlus Detlef Gojowiga. *Hamburger Jahrbuch* 11. Laaber 1991, lk 352.

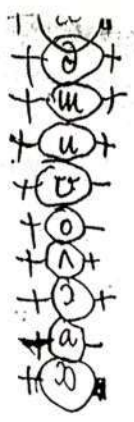
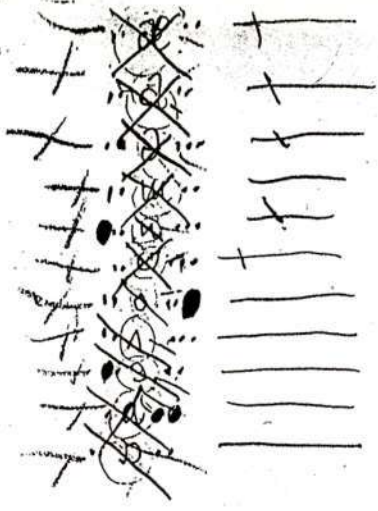
² *Ibid.*

³ Owe Nordwall. *Der Komponist György Ligeti*. "Musica" 22, 1968, nr 3, lk 176.

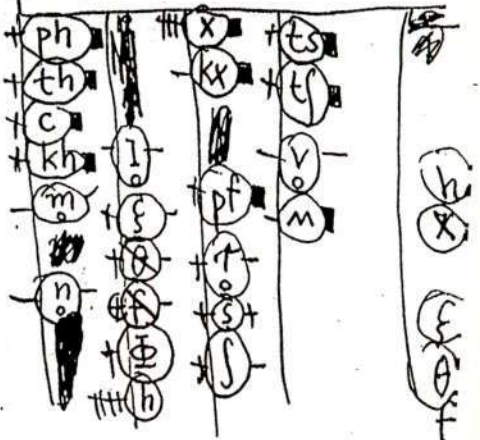
⁴ *Ibid.*

⁵ Ligeti Herbert Hübnerile. Stockholm, 10. 5. 1966, *Ligeti-Sammlung bei Paul Sacher-Stiftung*.

0.7



u s f, t, u, k
 "f - p, c, s, s



14
 15
 17
 18
 19
 20

	i	y	ɪ	ɛ	e	ø	ɛ	æ	ɔ	ə	u	u	ɔ	o	ɪ	ɔ	a	ɔ
p	pi				pe	pp			pa		phu		pu	po	pa			pa
ph	phi	phy	phɪ								phu					phɔ		phɔ
t	ti	ty	ti	te						tu	thu					tɔ		tɔ
th	thi		thi	the			the	the	thɔ		thu							thɔ
c		ci	ci	ce	ce	ce	ce	ca	ca		cu			ca	ca			ca
k		ky	ky	ke	ke	ke	ke	ka	ka		ku			ka	ka			ka
kh	khi		khi	ke	ke	ke	ke	ka	ka		ku			ka	ka			ka
kx								ka	ka		ku			ka	ka			ka
ts				te	te	te	te	ta	ta		tu	tsu	tsu					tsa
tɕ		tɕi	tɕi	tɕe	tɕe	tɕe	tɕe	tɕa	tɕa		tɕu	tɕu	tɕu	tɕu	tɕu	tɕu	tɕu	tɕa
ɔ		ɔi	ɔi	ɔe	ɔe	ɔe	ɔe	ɔa	ɔa		ɔu			ɔa	ɔa			ɔa
v		vi	vi	ve	ve	ve	ve	va	va		vu			va	va			va
ɕ		ɕi	ɕi	ɕe	ɕe	ɕe	ɕe	ɕa	ɕa		ɕu			ɕa	ɕa			ɕa
θ				θe	θe	θe	θe	θa	θa		θu			θa	θa			θa
x		xy	xy															xa
ʃ		ʃy	ʃy															ʃa
h																		ha



teem, mida Ligeti on kirjeldanud "foneetilise alfabeedina" (vt näide 1). Lähemal vaatlusel selgub, et tegemist ei ole mitte ainult "foneetilise alfabeedi", vaid pigem fonoloogilis-fonemaatilise süsteemiga. Fonoloogiline süsteem Theodor Lewandowski järgi määrab kindlaks hääleparaadi positsiooni artikuleerimisel (nt *dort-tort*, *Baß-Paß* jne). Foneemide süsteem seevastu määratleb "keele foneemivaru moodustavate foneemide (funktsionaalsete) seoste terviku"⁶. Väiksemaid fonoloogiliseid elemente pole aga foneemid ise, vaid foneemi "distinktiivtunnused"⁷, st foneemi komponendid. Roman Jakobsoni järgi on foneem "distinktiivsete iseärasuste pundar" (*un faisceau de propriétés distinctives*). "Distinktiivtunnused on korraldatud simultaansetes pundardes, foneemides." Nii esildub foneem kompleksse funktsionaalse elemendina.

Juba Ferdinand de Saussure'i 1916. aastal avaldatud raamatus on foneeme kirjeldatud üksustena, mis ühendavad endas kaht erinevat tüüpi aja artikuleerimise: *b temps acoustique* (akustiline aeg) — *b' temps articulatoire* (artikulaatorne aeg). *Le phoneme est la somme des impressions acoustiques et des mouvements articulatoires, de l'unité entendue et de l'unité parlée, l'une conditionnant l'autre: ainsi c'est déjà une unité complexe, qui a un pied dans chaque chaîne.* [Foneem on (kas kuuludud või räägitud üksuste) lahutamatu seotud akustiliste jäljendite ja artikulaatorsete liikumiste summa: nõnda on see juba kompleksüksus, mis on ühe jalaga ühes ja teisega teises ahelas.]⁸

Seda saab jälgida Ligeti koordinaatsioonisüsteemis (361 ruudukesest koosnevas ruudus — 19×19): horisontaalsel küljel on märgid⁹ korraldatud vokaali moodustavate, vertikaalsel küljel konsonanti moodustavate funktsioonide alusel. Seos konsonantide ja vokaalide vahel annab soovitud foneetilised nüansid (nt p, pi, pe, pa, phy, t, ti, ty, thi, the, tha, ce, cu, kh, khi, khe, kho, x, xy jne).

Täpselt kavandatud foneetilises ülesehituses täidab iga häälik ja häälikugrupeeri ring erinevat funktsiooni. Kaks funktsiooni on eriti tähtsad: **afektiivsed** — emotsioonidest tingitud häälikuväljendused (hüüatused, vahelehuüded, mürad) ja **assotsiaatiivset** funktsiooni omavad häälikuväljendused; iga häälik tekitab eelkõige teatud kõrvalkujutlusi, kusjuures tähendused muutuvad situatsioonide vaheldudes. Olulist rolli mängib ka kõla tekitamisega kaasnev energiamuutus. See tuleb esile siseomastes distinktiivtunnustes, mille Roman Jakobson¹⁰ jagab järgmistesse gruppidesse.

* Sonoorsed tunnused: vokaalselt—mittevokaalselt, konsonantselt—mittekonsonantselt, nasaliseeritult—mittenasaliseeritult, kompaktselt—difuuselt, katkendlikult—pidevalt, teravalt—mitteteravalt, pidurdatult—pidurdamatult.

* Vältuslikud tunnused: pingeliselt—mittepingeliselt.

* Tonaalsed tunnused: tume—hele, madaldatult—mittemadaldatult, kõrgendatult—mittekõrgendatult.

Ligeti foneetilisel alfabeedil on korraldatud ka häälikute grupid, mis osutavad omapärastele "reaprintsiipidele". Kaja-episoodile *Sostenuto* (nr 1—14) teose "Uued avantüürid" alguses on aluseks neljaheliline segment (*d, e, es, g*) helireast, mis on ühine teostepaariga "Avantüürid" ja "Uued avantüürid". Selle segmendi üksikud helid on paigutatud erinevatesse hääldesse, erinevatele instrumentidele, eri registritesse, erinevates artikuleerimisviisides ja dünaamikas, kusjuures iga heli on tihedalt seotud iseloomuliku häälikuga.

Üks ja sama segment — nii originaalkujul kui ka erinevates transpositsioonides ja permutatsioonides — ilmub järgnevas muusikakulus ikka ja jälle. Osas *Comméragé* ilmub sama heli-häälik-segment lustliku *parlando*-artikuleerimise keskel (nr 63—74).

Osas *Hoquetus* (nr 28—29, vt näide 2) moodustatakse sellest 12-heli- ja "häälikureast" kolme solisti vokaalpartiide (sopran, alt, bariton) ühteaegu horisontaalse ja vertikaalse ülesehituse kaudu omapärane võrgustik.

Eeltoodust võib järeldada, et seda nii heli- kui ka häälikuorganisatsiooni iseloomustavad "reaprintsiipi" (see meenutab teatud mõttes Messiaeni klaverietüüdi *Modes de valeurs et d'intensités* "seriaalset" ülesehitust) jälgendav helilooja — mitte

⁶ Vrd Theodor Lewandowsky. *Linguistisches Wörterbuch*. Wiesbaden, 1990, lk 801.

⁷ Vt Roman Jakobson. *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. München, 1971, lk 32, 70.

⁸ Vrd Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*, Lausanne 1916, lk 66—67.

⁹ Märgid on korraldatud mitte alfabeedi, vaid artikuleerimisviisi järgi. Saussure'i järgi tuleb vahet teha kolmel erineval tüübil: *le type labial* (p, b, m), *le type dental* (t, d, n), *le type d'il guttural* (k, g, ŋ); vrd *Course de linguistique générale* (vt märkus 8), lk 73.

¹⁰ Jakobson. *Allgemeine Gesetze der Phonemanordnung* "Aufsätze zur Linguistik und Poetik". München, 1974, lk 76—82.

28 ("Hoquetus")

SUBITO:

Senza tempo:

Prestissimo possibile

* pp, staccatissimo, leggiero

klingen lassen

klingen lassen

* Sopr., Alt., Bar.: steif, wie Automaten. Die einzelnen Einsätze der verschiedenen Soli folgen einander so schnell wie möglich: als wäre eine Maschine aus den Fugen geraten. Die Stelle hat hektischen Charakter: eine periodische Sukzession ist nicht erwünscht; aperiodische Stockungen dürfen entstehen.

Näide 2
"Uued
avantüürid"
(nr 28).

kui vormi kujundavat tegurit, vaid palju enam kui mängulist mudelit, just nagu kujuteldavat ooperizanrit ennastki. Soovi põgeneda ettekirjutatud kompositsiooni-printsipi eest realiseeritakse siin kogu heli-häälik-tekstuuri pidevate transformatsioonide ja muutuste kaudu.

See mänguline järeleaimamine on eriti tüüpiline fonemaatilistele protsessidele, milles võib avastada üldisi reegleid ja sisemisi seoseid, mis kehtivad füüsilise elu sarnasuste ja selle ekspressiivsete väljendusvõimaluste tõttu kõigis keeltes. Ühes teises "Uute avantüüride" visandis markeerib helilooja esimese osa finaali üldist afektisisu (*Communication*, nr 85—89) sõnadega "kaskivalt", "küsivalt", "väga salapäraselt", "ükskõiksel", ja kolme laulja artikulatsiooniviisi sõnadega "sosistades, salapäraselt-intensiivselt", kusjuures viimistletud ja äärmiselt keeruline rütmipolüfoonia säilitatakse peaaegu muutusteta ka lõplikus versioonis. Lisaks määratleb helilooja juba partituurile vastavad fonemaatilised protsessid ja häälikugrupeeriingud kvaasisilpide, -sõnade ja -lausetena.

Vahest võiks *Communication*'i endale ette kujutada mõnusa vestlusena, kui ei tunneks Ligeti libreto vastava episoodi sürrealistlik-makaaberlikku sisu. Helilooja kujutas endale ette järgmist teatraalset visuaalsust: rida tegelasi (6—10), kõik ilma peata, peavad sõjaväelise tseremoniaalsusega kujuteldavaid telefonikõnesid. Pärast telefonihelinat tõstavad nad üheaegselt kuuldetu oma kujuteldava suu ja parema kõrva juurde. Lauljad kasutavad torusid ja teisi resonantsi tekitavaid esemeid, et oma häält moonutada, justkui kuuldaks seda telefonis. Räägitakse, pomisetakse, sosistatakse, kusjuures erinevate häälikugrupeeriingute puhul tekivad alati uued afektid. Taktis 90 vestlus järsku lakkab, nagu oleks ta katkestatud. Tegelased hoiavad kuuldetu veel ühe viivu üleval, siis asetavad nad selle hargile sama tseremoniaalselt, militaarse täpsusega. Huvitav on seejuures asjaolu, et juba koos esimeste partituuri visanditega tekkis ka teatraalne visuaalsus. (Muide, Ligeti kirjeldab lavasündmustikku ungari keeles.)

On võimalik kindlaks teha, et keele semantika tühistamisega — nii nagu on võorkeelte puhul, mida ei mõisteta — keele afektiivsed väljendusvõimalused intensiivistuvad. Sellise leiutatud kommunikatsioonisüsteemi kaudu muutub muusika

"kehaliselt mõistetavaks"¹¹: tekivad uued kunstitasandid, nii nagu näiteks žestid, stiil. Eriti tähtis on seejuures laulja uus funktsioon, sest lauljad esinevad kui näitlejad. Ligeti ise vihjab žestide ja miimika suurele rollile oma teoses:

*Nii häälikukompositsiooni emotsionaalse kihi kui ka sellest võrsuivate žestide ja miimika kaudu osutab puhtmuusikaline element niisuguse lavategevuse suunas, mis ei ole sisuliselt defineeritav, ent afektiivselt saab seda siiski täpselt defineerida.*¹²

Nii ilmneb, et teose "Avantüürid" ja "Uued avantüürid" muusikaliselt organiseeritud häälikusüsteem on neljaastmeline hierarhia, mis koosneb tervikust ja osadest. See häälikute süsteem modelleerib mänglevalt keelemehhanismid (meloodia, artikulatsioon, rütmika, dünaamika, intensiivsus) ja inimese nii-öelda "sisemuse" sügavamad nüansid afektide vahelduva voolu saatel. Kunstlikult leiutatud semantiline tasand kutsus esile süntaksi tasandi: iga süntaksiühik (kombinatsioon tähendust kandvatest märkidest, millel põhinevad vormi kujundavad protsessid) saab uute tähenduste generaatoriks. Väiksemaid fonoloogilised elemendid semantiseeritakse muusikalise süntaksi kaudu ja, vastupidi, muusikaline süntaks teeb fonoloogilise tekstuuri arusaadavaks. Sel viisil leiutatakse uus semantiline organisatsioon, hoolimata "tähendust kandva teksti"¹³ vähesusest. Kujutatakse tundeid, vastureaktsioone, tegevusi, mis on ilma keeleta vahetult vastuvõetavad ja mis just seepärast muutuvad keeleks.

Ligeti teoses "Avantüürid" ja "Uued avantüürid" mida autor ise nimetab kord "kujuteldavaks ooperiks", kord "anti-" või "krüpto-"ooperiks, vihjatakse irooniliselt erinevatele ooperivormidele (monoloog, dialoog, ansamblid, retsitatiivid), eri laulustiilidele, afektisemantikale jm.

GYÖRGY LIGETI

"AVANTÜÜRIDE" MUUSIKALIS-TEATRAALNE STRUKTUUR

Näide 3

	MUUSIKATASAND	TEATRITASAND
1	Agitato (nr 1—19) Agitato (nr 1—5) Tertsett Senza Tempo (nr 6) Baritonisoolo A Tempo (nr 7—8) Duett Senza Tempo (nr 9—10), G.P. A Tempo (nr 11—19) Tertsett	Bariton=Kavaler=Poeet=Kuradimask
2	Presto (nr 20—37) Tertsett	Kaks Laokooni-gruppi elustuvad ja tarduvad taas kujudeks.
3	Conversation (nr 38—46) Tertsett	Karikeeritakse ühiskonna rituaalseeritud käitumistüüpe. Golemi ja olümpiajooksjate ilmumine.
4	Senza Tempo (nr 47) Baritonisoolo	Mäng olümpiajooksjate, baritoni ja tema teisiku vahel.
5	Allegro appassionato (nr 49—89) Ansambel-stretto	Tegevuse kõrgpunkt: Golem hakkab liikuma. Kuratlik trio. Kolme laulja ja kahe miimi ehmunud lavategevus.
6	Senza Tempo (nr 89—98) Tertsett	Tohutu nimetissõrmega kuratlik professor ja kaks naisüliõpilast.
7	Sostenuto grandioso (nr 99—107) (Laulmine läbi valjuhääldi) Kaja-episood	Kolm lauljat üritavad kogu jõust midagi tähtsat teatada.
8	Action dramatique (nr 108—113) Kaja-finaali-ansambel	Konversatsiooni jätkamine. Intensiivsed vihapursked.
9	Senza Tempo (nr 114—115) Aldisoolo	Tummad kujud mähivad aldilauljanna pealaest jalatallani sisse.

¹¹ Owe Nordwall. György Ligeti. *Eine Monographie*. Mainz, 1971, lk 39.

¹² Ligeti. *Aus der Anti-oper wird eine Oper*. Hamburgi Staatsoper'i kavavihik, 25. 10. 1978.

¹³ Ligeti. Kiri Herbert Hübnerile. *Imaginäres Musiktheater*. "Neues Forum", nr 155—156, Viin 1966.

Nr 2 *Presto*, nr 3 *Conversation* (kvaasi-fuuga vormis) ja nr 6 *Senza Tempo* on tertsetid ilma instrumentaalsaateta; nr 5 *Allegro Appassionato* ja nr 8 *Action dramatique*, kus instrumentidel on samasugune funktsioon kui häätel, on üles ehitatud nagu kvaasi-*stretto*-ansamblid (Mozarti ja Rossini virtuoossete finaaliantsamblite järgi). Huvitavad on ka mõlemad *Senza tempo* episoodid oma monoloogse vormi poolest: nr 4 soolobaritonile ja nr 9 aldile. Esimene vorm meenutab oma mitmekesise vokaaltehnikaga baroki *recitativo accompagnato*'t; teise monoloogi kurb karakter kajastab teose finaalis *lamento*-aria semantikast. Nii saavad meta-ooperivormid klassikaliste ooperivormide funktsiooni, leiutatud kunstlik keel muutub normaalseks inimlikuks keeleks, asemantika muutub semantikaks, metakommunikatsioon teatraalseks kommunikatsiooniks, metaooper ooperiks. Ehk, nagu Ligeti ise on kirjeldanud:

*Me kogeme omalaadset kujutluslikku ooperit: virtuaalsete tegelaste seikluslikud, dramaatilised situatsioonid virtuaalsel laval.*¹⁴

Kujuteldava ooperi idee köitis Ligetit ka hiljem, kui ta 1965. aastal sai lavastaja Goran Gentelelt, Stockholmi Ooperi tollaselt direktorilt, pakkumise kirjutada mingi teos Stockholmi jaoks. Helilooja ei kujutanud endale ette "ooperit traditsioonilises mõttes", vaid "muusikalist lavategevust väga paljude pantomiimi elementidega, lauljatega, tantsijatega — lauljad laulavad kujuteldavat teksti nagu "Avantüürides", aga selle suure erinevusega, et ei edasta mitte mõistatuslikku tegevust, nii nagu "Avantüürides", vaid ühetähenduslikku tegevust"¹⁵. Nii nagu "Avantüürides" kasutab ta oma uues ooperis *Oedipos* eelkõige afektiivsed tekste, mis aimavad järele paljude keelte (inglise, saksa, prantsuse, itaalia, ladina jne) kõnestiili, aga millel pole mingit mõistelist tähendust. See pole ka vajalik, sest tekstide ülesanne on kujutada tegelaste ja situatsioonide erinevaid emotsionaalseid seisundeid.

Ka helilooja kirjutatud libreto arendas edasi muusikalis-teatraalse visuaalsuse ideid, mis esinesid teostepaaris "Avantüürid" ja "Uued avantüürid". Peaaegu iga laulja (välja arvatud Oidipus, bariton) mängib mitut tegelast: tenor mängib Kreoni, teist spiikrit ja teose lõpul ka Eremiiti; bariton esitab esimest spiikrit ja purjus korintlast; koloratuursopran kehastab Sfinksi, laulab aga ka (nähtamatuna) Teiresias I häält ja dubleerib Iokaste I häält. Iokastet näiteks laulab kolm erinevat häält — metosopran ja koloratuursopran (Iokaste I) ja sügav bass (Iokaste II). Huvitav on ka kahehäälnelne Sfinksi roll: "Sfinksil on kaks silma ja mõlemast tuleb välja naise pea — järelikult on Sfinks justkui naisduett, mis koosneb koloratuursopranist ja tavalisest sopranist (ja võimalikult dramaatilisest — palun tehke mõni ettepanek)."¹⁶ Niisugune tegelaste paljundamine ja killundamine on Ligeti labürintliku mõtlemise tüüpiline tunnus. Kahjuks jäi teos lavastaja Gentele surma tõttu lõpetamata.

Niinimetatud asemantilise semantika tekitamist võib vaadelda ka "Vägevas vikatimehes", kuigi see on kavandatud klassikalises laadis ooperina. Alustagem keele sisemisest koomikast, mida Ligeti on äärmuslikult intensiivistanud: keele mängulikes efektides peegelduvad paradoksid, absurdused, sõnaklišeed, vastuolud, mehaanilised kordused, anagrammid, sõnade mõttetu kuhjamine, moonutatud või sünteesitud sõnad, erootilised metafoorid ja sündsusetused. Ligeti ja Meschke eeskujuks sellisele dadaistlikule tekstikäsitlusele oli Ghelderode näidend ise.

Mäng üksikute, alati erinevalt reastatud silpidega ei muuda ainult nn sõnade tähendust, vaid seeläbi tekivad üha uued rütmiaaktsendid ja meloodilised muistrid. Näiteks sõna "makabre" kümnekordsele transformatsioonile "Makabri! Makrabi! Makrabe!" Gepopo vokaalfiguratsioonides (vt näide 4) järgneb lapsiku printsi Go-Go uudihimulik küsimus: "Was für eine Krabbe?" ("Missugune krabi?")

Ka Gepopo esimese aaria tekst "Coco! Cocococo! Cococo! Cococding Zero! O-o-o-o-o!" on absurdne-groteskne sõnade kuhjamine, mis vastab selle koletisliku tegelaskuju sürrealistlikule olemusele. Märkame kunstlikult leiutatud sõnu, animaalseid häälitusi, mehaanilisi kordusi, mis viitavad dadaistlikule tekstikäsitlusele.

Sõnarõhkude toonitamine ja nende kokkupõrked jäävad sageli pillide, esmajoones löökpillide hooleks. See suurendab veelgi koomilisuse efekti. Teravmeelsuse

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ligeti Nordwallile, 13.5. 1964. *Ligeti-Sammlung bei Paul Sacher-Stiftung.*

¹⁶ *Ibid.*

tipuks võiks nimetada nelja templiloki "kommentaari", mis saadab Gepopo kõnet (3. pilt, nr 398).

Leiutatud asemantiliste sõnade ja foneetiliste grupeerungute mehaaniliselt kasvatatud pinge — võte, mida Ligeti kõnealuses ooperis sageli kasutab — meenutab Kurt Schwittersi absurdiluule sõnakasutust. Näiteks luuletus *Meine Sonate in Urlauten* ("Minu sonaat alghäälikutes")¹⁷:

Näide 4

Meine Sonate in Urlauten:

Le Grand Macabre, 3. pilt

böwö

böwörö

böwörö

böwörö

böwörö

böwörö

böwörö

böwöböpö

böwöböpö

böwöböpö

böwöböpö

böwöböpö

böwöröböpö

böwöröböpö

böwöröböpö

böwöröböpö

böwöröböpö

böwöröböpö

böwörötääböpö

böwörötääböpö

böwörötääböpö

böwörötääböpö

böwörötääböpö

böwörötääböpö

Rrsch!

Marsch!

Marschr!

Marschrout!

Marschrichtung!

Richtung!

Marschrichtung!

Fürst!

Palast!

Marschrichtung Papalast!

Fürst!

Palast!

Dadaistlikust mängust üksikute sõnade ja repliikidega, sõnaühenditega, figuraalsete värssidega, alliteratsioonidega jms kujuneb leiutatud vokaalinstrumentaalne koestik, mis igal hetkel tekitab uue koomilise semantika. Karakterised häälikud ja häälikugrupeerungud saavad semantilise tähenduse; mõttetusi ja täiesti juhuslikke, akusaalseid lause- ja sõnajärgnevusi ei seota mitte ainult grammatiliselt, vaid neid korratatakse sageli, samas kui vokaalmeloodika kaotab oma loomulikud loogilised ja grammatilised rõhud.

Peale helindatud keele saab ka karikeeritud vokaalmeloodika neis nn ooperinumbrites klassikalise ooperistilistika semantilise tähenduse. Kõigi tegelaste puhul märkame eri ajastuist pärinevate pseudotsitaatide, ooperiallusioonide, žanriklüsee de segu. Amüsantne näide on Piet vom Fassi (eesti k umbes Vaadi-Peetri) muusikaline iseloomustus, mis on kokku monteeritud koomiliselt sobimatutest vokaalstiilidest — tema "aarias" (1. pilt) kombineeritakse omavahel psalmoodiat ja jubilatsoone, kantileeni ja komplitseeritud koloratuure, kusjuures seda kõike garneeritakse karjumise, nutu ja joobnud luksumisega.

Teine lõbus näide on armastusduett "O, mein(e) liebe(r)" (nr 9—20), millel on romantilise armuueti idiomaatiline funktsioon. See ilmneb nii afekteeritud kantileenis kui ka keerukates vokaalkoloratuurides. Niisugustes muigamisi kirjutatud hüüatustes nagu "Lass uns süß in Ohnmacht fallen! O, verfallen bin ich dir! O, Lust" (viimane sõna esitatakse kuus korda!) võib selgelt tajuda vihjeid Wagneri "Tristani ja Isolde" armuuetile "Sink hernieder, Macht der Liebe" (II vaatus). Armuekstaas kasvab lauses "Wir werden in der Lust zusammen sterben!", millele väidab keegi vastu: "Sterben, doch nicht durch Lust!"

Ligeti maskikontseptsioonis semantiseeritakse ka orkester. Siia alla kuuluvad nii karakterised, tihti ebatavalised instrumentaalvärvid kui ka tihe "kõlakoestik", milles üksikud pillid kaotavad oma eripära. Silmatorkavalt palju leidub igasuguseid mürasid, heli tekitavaid esemeid, mis omandavad orkestripilli funktsiooni. Eelkõige

¹⁷ Kurt Schwitters. *Meine Sonate in Urlauten* (1922—1932). "Internationale Revue" 1927, nov.

mainigem kahteistkümmend autopasunat¹⁸, mida helilooja käsitleb orkestri võrdõiguslike liikmetena. Autopasunad mängivad teose muusikalises dramaturgias mitut ambivalentset rolli. Kõigepealt kõlavad nad laostunud Breughellandi paroodialiku juhtmotiivina (nn *Hupenintrade*). *Hupenintrade* ilmub ooperis mitu korda: orkestri avamänguna, vahemänguna (1. ja 2. pildi vahel) ja militaartegelaste iseloomustusena (Ruffiack, Schobiack ja Schabernack). Kaheteistkümmne autopasuna groteskset mõju rõhutab see, et nendele "pillidele" antakse Monteverdi "Orpheuse" pidulike intraadasignaali semantiline tähendus. Samasugune roll — orkestri sissejuhatuse metafoor — on kolmel uksekellal (2. ja 3. pildi vahemäng).

Nii näib Ligeti kasutatud ajalooliste ooperižanrite idiomaatika omalaadse akustilise maskina. Vihjed itaalia *opera buffa*'le, *opera seria*'le, Monteverdi muusikadraamale, tuntud ooperivormidele (armuduett, *lamento*-aaria, kättemaksuaaria, *buffo*-aaria ja ansambel) ja instrumentaalvormidele (passakalja, kaanon jt) annavad Ligeti ooperimeetodis groteskse-koomilise efekti. Vastupidiselt nn anti-ooperile "Avantüürid" ja "Uued avantüürid", mis on nagu ooperi metafoor, sünnib sellest metafoorist järgmine metafoor — "anti-antiooper".

"Anti-ooper" muutus aegamööda "anti-antiooperiks", järelikult teisel tasandil taas ooperiks.¹⁹

Tõlkinud MART JAANSON ja KRISTEL PAPPAL

¹⁸ "Ma ei kasutanud elektrilisi autosignaale, vaid hoopis kahteist vana käsipasunat. Palun lase teatril hankida kaksteist autopasunat (antikvariaadist, kirbuturult *etc.*), võimalikult erineva kõlaga, täpsemalt öeldes helikõrgusega (ükskõik milline heli, peaasi, et võimalikult erinevad). Peale selle läheb vaja kahteist elektrilist uksekella (autopasunate avamäng kõlab II vaatus eel variandina kaheteistkümmele uksekellale). Nii et neli tükki igale löökpillimängijale. Samuti muretseda kaksteist kella — elektriga —, võimaluse korral kaheteistkümmne erineva helikõrgusega (kui ei ole nii palju erinevaid käepärast, saab helikõrgust kella käsitlemisega kergesti muuta.)" GL ON-le, Hamburg, 31. VI 1976.

¹⁹ L i g e t i. *Aus der Anti-Oper wird eine Oper* (vt märkus 12).

Dr. MARIA KOSTAKEVA on õppinud Sofias ja Peterburis klaverit ja muusikateadust (juhendaja prof Druskin), promoveeriti aastal 1972 Peterburis doktoriks. Tegutsenud kuni aastani 1989 muusikateaduse dotsendina Sofia ja Plovdivi muusikakõrgkoolis, alates 1990. aastast elab ja tegutseb Saksamaal. Kostakeva on pidanud loengukursusi Bochumi ülikoolis (1992—1994) ja Hamburgi ülikoolis (1994—1996), praegu õpetab Düsseldorfi Kunstide Akadeemias. Kostakeva on pälvinud ka Paul Sacher-Stiftung'i uurimistipendiumi. Tema uurimistöö keskpunktis seisab muusikateater ja Teise maailmasõja järgne helilooming.

Ettekanded TUMP '97 teaduskonverentsil on avaldatud mõnevõrra lühendatuna.

VIIMANE RONG ENDISELT REFORMIL



N. Gogoli "Revident" — üks "Vanalinnastuudio" tippheetki
Õpetajate Maja kitsukesel laval.

Peeter Lauritsa foto

Erinevalt teistest Eesti teatritest on "Vanalinnastuudio" etendustel viibimine alati ka intellektuaalset pingutust pakkuv. Juba mõnda aega pole seal karta ühegi tüütu tuttavaga kokkujooksmist — kes nägi Õpetajate Majas viimati "Revidenti", kelle viimane meenutus pärineb Ain Lutsepa—Roman Baskini mängitud Mrožeki eksentristest emigrantidest. Ka ükski kriitik ei suru

ajalehe kaudu peale oma pisuhända (ega midagi muudki). Saab segamatult mõtiskleda.

Olgu kohe kiirustatud õiendusega, et eksivad need Baskini teatrist (nagu VSi mitteametlikult on nimetatud, viimasel ajal miskipärast vähem) võõrdunud, kes järeldavd siit, nagu lõõtsuks praegu nende etendustel vaid tuul tühjade pingiridade kohal.

Ei, suur hulk inimesi austab Sakala keskuse koduteatrit endiselt õhtust õhtusse oma rohkearvulise osavõtuga. Ei kehti tegelikult ka üks VSi kohta kuulud termin, "lumpeniteater". Olen ise sealsetel etendustel näinud vähemalt ühte eksministrit, ühte eksmeigikunstnikku ja paari endist estraadidiivat. Nii et võib rahumeeli mõtiskleda. Et miks on kõik nii *eks*-

aga tuttav käremeelne Tartu kriitik Valle-Sten Maiste läheb VSi nimetamise peale veel käredamaks ja ütleb, et neilt tuleks riigi rahad kohemaid ära võtta ja kellel seda laadi teatrit tõesti vaja, võiksid oma löbu väga hästi ise kinni maksta. Ma üritan vapralt vastu pareerida publiku erinevatest referentsgruppidest ja tõestada, et pole ju lõpuks midagi halba selles, kui eksisteerib üks teatritrupp, kellel küll täna ju pisut mõistetamatu nimi "Vanalinnastuudio". Sest ei asu ta juba ammu vanalinnas ega ole siin enam väga palju midagi tegemist stuudioga tema algupärasest mõistes (*studium* l d k — seesmine tung, püüdmine, püüdlemine, taotlus; ind, õhin, hool; iha, kirg). Nii et tema nimetuseks passiks palju paremini näiteks Keslinna Keskmise Kodaniku Hoolekandeteater, kui see trupp või trupike niisiis võtaks hoolitseda ka teatrikunstilise sotsiaalabi eest. Siiani on kõneldud teatrist kui sotsiaalse teraapia vormist, aga kas ei nõua praegune ülemineku- periood meilt samaaegselt profülaktika kõrvale ka järelravi riskirühmadele?

Analoogiliselt täiendusmüükide, *second hand*'ide, sooduspiletite, lohusloosimiste, *parim enne möödas* kommituutude ja "vaeste inimeste" telekavaga võiks olla "püsti pandud" ka poole hinnaga teatriteenus. Teater sellises süsteemis tähendaks siis väheke kulunud vormi ja väsinud sisu ehk siis "päris-teatris" ilmnunud tendentside kättetulemist kerge ajanihkega. Ning lohutuskülástust pettunutele!... Aga kõik see jutt jäi kurku kinni, sest Valle-Sten pööras järgmisest tänavavahest ära ja ma võisin segamatult edasi mõtiskleda.

Kui sukelduda päris asjade algusse ehk aastasse 1980, mil ENSV Riikliku Filharmoonia estraadi- ja miniatuuriteater (mis see viimane küll võiks VSi kontekstis tähendada?) oma ukсед avas, mullistub pinnale järjest uusi paradokse ühe teatri ajaloos. On ju tänases VSi peaaegu võimatu ära tunda truppi, kellele kunagi olid kontimööda nii Brecht, Dürrenmatt, Anouilh kui ka Suhhovo-Kobolin ja kust toonases hooajakokkuvõttes ridamisi briljantseid näitlejatabamusi välja roobitseti. Tagantjäreletarkuses võib täiesti tõsiseltvõetavaks programmipos-



M. Camoletti, "Pidžaama kuuele". Lavastaja Ivo Eensalu; kunstnik Kustav-Agu Püüman. Esietendus 8. oktoobril 1994. Georges — Tarvo Krall, Suzanna — Viire Valdma.

"Pidžaama kuuele". Jacqueline — Anne Veesaar, Bernard — Egon Nuter. Henno Saarne fotod





M. Mithois, "Voodi". Lavastaja Eero Sprii; kunstnik Kustav-Agu Püüman. Esietendus 1. novembril 1996. Greta — Eva Malleus, Gérard — Raivo Rüütel.

tulaadiks arvata kunstilise juhi Eino Baskini avamispäevade aegu antud intervjuus ("Sirp ja Vasar", 26. 09. 80) sisalduva paradoksleva mõtte: "Me hakkame eksperimenteerima. Loodame, et kõik eksperimentid ei õnnestu."

VS-i esimestel aastatel tegeles kriitika selle teatriga tõelise aednikuandumusega. Ühe kaunikõnalisema formuleeringuga esines teatri kolmandal hooajal näiteks Rein Heinsalu: "Olgugi toolid kõvad, nähtavus tagantpoolt ridadest kehv ja paljud (eriti nooremad) näitlejad võimetelt nõrgad: kergemate žanrite suhtes alti publiku jaoks kompenseerivad selle teravmeelsused tekstis ning esitluslaadi üldine kerg(1)us."

Jah, võib öelda, et oma tulekuga suutis VS kohalikus kontekstis päris tugevasti rehabiliteerida "madala žanri" eluõigust. Õpetajate Maja igerikule lavapoodiumile seatud misanstseneides avaldus väikesaalide, üldse ebatraditsioonilise teatriruumi valu ja võlu. Lavalt lahkunud või perifeerse staatusega näitlejate kasutamine (mälu järgi loetledes: Olev Eskola, Ferdinand Veike, Kaljo Kiisk, Endel Simmermann, Ande Rahe, korduvalt Salme Reek jt) tolles ajas mõjus ootamatult, värskeltki. Dramaturgiline horisont avarus nii kodu- kui ääremaadelt,



"Voodi". Marie-Odile — Anne Paluver, Josiane — Anne Veesaar.

Teet Malsroosi fotod

žanriline pilt haaras repertuaari retrospektiivse estraadikava ja sotsiaalse klõpsatusega mõistuloo, aga ka ühele meistriile mõeldud monogroteski (Aarne Ürsküla P. Süskindi "Kontrabassis") ja mastaapse, massidega opereeriva heroilise kangelasloo (Rostandi "Cyrano de Bergerac").

Uskumatu tõesti, et praegu kultiveeritakse sama teatri egiidi all odavate pappseinte vahel maotut teatrit, mille üks suutäis ei erine teisest: äärmuseni punnitatud repliigi-, karakteri- ja situatsioonikoomika ühes katlas koos. Võib-olla kõige paradoksaalsem asjaolu paljude vasturääkivuste reas on see, et meie naeruteatriks ristitud VSist hoovab viimasel ajal tuima tööühendamist, hambad ristas künnivagude vedamist. Teatritegemise argipäeva. Nagu oleks suunurk-ülespidi muhelus teatri embleemil ühtäkki krampunud skeptiliseks, palgasõduri kohustuslikku naerunägu ettevenitavaks muigeks. Masendavamad küsimused: on see nüüd lihtsalt ühe näitusfirma allakäik või midagi enamat? Käik olematusse? Kunstiline pankrot? Kollektiivne vaimne eutanaasia?

Muidugi, näitlejad on VSis ikka nood-samad eesti näitlejad, kes ennegi suutnud end teksti, režii või trupi keskloike keskpara-

susest üle mängida. Ei saa ka kuidagi öelda, nagu puuduksid VSi trupis staarimõõdmetes tähed ja publiku favoriidid — kes siis veel kui mitte Veesaar, Nuter, Rüütel, Janson või Krall! Ent... olgem ausad, see edu ja tähelepanu on tulnud sageli läbi kõige muu (TV, seriaalid, reklaam, aga ka osatäitmised teistes teatrites), mitte niivõrd rollidest koduteatris. Viimast olekski raske ette kujutada olukorras, kus õhtust õhtusse loksuv mängukava on kõhnunud 5—6 nimetuseni ja kuluari-anekdoodis ahastab näitleja enne iga lavaleminekut: oehh, igal õhtul see armukesepeitmine!

Kummalist allumatuse- või vastupanu-reaktsiooni olen VSi etendustel tajunud veel seetõttu (?), et juhuse tahtel kuulub komöödiateatri praegusesse püstruppi ridamisi näitlejaid, kelle mängulaad, näitlejainstrumenti põhiheli eeldaks vastuoksa, traagilis(ema)t, igal juhul vahendeilt talitsetumat ja intellektuaalselt pretensioonikamat käsitlust kui VSi praegune kõigile lauaga löödud mentaliteet (esmajoones on siinkohal mõeldud Anne Veesaart, Liina Tennosaart, Marika Korolevi, Anne Paluveri, Raivo Rüütli, Rednar Annust, ilmselgelt kuulub sellesse gruppi ka esimest hooaega teatris töötav Kaido Veermäe).

Ent miks siis läks kõik nii nagu läks? Milles on *point*? Kas olukorda tooks pöörde uus trupp? (uus maja?, uus liider?, uued kriitikud? *etc*). Raske ja ülekohtune oleks kõrvalt mingit nõu anda. Aga arvan teadvat vähemalt üht põhjustesõlme: viimastel hooaegadel pole VSi peaaegu nähtud märke originaalsest loomingust. Originaalrežiid. Kunstnikumõtet. Rolli tabamise põletavat palangut. Kahjuks kehtib see ka institutsionaalsel tasandil: repertuaariportfell komplekteeritakse turukaupmehe loogika põhjal — eile läksid hästi estraadinumbrid, eks vorbitagu aga juurde, tunaeile taheti "täiesti poliitikavabu" magamistoaoopereid ja kaheinimesetükke, tehtagu teisi kohe varuga juurde.

Kas see kõik pole ehk liiga rängalt arvatud? Osaliselt kindlasti on ja vist ei ole ka. Selgituseks: originaalloomingust välja-poolle jäävat, juba sissesõidetud mõistete- ja võtetearsenaliga opereerivat teatrit paluks mitte tingimata mõista mandunud teatri sünonüümna. Stilisatsioonil lähtepunktina võib kahtlemata olla ka nn ergastava ümberlülitaja funktsioon, halvavalt mõjub sekundaarsüsteem ikkagi vaid totaalse joonena. Samas leidsin värskeima VSi originaalrežiid näite alles viie-kuue aasta taguse Schnitzleri "Ringmängu" näol (lavastaja Ingo Normet)

— sealjuures polnud tegu just täisõnnestumisega.

Otsides aga selgitavaid näiteid totaalsete stilisatsioonide surnud ringist, ei leia selleks paremaid näiteid kui Endrik Kerge eelmisel hooajal valminud pastišš-vodevillikesed "Mina, Bel Ami!" ja "Kapten, palun klaas vett!". Suurejoonelised oma idees, tegelikus väljakukkumises... ja ausas läbikukkumises. Kirvetööna kokkutraageldatud stseenid, lõdva randmega markeeritud osatäit-

O. Luts/ T. Kall, "Tagahoovis".

Eesti Draamateatri ja "Vanalinnastudio" ühisprojekt. Lavastaja Eino Baskin, kunstnik Jaak Vaus. Esietendus Eesti Draamateatri suurel laval 9. märtsil 1996.

Tatjana Nikolajevna Lavrentjeva — Anne Veesaar, Aleksander Ivanovitš Belski — Lembit Ulfsak
DeStudio foto



A.-E. Kerge/ G.de Maupassant, "Mina, Bel-Ami". Lavastaja Ago-Endrik Kerge; kunstnik Georg Sander. Esietendus 14. septembril 1995. Georges Duroy, Bel-Ami — Egon Nuter.
Henno Saarne foto



mised, kohustuslik laululeelutus ja lõpuhopakk — kõik mingi professionaalse kretinismi vispliga vahule vahveldatud. Mitmekordne kahjutunne jäi maha muidugi Egon Nuteri Bel Ami tiitelrollist, tema esimestel hetkedel vägagi põnevast ja peidetud mikrokosmosega lavapersoonist. Onnetuseks piirdus tema edasine tegevus põhiliselt Maupas-sant'i romaani-lehekülgede jaoks ümberjutustamisega ja — peidetus ei avanenud, saladus pihustus monotoonsete monoloogide oõnsasse kurku.

Samalaadsel skeemil põhineb ka eelmise hooaja publikuhitt, VSi ja Eesti Draamateatri ühistööna valminud "Tagahoovis" vanameister Baskini serveeringus, kusjuures üldmulje on veelgi kokkuklopsitum ja seal-samas liimist lahti lõöv.

Ent aitab. On viimane aeg eneselt küsida: mida tahan oma paberile valatud kaootilise mõtisklusega mina? VSi dotatsiooni ümberjagamist igal juhul mitte. Aga mingeid osakuid selle teatri sisestruktuuris tasuks ehk ümber jagada küll. Esialgu kas või mängult. Mänguvõtmeks, kui lubate, veel üks hajus mõtteparalleel.

VSi omaaegne sünnilugu hakkas teatavasti hargnema vajadusest parandada "sõnalis-kunstiliste estraadiprogrammide" teostust. Vaevalt küll aimasid toonased funktsionärid, kui nad Baskinile, tollase menuprogrammi "Viimane rong" peakangelasele statsionaarse truppi loomiseks loa andsid, et nad saavad midagi palju enamat põhjalikult tarifitseeritud estraadiprogramme tootvast kontoritoast. Kas pole mitte nende ettekujutus peatsesse tölusse nihkumas?

Seisan kaugel nõudmisest, nagu peaks eesti teatri ühiskatla all tuli alati ja tingimata ühtviisi loõmama. On loomulik ja soositavgi, kui mõni teater peajoonest enam ehk vähem välja kaldub, keegi üleskerkinud tandemitele vastuoksa liigub või keegi teatri ühiskõneluses oma vaatajaga jonnakalt eelistab vait püsida.

Loomulikkus lõpeb seal, kus keegi ähvardab selles katlas täiesti märkamatuks kånkraks kokku sulada.

Graaf FIRMASTIILI DISAIN
REKLAAMI JA REKLAAM-
TRÜKISTE KUJUNDAMINE
SIIDI- JA OFSETTRÜKK

PAKUME

- Disainerite, siidi- ja ofsettrükkijate, reklaamfotograafi, dekoraatori, sisekujundaja, kirjakunstniku asjatundlikku töõd
- Konkreetseid tähtaegu
- Paindlikku hinnapoliitikat
- Kliendisõbralikku teenindust

TRÜKIME

- Reklaamvõldikuid
- Visiitkaarte
- Kleepse
- Ümbrikke
- Kalendreid
- Etikette
- Kutseid
- Äripabereid s.h. kopeeruvaid
- Postkaarte
- Plakateid

Graaf

Välke-Karja 6
Tel. 440 996 Fax 631 3091

NEEME JÄRVI MISSIOON

MAESTROGA
EESTI MUUSIKAST
ENNE JA NÜÜD...

Ajame sinuga juttu maailma ühes suuremas muusikakeskuses, Viinis. Siinse *Musikverein*'i Kuldses saalis on sul Göteborgi Sümfooniikutega kolm kontserti, 19., 20. ja 21. märtsil, kõigil neil kavas ka üks Tubina teos. 1980. aastal Eestist lahkudes oli sinu suurimaks sooviks tutvustada maailmale eesti muusikat, viia see maailma suurematele kontserdilavadele. On see sul õnnestunud?

Minu kodumaalt lahkumine oligi ju tingitud sellest, et eesti muusika propageerimise võimalused olid siis seal väga piiratud. Eesti tutvustamine maailmas, tema nime esiletoomine oli ju sel ajal keelatud. Nõukogude Liidus olid eesti muusika ettekanded range kontrolli all. Pidid teadma, mida lubati ja mida mitte. Igas asutuses olid omad kontrollid. Filharmoonia kontrollis ja Kultuuriministeerium, Glavlit; kuna orkester allus Raadiokomiteele, siis ka see kontrollis, ja lõpuks kontrollis kõike omakorda veel EKP Keskkomitee. Nii et kogu süsteem tegeles mitte eesti muusika propageerimise, vaid hoopis selle piiramisega. Kui olid oma muusika patrioot, tundsid seda kohe. Mulle hakkas see vastu.

Mäletan, et Tubin rääkis mulle 1979. aastal, oma viimasel külaskäigul Eestisse, kuidas VEKSAs nõuti, et ta mõjutaks sind Eestisse jääma. Tema muidugi keeldus, sest pidas õigeks, et sa ise otsustaksid, mida teha. Kas niisuguse jutuga pöördusid su poole teisedki?

Mõnedki küll, näiteks René Hammer. Ta oli siis orkestri direktor, ilmselt anti talle ka vastav korraldus.

Mis siis oli ikkagi sinu ärasõidu tõeline põhjus?



Neeme Järvi proovis Viini Muusikaühingu Kuldses saalis märtsis 1997.

Harri Rospu foto

Tundsin endas suurt missiooni viia rohkem eesti muusikat maailma, et tutvustada eesti kultuuri kõrget taset, teadvustada maailmale, et Eesti ei ole mitte üks Nõukogude Liidu osa, vaid okupeeritud riik. Ma tahtsin ise otsustada ja ei saanud leppida sellega, et kõike otsustati kuskil "kõrgel ja kaugel", sageli inimeste poolt, kellel ei olnud muusikast aimugi! Tahtsin ju ka Eesti orkestrit välismaale viia, sedagi ei lastud teha.



Šoti Rahvusorkestriga 1980. aastatel.

Nii ei jäänudki mul muud üle kui ära sõita. Hakkasin end kohe tutvustama eesti dirigendina — seni olin olnud ikka “vene” või “nõukogude”... Puutusin seal igasuguste inimestega kokku, mõnedki neist ütlesid mulle: “You’re kidding!” (“Te teete nalja!”) — nad ei olnud Eestist midagi kuulnud!

Kas Nõukogude Liidus reisisid tajusid ka vastuseisu eesti muusikale või iseendale kui eesti dirigendile?

Jaa, muidugi! Näiteks Gennadi Roždestvenski tegi mulle ettepaneku asuda Moskva Suure Teatri peadirigendi kohale, aga üleliidulises kultuuriministeriumis öeldi talle: “Järvi on ju eestlane!” Ja eks sama kehtis ka muusika kohta, seda võis esitada üksnes väga range valiku alusel. Tõsi, mina kui noor nõukogude dirigent sain juhatada ka Moskva ja Leningradi orkestreid, aga välismaale sõites olin ikka “teine dirigent”. Tänu headele isiklikele suhetele niisuguste suurte vene kunstnikega nagu David Oistrakh, Emil Gilels, Daniel Šafran, Jevgeni Mravinski, Gennadi Roždestvenski ja Kirill Kondrašin,

hakkas mu nimi Nõukogude Liidu piires juba kõlama. Muidugi, mina olin ju siis veel noor dirigent ja nemad juba silmapaistvad kunstnikud. Aga me esinesime sageli koos ja nautisime muusikat.

Välismaal käies tuli loomulikult mängida seda nn nõukogude muusikat, mille all tegelikult mõeldi ikka vene muusikat. See oli sihikindel venestamispoliitika, mis nägi ette väikerahvaste allutamise Venemaale.

Kas sa tol ajal välismaal esinedes said mängida ka eesti muusikat?

Kultuuripäevadel Moldaavias, Armeenias, Kesk-Aasias, Tšehhoslovakkias jne tuli alati esitada nõukogude eesti muusikat. Siis said ette kantud Räätsa, Tambergi, Koha, Jürisalu, Rosenvaldi, Marguste jt uued teosed, vahel ka mõni Pärdi või Tormise töö. Paljud neist on nüüd unustatud. Minu suhted välismaaga käisid ju Goskontserdi kaudu ja seetõttu oli ka kõik range kontrolli all ja välismaal esindasin ikka Nõukogude Liitu ja pidin mängima nõukogude muusikat. Eesti heliloojate, näiteks Tambergi või Räätsa teoste

kavasse võtmisel nõuti kohe tingimata ka linte. Ega mind eriti ei usaldatud.

Aga Eesti orkestriga pidid sa tol ajal ära mängima ja lindistama kogu meie uudisloomingu? Sageli võeti seda kavasse veel enne teose täielikku valmimist?

Jaa. Peaaegu alati, kui raadiosse tööle läksin, ootas mind ees mõni uus teos, mis tuli läbi mängida.

Oli see huvitav või väsitav?

Kellele huvitav, kellele väsitav! Orkestrantidele oli see kindlasti väsitav, sest dirigent tuli orkestri ette ja juhatas teost, mida ta ise veel ei tundnud! Kogu materjal oli tavaliselt väga halvasti ette valmistatud, partiid kiiruga välja kirjutatud jne. Niisugune töö on kollektiivne looming ja seda ei saa nõnda teha, et võtame kätte ja vaatame, mis seal on! Ega äkki see teos ei kõlba üldse?

Kas tehti ka mingi valik või tuli sul mängida kõike, sõltumata kvaliteedist?

Ma ei tea, aga Heliloojate Liidus kuulati ju läbi ja kiideti heaks kõik teosed ning siis osteti need Kultuuriministeeriumi poolt ära. Tingimuseks oli vaid, et lugu pidi olema ette kantud või raadio jaoks lindistatud. Sellest heliloojad elasid! Minu jaoks oli see oma-moodi loominguline protsess, mis tähendas partituuri lugemist ja orkestri juhatamist. Mõnikord ma nautisin seda musitseerimist, mõnikord mitte. Olin ju veel noor dirigent ja see arendas mind. Ega ma tookord selle ideoloogia peale veel eriti ei mõelnud.

Kas mitte 1967. aastal ei toimunud nn Oktoobrirevolutsioonile pühendatud kantaa-tide võistlus, kuhu lackus vist umbes 30 teost?

Nojaa! Pärt oli juba varem kirjutanud oratooriumi "Maailma samm" ja Rääts deklamatooriumi "Karl Marx" — kõik need lood tuli ikka läbi mängida. Ei tea, kas nüüd keegi neid enam üldse mäletab!?

Kas siis sinu käest ka küsiti, oled sa nõus ühte või teist teost juhatama?

Ega ei küsitud. Lydia Auster ütles, mida mängida tuleb. Eks me vahel ikka arutasime ka. Tol ajal oli ju kombeks kõike igal pool arutada, kuigi otsused olid kuskil mujal juba varem tehtud.

Kas sa eesti klassikalist muusikat siis ka mängida said?

Mäletan, et kord Leningradis mängisime Tubina VI sümfooniat. See oli siis veel aeg, kus ma ei olnud eesti klassikalise muusika pärandisse põhjalikult süveneda jõudnud. Mängisin ka Elleri teoseid — "Valge öö", "Koit", "Öö hüüded" ja "Viis pala" keelpillidele, need said siis ka plaadistatud. Hiljem plaadistasin ka tema III sümfoonia, aga ma ei tea, mis sellest sai, see ei tulnud Eestis ju müügile! Aga ega ülejäänud varasemaid eesti heliloojad nagu Tobiast, Artur Kappi, Oja, Aava jt ei mängitud palju. Sellest on mul praegu kahju. Midagi sai siiski tehtud. Mäletan, et lindistasime raadiote terve Vedro ooperi "Kaupo". Need lindid peaksid kuskil veel alles olema! Ja Tobiase 100. juubeli kontserdil mängisime tema Klaverikontserti, kavas oli ka kantaat "Johannes Damaskusest". Need said siis koos avamänguga



Neeme Järvi plaadifirma "Chandos" peadirektori Brian Couzensiga kuldplaadi üleandmise puhul veebruaris 1992. Vardo Rumesseni foto

"Julius Caesar" ka firma "Melodija" poolt plaadistatud. Juubelikontserdil oli esimest korda kavas ka tema "Sanctus" oratooriumist "Joonase lähetamine". Mäletan veel, et enne



Tobiase oratooriumi "Joonase lähetamine" plaadistajatega septembris 1995 Stockholm Kontserdimajas. Vasakult paremale: plaadifirma BIS omanik Robert von Bahr, Neeme Järvi ja helirežissöör Robert Suff.

Vardo Rumesseni foto

minu ärasõitu tekkisid suured probleemid Pärdi "Credo" ettekande pärast. Ta oli selles kasutanud vaimulikku teksti ja see tekitas poliitilisi pingeid. Kontsert ise aga oli fantastiline sündmus! Mängisime seda kaks korda järjest. Pärast kutsusid Endel Jaanimägi ja Ülo Koit mind aru andma ning Olga Rudnevat taheti isegi vallandada, tema vastutas selle eest Filharmonias.

Said sa oma välisreisidel ka Tubinat mängida?

Mängisin tema "Süiti eesti tantsudest". Pärast seda, kui see oli ilmunud Stockholmis trükist. Mul oli see veel samal aastal Tallinnas kavas, hiljem mängisin seda ka Kiievis ja Helsingis sealsete orkestritega. Tahtsin Tubinat Eestisse kutsuda, et tema teoseid seal laiemalt tutvustada. Kohtusime esimest korda juba 1961. aastal, siis tekkis mul ka suurem huvi tema loomingu vastu. Tubin tuli ja me saime plaadistada ka tema VI sümfoonia Eesti orkestriga. Meil tekkis väga sõbralik vaherkord, mis kestis kuni Tubina surmani. Tema looming haaras mind aga sedavõrd, et tahtsin seda mängida nii palju kui võimalik. Mängisin 1967. aastal esiettekandes ka tema VIII sümfooniast. 1979. aastal, enne Rootsisis esinemist ütlesin rootslastele, et tahan tingimata mängida Rootsi raadio orkestriga

Tubinat, tookord sain võtta kavasse tema V sümfoonia. Hiljem tüütasin rootslased vist selle Tubina-jutuga päris ära, sest tahtsin alati Rootsisis esinedes mõne tema teose kavasse võtta.

Mäletan, et kui 1962. aastal mängisime Leningradis Tubina VI sümfooniast, tulid Juri Fortunatovi õpilased Moskvast seda kuulama ja istusid saalis, partituur käes. Need olid suured Tubina fanaatikud, sest Fortunatov ise oli Tubina austaja ning pidas temaga kirja-vahetustki.

1979. aastal Stockholmis kujunes V sümfoonia ettekandele sinu juhatamisel rootslaste jaoks tõeliseks Tubina läbimurdeks?

Seda küll. Üks Rootsi leht kirjutas, et "Tubina aeg tuleb...". Muide, Tubina juriidiline esindaja Eestis oli ERSO omaaegne violarühma kontsertmeister Raimond Sepp. Meil oli temaga küll mõningaid lahkelsid, kord oli meil halb, siis jälle hea vaherkord. Tema püüdis mind ikka õpetada, kuidas Tubinat mängida, olin noor dirigent ja tema muudkui kritiseeris mind. Kirjutas sellest veel Tubinale ka, aga Tubin kaitses mind. Vaatamata kõigele tõi see Sepp mulle Tubina partituure ja innustas mind mängima.

Kas mäletad, et 1979. aastal, Tubina viimasel külaskäigul Eestisse arutasite Tubinaga pikalt, kuidas plaadistada tema kümme sümfooniast? Olid vist juba tehtud mingid plaanidki firmaga "Melodija"?

Kahjuks ei tulnud sellest midagi välja. Me plaadistasime vahetult enne minu ärasõitu küll tema X sümfoonia, aga see loomulikult ei ilmunud ja ma ei tea ka, kuhu see lint jäi. Ega sellest sarjast ei oleks poliitilistel põhjustel nagunii midagi välja tulnud. See tõttu oli mul Eestist lahkudes suur soov välismaal seda teha.

Kuidas sai lõpuks Tubina sümfooniaste plaadistamine teoks?

Juhatahes San Franciscos, alustasin kampaaniat, koostasime väliseestlastele ühe kirja palvega toetada rahaliselt Tubina sümfooniaste heliplaadistamist. Sain Kadi Taniloo-Tekkeli käest paljude eestlaste aadresse ja kirjutasin igähele isikliku kirja. Asutasime Eesti Abistamise Komitee juurde USAs

Tubina ja hiljem ka Pärdi fondi. See oli maksuvaba fond, mis meie ettevõtmist toetas. Me saime annetusi paljudelt eestlastelt, raha laekus palju, sest eesti muusika tutvustamine maailmale oli neile üks suur ja ilus ettevõtmine. Nii läks asi käima. Õnneks tekkis Rootsi heliplaadifirma BIS omanikul Robert von Bahril ka huvi Tubina loomingu vastu. Mul oli temaga sel ajal käsil juba Sibeliusi kõigi sümfooniliste teoste plaadistamine. BIS on tegelikult ju ühemehefirma, millel ei ole küll suuri rahalisi võimalusi, kuid selle eest väga suur levivõrk kogu maailmas ja see aitas kaasa Tubina teoste tutvustamisele. Soovitasin von Bahril tutvuda Bergenis salvestatud Tubina IV sümfoonia lindiga. See kuulus aga Norra raadiole, kes ei olnud nõus linti kasutada andma. Õnneks töötas seal üks eestlane, Peeter Rammo, kes oli ise muusik ja suur Tubina austaja, tänu temale õnnestus meil lint

siiski kätte saada. Nii see esimene plaat ilmuski 1983. aastal, kahjuks Tubin ise seda enam kuulda ei saanud...

Olid Stockholmi raadio orkestriga vist juba varem salvestanud V sümfoonia, miks sellest plaati ei ilmunud?

See oli veel Tubina eluajal. Plaati ei tulnud seetõttu, et üks orkestri *cornomängija* oli kategooriliselt selle vastu, ütles, et tal ei tulnud üks koht hästi välja! Küsisin siis, et miks sa siis ei mänginud hästi? Aga ka Rootsi raadio orkestri komitee oli vastu, kuna see oli avaliku kontserdi salvestus.

Oli sul siis Tubinaga ka tema sümfooniate plaadistustest juttu?

Jaa. Olin tookord ka Birminghami Sümfooniaorkestri esimene külalisdirigent ja helistasin talle sealt. Tubin oli siis juba haiglas. Tal oli väga hea meel, ning ta küsis, kas plaadistad ikka kõik sümfooniad? Andsin oma ausõna, et teen seda. Ja tegingi. Hiljem

Neeme Järvi Mahleri 8. sümfoonia ettekande paigas Minneapolisise lähedal talvel. Kontsert toimus 1988. aastal Minneapolisise suvefestivalil. Betty Engle Le Vin'i foto





Detroidi Sümfooniaorkestri reklaamleht.

ütlesid Tubina sugulased: "Oleksite te näinud, kui hea nägu Tubinal seda kuuldes oli!"

Varsti hakkasid plaadistama ka Pärdi teosed?

Pärt ei olnud siis veel nii tuntud, ta oli alles Eestist tulnud. Mängisin paljudel kontsertidel tema töid ning plaadistasin ka kõik kolm sümfooniat. Samuti koos firmaga BIS. Ma ei olnud muidugi üksi, Pärdi loomingu tutvustamisel maailmale on suured teened "The Hilliard Ensemble'il" ja teistelgi. Aga nii hakkas tema nimi maailmas kõlama.

Aga too Robert von Bahr on üks fantastiline mees! Ta on väga huvitatud tundmatute heliloojate avastamisest! Mul on selle firmaga olnud väga hea koostöö ja ilmunud sealt juba üle 60 heliplaadi. Von Bahr ise on suurepärase muusik ja nii oleme teineteist palju nõu ja jõuga abistanud.

Mitu heliilaati Tubina loominguga oled salvestanud?

Kui ilmusid esimesed Tubina plaadid, olid veel käibel LPd. Kui BIS läks üle CDdele, oli mul ilmunud juba 5 LPd Tubina loominguga. Siis võeti need kõik ümber CDdele. Koos hilisemate salvestustega ilmus

mul ühtekokku 9 CDd Tubina loominguga. Neile on salvestatud peaaegu kogu Tubina sümfooniline looming, kaasa arvatud instrumentaalkontserdid. Plaadistamata jäid veel tema lõpetamata XI sümfooniat, mille salvestas nüüd minu poeg Paavo, ja mõned varasemad orkestriteosed. Tegemata on veel ka näidendimuusika ja laulud orkestriga. Kuulsin, et leidsid hiljuti Alatskivilt terve hulga uusi Tubina töid. Tahaksin neid kindlasti näha ja siis ka ehk plaadistada!

Mis sind Tubina loomingus nii paelub?

Ta on kahtlemata selle sajandi üks viimaseid suuri professionaalseid heliloojaid, kes oskas kasutada kontrapunkti, suurepäraselt arendada muusikalisi teemasid, nii et sellest kujuneks üks terviklik ülesehitus. Tema loomingus on suur osatähtsus mitmesugustel rütmidel ja samas on seal ka imeilusat lüürikat. Tema muusika on väga mitmekihiline, tihti on teoses kolm-neli erinevat liini korraga. Mida rohkem tema teoseid analüüsid, seda huvitavamaks nad muutuvad. Tean, et tal oli kogu lugu enne peas valmis, kui ta selle oma kauni puhta käekirjaga paberile pani. See oli nii korralik, et tema noote võis käsikirja järgi otse trükkida.

Sinu ettekandes Tubinat kuulates tundub, et sulle meeldivad eriti tema suured ja pikad tõusud kulminatsioonidele, sa oskad neid kuidagi eriliselt hästi välja tuua.

Eriti näiteks tema V sümfoonias, kus toimub üks pikk, suur arendus, ja ikka tuleb veel midagi juurde... kuni lõpuks jõuab lahenduseni. Ja tema Teise sümfoonia "leina-mars", mis on ju tervikuna kokku üks suur-suur tõus! Ka Šostakovitšile oli omane niisugune arendus, kus tundub, et muusika aina läheb ja läheb...

Aga kummalgi neil on oma sisu, oma tragöödia ja oma probleemid. Mõlema loomingus on tunda palju isiklikku südamevalu ja kibestumist ning ka selle poliitilist tagapõhja. Nad ei teinud suuri sõnu, vaid nad valasid kogu oma valu muusikasse. Nende elus oli ju palju dramaatilisi sündmusi, mis kõik mõjutasid ka nende loomingut. Silmapaistvaks näiteks siin on kas või Tubina



Göteborgi Sümfooniikutega Viini Muusikauhingu Kuldses saalis märtsis 1997.
Harri Rospu foto

V sümfoonia. Samas on hämmastav, et keset sõda valmis tal ilus lüüriline ja romantiline IV sümfoonia?! Mis võis küll ajendada seda looma? Ja samuti kauneid soololaule samast perioodist?

On sul tema sümfooniate seas ka mõni eriti hingelähedane?

Raske öelda, arvan ikka, et Viies, sest mida rohkem seda juhatan, seda enam avastan seal uusi väärtusi. Aga ka Kuues on suurepärane. Samas on need väga erinevad teosed.

Oled lisaks Tubinale ja Pärdile ka teisi eesti heliloojaid välismaal tutvustanud? Koostöös Inglise heliplaadifirmaga "Chandos" ilmus sul ju kaks plaati eesti muusikaga?

Olen ikka püüdnud leida võimalusi eesti muusika plaadistamiseks. Kui Tubina ja Pärdi asjad plaadistatud said, rääkisin "Chandose" direktorile Brian Couzensile, et Eestis on peale selle veel ilusat muusikat loodud. Nii ma rääkisin ja mõjutasin, ning kui pakud kvaliteetset muusikat, siis sind

usutakse. "Chandose" kaudu ilmunud plaadidelt eesti muusikaga kiideti eriti Elleri "Eleegiat". Ajakiri "Gramophone" kirjutas sel puhul koguni, et "andke meile rohkem Elleri!". Kahjuks pidin aga Šotimaalt lahkuma ning nii jäi pooleli ka mu koostöö "Chandosega". Aga olen rahul, et sain siis plaadistada ka Artur Lemba I sümfoonia, see on hea asi ning keegi õieti ei tundnud seda teost. Lemba on väga professionaalne helilooja, kuigi veidi Glazunovi moodi. Peale Elleri ja Lemba teoste olid neil plaatidel veel Tobiasi avamäng "Julius Caesar" ning Tormise Avamäng nr 2.

Järgmine suurem projekt eesti muusikast oli sul Tobiasi "Joonase lähetamine".

Ma tegelesin sellega päris pikka aega. Olin lindilt kuulnud Peeter Lilje ja Leo Krämeri ettekandeid. Tahtsin teha seda veidi teisiti, rohkem kokku suruda, et pinget tõsta. Mõelda vaid, missugune grandioosne teos see on! Ja see ei ole erakordne ja fantastiline asi mitte ainult eesti muusikas! Tobias oli

geniaalne helilooja, kes oskas teha suuri asju. Tal on väga huvitav helikeel, see on rikas kontrapunktiliselt arenduselt ja huvitava harmooniaga. Ja see meeletu grandioossus! Umbes samal ajal kirjutas ka Mahler oma VIII sümfoonia, kuid vaevalt Tobias seda teost üldse tundis. "Joonase" sügav filosoofiline idee oli ja on ühtlasi sõnum eesti rahvale, see, et Tobias oratooriumi teksti koostamisel oma rahva ja tema kannatuste peale mõtles, kajab sealt ikka väga tugevasti läbi.

Lugesin ühest sinu Detroidis antud intervjuust, et arvukate heliplaatide seas, mida oled teinud, on sulle endale kõige hingelähedasemad just Mahleri VIII sümfoonia ja Tobiase "Joonase" salvestused?

Need on ju mõlemad tohutu suured helitööd, mis mõjuvad oma meeletu jõu ja grandioossusega. Nende suhtes ei saa ükskõikseks jääda. Kahju on aga sellest, et ühte neist tunneb kogu maailm, teist teatakse veel vähe, selle tulevik on veel ees. Niisuguste suurte teoste ettekandmine on alati väga keeruline asi, sest see kõik maksab väga palju raha. Aga tänu sellele, et teos nüüd plaadistatud on, ja ka klaviir trükkis ilmunud, on juba tema vastu maailmas tärganud huvi. Arvan, et küll tuleb ka aeg, kui see mõnes suures Euroopa linnas kõlab! Teine selline suurteos eesti muusikas on Artur Kapi "Hiioob". Tahaksin ka seda heliplaadistada, et seegi maailmas leviks. Loodan, et Eesti riik seda toetab.

Kuidas sa Artur Kappi hindad? Meil ei ole tema loomingu propageerimiseks just palju tehtud. Kapi 100. juubeli ajal mängiti ka rohkem tema õpilaste töid.

Artur Kapp on täiesti unustatud. Kahjuks on siiani tema tegevust hinnatud eelkõige pedagoogina, aga teda kui heliloojat tuntakse vähem, sest et tema loomingut on vähe ette kantud. Tal on palju head muusikat, kas või see haruldane kontsertpala viiulile ja orkestrile teemal B-A-C-H! Artur Kapp on kahtlemata üks eesti muusika suurkuju. 1978. aastal plaadistasin tema 100. juubeli puhul avamängu "Don Carlos", IV sümfoonia ja samuti kantaadi "Päikesele". Ellorit on mängitud küll rohkem, aga nad mõlemad

on eesti muusikas põhjapanevad, ning ühtlasi ka suured pedagoogid, koolkondade rajajad. Mulle näib, et eesti muusika suured väärtused on seni veel avastamata. Eriti just klassika osas. Tahaksin õieti teha ühe korraliku heliplaadi antoloogia eesti muusikast ja mängida ära kõik olulised teosed algusest peale kuni 1945. aastani. See oleks vast suur avastus maailmale. Arvan, et minu kui eestlase kohus on seda teha. Siin on suureks probleemiks küll noodimaterjal, mis sageli vajab suuremat ettevalmistamist. Nootide trükkimiseks oleks vaja riiklikku toetust näiteks Kultuurkapitali kaudu. Eesti muusika paremaid teoseid tuleb püüda trükkida nii palju kui võimalik. Nad peaksid noodikauplustes olema kättesaadavad, siis hakatakse neid ka mängima!

Seekord oled sa Göteborgi orkestriga teist korda Viinis. Kuidas see reis teoks sai?

1994. aastal oli meil siin kavas Tubina VI sümfoonia. Sellele sai osaks suur tunnustus, meid võeti väga hästi vastu. Tookord kirjutas üks Viini ajaleht, et nad teadsid seni, et Viini Filharmoonikud on väga hea orkester, ei teadnud aga, et Göteborgi Sümfooniakud on sama hea orkester. Ja nii meid kutsutigi tagasi ning Viini kontserdiorganisatsiooni ettepanek oli mängida kolmel kontserdil Tubina teoseid. Nii ongi meil seekord kavas V sümfoonia, süit balletist "Kratt" ja Balalaika-kontsert. Ja mul on väga hea meel, et järgmisel aastal oodatakse meid jälle tagasi, paistab, et siin ollakse rahul meie pakutuga.

Järg lk 96

LARRY FLYNT VABA AJAKIRJANDUSE EEST



"Rahvas Larry Flynti vastu", 1996. Režissöör Milos Forman. Larry Flynt ise mängib filmis Cincinnati kohtunikku W. M. Morrissey't.

"RAHVAS LARRY FLYNTI VASTU" (*The People vs. Larry Flynt*, Eesti kinodes linastub nimetusega "Pornokuninga piinad"). Režissöör Milos Forman, stsenaaristid Scott Alexander ja Larry Karaszewski, peaoperaator Philippe Rousselot (A.F.C.), peakunstnik Patrizia Von Brandenstein, kostüümikunstnikud Theodor Pistek ja Arianne Phillips, muusika: Thomas Newman, monteeriija Christopher Tellefsen, produtsendid Oliver Stone, Janet Yang ja Michael Hausman. Osades: Woody Harrelson (Larry Flynt), Courtney Love (Althea Leasure), Edward Norton (Alan Isaacman), Brett Harrelson (Jimmy Flynt), Donna Hanover (Ruth Carter Stapleton), James Cromwell (Charles Keating), Larry Flynt (kohtunik Morrissey Cincinnati kohtust). 130 min, värviline. © Columbia Pictures Industries, Inc., USA, 1996. Film on USAs arvatud kategooriasse "R" (rohke seksuaalse materjali, alastistseenide, labase sõnakasutuse ja narkootikumide tarvitamise pärast).

"See ongi või?" küsib Cincinnati trükkal kahtlevalt, vaadates uudistelehe tõmmiseid, mida Larry Flynt tal trükkida palub. "Sul peab ikka teksti ka olema — nagu "Playboys" näiteks." Flynt on kõigutamatu. Teda huvitavad günekoloogilised üksikasjad, mitte paljastatavad ühiskondlikud tegemised. Varsiti areneb tema uudisteleht ajakirjaks "Hustler", ehkki mitte ilma raskusteta (üks toimetuse nõupidamine on pühendatud küsimusele, miks peab ajakirjas olema paarisarv lehekülgi).

Kui te arvate, et "Hustler" on pornoograafiline ja maitsetu, siis Flynt teile pooltargumente ei paku. Halvamaiguliste karikatuuride avaldamine hoiab kõrgel ajakirja siivutat mainet ning Flyntist saab miljonär.

Edu teeb julgeks ja Flynt muutub veelgi jultunumaks, kuni lõpuks ühe tema reklaamiparoodia peale kõrgealine Jerry Falwell 40 miljoni dollarise kohtuasja algatab.

Kas Falwellil oli õigust solvuda? Kindlasti oli, "Smirnoffi" reklaami paroodia oli häbematu halvamaiguline. Kas Flyntil oli õigust seda paroodiat trükkida? Ülemkohus otsustas lõpuks, et oli küll. Nende meelest ei oleks ükski mõistlik inimene pidanud seda paroodiat tõe pähe võtma (nagu Falwell ka ise tunnistajalaua taga möönis) ning õigus sõnavabadusele sisaldab endas ka õiguse solvata.

Omaval ajal rünnati ülemkohtu otsust "Hustleri" kohtuasjas, kuid mõelgem järele: kui Falwell oleks võitnud oma kohtuasja Flynti vastu, muutunuks väljaanne täiesti teistsuguseks. Toimetuse karikatuurid ei oleks saanud avaliku elu tegelaste üle nalja heita. Kirjadetoa veerud ei riskinuks solvamisega. Advokaadid oleks võinud arutluse alla seada ühe hiljutise artikli, milles ma väitsin, et filmi pidanuks pigem ukuleele osadeks loikama; lõppkokkuvõttes oleks see võinud ju



"Rahvas Larry Flynti vastu". Kaks venda filmis ja tegelikkuses: Larry Flynt (Woody Harrelson) ja Jimmy Flynt (Brett Harrelson).

režissööri tundeid solvata. Ning Falwell ei oleks saanud televisiooni kaudu levitada oma jutlusi, sest need võinuksid solvata ateiste (või teid või mind).

"Kui nad kaitsevad sellist mudakotti nagu mina, kaitsevad nad ka kõiki teid," ütles Flynt pärast oma 1987. aasta kohtuvõitu. Ebaelegantne, kuid tõsi. Milos Formani "Rahvas Larry Flynti vastu" väidab, et sõnavabadust peab rakendama ebapopulaarse kõne suhtes, muidu muutub see mõttetuks. Sellest väitest lähtudes ehitab Forman üles

kaasakiskuva loo mehest, kes sai karjapoisist kuningaks tänu sellele, et ei alahinnanud iialgi oma lugejate maitset.

Hinnates "Hustleri" edu ulatust, ei võid unustada, et kaasaege Los Angelese pilvelõhkujate katuselt paistab kaugele kiri "FLYNTI KIRJASTUSED". Isegi kui Flynt ainult üürib seda, tähendab see ikkagi suurt summat. Kui "Hustler" 1972. aastal alustas, oli "Playboy" juba 20-aastane ja "Penthouse" edukas. Ta sihtis neist allapoole — turu vulgaarset kõhualust — ning pakkus värvikaid detaile, mille avaldamisest vähemalt "Playboy" küll kunagi huvitatud polnud.

Woody Harrelsoni mängitud Flynti jaoks oli "Hustler" nagu võit loteriil. Flynt oli kodust jalga lasknud Kentucki puskariajaja poeg, kes sai lõpuks Cincinnati striiptiisklubide omanikuks. Seal leidis ta ka oma elu armastuse: biseksuaalse striipari Althea Leasure (Courtney Love), kes talle otsekoheselt ütles: "Sa pole ainuke, kes siin klubis kõikide naistega maganud on."

"Hustleri" esimene reklaamiläbimurre toimus siis, kui Flynt avaldas alasti Jacqueline Onassis'e fotod. See oli nii sensatsiooniline võte, et sundis meediat (ja publikut) ajakirja märkama. "Rahvas Larry Flynti vastu" näitab Flynti juhtimas vabalt triivivat toimetuse-laeva; toimetuse meeskonnana tegutsevad tema vend Jimmy (Brett Harrelson), mõned sabarakud, striiparid ja libud.

Väga varakult kohtub ta ka mehega, kellest saab tema eluaegne kaaslane, tema advokaat Alan Isaacman (Edward Norton), kes teda ühest asjast teise kaitstes oma võimeid näitab. Varajane vastane on Charles Keating, seejärel "Kodanikud Kõlbelise Kirjanduse Eest" esimees, hiljem pettur S & List. "Ma olen su unistuste klient," ütleb Flynt Isaacmanile. "Ma olen lõbus, rikas ja alataja pigis."

Film näitab Larryt ja Altheat kui sügavalt lähedast paari. Kui Althea teeb Larryle kuumas vannis ettepaneku abielluda, on ta šokeeritud, kui ta Larry arvates peab silmas monogaamiat. Nende abielu peab vastu paljudele katsumustele, üks neist on Flynti ajutine uskupööramine presidendi õe Ruth Carter Stapletoni poolt (filmist ei selgugi, kui siiras oli Flynt oma ümbersünni perioodil).

Ajakiri areneb, ent Flynt hoiab seda ikka niisama primitiivsel tasemel ning kogub lõpuks endale vaenlasi. 1978. aastal ühe kohtuprotsessi ajal Georgias tulistab nii teda kui ka Isaacmani tundmatu mees ning Flynt jääb alakehast halvatuks. See sündmus juhatas sisse pika sünge ajajärgu (kestab kuni aastani 1983), mil nad koos Altheaga redu-

LARRY FLYNT ON PALJU SUUREM KUI ELU

tavad ühes Los Angelese villas, tarvitavad valuvaigisteid ning kõikvõimalikke kättesaadavaid uimasteid. Sel ajal kui nemad kükitavad oma magamistoa terasukse taga, tundub ajakiri toimivat nagu iseenesest.

Lõpuks tehakse Flyntile operatsioon, mis päästab teda valudest, ning ta loobub uimastitest. Leasure'il nii hästi ei lähe, ta haigestub ja sureb AIDSi. Seejärel tuleb Falwelli algatatud kohtuasi; filmi lõpus näeme Flynti ratastoolis ülemkohtusse sisenemas.

Larry Flynt ei näe arvatavasti kunagi oma nägu postmarkidel, ent tal oli meie ajal täita oma roll. Nii negatiivne, aidades kaasa üldisele maitse ja sündsuse langusele, kui ka positiivne, kuna temast sai Ameerika vabaduste kaitse otsustav "võtmemees". Üksikisikuna tundub ta olevat mõnikord veidi suuna kaotanud ning enamuse ajast morn (filmis mängib ta kohtuniku osa ning näeb õnnetu välja).

Ent nagu paljudel teistelgi meestel oli ka temal õnn pälvida ustava naise armastus; Love'i mängitud Althea on eriskummuline, vaba hing. Olles ise traagilise lapsepõlve produkt (pärast seda, kui tema isa oli ülejäänud perekonna liikmed mõrvanud, tuli tal omaksed identifitseerida, seejärel saadeti ta lastekodusse, kus ta langes seksuaalse vägivalda ohvriks), teeb Love temast teelt veidi eksinud, kuid kõigutamatu elujõulise tegelase. See on kena osatäitmine; Love tõestab, et ta ei ole mitte näitlemist teesklev rockistaar, vaid tõeline näitlejatar. Ning Harrelson on tema vääriline, mängides meest, kes ei tagane iial sellest ühest asjast, mis tal mõtteis mölgub.

Ka Milos Formani filmid "Amadeus" ning "Lendas üle käopesa" on loomingu- listest, ühiskonnaga halvasti kohanenud tege- lastest, kelle julgus tuleneb nende ekstsent- rilisusest. Larry Flynt on nüüd veel üks selline. Kes teine oleks nii mõjuvalt suutnud omavahel siduda idealismi ja raha, deklareerides pressikonverentsil: "Ameeriklased vaba ajakirjanduse eest — see olen mina. Mis te arvate, kes selle etenduse eest maksab?"

Ajalchest "Chicago Sun-Times"
(detsember 1996)
tõlkinud MARGE LIISKE



"Rahvas Larry Flynti vastu".
Los Angelese politseinikud püüavad Larry Flynti
(Woody Harrelson) suud kinni panna.

Isehakanud pornokuningas Larry Flynt — ja Ameerika kangelane? Nii uskumatu kui see ka ei tunduks, sellise stsenaariumi on välja pakkunud ja ka edukalt ellu viinud Milos Forman ("Lendas üle käopesa", "Amadeus") oma viimase julge ettevõtmisega. Kuigi film "Rahvas Larry Flynti vastu" ei räägi midagi, mida me poleks keskkooli kodanikuõpetuse tundides juba õppinud, annab ta isikutele nimed ja näod ning kujutatud ei ole neid sugugi Henry Fonda või James Stewarti sarnaselt. "Õigete" meeste asemel, kes on süsteemile jalgu jäänud, esitletakse meile meest, keda on "saatanaks" nimetanud mitte ainult religioossed parempoolsed kildkonnad, vaid ka *mainstream*-ajakirjandus. Vaatamata sellele olime aga kõik võitjad, kui Larry Flynt 1987. aastal ülemkohtus oma kohtuasja võitis. See polnud mitte ainult tema, vaid kõigi nende võitlus, kellele on tähtsad "Esimese paranduse" poolt võimaldatud õigused.

Filmi kõige ilmsem viga on võib-olla see, et peategelane on liiga meeldiv. Teda

ROGER EBERT on USA tuntumaid filmiarvustajaid, filmikriitik aastast 1967. Pulitzeri preemia (1975).

mängib näitleja Woody Harrelson, kes on telesarjaga "Terviseks!" (*Cheers*) saanud heasüdamlikkuse sümboliks. Ning kuna filmis osaleb ka tõeline Flynt (mängides esimest kohtuprotsessi juhatavat ebasümpaatset kohtunikku) ja tema advokaat Alan Isaacman on filmi konsultant, tekib loomulikult küsimus, kui palju on kirjastusmagnaadi imagot silutud, et muuta teda eelarvamustega vaatajatele vastuvõetavamaks. Ei nõua erilist pingutust veenmaks, et Flynt polnud kodanikuõiguste advokaat, nagu näida võis, sest vastavalt tema enda ülestunnistusele püüdis ta "lihtsalt ausat raha teenida".

"Esimese parandus" on ikka olnud viljakas pinnas, millelt on võrsunud filmid, raamatud, debatid. Nii et tegemist pole mitte uue asjaga, ja film rõhub pidevalt sellele, miks meie põhiseaduslikud vabadused on nii tähtsad. Parafrapeerides Isaacmani (keda mängib Edward Norton): meile ei pea meeldima see, mida Larry Flynt teeb hindamaks fakti, et me elame maal, kus ta on vaba seda tegema. See on põhiline, mida "Rahvas Larry Flynti vastu" öelda tahab, ning seda teeb ta edukalt.

Loomulikult, kui see oleks kõik, mida film endast kujutab — "Esimese paranduse" õigsuse uurimus, oleks see veidi kuiv elamus. Kuid Forman räägib meile Scott Alexanderi ja Larry Karaszewski käsikirjale tuginedes palju rikkama ja täiuslikuma loo. Vahel rohkem, vahel vähem õnnestunud esitab "Rahvas Larry Flynti vastu" oma peategelase iseloomu uurimuse, selle, kuidas ta väikestest striiptiisibaaridest kasvatas välja suure impeeriumi, ning vahel õrna, vahel tormilise armastusloo Flynti ja tema naise Althea (Courtney Love) vahel. Ja et film on pornoajakirjade kirjastajast, on seal palju alasti ihu

"Rahvas Larry Flynti vastu". Larry Flynti suur armastus Althea Leasure (Courtney Love).



(ehkki olgu märgitud, et filmi klassifitseerimine kategooriasse "R" tõkestab detailide rõvedat üksikasjalikku laialilootamist, mille-taolist ajakirjast "Hustler" leida võib).

Filmi kõige liigutavam külg on kahtlemata Larry ja Althea suhted. Stseenid nende kahe vahel sisaldavad nii erootika kui ka tõelise romaani sugemeid. Osa sellest tuleneb Courtney Love'i peenest, pärssimatust määrgust; osa sellest, et Woody Harrelson näikse end nendes kaadrites kõige paremini tundvat. Mõningad stseenid filmi teises pooles ratastooli vangistatud impotentsest Larryst ning narkootikumiuimas piinlevast Altheast on lausa südanlõhestavad.

"Rahvas Larry Flynti vastu" on Flynti lugu aastast 1972 (eelneb lühike jutustav proloog perioodist kakskümmend aastat varem), mil ta püüab lärmika reklaamiga edendada oma striiptiisklubide äri. Tema lahendus: luua paljude alasti naiste piltidega "uudisteleht". Varsti on "Hustler" üleriigiline väljaanne, kuid tema kirjastajat ähvardab laostumine: naiste suguelundeid liigavalalt kujutavate piltide tõttu on ajakirjal kehv läbimüük. Siis sooritab Flynt imetlusväärse löögi. "Hustleri" väljaannet, mille tõmbenumbriks on alasti Jacqueline Kennedy Onassis pildid, müüakse rohkem kui 2 000 000 eksemplari ning ajakirjal hakkab hästi minema. Järsku saab Flyntist siivutusi ja kupeldamist käsitlevate kohtuprotsesside märklaud, sellised tähtsad ninad nagu Charles Keating (James Cromwell) ning Jerry Falwell (Richard Paul) on üles rivistunud tema vastu.

Kogu selle võitluse jooksul toetavad Flynti kolm inimest: tema advokaat Isaacman, vend Jimmy (Brett Harrelson) ning loomulikult Althea. Kui Flynt kohtab esmakordselt oma elu armastust, on neiu ühes tema lokaalis töötav biseksuaalne strippar. Althea heidab talle väljakutse: "Räägitakse, et sa oled maganud iga viimase kui tüdrukuga igast oma klubist." Järgmisel päeval elavad nad koos ning mõne aja pärast on nad juba abielus. Nende abielu — nagu kogu Flynti elu — käib üle mõningategi karide, kuid Althea püsib kindlalt oma abikaasa kõrval, mis ka ei juhtuks. Ka siis, kui Ruth Carter Stapleton (Donna Hanover) pöörab Flynti lühiajalisel ümber uuestisündinud kristlaseks.

Miks pakub film "Rahvas Larry Flynti vastu" huvi? Arvatavasti sellepärast, et peategelane on palju suurem kui elu; ja võib-olla sellepärast, et tehes temast sümpaatse inimese, säästetakse meid tema isiksuse tumedaimatest külgedest. Pole kahtlustki, et Flynt on vastupandamatu tegelane, kuid tema

ristikäik oma isiklike vabaduste eest on vaid üks neist põhjustest. Kahtlemata müüb ka seks ning Forman siin sellega ei koonerda. Lõppude lõpuks pole tähtis, kui elutruu kõik ekraanil paistab. Tähtis on, et "Rahvas Larry Flynti vastu" jutustab hea, intelligentse loo, mis meid huvitab ja kaasa tõmbab. Niisiis ongi kohtuotsus selge: mine ja vaata! Et inimest tema eluvõitluses toetada ning omakorda selle lavastust nautida, ei pea see inimene sulle ju tingimata meeldima.

James Berardinelli Interneti leheküljelt "Reel Views" tõlkinud MARGE LIISKE



Woody Harrelson, režissöör Milos Forman ja Courtney Love filmi "Rahvas Larry Flynti vastu" võtetel.

JAMES BERARDINELLI (s 25. 09. 1967) on Interneti kriitik (kodulehekülj Reel Views). Alustas 1992, tänaseks ca 1200 filmikirjutist.

MILOS FORMAN on sündinud 18. veebruaril 1932 Čáslavits Kesk-Böömimaal (Tšehhoslovakkia). Tema mõlemad vanemad hukkusid koonduslaagris. Praha Muusika ja Draamakunsti Akadeemia (FAMU) lõpetas ta 1956. Stsenaristina debüteeris 1955, omandades samal ajal filmitöö kogemusi režissööri assistendina. Tegutses Praha teatrites Laterna Magica ja Semafor, samuti televisioonis. 1963 valmib tal 16-mm lühidokumentaalifilm "Kui poleks muusikat", aasta hiljem debüütmängufilm "Must Peter" (film võitis Locarno festivalil grand prix). Koos Jan Nemeci, Jiri Menzeli, Pavel Juráčeki, Vera Chytilová ja Evald Schormiga Tšehhoslovakkia filmikunsti nn uue laine keskseks figuuriks kujunenud Forman jõudis kodumaal teha veel tragikomöödiad "Blondiini armuseiklused" (1965) ja "Pöleb, mu preilike!" (1967, mõlemad teosed kandideerisid parima võõrkeelse filmi "Oscarile"). Filmide operaatoriks olnud Miroslav Ondříček (s 1933) on jäänud tema kaastööliseks tänaseni. 1968 emigreeris Forman pärast sovetlikku invasiooni koos Ivan Passeri ja mitme teise lähikolleeziga USAsse, kus lavastas oma esimese tööna satiiri "Taking Off" (1971). Kriitika hindas seda kui läbinägelikku vaadet Ühendriikide ühiskonnale, ent kassaadu filmil polnud. Formani läbilöögiteoseks sai "Lendas üle käopesa" (1975), mis pälvis kokku viis "Oscarit" ja tunnustati USAs aasta menukaimaks filmiks. Fanaatiliseks perfektsionistiks peetud tippkineasti kõik järgmisedki filmilavastused on äratanud teenitult tähelepanu. 1978. aastast on Forman õppejõud Columbia ülikooli filmiteaduskonnas.

MILOS FORMANI FILMOGRAAFIA (mittetäielik)

- 1963 "Konkurss" — "Konkurs". (Ka kaasstenarist.) Lühifilm.
 1963 "Kui poleks muusikat" — "Kdyby ty muziky nebyly". (Ka kaasstenarist.) Lühifilm.
 1964 "Must Peter" — "Cerny Peter". (Ka stsenarist.) Grand prix Locorns.
 1965 "Blondiini armuseiklused" — "Lásky jedné plavovlásky". (Ka kaasstenarist.) Klement Gottwaldi nimeline riiklik preemia.
 1967 "Pöleb, mu preilike!" — "Hori, má panenko!". (Ka kaasstenarist.) Läänes linastus pealkirjaga "Tuletõrjajate ball".
 1971 "Lahtirebimine" — "Taking Off". (Ka kaasstenarist.) Žürii auhind Cannes'is.

1973 Episood "Kümnevõistlus" — "Decathlon" dokumentaalfilmis "Kaheksa visioonid" — "Visions of Eight — the Olympics of Motion Picture Achievement" (USA—Saksamaa LV). Kaasrežissöörid: Kon Ichikawa, Claude Lelouch, Juri Ozerov, Arthur Penn, Michael Pflieger, John Schlesinger ja Mai Zetterling.

1975 "Sajandi mees" — "Le male du siècle" (Prantsusmaa). (Ainult kaasstenarist; rež: Claude Berri.)
 1975 "Lendas üle käopesa" — "One Flew Over the Cuckoo's Nest". Parima reži ja parima filmi "Oscar", Briti Filmiakadeemia auhind parima reži ja parima filmi eest, "Kuldgloobus" parima (draama)film kategoorias.

1979 "Juuksed" — "Hair".
 1981 "Ragtime".
 1984 "Amadeus". Parima reži ja parima filmi "Oscar", "Kuldgloobus" parima (draama)film kategoorias, parima välisfilm "César".

1985 "Loomade karneval" — "Carnival of Animals". 30-minutine videoperformance Saint-Saënsi muusikaga.

1986 "Kõrbenud süda" — "Heartburn". (Ainult kõrvalosa: Dmitri; rež: Mike Nichols.)

1989 "Uusaasta" — "New Year's Day". (Ainult kõrvalosa: Lazlo; rež: Henry Jaglom.)

1989 "Valmont" (Prantsusmaa—Inglismaa).

1996 "Rahvas Larry Flynti vastu" — "The People vs. Larry Flynt". "Kuldkaru" Berliinis.

AARE ERMEL

TMKs on Milos Formani kohta varem ilmunud järgmised artiklid:

Jaak Lõhmus. "Miloš Forman ja tema "Amadeus"". TMK 1985, nr 7.

Intervjuu Miloš Formaniga TMK 1985, nr 7.

Paavo Põldmäe. "Mozart läheb Hollywoodi" ("Amadeusest"). TMK 1989, nr 4.

Nikolai Meinert. "Milos Formani äraspidi pettus". (Ulevaade loomingust.) TMK 1991, nr 2.

"EESTI KULTUURFILMI" DOKUMENTAALFILMIDE HELIKUJUNDUS 1930. AASTATEL



Helifilmi süünd

Tummfilmi helindamise peale mõtlesid juba kinematograafia leiutajad. Tõsisemalt tegeles probleemiga USA leidur Thomas Alva Edison, kes aastal 1889 võttis kasutusele kinetofoni, samuti Léon Gaumont, kes proovis 1902. aastal oma kronofoni abil filmi heliga ühendada. Kumbagi leiutist ei saanud edu. 1904. aastal konstrueeris ameerika leidur Eugene Lauste süsteemi heli optiliseks salvestamiseks filmilindile — filmi optilist heliriba loeti fotoelemendi abil. Pildi ja heli salvestamine ühele kandjale tagas nende sünkronisuse ning 20. aastatel algas Euroopas ja Põhja-Ameerikas helifilmi võidukäik.

Suurem arutelu helifilmi üle algas kodusumaises ajakirjanduses 1920. aastate lõpul.

Küsitati, kas filmil, mis jõuab kinolinale tege-
laste kõnega, on edu. Kardeti filmi labastu-
mist või siis samastumist teatriga. Väikese
Eesti filmivaatajatele tekitas muret samuti
tõik, et filmi helindamisega kaob selle inter-
natsionaalsus — kõik suured saksa ja amee-
rika tähed hakkaksid pantomiimi asemel
kasutama meie vaatajale mõistmatuks jäävat
kõnet.

Helifilmi saabumine Eestisse

Esimene eesti kinoteater, kuhu osteti
helifilmi näitamiseks vaja minev aparatuur,
oli Tallinna "Gloria Palace", praegune Vene
Draamateater. 1929. aasta novembris linastus
"Gloria Palace'is" täissaalile helifilm "Laulev
narr", millel olid ka eestikeelsed subtiitrid.

Esimene kodumaine heliga mängufilm, ühtlasi ka muusikafilm, oli "Päikese lapsed" (1932), lavastaja ja operaator Theodor Luts. Film helindati Soomes.

"Eesti Kulturfilm" ja helitehnika

"Eesti Kulturfilm" loodi 9. juunil 1931. aastal. Selle esimeste aastate tegevuse kohta puuduvad arhiiviandmed. Esimene "Eesti Kulturfilm" ringvaade valmis 5. mail 1934. aastal teemal: Poola delegatsiooni vastuvõtt ja viibimine Tallinnas. Ringvaadet käisid vaatamas ka tollase valitsuse liikmed eesotsas president Konstantin Pätsiga, kes filmiga rahule jäid. Alates 1934. aastast alustas "Eesti Kulturfilm" korrapäraselt tööd — võetakse üles suuremaid sündmusi, filmitakse loodusvaateid ja jäädvustatakse tolle aja eluolu. Kõik filmid olid aga tummad.

"Eesti Kulturfilmi" linasteoste helindamisest huvitus 1934. aastal operaator Harald Viikmann, kes uuris Euroopas vastava tehnika hankimise võimalusi, kuid ettevõtmine jäi tulutuks. Tõsisemalt hakati filmi helindamise küsimustega tegelema "Eesti Kulturfilmis" 1936. aastal, pärast suurema pangalaenu võtmist tehniliste vahendite soetamiseks. Mitmetel Euroopa suurematel helitehnika tootjatel paluti teha oma pakkumised, mille seast valiti välja Saksa firma "Tobis-Klangfilmi" tehnika.

"Eesti Kulturfilm" sai helifilmi tegemiseks vajalikud seadmed kätte 1937. aasta suvel. Nii võrd suure hankega käis kaasas ka koolitus, mitmed tollased "Eesti Kulturfilmi" töötajad saadeti Saksamaale õppima.

Esimesed dokumentaalsed helifilmid Eestis

Üks esimesi heliga varustatud dokumentaalfilme oli 1936. aasta "Eesti Helikroonika" nr 1 nimetusega "Eesti riigimehed kõnelevad". Ühe laua taga istudes räägivad järgemööda mitmed tollased riigijuhid eesotsas president Konstantin Pätsiga. Ülesvõte oli tehtud stuudios "Helila", operaatoriks Voldemar Päts. "Eesti Kulturfilmi" esimene helifilm tuli linale septembris 1937.

Tänapäevani on "Eesti Kulturfilmi" helidokumentaale säilinud vähe, filmiarhiivis leidub tihti vaid diktoritekstiga või siis ainult taustaheliga varustatud töökoopia. "Eesti Kulturfilmi" helifilmid sisaldasid aga originaalkujul nii taustamüra kui ka kaadriheli, sageli oli pilt illustreeritud muusikaga ja täiendatud diktoritekstiga.

Põhiliseks muusikasuunaks 30. aastate

eesi dokumentaalfilmis oli ajastule omane rahvuslik suund, mille propageerimine oli Riiklikule Propaganda Talitusele alluva "Eesti Kulturfilmi" otsene ülesanne. Erinevates interpreteeringutes on filmide taustamuusikana kasutatud eesti rahvalaule, rahvuslikku koorilaulu ning instrumentaalmuusikat.

"Eesti Kulturfilmi" helitehnikud kasutasid filmitaustaks aga ka tolle aja levi-muusikat. Seda soodustas tollane puudulik autoriõigussüsteem — filmi algustiitrites nimetati väga harva filmis kasutatud heliteoseid ja nende autoreid. Tolle aja "popmuusika" isegi liiga agar kasutamine kodumaises kroonikafilms on hästi näha ringvaates, kus eesti kirjanikud ja kultuuritegelased on ringreisil mööda Eestit. Filmi taustaks on valitud *ragtime* ja džäss, mis kuidagi ei sobi kokku rahulikult jalutavate intelligentsidega. On muidugi võimalus, et muusikaga püüti anda filmile kiiremat rütmi, kuid kaadrite ja plaanide väljapeetud vaheldumises see ei ilmne.

"Eesti Kulturfilmi" kroonika sisulise töstmiseks kasutati sageli diktoriteksti. Teksti lugejateks olid teatrite ja ringhäälingu koolitatud meeshääled. Optimistliku ja rõhutatud artikulatsiooniga hääled olid üldjuhul hästi tasakaalus helitaustaga.

Eraldi äramärkimist väärib 1939. aastal tehtud dokumentaal "Ringhääling heliplaa-

IX üldlaulupidu 1928. aastal Tallinnas, dirigendipuldil on Miina Härma. See unikaalne kroonikakaader on veel üles võetud helita.





Eduard Türk firma "Aga-Baltic" heliaparatuuri proovil Stockholmis. "Svensk Filmindustri", 1936.

distab". Film näitab tollase ringhäälingu sümfooniaorkestri heliülesvõtteid, teoseks Juhan Aaviku "Tervitus", solist Ida Loo-Talvari. Heli püsib plaanide tihedast vaheldumisest hoolimata sünkronis. Selle kvaliteet on algelise helitehnika ja filmi kopeerimise tõttu küll ütlemata halb, kuid on säilitanud kontserdisaalile iseloomuliku kõla. Film väärrib tähelepanu ka selle poolest, et katteplaanimena näidatakse heliplaadi valmimist ja tolleaegset stuudiotehnikat, kust terava silmaga asjahuviline võib nii mõndagi põnevaid leida.

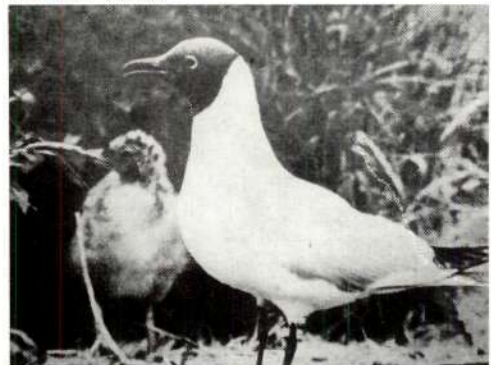
Helide koloriitsuse poolest pakub huvi 1939. aastal valminud ringvaade "Tõid Murru marmorikaevanduses". Üldine töömüra omandab kaadriga kooskõlas loogilisuse — marmorikaevanduses töötavate kinnipeetute kivikopsimine kostab vaatajani vastavalt objekti kaugusele erineva tugevusega, mis annab mulje ruumilisusest. Omaette kuulamisväärtused on kaevanduses korraldatavad lõhkamised. Sündmuskohast paarisaja meetri kaugusel filmitud kaadrite heli võib ka pilti vaatamata tunnistada plahvatusteks, vastupidiselt paljude Teise maailmasõja kroonika-

filmide paugutamistele, kus kahurimürsud ja sõjakära mõjuvad ühtse kõminana. Väga suurt hetkelist müra tekitavat heliallikat on ka tänapäeva vahenditega raske loomulikuna lindistada; võib ette kujutada, kuidas tolleaegse heliaparatuuri tundlikkusnivood näitavate mõõteriistade osutid skaala lõppu tagusid. Üldise töömüra ja kivisaagide undamisega on hästi tasakaalus diktori tekst, mis annab ülevaate kaevanduse tegemistest.

Nagu enne mainitud, ei pööratud "Eesti Kultuurifilmi" algustiietrites erilist tähelepanu filmis kasutatud muusikale, samuti ei olnud tihti kirjas diktorite nimesid. Üheks erandiks jääb film "Vaatepilte Viljandimaalt" (1940; režii ja operaator Tarmo Meristu); tiitrites on ära märgitud Tallinna Meestelaulu Seltsi ja akordionisti Robert Salongi panus filmi muusikakujundusse. Küll kehva kvaliteediga, kuid sellele lauluseltsile omase äratuntava võimsusega kõlab filmis Juhan Simmi "Mulgimaale", viisi võtab hiljem üle akordion, millega on hästi seotud diktori tekst. Võib arvata, et diktor on teksti sisselugemise ajal muusikatausta kuulnud, sest teksti rütm ja intonatsioon haakub hästi viisiga. Pikemas vaatefilmis kõlab akordionil veel teisigi tuntud eesti rahvalikke muusikapalu, mis on esitajal omavahel hästi seotud.

Kodumaist koorilaulu on osavalt kasutatud ka vaatefilmis "Kesksuvi maal" (1940; režii ja operaatoritöö Tarmo Meristu). Filmis esineb EMO segakoor Verner Nerepi juhatusel, P. Toomerdi kandel, Jaan Hargel oboel, soololaule esitab Aili Müür. Soololaulu "Vaikne kena kohakene" võtab üle kannel ning esitab seda rahvuslikku viisikest minooris, arendades muusikalist teemat edasi. Koorilaulu katkendi "Sirisege sirbikesed, põrisege kõverad rauad" (Cyrillus Kreek) viis harmoneerub kaadritega sirbi ja vikatiga töötavatest

"Eesti Kultuurifilmi" ainus loodusfilm oli operaator Vladimir Parveli "Vilsandi linnuriik", 1937.



maainimestest ning hobusega veetavast vilja-
niidukist.

Kultuurfilmi esimene ja ainus loodusfilm

Juba enne helifilmi tulekut oli "Eesti Kultuurfilmil" plaanis teha loodusfilm. Idee sai teoks 1937. aasta suvel, kui operaator Vladimir Parveli käe all valmis "Vilsandi linnuriik". "Eesti Kultuurfilmi" esimene ja ka ainus loodusfilm tutvustab Vilsandil pesitsevaid linnuliike. "Film tõestas kaamera võimalusi turistipilgule kättesaamatu looduselu jälgimisel ja pälvis samal aastal auhinna kultuurifilmide festivalil Hamburgis." (Vt Veste Paas, "Ajahetked", Tln, 1987, lk 91.)

Muusika telliti Villem Reimannilt, kes kirjutas loodusfilmi jaoks romantilise ja veidi karge sümfoonilise teose. Filmimuusika ühtib sisuga, montaažilaua taga on vaeva nähtud muusika ja linatseose vormilise kooskõla nimel. Linde iseloomustab helilooja flöödi ja klarneti teemadega, üldplaan merest saadavad keelpillid. Hästi on õnnestunud tuttpütte iseloomustav fagoti teema, huvitavat efekti pakub tiirude rannarohus siblimise ja keelpillide *pizzicato* kõrvutamise. Filmile annab suursuguselt mõjuva lõppmulje linnuparvede ehmunud õhkutõus, mida saadavad filmile kirjutatud muusikateose viimased akordid.



RAIMUND FELT

3. II 1930—13. III 1997

MARKO LEVO on sündinud 4. detsembril 1975 Võsul. Õpib Tallinna Pedagoogikaulikooli kultuuriteaduskonna filmi ja video eriala I kursusel ning töötab TV3s saate "Kalerii" meeskonnas. Avaldanud kirjutisi "Päevalehes", "Õhtulehes" ja "Vetšernije Vestis". Käesoleva artikli valmimisel oli tööjuhendajaks filmiajaloolane Veste Paas.

*Produtsendi ülesanne on
ennekõike teada,
kust raha üldse saada.
Kino on loomingu tootmine.
Maalikunstnikul on lihtne,
ta võtab oma värvid.
Kirjanikul on vaja sullepead ja paberit.
Aga siin on vaja tehnikat ja filmirühma.
See ongi loomingu tootmine.
TMK 1996, nr 3.*

ELUSTAVA LAENGUGA DUELL



A. Tšehhov/ L. Gundars, "Duell", "Endla". Lavastaja Lauris Gundars; kunstnik Zigrida Atale; muusikaline kujundaja Peeter Kaljumäe. Esietendus 24. 01. 1997.
Nikolai Vassiljevitsš von Koren — Tõnno Linnas,
Aleksandr Davidovitš Samoilenko — Peeter Kard, Ivan Andrejevitsš Lajevski — Ago Anderson.

Anton Tšehhovi jutustuse "Duell" (1891) tegevuskoht on väike mereäärne linnake Kaukaasias, peategelasteks sissesõitnud — mitte kohalikud, vaid "kohatud" kohanejad. Elatakse jõudeelu, tunnetatakse selle "intelligentse elu tühisust", arutletakse ülarugi, igavletakse, igatsetakse. Peetakse maha üks mõttetu duell, millel siiski on hingejäavad tagajärjed.

Külalislavastaja Lauris Gundars on jutustuse näidendiks kirjutanud hea draamavaistuga. Laval aga saab peamiseks see, mida sõnad ei hõlma. Tegelasakujude tuum ilmneb nende käitumises, groteskini nihestatud (pisi)tegevused paljastavad saladud ajed ja ihad. Sedavõrd teatraalset lavastust pole

"Endlas" ammu näinud: "Duell" on pillavalt mänglev, tulvil üllatavaid detaile. Mitmed mänguvõtted, mis võiksid mõjuda efektitsemisena, käivituvad sundimatu kergusega. Näiteks retoorilised pöördumised saali ei näi trafaretse "neljanda seina lõhkumisenä", vaid lähtuvad tegelaste olemusest. Sukeldumised "ooperlikku" paatosesse või "jõudeelu balletti" ei löhu psühholoogilist režiidi, vastuoksa, need kentsakad etüüdid ja vallatud võõritused teritavad vaataja tähelepanu, aitavad taibata suhteid, "toovad" sisepinged nähtavaks.

Korduval vaatamisel on igas "Duelli" etenduses olnud avastuslikke momente. Rollide lavaelu läbivad teemarefräänid kaju-

nevad vaimukaks süsteemiks. Rekvisiidid saavad kujundlikke tähendusi, aktiivse koomikaga mängivad kaasa ebakõlad kostüümides. Näiteks unistab peategelane Lajevski põgenemisest õilsamasse ellu, endal lirtsuvad tuhvliid jalas; või kuulutab end "üleliigseks Hamletiks"... triibulises supelkostüümis! Elu talumatut labasust, õigemini selle tajumist võimendatakse kui suurenduskaasiga uurides, ühtlasi läbi ironia puhastava filtri. Kui banaalsed provintsianekdoodid ongi igapäevase elu sisu, siis koos lakkamatu lootuse ja suutmatusega see tüütu argikrempel jalust ära visata — nagu Lajevski virutab oma tuhvliid kõrges kaares üle mägede! Kogu mäng käib tšehhovlikus vaimus, ka näiliselt rohmakamas koomikas säilib peenetundeline mõistmisvõime. Tasahaaval hakkab läbi kergema naeru (väärsuse) aimuma sügavam nukrus. Teine vaatus tõsineb mõtlikumaks, viimase pildi lootusetus annab aga kõigele eelnenule juba uue, avarama tasandi.

Zigrida Atale lavakujundusese võimutseb hallus, mäed pigem rõhuvad kui poetiseerivad lavamaastikku. Küllap taotluslikult, Tšehhovilgi on "Duellis" kirjas: "Kõikide esimene mulje oli, et nad ei pääse siit kunagi enam välja. Kuhu nad ka ei vaadanud, igast küljest justkui liginesid kokkukuhjunud mäed..." Väljapääsuks taamal jääb vaid kitsas kaljulõhe, eeslavalt saali ulatuv põgenemislootuste rada katkeb äkki. Mäejalameil eri kõrgustel asuvad mängupinnad aitavad luua mõnegi tabava misanstseeni, tervikuna aga on kujundus paraku staatilisem, kohmakam kui lavastus. (Lavapildi tõttu on "Duell" raskesti transporditav — ent olekski loomulik, kui lavastust vaadataks kodulaval Pärnus. Kui mitte varem, siis loodetavasti "Endla" suvehooajal leiab "Duell" oma publiku.)

"Duellis" osalemine ergastab ja arendab "Endla" näitetruppi, Lauris Gundarsi andekas lavastajateater vormib sooloetteastete vabadusest täpse ansamblimängu, see on näitlejatele läbinisti loominguiline kogemus. Keskpärase realavastus seda paraku ei ole. Ja näitlejat alahindavaid, stampidesse tõukavaid lavastusi ei näegi nii harva. "Duelli" osalahendused ei piirdu värvika välisjoonisega, mõtestatud sisetegevused ei katke.

Duellandid.

Lajevski — Ago Anderson,
von Koren — Tõnno Linnas.

Ago Andersoni rollis sulavad ühte jõuline tuhin ja häbelik pehme huumor, trotslikult etendatud vulgaarsus ja loomumomente tagasihoidlikkus, põlglik bravuur ja

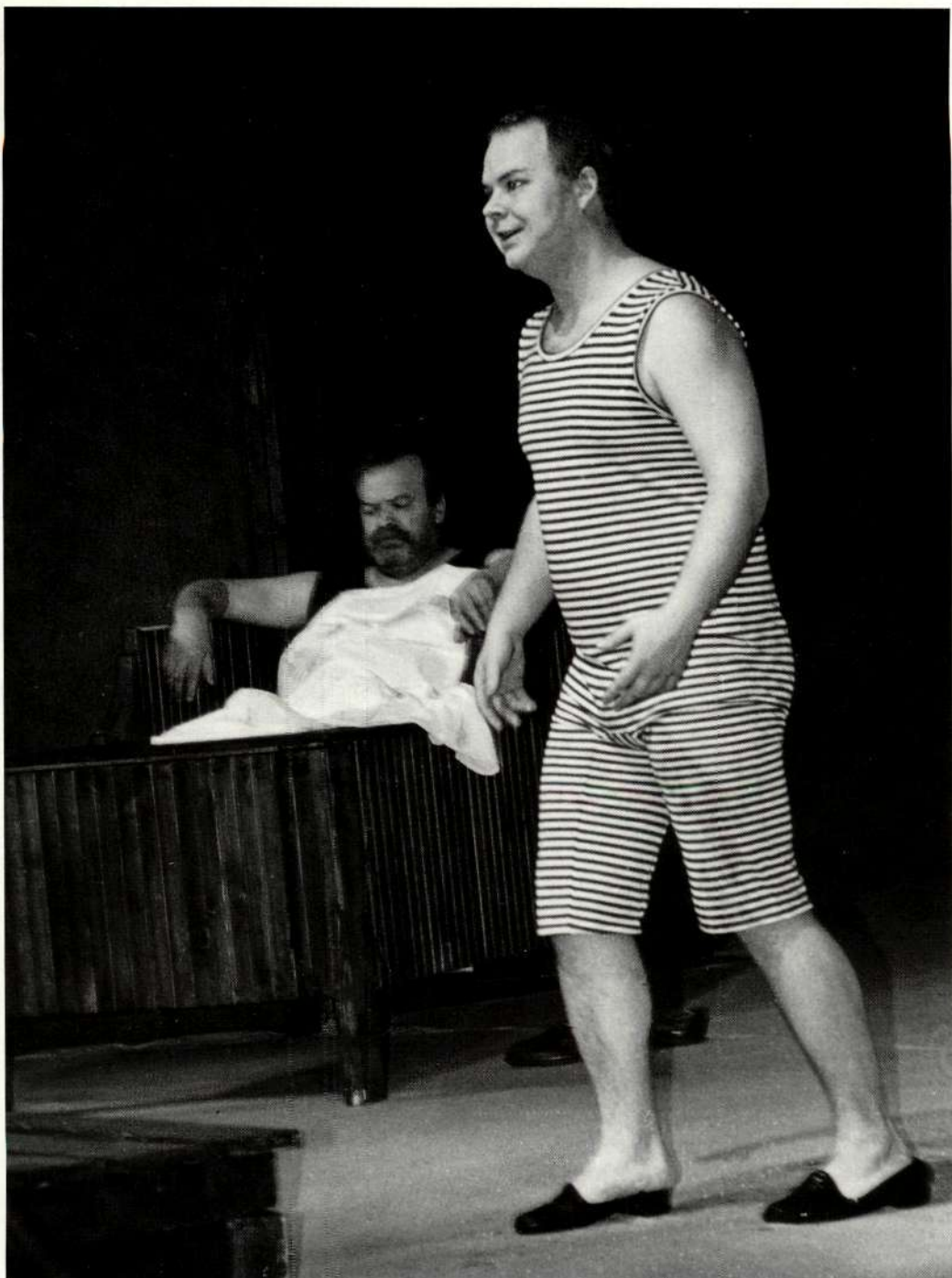
sumbuva tusk. Lajevski agara veiderdamise taustal on kõnekas ta piinatud pilk ümbritsevas piknikumelus — pilk, mis siseängi ehmatavalt esile toob. Huvitav on tegelaste teisenemine nii sisimas kui füüsis: süvenevkägarduv endassetõmbumine enne duelli ja vaikne arusaam "ma olen kohale jõudnud" pärast. Finaalis on Lajevski taltunum, täiskasvanum, aga see muutus paneb ka millestki puudust tundma, tahaks tagasi ta mässupuhangute tõrksat sarmi, hooletut võlu.

16. lennu diplomilavastuses "Kolm öde" (1993, lav Priit Pedajas) mängis Ago Anderson Tšebutõkinin — künismi ja ükskõiksust nii üle rõhutades, et teist plaani jäi rolli napilt. Lajevski on tunduvalt tšehhovlikum inimene: veiderdamisest saab kaitsekiht, sisimas ei ole ta küünik. Mõneski Ago Andersoni vahepeelses rollis on häirinud mõõdutundet, ülepaakuv mängulust; "Duelli" rollitäpsus teeb aga lootusrikkaks ja ühtlasi kinnitab, kui väga vajab noor näitleja head lavastajat ja selget ülesannet. (Kes ei vajaks!)

Tõnno Linnas mängib zooloogi von Korenit, kelles on oma tragikoomilised sisevastuolud. Luup kaelas, uurib "teadlasehärä" innukalt "meduuside embrüoloogiat" (eks kõla absurdsest!), vargsi piilub läbi vaatetoru teiste eraelusid, sest enda oma tal pole. Von Koreni tihkelt kinninööbitud must rõivas viitaski nagu mungaelule, metsikud juuksekahtlud ning tantsud mõõga või püstoliga aga salajas ihatud röövliromantikale. Oma tõekspidamisi loobib see mees samamoodi kui nooli märklauda — kord huupi heites, kord sihilikult ja õelalt torgates. Alles äramineku eel von Koren avaneb: üleskrivitud energia on hajunud, paotub Linnase lavatuurile omasem kaitsetum ja poeetilisem pool.

Kahe duellandi, Lajevski—von Koreni vahelise sallimatuse pingevälja kulmineerub teravmeelselt lavastatud sõnaduellis "veider maneer!". Põrmitetakse teineteist läbi luubi. Ometi võib kahe noore mehe vahel märgata ka nagu kiuste mahasalatud huvi, nad isegi parodeerivad teineteist sarnase läbinägeva ironiaga. Alles viimases pildis ilmneb duellantide püüd tõsisemalt tuttavaks saada — leppimises on tõdemus, et suvi raisati vaenule ja võimalik mõttekaasus või koguni sõprus jäigi olemata.





"Duell".
Diakon Pobedov — Peeter Kaljumäe,
Nikodim Aleksandrovič Bitjugov —
Arvi Hallik,
Marja Konsantinova — Katrin Nielsen.

"Duell". Nadežda Fjodorovna — Laine Mägi.

"Duell".
Aleksandr Davidovič Samoilenko —
Peeter Kard,
Ivan Andrejevič Lajeviski — Ago Anderson.

Pealtvaatajad.

Doktor Samoilenko — Peeter Kard,
diakon Pobedov — Peeter Kaljumäe.

Peeter Kard on üks haruldasi näitlejaid, kes laval justkui ei mängiksi. Ta ei teeskle ega pinguta üleüldse — ja neetult huvitav on vaadata, kuidas ta ei mängi, kui seisab nagu stoiline kaljurahn ja laseb teistel sebida. Lakooniline, loomupärase väärikusega roll on ka doktor Samoilenko. Doktori puhtsüdamlik headus on veidi naiivne, koomiliselt sümpaatne — nagu ka ta ärritumised.

Üllatab Peeter Kaljumäe osatäitmise orgaanilisus ja areng. Esialgu näib, et diakon on lihtsameelne, laisk naerualdis mehike. Vaikselt muutub ta otsusekindlamaks, selgineva oma suhtega eluvaatajaks; neil hetkil muutub Peeter Kaljumäe ka veenvaks partneriks Peeter Kardile. Duelli ajaks poevad doktor ja diakon koos peitu salaja pealt vaatama; nende päralt on ka epiloog. Kaht tegelast lähendab heasoovlik sallivus, eluusk. Just diakon ütleb olulise vastulause hasartselt nooli pilduvale von Korenile: "Usk ilma tegutsemiseta on muidugi elutu, kuid tegutsemine ilma usuta on veelgi hullem. Kõigest ajaraiskamine."

Peeter Kaljumäe on "Duelli" muusikaline kujundaja, õnnestunud heliruumi looja. Tema diakoni rolliski saab keskseks soov häirimatult muusikaga tegelda. Pidevalt eksitab teda seejuures kas helide ilm väljast (mägedest voolav laul, looduse hääled, kõigil veidi irreaalne kõla) või ligimeste sekkumine. Esimese vaatuse vältel harjutab diakon usinalt kuulsat Hertsoogi laulukest "Rigolettost" — kuni lõpuks, ennäe imet, lahvatabki tema jaoks pidulik ooperimuusika! Artistliku säraga kannab "püha isa" oma laulunumbri ette — koos publiku aplausiga mõjub see kui unistuse (pool)ilmsi täitumine. Lavastuse lõpetab aga mägede avarusest kaikuv must-laslaul, stiilitundlik ja üldistav (täieliku üllatusena samuti Peeter Kaljumäe esituses!).

Muuseas, doktori askeldused kõõgis (peterburi okroška serveerimine!) ja diakoni laulmiskihk viitavad ju ka mõlema Peeter K. isikule ning meelistegevusele, aga see paralleel ei mõju üheselt, lisab vaid vaimuka vihje. Sama tarbetu oleks kahtlustada, kas laval toimib mingi (provintsi)analooogia tegevuspaiga ja mängupaiga vahel — külalislavastaja pilk on selleks liiga eelarvamustevaba, vaatekoht pole kohalik.

Maadamid.

Nadežda — Laine Mägi,
Marja Konstantinova — Katrin Nielsen.

Laine Mägi duellant Lajevski elukaaslase rollis liigub igavlevast koketeriist murtud graatsiaga (patu)kahetsuseni, varieerib vaimukalt häält ja plastikat. Nadežda ja Lajevski duelli eelses leppimishetkes on katkevat lootust andestusele. Kui Nadežda üksinda vaatab noolt, mis von Koreni käes oli väike vastik (mängult)orkaja, sarnaneb nool hetkeks hapra punaliblikaga...

Katrin Nielsen visandab hoogsa naudivuga õela ja terava šarži paadunud provintsitarist, kes topib oma nina igale poole, talutab ringi oma tuhvialust abikaasat, endal silmad meestenäljas kilamas, kuni avaneb võimalus Lajevskile vägisi kaela viskuda... Familiaarselt silma pilgutades flirdiks see daamike ka taevaisa endaga! Marja nuhkivas visiidis Nadežda poole on silmakirjatseja triumfaalset üleolekut.

Mõlemas rollis on pingsat mängurõõmu, niisama kontrastset kui daamide kübarad: Laine Mägi Nadeždana eksleb all suvise pitskübara õhulis-lohaka mustri, Katrin Nielsen Marja sikutab ontliku kübaraloorikese väljakutsuvaks näokatteks...

Sekundandid.

Kõik ülejäänud.

Ilmekalt portreeteritud kõrvaltegelasi on laval terve hulk. On Nadeždat teineteise võidu piirav provintsikavalerite paar. Politseipristav Kirilin — Elmar Tringi travduva täpsusega roll, "soliidne" seelikukütt, vormimüts tagurpidi peas, nokk kuklas. Ahti Puuderselli kaupmees Atšmianov — esietendusel olid tal ekstra "õhkavad" armunu silmad, hiljem muutus pilk argisemaks. Kahjuks võib nii lahtuda ka rolli (pool)koomiline pingestatus. See tõestab, et väljatöötatud rollijoonist ei tohi lödvendada leigesse osalusse.

Seppo Seemani Šeškovski on endale võtnud veiderdava seltskonnatola rolli, jäädes seejuures "valesti kinninööbituks" nagu ta kuub ja kentsakas kõnemaneeergi. Osa teeb huvitavaks ta haavatavus, see kuis Šeškovski pidevalt pelgab olla naeruväärne ja korrutab: "Ära pea mind poisikeseks!" Joviaalne huumor on eht-seposeemnilikus võtmes (selles ei puudu ka oht uljusega liiale minna!). Ent üleminekuis valvsasse üksildusse on uut-moodi isikupära, eriti stseenis, kus sekundant Šeškovski pärast duelli lihtsalt jalust ära aetakse, ehkki tema on ju kogu aeg nii ustav ja reibas semu, kui suudab.

Oma aktsendi lisavad duellistseenile Margus Oopkaup sekundant Govorovskina, kes suhtub olukorda juntsuliku tülpmusega; eriti aga Jüri Vlassov arst Ustimovitšina — mõnuga mängitud episood, resoluuitse kõnaku ja iseteadvate aevastustega tegelinski. Duellipilt on keeruline, seni kõige ebaühtlasem lavastuses: rabe jantlik sekeldamine ja ebakindlaks tarduv ootus peavad olema täpsete rütmidega mängitud, õhustiku tragikoomika sõltub igast osatäitjast.

Lavastuses on kaks sõnatut rolli, mõlemad silmapaistvad, ent läbinisti vastandlikud. Üks on Arvi Halliku Bitjugov, Marja Konstantinova verevaene abikaasa, kes väikeste mustkunstirikkidega kohmakalt meelt lahutab. Tema vaikimine avab delikaatse loomuse, mehe piinlikkushetked ja sisekõne on lausa kuulavad.

Raamtegelane, kelle tähtsus teatriõhtu edenedes aina kasvab, on Samoilenko tentsik Nevolnoi — Enn Keerd. "Vana oinas!" sõimab Peeter Kardi doktor teda ühtesoodu ja on alluvaga püsti hädas. Tentsik aga loivab häirimatu apaatsusega ringi, võtab oma Olga (Merike Tatsi) sappa ja longib jälle kuhugi, kuna teised laval seni ebamugavustundega vaikivad. Nevolnoi on üks tüüpe Tšehhovi kõigutamatult ülbete lakeide reas, kes võtab alati endale viimase sõna — näiteks põlgliku mühatuse diakoni laulukese peale. Ent lisandub veel kaukaasia koloriit, kui tal hakkab vile peale kuulekalt kannul käima musta habemega anonüümne mägilane. See refräänina korduv, sagenev seik toob saali elevust, aga ka tumeda aimuse, et siin ongi "jõud, mis on arutlustest tugevam".

Lavastuse viimases pildis on mitmeplaaniline lahkumismeeleolu. Lajevski ja von Koren kordavad hüvastijätul käsi laiutades ja kohmetu naeratusega: "Aga kes siis teab tõelist tõde? Keegi ei tea..." — "Kas tõesti?" küsib diakon vaikselt vastu, küsib imeliku leebe sarkasmiga. Merel on torm ja paadimehed, kes von Koreni peavad laevale sõudma, on purjus. (Maa)ilm on muutunud süngemaks, saatuslikumaks, haakub Tšehhovi tekstiga: "...võis tajuda lõpmata kauget, kujuteldamatut aega, kui jumal kaose kohal laugles." Kurba mustlaslaulu kuulates ei või kindel olla, kas see kujuteldamatu aeg on möödas või ees, kui kaugel või ligidal on kaos.

Ometi lisandub veel üks pilkeline detail. Oma suvise uurimistöö — piraka purgi meduusidega — unustab von Koren maha. Purk helendab pimeneval näitelaval, meenutades iroonilisel moel ka "ajude pehmenemist", millest räägiti kohe lavastuse algul.

Ent vaatepunkt on muutunud. "Läbi luubi" jälgitud inimsuhete veider banaalsus, tühisebimine, "poisikeste" ärplemine, haavavad pilkenoored — kõik suubub mõtlikku ja mõtestavasse ebakindlusse. "Duelli" kavalehel on foto: noor mees kõssitab lombi ääres oma mõtete tupikus ja (sama mees? samal ajal?) uitab ääretu mere kaldal. Vaateväli muutub, sisekahtlused ja lootused saavad uue kuju, aga vastuse otsimine kestab.

Ehkki lavastaja Lauris Gundarsit ei saa kuidagi võrrelda närvliku ja läbematu von Koreniga, on "Duelli" lavastus nagu seiklusterohe ekspeditsioon: dünaamiline ja tundlik, paradoksaalne, lõbustav ja nukker uurimisretk inimloomuse salasoppidesse. Loode-tavasti on ka Lauris Gundars "Duelli"-väljale midagi maha unustanud, midagi olulisemat kui tuhvlid või meduusid... Siis võib juhtuda, et ta ühel heal päeval tuleb siia tagasi ja alustab järgmist etappi kestvas (l)avastusretkes.



Lavastaja Lauris Gundars.

Kalju Pruuli fotod

JAAN TOOMING — lavastajapreemia

"John Gabriel Borkman" ("Vanemuine").

MARIA KLENSKAJA — naisnäitleja preemia

Lotte "Leekrüübe" (Vene Draamateater);

Lettice "Leekrüübe" (Eesti Draamateater);

Elise "Hullumeelne professor" (Eesti Draamateater).

INDREK SAMMUL — meesnäitleja preemia

Theo ja Markus "Ainus ja igavene elu" (Linna-teater).

KRISTA TOOL — kunstnikupreemia

"Onu Vanja" (Eesti Draamateater).

PAUL MÄGI — muusikapreemia

"Nabucco" muusikajuhitöö (Estonia Teater).

AARNE ÜKSKÜLA — parima kõrvalosa preemia

Tšebutõkin ("Kolm öde", Eesti Draamateatri lavastus Sagadi mõisas).

BORIS TUCH — kriitikupreemia

tõsiselt süveneva, isikupärase ja erudeeritud teatrikäsitluse eest.

ANNE LANGE — Aleksander Kurtna nimeline preemia

Näidendite T. S. Eliot, "Mõrv katedraalis",

J. B. Priestley, "Ma olen siin varem olnud",

W. Shakespeare, "Kuningas Lear",

A. Miller, "Vaade sillalt",

E. J. Dunsany, "Jumalate naer",

T. Kushner, "Inglid Ameerikas"

tõlgete eest.

LILIAN TAMM (VELLERAND) — Priit Põldroosi nimeline preemia

Adekvaatses koostöös sündinud aega, kunsti ja inimest targalt ja tundlikult dokumenteeriva raamatu "Linda Rummo. Elust ja lavaelust" kirjutamise eest.

MERLE JÄÄGER — Ants Lauteri nimeline noore näitleja preemia

Osatäitmised: Gretchen ("Faust"), "Salome" (nimiosa), Mabel ("Ideaalne abikaasa"), Emily ("Me sõidame Torontosse"), Iza ("Iwona, Burgundia printsess"), Laura ("Pisuhänd"), Pümme Jeeva ("Susi").

JAANUS ROHUMAA — Ants Lauteri nimeline noore lavastaja preemia

Lavastused: "Rocco ja tema vennad", "Ainus ja igavene elu", "Spoon River" ja "Impro II — Nansen'i pass".

AARE SAAL — Georg Otsa nimeline preemia

Osatäitmised: "Don Giovanni" (nimiosa), Escamillo ("Carmen"), Germont ("Traviata"), Malatesta ("Don Pasquale"), Belcore ("Armujook"), Figaro ("Figaro pulm" ja "Sevilla habemeajaja"), Rodrigo ("Don Carlo"), "Nabucco" (nimiosa) ning tõstes esile tema pidevat ja stiilset itaalia muusikale ja *bel canto*'le suunatud kontserditegevust.

IVO EENSALU — Salme Reegi nimeline preemia
Röömsate, värvika ansambli mängu ja südamliku sõnumiga lastelavastuste "Kiigepuu" (Eesti Draamateater) ja "Aladдини imelamp" ("Vanalinna-studio") eest.

TEATRI AASTAPREEMIAD 1996

Aastapremiate žürii:

Mare Põldmäe (esimees), Reet Mikkel,

Reet Neimar, Kadi Herkül, Kristel Pappel,

Boris Tuch, Mihkel Mut, Mats Õun.



Jaan Tooming



Maria Klenskaja



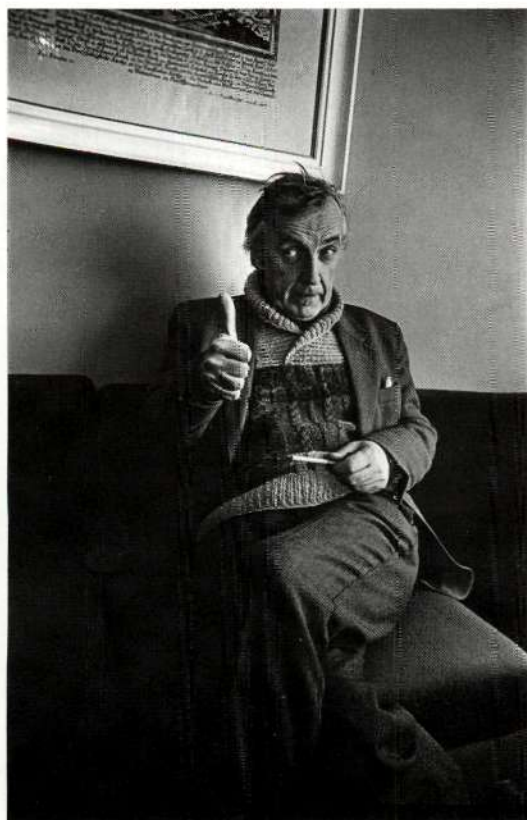
Krista Tool



Indrek Sammul



Paul Mägi



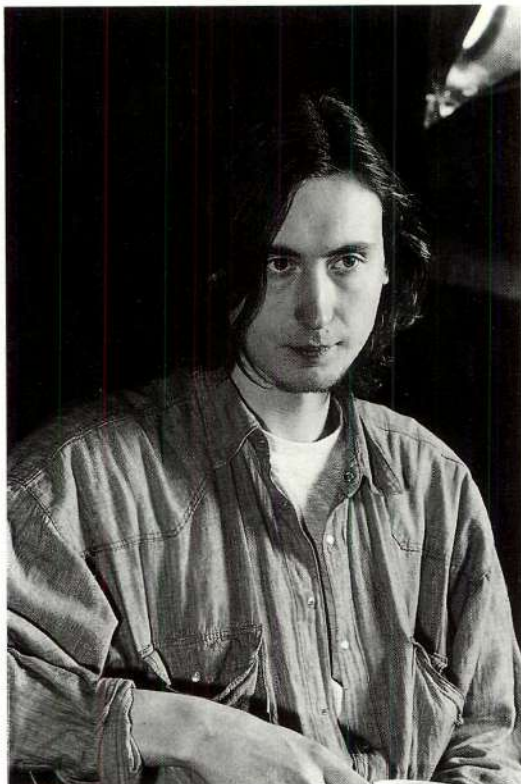
Aarne Üskküla



Anne Lange



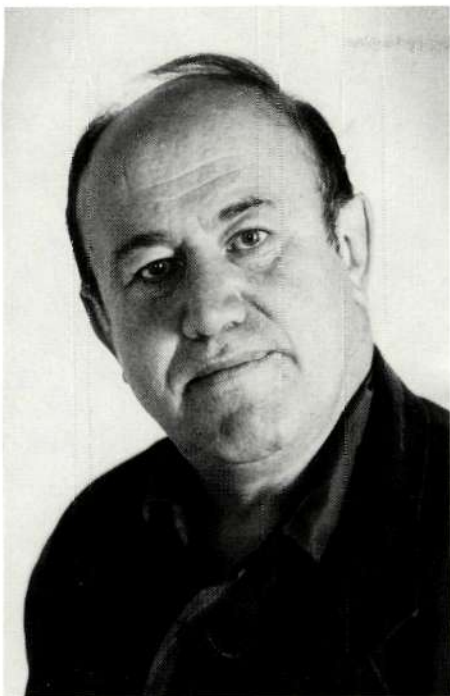
Merle Jäger



Jaanus Rohumaa



Aare Saal



Boris Tuh



Lilian Vellerand



Ivo Eensalu

*Harri Rospu,
Anu Matkuri ja
Priit Grepi fotod*

FILMID NEILE, KES KÜSIVAD

LIINA KULLESE EKRAANIPOORTEED

"IGAÜKS NAGU SAAB". Stsenarist ja režissöör Liina Kuller, operaator Ago Ruus, helirežissöör Peeter Roos, monteerija Salme Jevdokimova. Filmis on kasutatud Arvo Pärdi muusikat. 30 min, 341 m, 16 mm, värviline. © "Eesti Telefilm", 1991.

"EESTI APOKALÜPSIS. ANDRUS KASEMAA". Käsikiri ja režii: Liina Kuller, pilt: Ago Ruus, heli ja montaaž: Ariel Tali, konsultant Enriko Talvistu, direktor Mati Sepping, muusikana on kasutatud fragmente Lepo Sumera loomingust, sponsorid: Tartu Kesklinna Kaubahall ja Tallinna Mööblimaja. 28 min, video Beta SP, värviline. © "FantaasiaFilm", 1992.

"MAAILM NAGU MUSTER". Käsikiri ja režii Liina Kuller, pilt: Ago Ruus, heli: Rein Urm, muusika: Märt Treier, valgus: Uno Lahthein, montaaž: Margit Maran ja Liina Kuller, tootmiskorraldus: Endel Koplimets ja Reet Sokmann, abistasid Hilja Tüür, Ain Suurhans, Enn Säde, Lea Kuldsepp, Vassili Auväärt ja Tõnis Kipper ning "FantaasiaFilmi OY" Helsingist, Tallinna Mööblimaja, Muhu muuseum, Orissaare vald, Saare maavalitsus. Film valmis Eesti Vabariigi Kultuuriministeeriumi ja Kultuurkapitali toetusel. 28 min 25 s, 16 mm, värviline. © "OMAFilm" ja ETV "Eesti Telefilm", 1996.

Filmi- ja telerežissöör Liina Kuller töö on kogu selle aja, mil ta üldse on läbi kaamerasilma püüdnud maailma avardada, alati mõtlema ärgitanud. Rohkem küll passiivselt viisil — tema töödes ei ärrita miski, ja vähe on seal sedagi, mis otsekohe vaimustusest õhkama paneb. Liina Kuller tööde mõju on pikaajalisem, peenem ja keerukam. Seda polegi nii lihtne "mustvalgesse kirjasõnasse" ümber panna. Äkki on see üks põhjusi, miks Kuller tähelepanuväärsest ekraaniloomingust on kirjutatud väga vähe.

See on tõepoolest raske ülesanne, nagu ma nüüd, retrospektiivis, omas ajas kord juba vaadatud filme ja saateid uuesti üle kaedes pidin endale tunnistama. Kui esimesel pilgul tundubki režissööri mõte neis selge, siis kirjutama asudes ning uuesti ja uuesti linte läbi vaadates see justkui üha kaugeneb vaatajast. Varjudes peaaegu kättesaamatusse kaugusse pildikeele latmetähenduslikkuse,

filosoofiliste üldistuste ja kunstivormi ähmaselt kumaval silmapiiril.

Liina Kuller tugevaim külg avaldub portreežanri piiritude võimaluste mail. Tema töödest kumab läbi, et ta on õppinud kujutavat kunsti — graafikat ja lavakunsti. Teda näib ühevõrra vastupandamatult huvitavat nii maailma pildilisus, selle graafiline ja maailine olemine, kui ka inimene (oma) rollis, kõigi selle tähenduste ja meeoluvärjunditega.

KUS LÕPEB SAADE
JA ALGAB FILM?

See kestvalt telemaailmas ülal seisev küsimus jälitab ka Liina Kuller loomingut analüüsid. Enamik tema portreelugusid tulebki liigitada filmideks, olenemata sellest, millise stuudio tööna need valminud või kui väheste vahenditega loodud. Vaatajat ei tohigi huvitada teleinimeste arutlused, miks filmil saatest rohkem raha, kaamera- ja montaaži- ning ka süvenemiseaega on olnud. Vaatajat peab huvitama ja huvitabki tulemus. Sellel karmselgel skaalal saab filmiks pidada üldistuslikkuse astmelt ja kunstiliselt tasemelt kõrgemat tulemust. Teleala inimesi rõhub sageli, kui just nagu kõrgemaks kuulutava sõna "film" taga on nigelam tulemus, kui nii mõnelgi saateks nimetatul. Liina Kuller saated on tihti ülimal määral filmid. Nagu on filmid tema filmidki.

Kuller on keerulise natuuriga looja. Talle ei tule kunagi ega midagi kergelt kätte. Ei saagi tulla, sest isiksusena on ta ülisüüv. Teostuse põhjalikkuse tõttu on ta sageli hädas aja- ja tehnikanappusega — Liina Kuller oleks võimeline filmima (või tegema ükskõik missugust loomingulist tööd) mitu nädalat magamata ja söömata. Kahjuks (või õnneks) seab siin vägagi konkreetseid piirid reaalse elu, selle graafikud ja võtteplaanid. Ja nõnda näib Kuller olevat looja, kel õnn kestabvult püüelda viimast peenimat nüanssi, küünitada jätkuvalt i-le täppi panema.

OLLA KÜSIJA

Kulles tuli televisiooni tööle küpse, väljakujunenud isiksusena. Kümne aasta loominguist selekteerisin subjektiivse eelistuse põhjal niisuguse rea: "Mati Karmin" (1988), "Helene Kuma" (1990), "Eeva Kohose maailm" (1990), "Igaüks nagu saab" (Peeter Mudistist, 1991), "Eesti apokalüpsis. Andrus Kasemaa" (1992), "Maagiline Kaljo Kiisk" (1993), "Küsi kivilt" (Peeter Mudistist, 1993), "Heidmets ja Co ehk Julged ja Ettevõtlikud" (1993), "Seiklus Soosaarega" (Mark Soosaarest, 1994), "Maailm nagu muster" (1996).

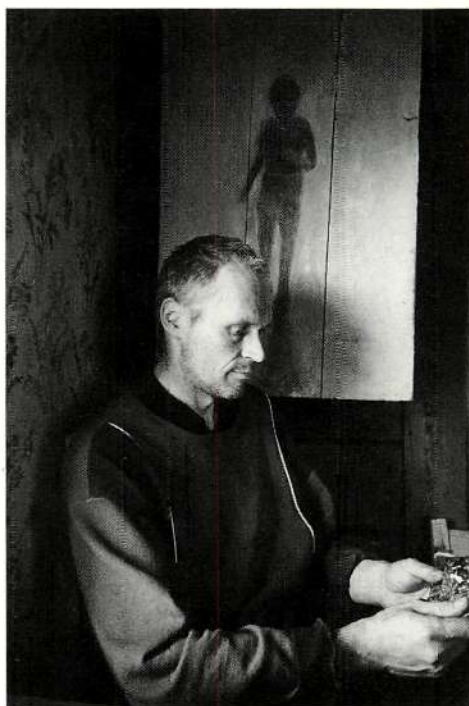
Need kõik on portreed. Väga erinevate inimeste vastuolulised maailmad. Liina Kullese filmide ühine nimetaja (nii vägivaldne, kui selline äranimetamine ka pole) võiks olla looja suutlikkus ja suutmatus oma talendi rõõmu ja risti kanda. Võime olla olemas ja olla küsija. "Kujudega sobib teadmine," ütleb Peeter Mudist saates "Küsi kivilt". Ja lisab: "Kuju täpsustab: oled olemas ja oled küsija."

Maalija ja kujur Mudistist tehtud kahes filmis "Igaüks nagu saab" ja "Küsi kivilt" kõneleb Liina Kulles sel teemal väga siiralt ja otse. Õigemini kõneleb küll Mudisti isik. Ent Kulles on vahendajana tulnud toime väga raske ülesandega. Täna ajakirjanduses kargab kogu aeg silma eetika eiramine. Liina Kulles on aga ebamoodsalt eetiline. Loobumata samas olemast objektiivne dokumentalist. Halastamata tõtt kõneldes suudab ta inimliku ja intiimse tõsta kunstiüldistuse tasandile. Kõrgemale tasapinnale, kus vaataja vahetab kaastunde kaasaelamise vastu.

Mõlemad filmid Mudistist on huvitavad ja kujundlikud, nagu kogu Kullese loomingu paremik. Mudist — mees, kes surub end läbi halli kivi ning puhub kivile hinge sisse. Kui imekaunid on tema kivi tardunud hinged, ilmed ja kehad. Neid peab oskama näha ja näidata. Aga ennekõike peab nendest oskama aru saada. Lõpetamatuse ohtlik ahvatlus.

Liina Kulles on üksildane looja. Tema põhjalikkus on teinekord hirmutav, tema võime süüvida ja süüvida peletab pealiskaudsema eemale. Meeletu nõudlikkus tekitab viletsamas vennas trotsi ja jonn. Vähe on neid, kellel Liinaga töö ülihästi klapib. Aga need õnnelikud ei oska siis enam ka paremast partnerist unistadagi.

Kullese töid iseloomustab kahte liiki nägemisvõime: ta näeb erilise ära kõiges, mis enamikule tundub tavalisemast tavaline, ning alati tundub talle, et huvitavam ja olulisem on seal kusagil tagapool, varjulistes sügavustes. Ja ikka on nii, et huvitava varjul peitub



"Igaüks nagu saab", 1991.
Kunstnik Peeter Mudist Saaremaal 1990. aastal.

"Igaüks nagu saab". Peeter Mudist Saaremaal
oma talumaja juures 1990. aastal.





"Eesti apokalüpsis. Andrus Kasemaa", 1992.
Andrus Kasemaa Tartus 1991. aastal.

Ago Ruusi fotod

veelgi huvitavam ja nõnda edasi, lõpmatuseeni.

Kui lasta end sellest mängust kaasa viia, võib loojat ohustada suutmatust tööd vormistada. Just teatav mobiliseerimatus või lõpetamatus näib vahel ohustavat ka Liina Kullest — andehulgale vaatamata. Nagu iga loojat, huvitab teda tulemusest rohkem loomine kui protsess. Ent just protsessi lummast vabaks saamine peaks olema loomingu ülim eesmärk.

Rao Heidmetsa ja Jaak Arro videoränd "Heidmets ja Co ehk Julged ja Ettevõtlikud" on idee tasandil justkui selge, taotlustes arusaadav, pretendeerides teostuselt põnevalt

filmilikule ja ometi... See kõik ei veena. Jääb pelgalt eepiliseks (ja millegipärast naljamaiguliseks) postmodernismi poole kiikavaks konstateeringuks. Üldistuse tasandile ei küünita. Seda tõestab seegi, et praegu vaadates mõjub 1993. aastakäigu ironia juba olemise ja tühisena.

Vastandina meenub 1988. aastal tehtud saade skulptor Mati Karminist, kus Kullesele omane mõtteselgus on leidnud suurepärase toetust režiist ja pildist. "Must ja ropp," ütleb Karmin skulptori töö olevat, ja seda kriiputab Kules pildis ka alla. Ent tõstab siis esiplaani selle imelise, puhta ja täiusliku, mis lõpuks sünnib tulest ja rauast. Ka raskete pronksist kujude imepärase õhuline tähendus on siin tuntav. Samamoodi kui Andrus Kasemaa piltidesse imbub selguse jõud läbi ajalikkuse ja kestuse — läbi anatoomikumi laipade ja antiiskulptuuride vastandliku esteetika.

TÖLKIDES TÖLKIMATUT

Tähendusi ja sümboleid Kules teab. See teadmine on sügavam, kui sageli ettetulev märkidega epateerimine kino- või teleekraanil. Nende lahtimõtestamine ja -kirjutamine on siin kirjutaja poolt koguni vägivaldne tegu. Sest Kullese sümboolid on mõeldud mõjuma koosluses üldise mõtte ja võimsa muusikaga, mida ta kasutada armastab. Pärt ja Schnittke. Aga mitte Pärdi ja Schnittke pärast, nagu pole ka sümboolid sümboolite pärast, vaid nende jõu ja selge tähenduse tõttu.

Ometi on ju nii ahvatlev püüda mõis-



"Maailm nagu muster", 1996.
76-aastane Orissaare
vaibameister Harri Aer oma
töödega.

Liina Kullese foto

tatada, miks on Liina Kulles maalinud Mark Soosaarest portree kui autos elavast meesnagu-orkestrist. Või miks ta endale seda lubada võib. Liina Kulles nimelt tunneb oma "materjali" — inimesi, keda ta portreerib, tunneb nende maailma. Ma ei tea, et ta oleks endale kordagi lubanud ülbust puudutada teemat (ja selle kaudu ka inimest), mis (või kes) poleks temale ülimalt tähtis. Erutav näide võiks siinkohal olla kunstisaade "Eeva Kohose maailm". Varalähkunud soomlannast kunstnik, kelle pildid on sama mõjuvad kui masendavad ja keda — ma arvan — Liina ei tundnud.

Mäletan seda näitust Hansa Aidas 1993. aastal. Näituselt vändatud sõnatu videotõlgendus on mõjuv tänaseni. Alles saate lõpus näeme kunstniku fotot ja kirjepilt annab külmas kontorikeeles tema CV. Aga selleks ajaks on Eeva Kohose sõnum piltide ning nende täpse aktsepteerimise kaudu vaatajat juba kõigest informeerinud. Seegi on portree. Surnud kunstnikust, kelle Liina Kulles tundis ära — tema piltides, nende hirmutav-hukutavas jõus.

MÖTTETUSE VASTU

Liina Kullese loomingus on veel kaks imelist maailma, mis just nagu seisavad teistest eraldi. Habras, luigelik ja pitsiline "Helene Kuma" ning kaunimustriline, kõike endas peitev naivistlik vaip "Maailm nagu muster".

Nendest filmidest ei oska kirjutada. Õigemini, pole õigust. Sest mis on üks tühipaljas kirjatükk Helene Kuma niplispitsist luigepildi või Harri Aeru maailma kujutava ristpistevaiba kõrval? Nende meistrite iga silm või aas või piste kannab endas rohkem kui terve ajakirjandus kogu oma kaduvuses. Niisuguses pistes või silmas on peale talendi veel ka sajanditepikkune filosoofia ning meistrite põlvest põlve kandunud oskuste kogum. See ongi kultuur. Niisama lihtne. Vastandiks klantspildiajakirjadele, vägivallafilmele, barbikultusele.

Mõttetuse vastu aitavad mõtted. On hea, kui tehakse kujusid, pilte, linikuid, vaipu ja filme, mis annavad ainekse mõtlemise poole püüelda. Mis nagu kivid lubavad meil olla küsijad.



Liina Kulles 1996. aastal.
Heidi Maasikmetsa foto

LIINA KULLES on sündinud 25. mail 1947. aastal Tallinnas. Õppinud 1968—1971 Tallinna Konservatooriumi lavakunstkateedris režii ja 1973—1979 Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis graafikat. Töötanud õpetajana Ruhnu saarel, kunstipedagoogina Tallinna Lastekunstkoolis ning aastatel 1986—1995 Eesti Televisioonis kunstniku ja režissöörina. Teinud ETVs autori ja režissöörina mitukümmend, põhiliselt kunsti- ja portreesaadet. 1993 rajas koos operaator Ago Ruusiga stuudio "OMAFilm". Järgnevalt on toodud L. Kullese olulisemad tööd.

LIINA KULLESE FILMOGRAAFIA

1991 "Igaüks nagu saab", 30 min, 16 mm, "Eesti Telefilm" ja YLE TV1. Portreefilm kunstnik Peeter Mudistist. Filmi on näidatud mitmetel festivalidel, 1991. aastal Läänemere maade filmi- ja telefestivalil Bornholmis, Taanis 1991. aastal pälviv see žürii eripreemia ning samal aastal "Prix Europe" (äramärkimine Euroopa aasta parimate dokumentaalfilmide hulgas).
1992 "Eesti apokalüpsis. Andrus Kasemaa", 30 min, video Beta SP, "FantaasiaFilm". Portreefilm Tartu kunstniku maalidest ja tema maailmast.
1994 "Seiklus Soosaarega", 60 min, video Beta SP, ETV. Portree režissöör Mark Soosaarest.
1994 "Natüürmort Maraniga", 30 min, video Beta SP, ETV. Portree maalikunstnik Olav Maranist.
1994 "Alasti tuln ma...", 30 min, video Beta SP, ETV. Telesaade aktinäitusest Pärnust.
1995 "Minu maja", 30 min, video Beta SP, ETV. Telefilm ühest vanast majast Tallinnas.
1996 "Maailm nagu muster", 28 min, 16 mm, "OMAFilm" ja "Eesti Telefilm". Portreefilm vaibatikkijast Harri Aerust.
1997 "Hereditas" ("Pärand"), 30 min, video Beta SP. Videofilm Tallinna vanalinna kultuurikeskkonnast.

Sulev Teinemaa

ESTONIA ORKESTRI AO- JA HOMMIKUAEGADEST



Otto Hermann (1878—1933).



Raimund Kull (1882—1942).

Igal ajal on olnud päris kindlasti oma algus, sealjuures neilgi, mille algust me ei tea. Sünnipäeva väärivad kõik ja kui seda "kirikuraamatust" ei leita, otsitakse elust enesest midagi ikka üles. "Estonia" orkestrile valiti niisuguseks daatumiks **23. veebruar/8. märts aastal 1907**, mil vanas "Estonias" Väike-Tartu maanteel (Sakala tn) anti kontsert sümfoonilise muusikaga. Uus kava tehti juba 29. märtsil/11. aprillil, ärgitajaks ja teostajaks oli **Otto Hermann**.

Toodud kuupäev on korrektne, seda kinnitab "Päevalehe" kuulutus: "Reedel, 23. veebruaril 1907. a. kell 9 õhtu "Estonia" seltsi saalis Sümphonia orkestri kontsert hra Otto Hermanni juh. Orkester 48 meest. Solist ooperilauljanna prl. E. Pfeiffer (sopran). Pileti hinnad..." jne.¹ Sel kevad-talvel kõlasid Mendelssohni avamäng "Fingali koobas", avamäng Weberi ooperile "Nõidkütt", Fr. Chr. Strobeli "Koit ja Hämarik", Sibeliusse *Valse Triste* jne.² Teatril oli toona vaid kümnekond pillimeest, appi võeti neid muidugi sakslaste linnateatrist ja mujaltki, kuid arv 48 tundub siiski ülemäära julge. Igal juhul oli see aga eestlaste korraldatud ja eestlastele mõeldud üritus, iseasi, kas ka esimene säärane Tallinnas. Sest tänu Estonia Teatri arhivaari Vilma Paalma otsingutele võib nüüd leida vähemalt osalise kinnituse Paul Pinna väitele, et "Estonia" seltsi juures tehti sümfoonilist muusikat juba enne "kutselist" teatrit (siis enne 1906. aasta sügist) — nimelt detsembris 1904 ja "suurim" kontsert olnud 1905. aasta märtsis.³ Seltsi säilinud dokumentatsioon sellest vaikib, kuid ajaleht "Teataja" kirjutab, et "Estonia" saalis olevat osalenud segakavadega piduõhtutel ja heategevuskontsertidel 1905. aastal 50-liikmeline (jälle!) orkester. Oma seoses rahvusliku orkestrimängu tänapäevaga on sel kuupäeval otsesem tähendus, kui 1900. aastal Tartus alustatud, sest teatavasti suri sümfoonilise muusika viljelemine Tartus 1930. aastatel sootuks välja, Tallinnas seevastu, nagu järgnevast näeme, hoogustus.

1904. aasta "Teatajatest" ei õnnestunud Vilma Paalmal leida ühtegi asjakohast märget (st neid ei ole), seevastu aga järgmisel, st 1905. aastal mitmeid üritusi kajastavaid jälgi küll. Neist selgub, et orkester osales heategevatel segakavadega õhtuil, kus näiteks 23. aprillil (v. k. j.) esitati *Intermezzo* Mascagni ooperist "Talupoja au", Mendelssohni "Pulmarss" ja Händeli *Largo*; detsembris avamäng Glucki ooperile "Iphigenia Aulises", Preestrite marss Mendelssohni ooperist

¹ "Päevaleht", 15. II 1907.

² "Päevaleht", 22. ja 23. II 1907.

³ P. Pinna. Minu eluteater ja teatrielu I. Tallinn, 1934, lk 36.

"Athalia" jm.⁴ Need olid arvatavasti esimesed ülesastumised, kuid mitte veel enda nimel ega sümfoonia kontserdi nimetuse all.

Rahvuslik vaimne eliit resideeris sajandivahetusel Tartus, seepärast otsisid sinna teed ka need Peterburi konservatooriumi (Pbk) koolitusega professionaalid, kes mujalt pärinesid — Rudolf Tobias, Juhan Aavik, Mart Saar, rääkimata Miina Härmast, "sakslasest" Aleksander Lättest jt. Tallinnas aga liitus ju Konstantin Tüرنpugi kultuurikandvama saksa seltskonnaga (rida võimekamaid, Tobias, nagu Artur Kapp, Mihkel Lüdigi, Jaan Tamm, Lembad jt, viivitasid kodumaale naasmisega ju üldse!). Just sellega on seletatav, miks eestlaste sümfoonilise muusika edendajaks Tallinnas suutis selle sajandi algul tõusta niisugune suuretahteline, kuid kasina haridusega mees, nagu seda oli Otto Hermann (1878—1933).⁵

Algteadmised sai ta Tallinnas Tüرنpult ja toomkiriku organistilt Ernst Reinickelt, ilmselt andeka inimesena piisas neist Pbk-sse pääsemiseks, kuid Louis Homiliuse oreliklassis püsis ta vaid 1898.—1900. aastani, siis pöördus tagasi. Tegutses algul klaveri- ja orelisaatjana, sealjuures üsna tulemuslikult (käis Aino Tammega isegi Riias). Just see töö pluss dirigeerimise kihk lähendasid Hermannit "Estonia" seltsiga. Siin komplekteeris ja juhatas ta esialgu kuni kümnest asjaarmastajast koosnevat keelpilliorkestrit, täites sellega sõnalavastuste vaheaegu. 1907. aastal palgati ta loomuliku jätkuna juba kutselise teatri muusikajuhiks — taastamaks Jaan Bergmanni aegset muusikalist tegevust. Võimalusi kainelt hindav selts sümfooniakontserte muidugi ei kavandanud ega huvitunudki neist — need organiseeris ja viis otsast lõpuni läbi Hermann ihuüksi ning valdavalt omal majanduslikul riisikol. Teatris operetimõtte küll liikus ja Hermannist sai ka esimeste kutselises "Estonias" lavastatud tükide (Hervé "Mam'zelle Nitouche" ja Jonesi "Geiša", vastavalt aastail 1907 ja 1908) muusikalise külje eest hoolitseja, kuid oma pärusmaaks ta teatrit vist üldse ei pidanud. Või, nagu ütleb Pinna, oli "mitte operetile loodud. Ta oli tõsine kunstnik, kuid oma lõppeesmärgini ta ei jõudnud kunagi"⁶. Tema operetivõõrustusest võib ka täiel määral aru saada, kui tal laval troonis näiteks toosama võrratu Pinna, kes isegi tunnistas, et tegi lauljana "suu lahti ja põrutas, kuidas nokk oli kasvanud"⁷.

Instrumentalistid, kuigi samuti asjaarmastajad, olid lihvitumad (iseäranis siis sakslasist professionaalidega õnnistatud linnateatri orkestris). Ja muidugi meelitas võimalus tegelda tõise muusikaga. Kuni 1912. aastani suutis Otto Hermann suurte pingutustega ette valmistada — peamiselt suviti — ühtekokku kümme-kond kava, mis esitati vana "Estonia" kõrval veel Lutheri rahvamajas ja isegi Börsisaalis ning mida



Artur Kapp (1878—1952).



Arkadius Krull (1895—1975).



Verner Nerep (1895—1959).

⁴ "Teataja", 26. IV ja 3. XII 1905. "Estonia" arhiivis on kõik väljavõtted olemas. Kõhklusi koosseisude töepärasuses kinnitab tegelikult Otto Hermann enda kiri 27. IX 1931 Juhan Aavikule, kus ta kurdab, et kogu tegutsemisajaja jooksul vaid "suurte jõupingutuste järgi sain orkestrit suurendada 45 meheni". TMM, M 64—1/6.

⁵ Vt ka kogumikust "'Estonia" — lauluteatri rajajaid". Tallinn, 1981, lk 34—40. Muide, sakslased arendasid sümfoonilist muusikat Tallinnas juba 1850. aastatest peale.

⁶ P. Pinna. Mälestused I. Tallinn, 1947, lk 65.

⁷ Tsiteerit Eino Uuli artiklist "Eesti ooperi minevikust". Almanahh "Eesti Nõukogude Teater" III, Tallinn, 1957, lk 172.



Neeme Järvi (1937).



Eri Klas (1939).



Peeter Lilje (1950—1993).

korrati rannasalongis, Harjuvärava mäel ja mujalgi. Need kontserdid muutusid võrdlemisi populaarseks, ka üldiselt asjalik arvustus oli heatahtlik (eriti sakslastelt, eeskätt Otto Greiffenhagenilt). Ent kuigi mitmed, just tugevamad jõud, nagu August Topman (klaver, orel) ja Rudolf Hurt (metsasarv) tegid kaasa tasuta, tulnud osalejatele "igakord omast taskust juurde maksta"⁸.

Võib aga ette kujutada, mida tähendas eestlastele — olid need siis (kultuuri)tõusikud, koolilapsed või õpetajad, töölisaristokraatia esindajad — kuulda **omadelt** sümfooniilist muusikat, seda tavakodanikele kättesaadavate kohtade kõrval pealegi veel linna esinduslikumas saalis, mida Börsisaal toona kujutas ja mille lävest oli varem paremal juhul üle astunud üksnes "kadakas"! Kahtlemata kuulusid Otto Hermann korraldatud kontserdid nn teise rahvusliku ärkamise avalduste hulka. (Seda küll ilma igasuguste poliitiliste rõhuasetusteta, üksnes muusikalise eneseteostusena, mida kõik pooled soosivalt kviteerisid. Ärgem unustagem seejuures, et rahvuslik-poliitiline võitlus oli teravnenud äsja koguni linnavalitsuse tasandil, kus sakslased 1905. aasta valimistel esmakordselt lüüa said!) Pole siis vaja tänapäeva mallide järgi kaaluda ettekannete kõlalist ega tõlgitsuslikku pilti, seda enam, et väga ülejõukäiva repertuaari järele ei küünitatud. Figureerisid Thomas', Griegi, Kuula, Dvořaki, Mendelssohni, Brahmsi, Rubinsteini väikevormid, korduvalt ka Sibeliuse "Finlandia" ja *Valse triste*, lisaks veel Händeli *Largo* ja Lüdigi "Lembitu". Väheütleavam oli vaid Hermann enda looming, seda toonitas ka arvustus ja adus ta isegi, kuid aeg-ajalt käis "paks veri veest" ikka üle.

1908. aasta sügisest kutsus seltsi juhatus teatripoolsele tööle Leipzigi konservatooriumi paberitega Adalbert Wirkhausi⁹. Tema ülesanneteks said operett ja laulumängud, ambitsiooniks — ooperi tegemine.¹⁰ Hermannile jäid, nüüd 16-liikmelise orkestriga, üksnes mängud seltsi peoõhtutel ja etenduste vaheaegadel.¹¹ Mida aeg edasi, seda raskemaks tal läks. Eriti pärast 1909. aasta suve, mil selts temaga igasugused lepingud lõpetas.¹² Ka seejärel, elatudes vaid klaveritundidest, jätkas ta kontsertidega, tuumikuks ikka estoonlylastest orkestrandid, keda 1912. aastaks oli palgal juba 18. Ent tema juhatatud üritused peaaegu lakkasid, mõned üksikud, veel 1920. aastatelgi, omandasid aga puhtbenefisliku iseloomu ja jäid publikuhuvita. Elu arenes oma rada.

*

Esimesteks "Estonia" enda poolt korraldatud sümfooniakontsertideks olid kolm VII üldlaulupeoaegset 1910. aastal. Selleks ühendati "Estonia" ja "Vanemuise" orkester, mida täiendati veelgi lisajõududega. Kavad tehti tüsedad: Beethoveni *Eroica*, Mendelssohni Viulikontsert (Leopold Ilver, toona

⁸ TMM, M 64 — 1/6 (mainitud kirjast J. Avvikule).

⁹ Adalbert Wirkhaus (1880—1961), David Otto Wirkhausi poeg ja Taavo Wirkhausi isa. Vt ka kogumikust "'Estonia" — lauluteatri rajajaid", lk 41—46.

¹⁰ Tõigi 14/27. novembril 1908 välja 1907. aasta suvel Tartu *Bürger-musse*'s juba katsetatud K. Kreutzeri lühiooperi "Õõmaja Granadas" ning 6/19. II 1909 F. Flotow' "Alessandro Stradella", mis ongi faktilisteks ooperi esmakatseteks "Estonias", osutusid kahjuks aga ennatlikeks.

¹¹ "Estonia" seltsi peakoosolekute ja juhatuse koosolekute protokollid 1908—1912. TMM, T10, lk 22.

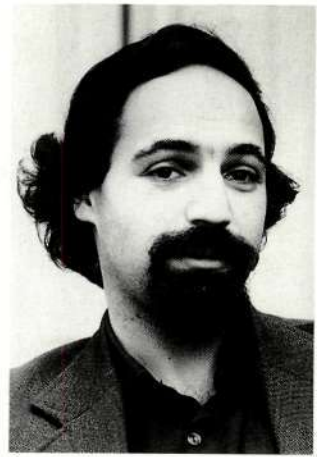
¹² Samas, lk 43a.

vaid 14-aastane), Sibeliuse "Finlandia", Armas Järnefeldi sümfooniline pilt "Korsholm", kaks jagu Artur Kapi Süidist ja "Don Carlos", Artur Lemba Klaverikontsert nr 1 (Theodor Lemba), Lüdigi "Jaaniöö", Saare "Prelüüd" ja "Tants" ning Läte "Eesti tantsud". Juhatas Kapp, Lüdigi ja Lemba töid — autorid ise. Nagu palju muudki neil päevil, ei õnnestunud kunstiliselt ka need kontserdid, põhjuseks mängijate äärmiselt ebaühtlane tase ja vaid üksainus ülepeakaela tehtud proov.¹³

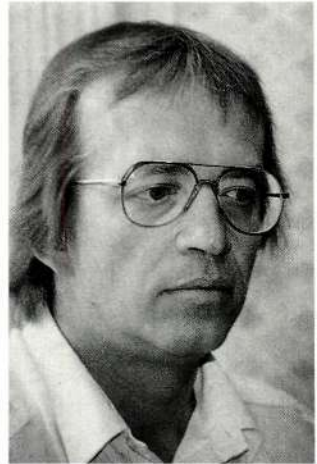
Üsna järsult elavnes orkestri teatriline tegevus Raimund Kulli tulekuga "Estonia" muusikajuhi kohale 1912. aastal. Juba järgmiseks kevadeks saavutas ta orkestri koosseisuks 28 meest. Samal ajal loodi seltsi juurde muusikaosakond (EMO) segakooriga, millele oli määratud kujuneda kuni viimase suure sõja sündmusteni eesti koorilaulu lipulaevaks. Peaesmärgiks seati vokaalsümfooniliste suurvormide ettekandmine, ja kuigi neid tehti ka oreli saatega, tihenes, eeskätt vabariigi aegu, koostöö orkestriga. Esimeseks koosinemiseks olid nr-d 17, 18 ja 19 (*Sanctus*) Tobiase "Joonase lähetamisest" "Estonia" uue maja avapidustustel autori juhatusel 25. augustil 1913. Tegelikult jõuti peaaegu igal hooajal midagi ühiselt ette võtta: hooaeg 1913/14 avati Kapi kantaadiga "Päikesele", järgnesid Haydni "Aastaajad" ja "Loomine", Schumanni "Roos rändamisel", Gade "Kalanus" jne, kusjuures neid juhatas EMO dirigendina Topman.

Kulli põhitööks kujunes tema enda initsiatiivil nn rahvakontsertide korraldamine. Talvel tärganud suvekontsertide ideed asuti realiseerima 1913. aastal Rannavärava ja Harjuvärava mäel kindla sihiga "järk-järgult kasvatada ja arendada" üldist muusikalist maitset¹⁴. Ning rahva osavõtt oli elav, kontserte ettekujuteldamatult palju — 49 (neist 11 tasuta). Pärishooajaks koliti nendega oma vastavatud esindussaali, kus pühapäeviti ja kolmapäeviti tehti kevadeni ühtekokku 46 kava. Piletid olid odavad, mistõttu ka noorte osa publiku hulgas suur. See oli tõeline "muusikaakadeemia": "Eesti helitööde õhtu", "Prantsuse meistrite õhtu", Tšaikovski, Wagneri jt õhtud kokku 7 sümfooniaga (Beethoveni I, II ja VIII, Mendelssohni Itaalia sümfoonia ja Mozarti "Jupiter" ning Schuberti "Löpetamata" sümfoonia); "esimese eesti sümfoonia" kõlas juba sügisel Artur Lemba Esimene.

Kõik näis laabuvat, kuid siis keelas kuberner 1914. aastal suvised aiakontserdid kui rahurikkujad ära, augustis aga algas sõda. Mobilisatsioon hõrendas orkestri ridu, sügisel rekvireeriti kontserdimaja tiib mereväe laatsareti tarvis. Siis tegutseti teatrisaalis. Järgmise hoobi andsid kinoomanikud, kes keelasid oma muusikuil osalemast. 1915/16. hooajal olukord sümfooniakontsertide alal mõneti paranes (kiita said mitmed Riias Tallinna asunud dirigendi Alfred Kirschfeldti kavad — Beethoveni V, Mozarti g-moll (nr 40), Sibeliuse II), rahvakontserdid seevastu jäid tasemelt nõrgukesiks, kuigi neil esines tugevaid soliste Soomest ja Eestist, ka Leo-



Jüri Alperden (1957).



Paul Mägi (1953).

¹³ Eesti muusika I. Tallinn, 1968, lk 135 ja 157. Küsitavaks jääb siin Ilveri eesnimi algustähena antud "J". Samas Pbk arhiivis on Ilveri (sünniaastaga 1895, lõpetanud diplomiga 1914. aastal) eesnimeks antud "Leopold".

¹⁴ "Estonia" aruanne 1913/14, lk 9. Siitpeale on toetunud põhiliselt Karl Leichterit uurimusele, mis avaldatud väikesetiraažilises (600) kogumikus "Estonia" muusikalise arengu keskusena", Tallinn, 1992.



Esimene teada olev pilt "Estonia" orkestrist. On suvi 1910, poseeritakse seltsi aias.

pold Aueri andekas õpilane Thelma Given Chicagost. Hooajal 1916/17 vilgas tegevus jätkus, asjaarmastajate abiga suurendati orkester 50 meheni, taset see ei tõstnud, repertuaari aga avardas küll (ka Griegi *a*-moll ja Liszti *Es*-duur klaverikontserdid, Franck, Beethoven, Tšaikovski, Charpentier... ning Beethoveni IX sümfoonia koos EMO-lastega). Publiku osavõtt oli läbi hooaja erakordselt elav. 1917. aasta suvel lubati jälle Harjuvärava mäele. Anti 118 kontserti, neist 11 sümfoonilise muusikaga, osa tasuta — ja ikkagi 35 000 müüdüd piletit!

Aastatel 1917/18 näeme esmakordselt estoonlaste n-õ planeeritud harutegevusena orkestrisolistide kammerõhtuid, klaveripartneriks Helmi Mohrfeldt. Veebruaris vabaneb kontserdisaal, külmast hoolimata on rahvast rohkesti. Suvel minnakse 36-se koosseisuga taas Kiek in de Kōki lähedale pärnade alla. Kullile sekundeerivad Adolf Helder, August Nieländer, Johannes Paulsen, Lüdigi ja Kirschfeldt, jagades omavahel enam-vähem võrdselt 14 kontserdi juhatamise. Ent piletid olid odavad, rahvas vaene ja suvi lõpetati suure puudujäägiga.

Järgmine hooaeg sattus sõltuvusse mitmetest muusikavälisest asjaoludest ning jättis soovida, kuid publikuhuvi kummatigi kasvas. Võib-olla sellepärast, et ette astus rida vanu ja uusi soliste, nagu Eddy Bullerian, Julius Vaks, Raimond Bööcke, Ludvig Juht, Erika Franz, Karl Viitol, Tenno Vironi, Vladimir Padva jt. Kõige olulisem oli aga, et orkestrit suudeti koos hoida. 1919/20 ühendati kontsertideks 22-liikmelise teatriorkestriga 20-liikmeline kasiinoorkester, kellega oli koos musitseeritud juba varemgi, ning et tulud seda võimaldasid, palgati veel lisagi — nii sooritati enamik 62 kavast juba poolesaja mehega. Ent 1920. aasta suvel tegid palgatülid Harjuvärava mäe kontsertidele lõpu. Sügisel lahkus Kull, asemele tuli **Artur Kapp**, orkester aga sulas taas kokku (30-liikmeliseks). Nõnda ka kontserdid — neid toimus 15, rahvakontserte ainult 4.

Nüüd oli "Estonias" juba kaks oma dirigenti ja järgmisel hooajal tehti selge vahe sisse: Kull tuli tagasi kontserdimaja tiiba, Kapp jäi teatrile. Siinkohal on õige aeg meenutada, et kõik eelnenu ja samuti järgmised kaks aastakümnet oli tegu ju teatriorkestriga — kuidas jõuti topeltkoormust taluda? Üpris lihtsalt, sest esiteks oli "Estonia" ju kombinaatteater ning muusikalavastusi ei etendatud tavaliselt üle paari-kolme nädalas (neistki pooled 1940. aastani ja hiljemgi hõreda partituuriga operetid). Tõsi, repertuaari tihenemine (oopereid 4—5 hooaja kohta) kasvatas töömahtu tublisti, kuid sõjaeelsel kümnendil jaotus ka "vastutus" juba ringhäälingu noore orkestriga n-õ pooleks. Teiseks seesama "vastutus" — ega proove ja viimistlust siiani vaadeldud perioodil organisatoorseste raskuste tõttu palju harrastatud (tavaliselt oli neid kaks).

Mida aga aeg edasi, seda nõudlikumaks muututi ning see väljendus nii püüdlikus viimistluses kui ka kavade arvu vähendamises 7—15-ni sesooni kohta. Regulaatoriks olid publik ja arvustus, oma aja ära elanud segakavadega rahvakontserdid aga surid 1930. aastate algul lõplikult välja. Kuigi aastad polnud edaspidigi vennad, mängus üldjoontes siiski kosus (Tallinna Konservatoorium!).¹⁵

Peatusime aostatel detailsemalt eesmärgiga pakkuda võrdlusmaterjali nüüdisetkega — mitte et taunida viimasega rahulolematuid, vaid meenutamaks, kui vähe on möödas ajast, mil meil polnud mitte midagi. Et nii väliseid kui sisemisi ränki tagasilööke on olnud mitmeid, teavad koolilapsedki, ning asjade praegust seisutuleks näha nimelt selles, mitte aga Otto Hermann esimeste sammude konarlikkuses. Ja kas mitte ka selles, et terve rida suuri andeid oma parimad aastad “Eestist mööda” on töötanud: kõigepealt paljud Pbk “konservatoristid”, siis 1944. aasta pagulased ning lõpuks viimaste kümnendite vabatahtlikud emigrandid? Liiga palju kordi on tulnud uuesti alustada, sealjuures kvantitatiivselt üha ahenevatel inimressurssidel selleks, et kvalitatiivsed traditsioonid üldse jõudsalt saanuksid välja areneda. Ses mõttes on isegi ime, et näiteks “Joonase lähetamise” orkestriosa helikandjal rahvusvahelise kriitika välja kannatas.

*

Jätkame linnulennult hooajaga 1923/24, mil veel mingit ERSOt polnud.¹⁶ Algas oma ja välismaa külalisdirigentide ajajärk, mitmeti sarnane 1990. aastate ERSO praktikaga. See tähendas võõraste rohkusest tingitud kirjususe kõrval ka kujundava peremehekäe puudumist. Suures plaanis musitseerivale Kullile polnud omane detailide kallal nokitsemine, selleks puudus pidevalt aeg ja tõhus “instrumentki”. Kuid et külaliste seas esines ikkagi terve plejaad häid orkestrijuhte, kogeti ajapikku Euroopa tuuli, üht-teist arusaamades ka kinnistus. Osalt tuleb Kulli süüks panna

¹⁵ Alahindamata orkestri funktsiooni muusikalavastuste põhjana, jääb see osa mõistetavalt vaatluse alt välja, kuna kuulub vaid ühe komponendina mitmest lavamuusika valda.

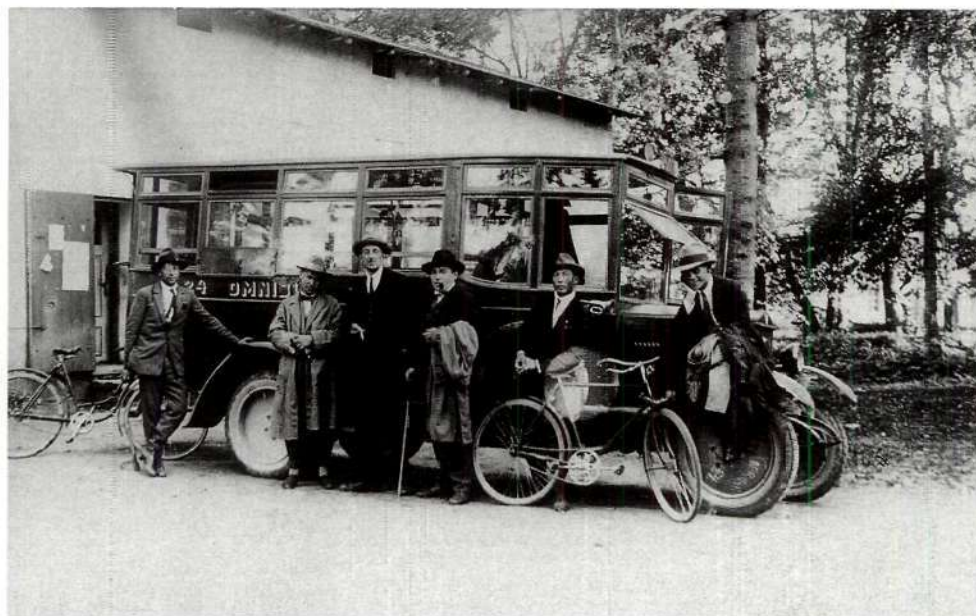
¹⁶ Orkestri arengut kuni 1940 vaatleb K. Leichter hooajast hooaega eelviidatud artiklis, kokkureturnumalt kogumikus “Eesti muusika” II, Tallinn, 1975, lk 168—180.

1913. Tulemas on esimesi avamisjärgseid kontserte uues majas. Keskel Raimund Kull.





1919. Suvekontsertide aegu Harjuvärava mäel. Appi tulnud mereväe- jt aegade hämarusse vajunud muusikute kõrval näeme siingi kultuuriloolisi isikuid: Esimeses reas vasakult kolmas: Adolf Vedro, ja kuues: Johannes Paulsen, kaheksas: August Milli ja üheksas: Julius Vaks.

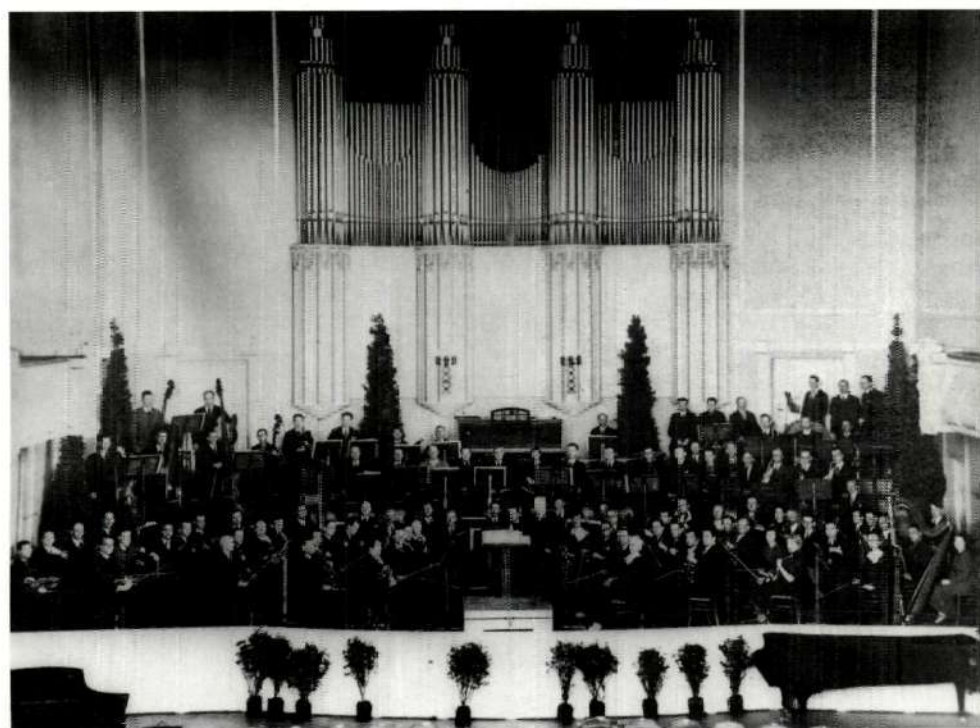


1920. aastate keskel. Üks poissmehelik lustikäik Viimsisse: vasakult teine: Voldemar Leemets, neljas: orkestri kontsertmeister Arvid Miilen (läks pärast orkestri streiki Austraaliasse), viies: Jüri Kivi ja kuues: Rudolf Milli. Klõpsu tegi viimase vend August Milli.

vähest nõudlikkust pakutava suhtes, repertuaar omandas üpris juhusliku ilme. Ometi oli Kulli tehtud töö tulemusena orkester muutunud kõlatäiuslikumaks, koosmängutäpsemaks ja dünaamiliselt paindlikumaks — egas muidu oleks prominentsemadki külalised meelsasti tagasi tulnud. Edukaimad olid Robert Kajanus Helsingist, Franz



1930. aastate algul. Lully Wirkhaus kaeb orkestriauku kord ka saali poolt.



1937. Pärast kontserti koos Riigi Ringhäälingu muusikutega soome helilooja ja dirigendi Armas Järnefeldiga.



1957. Aplaus pärast Ernesaksa "Tuleristsete" esietendust. Lõpuks ka orkestrile.

Mikorev Münchenist, Theodors Reiters Riist. Omadelt kõlasid siis Elleri "Legend" ja "Viirastused", suurvormidest Mendelssohni "Elias" ja Bachi Matteuse passioon.

Järgmist hooaega raputas üldisest majanduse langusest ärgitatud orkestri streik ja järgnev lokaut. Riiklikku toetust esialgu ei tulnud, kuid sellest hoolimata võeti pärast tõsist arupidamist jälle palgale 27 meest. Avaliku kriitika alla langenud Kull hüljati, asemele (ka EMO juurde) kutsuti Tartust **Juhan Aavik**. Siiski ei luba täielikust seisakust kõnelda pühapäevased rahvakontserdid, kuid neis polnud erilist sisu ja publik jahtus.

Seejärel, 1925/26. hooajal tasapisi toibuti, orkester suurendati — küllap teatritükkide pärast — koguni 40-liikmeliseks. Tõhustati reklaami: kavalehtedele ilmusid annotatsioonid, esimest korda anti välja tervet sesooni hõlmav brošüür¹⁷, ajalehtedesse ilmusid korrapärased eelutvustused ja arvustused. Programmid muutusid läbikaalutumaks ja teostus viimistletumaks. Aavikule endale sobis Theodor Lemba hinnangul paremini klassika. Ent majanduskriisi süvenes ja järgmisel aastal tuli orkestrit jälle koondada — jäi 27 orkestranti. Et selle läbi kannatas ka hoogustuv ooper, jõuti direktor Hanno Kompuse¹⁸ pealekäimisel 1927/28. hooajal juba mitmendat korda poolesaja meheni (koos lisajõududega, kes — unus varem ütelda — olid valdavalt kinomuusikud). Kuid kindlusetusetunne sünnitas orkestri põhi-koosseisus mängijate sagedase vahetumise (räägiti 10 mehe siirdumisest Austraaliasse!), raskusi esines muidki. Kavadesse lülitati häda pärast sageli juba varem mängitud. Siiski, eredeateks välgatusteks hinnati Kapi autorikontsert ning nimeka inglase Emil Cooperi kava.

Sügavaim mõõn saabus 1928/29. hooajal, mil sümfooniakontsertideni küüniiti vaid kahel korral. Siitpeale tõusti edasi-tagasi jõnksudega tasapisi soovitu suunas, kuni 1935/36 toodi välja koguni 14 kava.

Nagu Cooper, nii ka Kajanus, Reiters, Gerhard Keussler (Saksamaa), Walerian Bierdiajew (Varssavi) jt külastasid Tallinna peaaegu vabariigi lõpuaastateni. Iseäranis tulemuslikud olid peale nimetatute veel René Baton (Pariis), Antonin Bednár (Praha), inglane Albert Coates ja emigrandiseisuses vene kuulsus Nikolai Malko. Viimane esitas meil 1937. aasta sügisel esimesena Šostakovitšit (I sümfoonia). Kohe järgmise kontserdi juhatas Igor Stravinski, kavas "Tulilind" ja "Capriccio" ning Tšaikovski III sümfoonia. Kuulsusi nähti 1930. aastatel veelgi: Georg Sebastian, Leo Blech, Hermann Abendroth, Alceo Galliera. Külalised olid ka need, kes töid kaasa XX

¹⁷ See Aaviku algatus häabus kahjuks peagi, taastudes üldiselt alles 1970. aastatel.

¹⁸ Hanno (õieti Johannes) Kompus (1880—1974), kunstikriitik ja "Estonia" lavastaja 1920—1922 ja 1923—1936 ning direktor 1925—1929, lavastas ka sõja-aastatel.

sajandi heliloojate Williamsi, Kodály, Stravinski jt, samuti Berliozi, Mahleri, Skrjabini, Paderewski, Szymanowski jt oopusi. Eesti orkestrimuusika mängiti võimalusel kõik läbi, vokaalsümfoonilisi suurvorme jagus vähemalt kolm igasse aastasse ja neid juhatasid, eriti varematal aegadel, koorijuhid ise: EMOga Topman, Aavik (ka Kapi "Hiiobi" esietekanne 1931), Anton Kasemets, Eduard Tubin, Verner Nerep, Niguliste segakooriga Tünpu jt.

Publikut peibutasid dirigentidest enam solistid, sealjuures omad helikunstnikud. Seetõttu ei puudunud peaaegu ühestki kavast mõni instrumentaalkontsert. Kõige sagedamini Tšaikovskilt, Saint-Saënsilt ja Glazunovilt, aga ka Haydnilt, Mozartilt, Chopinilt jt. Esinejaid: Artur Lemba, Valentine Riives, Juta Kippasto, Anna Klas-Glas ja Bruno Lukk — pianistidest; Karl Bachblum, Raimond Bööcke ja Kurt Intelmann — tšellistidest; Carmen Prii, Hubert Aumere, Rudolf Palm, Leonid Milk, Evald Turgan, Evi Liivak ja Vladimir Alumäe — viiuldajatest; Aleksander Arder, Karl Ots, Martin Taras, Ida Aav-Loo, Made Päts, Lydia Aadre — lauljatest; Hugo Lepnurm oreil jt. Välispianistidest oli järjekindlaim Nikolai Orlov, lauljaist Dmitri Smirnov, samuti pianistid Aleksandr Borovski ja Magda Tagliaferrot, viiuldajad Cecilia Hansen, Collette Frantz, Ida Händel jt, klavessinist Macario Santiago Kastner.

*

Teadupärast loetakse ERSO alguseks 18. detsember 1926. Alustati "Raadio-Ringhäälingu" salongorkestrina, õige ruttu kasvati sümfoniettorkestriks. Pole siin vajadust vaagida, kumb kahest vedas ühendatud jõududega sümfooniakontsertidel 1930. aastatel kaalukamat koormat. Esiteks, oli küllalt mehi, kes kuulunud eri aegadel kas ühte või teise (üks vereringe); teiseks oldi kümnendi keskel arvuliselt enam-vähem tasakaalus. Kuid selged on siin kolm asja: aastail 1912—1940 oli sümfooniakontsertide korraldamine läbinisti "Estonia" seltsi käes, 1934. aastal sõlmisid radiiomehed ja estoonlyased kui võrdne võrdsega tervet hooaega hõlmava lepingu

21. märts, 1987. Kantakse ette Šostakoviči 13. sümfooniati.
Laval on "Estonia" orkester, RAM ning Teo Maiste ja Eri Klas.
Fotod TMMi ja TMK arhiivist



ühiskontsertide korraldamiseks ja selliselt toimiti kuni võõrvõimu kehtestamiseni 1940. Ning lõpuks see, et sügisest 1940 lahutati sikud lammastest: teatriorkester suruti monofunktsionaalsena lavaauku, ringhäälingu oma tõsteti 75-liikmeliseks sümfooniaorkestriks.

Siiski tõusid estoonlased veel mõnelgi puhul taas sümfoonikute seisusse. Saksa okupatsiooni päevil üritas selts taastada oma endisi funktsioone, ja kuigi see ei õnnestunud, läks korda siiski aeg-ajalt esineda koos raadio omadega Olav Rootsi juhatusel.¹⁹ Teatri arhiivis talletatavate kavalettedest seast valikuliselt: 9. aprillil 1943 kontserdisaalis — Elleri "Õõ hüüded", Hans Pfitzneri Tšellokontsert (August Karjus), Liszti Faust-sümfoonia (Jaan Haabjäär); esimene sümfooniakontsert lühivormidest (daatumita) koos EMO koori ja solistidega (O. Roots ja V. Nerep); 16 juunil 1944 toomkirikus — mälestuskontsert hävinud Niguliste kiriku heaks Bachi *h*-moll missaga... Õige hõredaks jäid mõlemad orkestrid pärast 1944. aasta massilist põgenemist; ka siis, järjestikku juba kolmanda okupatsiooni algupäevil, liideti orkestrid kontsertide puhuks — kuni teatriorkester määrati taas üksnes teatritele töötama. See sisaldas üksjagu rutiini, samas kui Eesti Raadio sümfooniaorkester noore Roman Matsovi ja Sergei Prohhorovi käe all troonis uhkes loomeüksinduses maja teises otsas. Mis ka loomulik. Kuid ühtviisi heatasemelisi muusikuid kasvas teatrissegi peale, palgaregulatsiooni mängudes liikus neid mõneti edasi-tagasigi. Nagu ka enne sõda.

Kui lõpuks estoonlaste uus naasmine kontserdimajja 1962. aastal ooperi- ja balletimuusikaga Vallo Järvi juhatusel oligi juhus, siis järgnevad korrad peadirigentide Neeme Järvi (1963—1975) ja Eri Klasi (1975—1993) poolt olid juba sihiteadlikud. Meeldejäävamad olid kindlasti oma solistide ja koori ning Eesti Raadio koori ja orkestriga tehtud Verdi Reekviem (1964), ainult teatrijõududega välja toodud Bachi "Johannese passioon" (1973), Pärdi "Tabula rasa" ja Schnittke *Concerto grosso* (nr 1) esiettekanne Gidon Kremeri ja Tatjana Gridenko soleerimisel oma kammerorkestriga Eri Klasi juhatusel (1977). Klas saigi siitpeale estoonlaste järjepidevaks orkestriaugust väljatoojaks. Kuid lavamuusika nõuab oma osa, see jääb põhitööks, mis niigi pingeline. Kuid suuremate-vähemate intervallidega on ikka ERSOlt saadud "põhitoiduse" kõrvale oma pakutud, viimati siis kahe täispika kava ja nelja etteastega (kaks Tartus) oma 90. juubeli puhul (tänavu veebruaris ja märtsis). Juhatas peadirigent aastast 1995 Paul Mägi.

Kas on tarvis õigustada tagasivaatele siin kulutatud lehekülgi? Ei vist, sest keegi pole mõõtnud Otto Hermanni ja praeguse Estonia ega ERSO vahemaad. Ei üheski mõttes.

¹⁹ Olav Roots kinnitati Riigi Ringhäälingu orkestri peadirigendiks 1939. aastal ja juhatas seda läbi kahe okupatsiooniperioodi sügiseni 1944. Debüteerinud oli ta Tallinnas juba 1935. aastal, dirigeerinud seejärel igal hooajal, sealhulgas esmaettekandes ka Tubina nelja esimest sümfooniat.

Paljud ei saa aru, miks peab joonisfilmil värvi - kunstnik olema. Aga mis oleks joonisfilm ilma värvideta, oleks ju mustvalge. (Välja arvatud, kui see on taotluseks.) Värvikunstniku ülesanne on režissöörile välja pakkuda oma nägemus filmi värvilahendusest.

Miljard Kilk on olnud Priit Pärna viie viimase joonisfilmil värvikunstnik: "Kolmnurk" (1982), "Aeg maha" (1984), "Eine murul" (1987), "Hotell E" (1992) ja "1895" (1995). Minu töö filmis seisneb kogu joonisfilmil värviskaala koostamises. Siia kuuluvad nii tüübid kui ka foonid. Piltide maalimine on ränk ja aeganõudev töö ning sellepärast on aeg-ajalt hea millegi muuga tegelda. Näiteks joonisfilmiga. Filmi puhul aitan sõbral, geniaalsel kunstnikul, suurejoonelisi ideid ellu viia. Filmi tegemine näib mulle isegi lihtsam: on kollektiiv ning inimesed, kellega arutada ja nõu pidada. Pildiga oled ju üks ja sa ei ole kunagi kindel, kas ta ikka lõpuks valmis saab... Aga filmil on algus ja lõpp.

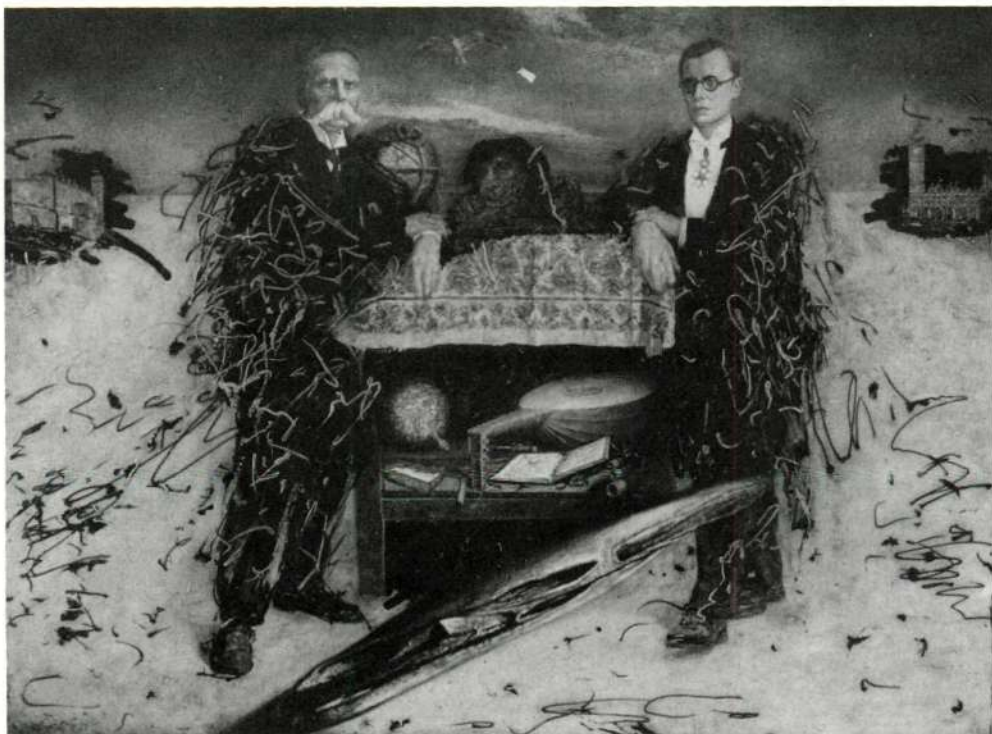
Miljard Kilk on sündinud 7. märtsil 1957 Tartus. Õppis 1964—1967 Tõravere algkoolis, 1967—1972 Tartu 11. 8-kl koolis ja seejärel naha kunstilise kujundamise erialal Tartu Kunstikoolis. Lõpetas selle 1976, kolmandal kursusel hakkas tõsisemalt tegelema õlimaaliga. Olles juba kooli ajal praktikal "Vanemuise" teatris, sai ta ka pärast lõpe-

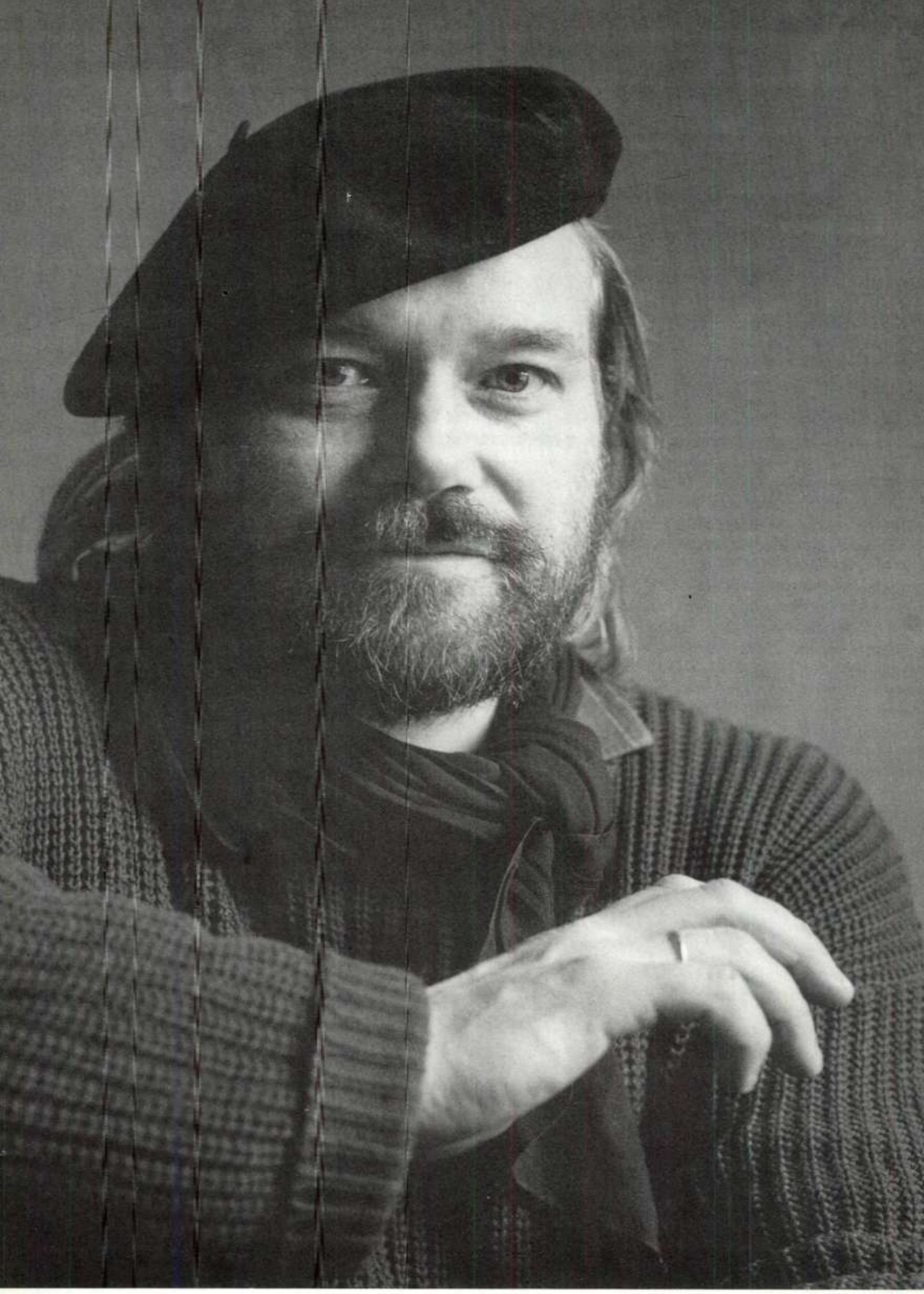
tamist suunamise sinna. Sõjaväes teenis pool aastat kunstnikuna, mis tähendas kõikvõimalikku ja eba-meeldivat kirjade kujundamist; hiljem pääses telefonisti hoopis rahulikumas ametisse, vaba aega kasutas maalimiseks.

Juba "Vanemuise" ajal käis ta Tartu ülikooli kunstikabinetis, sõjaväe järel töötaski seal aastatel 1979—1981 laborandina. Kunstikabinetti juhatas Andrus Kasemaa, sinna oli koondunud aktiivne noorte kunstnike sõpruskond, nagu Ilmar Kruusamäe, Raivo Kelomees, Tartu Laste Kunstikooli direktor Enn Tegova jt. Tegova kuulus 1968—1972 rühmitisse "Visarid" ja oli nüüd peaaegu ainsana sellest seltskonnast Tartusse jäänud. "Visarite" liikmetest said hiljem mitmed, nagu Peeter Urbla, Tõnu Virve ja Rein Tammik, tuntuks filmitegijateks. Tolleaegset sõpruskonda kujutab Kilgi võib-olla tuntuim maal "Let's go" (1979).

1979. aastal kunstikabinetis alustas Kilk aktiivselt slaidimaalidega, umbes samal ajal kui mõned teisedki. Foto ja slaidi kaudu üritasime tulla elu juurde. Tegelikult ei teadnud me Ameerika slaidismist või fotorealismist mitte midagi. See oli lihtsalt soov otse eluga kontakti leida, sest põhiliselt valitses ilutsemine, maaliiti lilli ja liblikaid. Mäletan, et Alfred Kongo kujundas kord näituse nii, et paigutas minu jõuliste

Miljard Kilk, "Saadikud Oskar Kallas ja August Torma", 1994/1995. Õli, lõuend. 105 × 140 sm.





värvidega maali koridori, kuna see ei minevat kokku nende kammerliku näitusega. Esimest korda puutus Miljard Kilk põgusalt kokku Priit Pärnaga 1980 Tallinnas noortenäitusel, kus olid väljas tema kaks suureformaadilist slaidimaali "**Köögis ehk Kadunud poja tagasitulek**" (1979) ja **Andrus Kasemaa portree** (1979) ning mil puhul taule slaidismi pärast "vastu pead" anti. Mõned kuud hiljem tuli Tallinnast Tartusse sealsete noorkunstnikega ühendust võtma kunstikriitik Jaak Olep ning tema viis Miljardi otseselt kokku tollal "Tallinnfilmis" juba kolm autorifilmi teinud Priit Pärnaga; neist viimase värvikunstnik oli maalikunstnik Lemming Nagel.

Jaak Olep on kirjutanud 1984. aastal TMKs: *On tähelepanuväärne, et Miljard Kilgi maalid on leidnud sooja vastuvõttu ja mõistmist atraktiivsemate kunstialade — teater, kino, levimuusika, estraad — esindajatelt. Sellest ka muusika- ja teatrinimeste portreede suur osatähtsus ta loomingus. Muide, kiindumus on vastastikune: kunstnik on töötanud teatris ja filmimistel ning mänginud ansambliki (lemmikpillid kitarr ja saksofon). Ka oma maalides on M. Kilk esmajoones lavastaja, ka huvitavalt, vahel epateerivalt valitud kaader on peamine pilgupüüdja, nael.*

Nimetagem mõningaid tollaseid töid: skulptor **Ülo Õuna portree** (1982), **Priit Pärna portree** (1982), "**Bensiinijaam nr 50**" (1982) — muusik Tõnu Aare Saaremaa bensinijaama ees, "**Time out**" (1983) Lembit Saarsalust ja Tõnu Naissoost Tallinn-Väike jaamas öösel kell 2, "**Lavastaja**" (1983) Kaarel Irdist, "**Make up**" (1983) ajakirjanik Kalle Mällbergist, mida omal ajal ei pandud näitusele maalil oleva kahe palja modelli pärast ja mis nüüd asub Tampere Moodsa Kunsti Muuseumis. 1986. aasta suvel toimus Tantsutares, mis nüüdseks on maha põletatud, "Tallinnfilmi" "sürrealistide" laialdast tähelepanu äratanud näitus, millest võttis osa ka Miljard Kilk. Tema tuntuim töö sellelt näitusele on "**Väikekodanlased on väljunud tänavatele**" (1986), mis asub Tallinna Kunstimuuseumis. Viimane suurem näitus märtsis 1993 galeriis "Sammas", mida mullu osaliselt korralditi Tallinna Kinomajas, tundus samuti sürrealistlik. Ütleme, et tegemist on fantastilise realismiga, milles ma püüan edasi anda emotsiooni ja liikumist, kasutades säravaid värve, samal ajal on jäetud vaba mänguruumi tehniliseks ja maaliliseks teostuseks. Pildid peaksid andma tunde reaalsest elust ja millestki ebareaalsest, fantastilisest maailmast.

Viimastel aastatel on Kilk loonud suureformaadilisi figuurikompositsioone, nagu "**Magnetresonants-tomograafia**" (1993) Tallinna Diagnostikakeskusele, mis annab kunstipärase ettekujutuse selle meetodi olemusest ja samas jäädvustab projekti toetanud sponsorid, ning "**Saadikud Oskar Kallas ja August Torma**" (1994/95) Eesti saat-

konnale Londonis — Hans Holbeinist (juunior) lähtuv kaksikportree kõige esimestest Eesti Vabariigi saadikutest.

Miljard Kilk ei ole viljakas maalija, samas püüab ta iga päev maalida, kui just filmi töös ei ole. Tõusen hommikul küllaltki vara ja kümblen külmas vees. Joon kohvi ja alustan tööpäeva, mis harilikult kestab 6—7 tundi. Arvan, et ei tule oodata kuskilt inspiratsiooni või muud jumalikkust. Sel juhul peaksin ootama kuude kaupa. Muidugi on mul paremaid ja halvemaid päevi, kuid ma suudan iga päev töötada. Teen ühte maali 3—4 kuud, et hing jääks rahule ja silm puhkaks.

Filmi "Hotell E" juures töötas Miljard Kilk värvilahenduse leidmiseks ja värvide tasakaalustamisega viis kuud. Lõpuks jõudsi "Pollockile" lähedase pritsetehnikani. Aga kui palju sai enne katsetatud. Algasime tugevama ja puhtama värvilahendusest ning lõpuks läksime värvis nii heledaks, nagu oleks tegemist aluspesuga. Ent tänu seekordsele heale tehnikale ja parimale filmilindile saime lõpptulemuse sellistes värvides nagu olime taotlenud. Vanasti Vene filmilindiga ei võinud kunagi tulemuses kindel olla.

Ülev hetk on see, kui keegi sinult pildi tellib ja sa selle välja mõtled, ent pärast algab vaevarikas töö. Samamoodi ütlen iga filmi puhul, et see jääb viimaseks. Kuid meeldib on teada, et keegi noormees astus Londoni kuulsasse Royal College of Art, kus kunagi õppis Francis Bacon, animafilmi osakonda põhjendusega, et ta olevat näinud "Hotell E" värvilahendust.

Miljard Kilk elab vaheldumisi Tartus Toomemäel, kus ta maalib, ja Tallinnas Mustamäel, kus ta tegeleb filmiga. Maadlustrennis Andres Lutsari juures ta enam ei käi, nagu ka mitte Priit Pärn ja Avo Paistik. Ent ta läheb hommikuti Mustamäelt kesklinna joonisfilmistuudiosse jala ja tuleb nii ka sageli õhtul koju tagasi.

Paljud ütlevad, et kui alustaksid elu uuesti, teeksid kõike samamoodi. Mina küll ei tahaks vahet järgmises elus kunstnik olla, aga kui see aeg kätte jõuab, küll ma siis mõtlen selle üle.

Praegu lõpetab Miljard Kilk oma järjekordset maali ning õige varsti algab tõsine töö koos Priit Pärnaga nende uue joonisfilmi "**Porgandite õõ**" tegemisel.

SULEV TEINEMAA

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1997

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

THEATRE

MARIA KLENSKAJA answers (3)

Maria Klenskaja, the star actress of Estonian Drama Theatre, was named the best Estonian actress of 1996. Among her most outstanding achievements were her role in Jaan Kruusvall's play "The Mad Professor, His Life-Story" and two heroines' roles in "Lettice and Lovage" by Peter Shaffer. The last two roles were played in two different theatres — in Estonian Drama Theatre Maria Klenskaja played the lively Lettice and in the Russian Drama Theatre's production the shy Lotte.

In the present interview Maria Klenskaja speaks about her family, her studies in the VI class of our Drama Department, about her work in films and naturally in theatre.

SVEN KARJA. The last train still on the platform (44)

The critic analyses the situation of "Vanalinna Stuudio" (The Old Town Studio), a theatre of vaudeville and comedy which was established 15 years ago. The theatre had to overcome serious obstacles in Soviet time in order to get permission to open its doors. Under the mask of the comedy theatre, it managed to produce quite a lot of excellent drama: Mrozek, Gogol, Rostand, Dürrenmatt etc. Therefore the critic has reason to feel some regret that nowadays the theatre only produces light-weight vaudevilles; this in turn ruins the professionalism of truly great actors. Neither has there been any sign of original staging recently. Is this an artistic bankruptcy? asks the worried reviewer.

PILLE-RIIN PURJE. An invigoratingly charged duel (66)

The critic analyses "Duel" — the production of the Pärnu theatre "Endla". The play is loosely based on Anton Chechov's short story (1891) of the same title. The director was Lauris Gundars from Latvia. Pille-Riin Purje calls the production an adventurous expedition — a dynamic, sensitive, paradoxal, funny and sad excursion into the hidden corners of human nature. "Endla" has not seen such a theatrical production for a long time.

The annual theatre awards of 1996 (72)

On March 27th, the international theatre day, Estonian theatre awards were bestowed for the achievements in 1996. Our magazine publishes the photo-reportage of the event.

MUSIC

MART JAANSON. György Ligeti: the Creator of Anti-Antimusic (23)

György Ligeti, one of the most important composers of the world today was the central

figure of the 3rd Tartu New Music Festival. Besides musicologists on the scientific conference held during the festival there were also Jüri Engelbrecht lecturing on cybernetics, Jaan Ross on psycho-acoustics, and art critic Ants Juske. Maria Kostakeva from Bulgaria represented with her two papers the kind of musicology that is based on post-structural literary studies.

MARIA KOSTAKEVA. Rhizome-Labyrinth in Ligeti's method of composition (25)

Maria Kostakeva defended her doctoral thesis in Sankt-Petersburg in 1972. She has worked as a lecturer at the universities in Sofia, Plovdiv, Bochum and Hamburg. At present she is working at Düsseldorf Academy of Arts. She has also deserved Paul Sacher-Stiftung's scholarship. In a central position of Kostakeva's researches there is music theatre and works created after World War II. In 1996 she published a book *Die Imaginäre Gattung* (on Ligeti's music theatre).

In this article Kostakeva does not operate too much with musicological methods, but she takes a global concept and metaphor which has been a keyword for new art for a long time already — a labyrinth — as a starting point of discussion. It seems to suit very well for descriptions of music theatre of last decades and of Ligeti music theatre, a distinctive part of it.

MARIA KOSTAKEVA. Asemantic Semantics in Vocal Melodies of György Ligeti (36)

The author tells about significance of asemantic semantics in Ligeti's works for music theatre. Along with cancellation of semantics of language its possibilities of affective expression are going to be more intensive. In exactly designed phonetic structure every phoneme and group of phonemes has its specific function, the most important of them are phonetic expressions of affective and associative function.

"Imaginative opera" or "anti-opera" *Aventures and Nouvelles aventures* (1962—1965) is like a metaphor of an opera. Ligeti is moving on from anti-music and the result will be the "anti-antiopera" *Le grand macabre* (1978) — in another level an opera again.

Neeme Järvi's mission. Estonian music before and now (49, 96)

This interview with Neeme Järvi is dedicated to his approaching 60th birthday. Questions are asked by the music historian and pianist Vardo Rumessen. It is in collaboration with him that Neeme Järvi has done so much in performing and recording Estonian music. The latest bigger project in this field was the recording of Rudolf Tobias's oratorio "Jonah's Mission". The next will be the performance of Artur Kapp's oratorio "Job" in Tallinn in August 1997.

IVALO RANDALU. The early dawn and morning of the Estonia Orchestra (80)
The official beginning of the Estonia Theatre Orchestra is considered to be March 8th 1907. That day the orchestra gave its first concert of symphony music. In the art dedicated to the 90th anniversary of the orchestra, the author tackles primarily the orchestra's contribution to performing symphony music.

CINEMA

PHILIP STRICK. *Cyberpunk* (17)

The article translated from the Swedish film magazine "Chaplin" No 2 1991, tackles the development of science fiction films over the last few decades. Numerous samples are brought to illustrate and describe the most important trends in films. The article also compares films with science fiction literature. In addition to the author's obvious erudition, the article displays an agreeably ironic attitude towards the future ruled by science and technology in the so-called *tech noir* films.

ROGER EBERT. *Larry Flynt in the name of free journalism* (57)

The article translated from the newspaper "Chicago Sun-Times" (December 1996) analyses Milos Forman's latest film "People vs Larry Flynt" (1996) that won the main award at the Berlin Film Festival this February.

JAMES BERARDINELLI. *Larry Flynt is far larger than life* (59)

And another short article introducing Milos Forman's film "People vs Larry Flynt" which will reach Estonian cinema screens in May. This article has been translated from James Berardinelli's Internet page "Reel Views".

MARKO LEVO. The soundtrack of "Estonian Culture Film" documentaries in the 1930s (62)
Estonian life in the 1930s was filmed by people at the studio "Estonia Culture Film". Although "Estonian Culture Film" was established already in 1931, the first films appeared without sound. The necessary equipment for making sound films was bought only in 1937. The article gives an overview of the most important documentary films that have been preserved and describes their soundtrack. The author of the article is Marko Levo (b 1975) who is at present student at the Tallinn Pedagogical University, specialising in film and video. His supervisor was the film historian Veste Paas.

GERDA KORDEMETS. *Films for those who ask. The screen portraits of Liina Kulles* (76)

Liina Kulles (b 1947) is a film and television director and an artist who has worked in Estonian Television as an artist and director and who has produced dozens of programmes, mostly art and portrait programmes. In 1993 she, together with cameraman Ago Ruus, founded the studio "OMAFilm". Since 1991 she had produced several outstanding portrait programmes about artists. In the present article the journalist Gerda Kordemets analyses Liina Kulles's work only in part. The reviewer appreciates Kulles's thoroughness, the clarity of thought, her ability to see and reveal in her work the concealed meanings and symbols, without in the least parading them. Besides an analysis of Liina Kulles's work, the article also presents a portrait of her as a creator.

PERSONA GRATA. *MILJARD KILK* (91)

A short portrait about the painter Miljard Kilk (b in 1957) who has worked as a colour designer at Priit Pärn's last five films. The article opens up Kilk's world of thought as both a painter and a deeply original film-maker.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

HEA LUGEJA! *Toimetuses on veel odavalt saada selle ja möödunudki aastate üksikeseemplare. Ars longa, vita brevis est.*

NB! Praaekesemplarid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik), tel 68 14 11.

AJAKIRJA "TEATER. MUUSIKA. KINO"
PIDEVATE MÜÜGIKOHTADE LOETELU
TALLINNAS:

- AS "Plusspunkt" kioskid Tõnismäel ja Vabaduse väljakul.
 - AS "Rinder" kioskid Kuninga t 2 ja Suur-Karja t 18.
 - Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures.
 - Kauplused "Rahva Raamat", Pärnu mnt.
- TARTUS:
- Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16 ja Ülikooli Raamatupood, Ülikooli t 11

"Tulge, millal soovite ja millega soovite!" oli viimane jutt. Mulle tundub, et Viini publikule on Tubin meeldima hakanud, ka kriitikutele ja kontserdiorganisatsioonidele. Nad on väga tänulikud, et me siin Tubinat mängime, ütlevad, et see on neile suur avastus. Eks siin on ikka olnud huvi uue ja huvitava muusika vastu. Nii on ühes tänases Viini leheski kirjutatud, et Göteborgi orkester on esitanud midagi väga huvitavat ja erakordset. Kes ei ole veel Tubina teoseid kuulnud, siis mingi õhtul kindlasti kuulama! Kavas on Balalaika-kontsert! Niisugused asjad on küllaltki haruldased.

Kas siin saalis on varem üldse eesti muusikat mängitud?

Ei tea, enne mind vist mitte. Kaks aastat tagasi mängisime siin Tubina Kuuendale lisaks ka Pärdi "Collage'i" ja Tambergi

Neeme Järvi Viinis Johann Strauss'i mälestussamba juures märtsis 1997.

Harri Rospu foto



Trompetikontserti (esiettekanne), solist oli Håkan Hardenberger.

Seekord mängite Tubinale lisaks Stenhammari, Sibeliuse, Stravinski ja Prokofjevi teoseid. Kas Tubinat saaks nende heliloojatega võrrelda?

Ma ei tahaks teda üldse kellegagi võrrelda! Mõned kriitikud, kes ei tunne Tubinat, kipuvad teda kohe kangesti kellegagi kõrvutama. Nende meelest on see natuke Šostakovitši või Prokofjevi moodi. Mulle tundub, et tal ei ole nendega mingit pistmist. Tal on oma helikeel, oma käekiri, ja ta on kindlasti väga tüüpiline eesti helilooja. Ja samas ka selle sajandi üks suuremaid sümfoonikuid! Ta on mulle alati olnud väga südamelähedane ja ma ei ole seda häbenenud!

Nii et sina ei ole Tubina-häbi tundnud?

Ei ole. (Naerab.)

Mida sa lähemal ajal veel eesti muusikast kavatsed ette kanda?

10. mail on mul kavas Tallinnas mängida Tobiase avamängu "Julius Caesar", ühtlasi tahan sellega ära märkida 100 aasta möödumist esimese eesti sümfoonilise helitöö valmimisest. Augustis aga on kavas Artur Kapi "Hiiobi" ettekanne.

Loodetavasti kujuneb sellest meile kõigile taas üks meeldiv avastus. 1998. aasta juulis on mul aga kavas mängida "Joonast" Melbourne'is, Austraalias — nii kaugel Eestist kui võimalik.

Tahaksin lõpuks soovida Sulle palju õnne ja jõudu sinu läheneva juubeli puhul ning loodan, et vaatamata oma tihedale tööplaanile leiad Sa ikka ja jälle aega tulla Eesti publiku rõõmuks kodumaale. Palju õnne!

Küsitlenud VARDU RUMESSEN



*Viini Muusikahiingu Kuldne saal ja kontserdimaja.
Harri Rospu fotod*



KULTUUR



Foto PiltPank

Suurvormidest ja mitte ainult.

Kultuur Sõnumilehe veergudel: võimalikult lai teemavalik alates klassikalise muusika kontsertidest ja lõpetades reividega. Kultuuripoliitika. Operatiivsus celkõige: esietendus saab kiire retsensiooni ja pidevalt ilmub rubriik „Päeva film“. Lahtiräägitud eelreklam kultuurisündmuste kohta.

Sõnumileht – ülikiresti kasvanud päevaleht. Alustanud novembris 1995, täna trükiarv 30 000 ja lugejaid 167 000.

SõnumiLeht

UUDISED VAEKAUSIL