

TMK



3  
/1998

---

## XVII AASTAKÄIK

---

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress EE0090, postkast 3200  
faks 44 47 87  
e-mail [tmk@estpak.ee](mailto:tmk@estpak.ee)  
<http://www.use.ee/tmk/>

**Vastutav sekretär**

Helju Tüksammel, tel 6 44 54 68, 44 47 87  
Teatriosakond  
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80  
Muusikaosakond  
Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 6 41 82 74  
Korrektor  
Solveig Kriggulson, tel 6 41 82 74  
Infotöötaja  
Viire Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68  
Fotokorrespondent  
Harri Rospu, tel 43 77 56

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

---

© "Teater. Muusika. Kino", 1998

---

**Esikaanel:**

Helene Vannari jaanuaris 1998.

*Harri Rospu foto*

"Kolmekrossiooper" Tallinna Linnateatris.  
Macheath — Elmo Nüganen.

*Priit Grepi foto*



## SISUKORD

TEATER		
Tom Stoppard	ÕNN ON TASAKAAL. MUUTKE OMA KAALU	20
David Vseviov	"ARKAADIA" — MÄNGUD AJA JA RUUMIGA	24
Ivika Sillar	BRECHT ON BRECHT ("Kolmekrossiooper" Linnateatris)	36
Lilian Vellerand	MIKS EI OLE NAINE NAGU MEES? (Kõrgema Lavakunstkooli "Minu veetlev leedi" Draamateatris)	51
MUUSIKA		
Merike Vaitmaa	"NYJD '97" JÄRELKÕLA	13
	EDUARD TUBINA KIRJU LUDVIG JUHILE 19. november 1947 — 12. märts 1952	44
	NAAN PÕLD 19. X 1921 — 27. I 1998	50
	TERE, ERI! Avatud oopus I (Vestlusi Eri Klasiga)	61
Saale Siitan	VANAMUUSIKUD MUUTUVAS AJAS I (Frans Brüggjen, Nikolaus Harnoncourt ja Jordi Savall)	71
Anu Kõlar	"MUUSIKALISED RISTUMISED EESTIS": OOTUSI, REALITEETE JA JÄRELDUSI (Lihiülevaade rahvusvahelisest konverentsist "Musical Crossroads in Estonia" Tallinnas 5.—7. detsembril 1997)	85
Tiina Õun	PERSONA GRATA. HANNA HEINMAA	90
KINO		
	VASTAB MARK SOOSAAR	3; 88
Markku Soikkeli	EEROSEL SAMASUSSE (X-sugupõlve film ja armuromaani struktuur)	28
Linnar Priimägi	X — TORE TUNDMATU	34
Hendrik Lindepuu	KOLMELT GDYNIA FESTIVALILT (Poola uuemast filmist)	57
Meelis Kapstas	LUNASTAJA ILMUMINE VETELPÄÄSTJANA (Valentin Kuigi filmist "Kallima naeratus")	68
Sulev Teinemaa	PÕHJAMAAD FILMID PIMEDATE ÖÖDE AEGU (Pimedate Ööde filmifestivalist)	79; 96







# VASTAB MARK SOOSAAR

---

Andsid viimase pikema intervjuu TMKle aastal 1986, olid siis neljakümnene. Ütlesid: rahvusteleviioon on rahvuse südametunnistus, vähemalt XX sajandi teisel poolel. Mis sa praegu arvad?

Samuti.

Mis on sinu jaoks rahvusteleviioon?

Südametunnistus... Rahvusteleviioon on ja jääb Eestimaa suurimaks kirikuks, kontserdisaaliiks, staadioniks. Arvestada tuleb aga sellega, et televiioon areneb ja läheb ajaga kaasa. Ta muudab oma vormi ning tõenäoliselt juba viie või kümne aasta pärast on tänu tehnoloogia arengule võimalik, et kui ma tulen õhtul kell pool üksteist koju ja tahan vaadata "Aktuaalset kaamerat", siis lihtsalt valin kas interneti või millegi muu kaudu AK, võtan selle keskarvutist välja ning vaatan seda. Tähendab, et võitlus *prime time*'i ümber kaob tõenäoliselt ära.

Sa mõtled rahvusteleviiooni all ikka *public-TVd*, avalik-õiguslikku televiiooni?

Jah, ma mõtlen nn avaliku juurdepääsuga televiiooni. Kui me siin, Chaplini Keskuses pidime tõlkima niisugust terminit nagu avalik internetipunkt, siis inglise keelde tõlkisin ma selle omavoliliselt *public access internet*, mis tähendab ju seda, et igaüks võib tulla ja selles osaleda. Ameerikas muide ei ole see nii lihtsalt võimalik, internet on seal väga kallis. Eesti on heas, haruldases olukorras, samasuguses nagu Saksamaa, eriti Lääne-Saksamaa pärast Teist maailmasõda. Ei ole vana tehnoloogiat kammitsemas jalus. See on põhjus, miks meil mobiiltelefonid kiiresti arenevad, Ameerikas ei arene, kuna seal on maapealsed traatvõrgud igal pool jalus.

Probleemide tõlgendamine ja käsitlus muutub ajaga. Sa ütlesid oma intervjuus 1986. aastal, et sinu meelest on "Kihnu mehe" probleemid õieti paari telesaate materjal.

Arvan, et tol hetkel võisin sellepärast nii öelda, et mul oli niisugune kogemus omal nahal veel tundmata, ma mõtlen aplausi, mida sinagi nägid Leipzigi festivalil 1987. aasta novembris, kui film sai "Höbetuvi". Meie aplaus tappis "Kuldtuvi" saanud Nicaragua filmi! Peaauid anti neile sellepärast, et SDV juhtkond pidas seda vajalikuks. Tegelik võitja oli tollal "Kihnu mees" ja mitte, et inimesed oleksid nii väga heldinud ühe õnnetu väikese saare loo pärast. Pigem nad said aru — sümbolite, kujundite keeles ei ole räägitud ainult Kihnu saarest, vaid kogu Eestimaast ja võib-olla ka Ida-Saksamaast, Poolast, Ungarist ning mis tahes riigist. Siin ongi kunsti ja telesaate vahe, kunsti ja ajakirjanduse vahe. Kui kunst opereerib kujundiga ja see kujund on üldmõistetav, siis on selline kunstikeel arusaadav teistelegi.

Kihnu puhul oli täiesti selge, et kui üks kogukond on kaotanud iseseisvuse, siis tema paremad pojad lahkuvad ja kultuur kipub hääbuma. Sama lugu on näiteks filmis "Isa, poeg ja püha Toorum". Mulle oli küllalt suur üllatus, et film võeti nii hästi vastu New Yorgis, inimesed tõusid pärast selle näitamist püsti ja enne saalist äraminekut tulid minu juurde, surusid kätt ning ütlesid, et isade-poegade vastuolu on universaalne teema. Ja lisaks paralleel indiaanlaste hävitamisega Ameerikas. Sama kordub kapitalismi tekkimisel Siberis.

Tulen veidi tagasi, oled sa Kihnu olukorda jälginud? Kuidas see nõrk ja habras saarerahvas on end vabaduse tingimustes seadnud, kas ei teki paralleele "Isa, poja ja püha Toorumiga"? Mis on saanud sellest saarerahvast?

Kui ma 1964. aastal esimest korda Kihnu läksin, siis tekitas see noores mehes nagu mingi romantilise linnutiivapuudutusega äkki helisid, et ma ei saanud aru,

milles asi on. Hiljem mõistsin, mis see oli. Tõenäoliselt ei olnud midagi muud, kui et Kihnu elas edasi tõelist Eesti elu oma kruusaste, tol mavate teede ja oma talude süsteemiga, oma ühistuga, mis oli ainult ümber nimetatud kolhoosiks. Saar, mis polnud palju kannatanud küüditamistest, repressioonidest, elas nagu mõtteliselt edasi ennesõjaaegset Eesti elu. Suhted ja käitumisnormid, kogu maastik ja situatsioon oli nii vapustav just sellepärast, et seal elas Eesti edasi tugevamalt kui mandril. Aga praegu elab seal edasi postsotsialistlik ühiskond ja kehtivad postsotsialistlikud suhted nagu kogu Eestis. Kihnu põhjal võiks praegu teha väga kujundliku filmi Eesti kohta.

Mäletan, et kui 1984. aasta septembris neli Kihnu kalurit merel uppusid, siis nende omaksed hakkasid tollase osakonnajuhataja, peamise majandusliidri, tegeliku kogukonna juhi Johannes Lease kohta Pärnusse kaebekirju kirjutama. Aga aastatel 1964, 1934 või 1834 nad poleks seda iialgi teinud, niisugune asi oleks nonsens olnud. Ka praegu tuleb veel maavalitsusse kaebekirju üksteise peale, see näitab purunenud suhteid, ja võtab aega, kui nad taastuvad.

**“Isa, poeg ja püha Toorum” on hantidest. Miks Eesti kinos on nii palju filme hantidest?**

Nad on meie sugulasrahvas, kellel on ainult üks professionaalne kirjanik, üks elukutseline kunstnik. Mitte ühtki heliloojat, arhitekti, teadlast, filmimeest. Neid on 18 000, aga enamik on linnadesse läinud ja venestunud. Surgutis ainult nende kerge pilusilmsus, kõrged põsenukid ja lühike kasv reedavad, et nad on handid. Üksnes 3500 hanti elab metsades ja need räägivad veel täiuslikult handi keelt. Aga neist igal kümnes kannab edasi folkloori, uskumusi, sest ühegi rahva hulgas kõik liikmed ei hoiu vaimsust...

**Ega sa ei ole oma filmi Handimaal näidanud?**

Ei, veel mitte. Esialgu olen sellest hoidunud, Andrei Tarkovski põhimõtte oli näitlejatele mitte rääkida resultaadist, et nad ei hakkaks seda mängima. Dokumentaalfilmitegija teeb oma filmile karuteene, kui ta näitab pooleliolevat materjali tegelastele. Ma usun, et mul õnnestub projekti jätkata. Tõsi, ta on komponeeritud selliselt, et kui ei õnnestu, siis võib ka nii jääda.

**Filmi esilinastus oli Pariisis, näitasid seda ka New Yorgis Moodsa Kunsti Muuseumis, kas vastuvõtus oli erinevusi?**

Pariisis toimus tõepoolest maailma esilinastus, just eelmisel päeval oli Helsingis koopia valmis saanud. Pariisis oli saalis umbes 500 inimest, enamasti teadlased, antropoloogid, üliõpilased, filmitegijad, seega väga spetsiifiline publik. Seetõttu olid ka küsimused erialased ja peamiselt küsiti, kuidas on võimalik olla ühes isikus režissöör, kaameramees, helimees ja valgustaja. New Yorgi publik oli teistsugune, võib-olla poole moodustas seal elav vene intelligents, neljandiku vahest Moodsa Kunsti Muuseumi sõbrad ja neljandiku lihtsalt filmihuvilised või ka eestlased, kes tulid spetsiaalselt seda filmi vaatama. Küsimused olid üldinimlikku laadi.

**Miks sa ei ole oma filmi demonstreerinud Eesti Televisioonis, sinne esilinastus oli küll Pärnu festivalil?**

Mõtlesin, et ootan, kas mõni Eesti telekanal tunneb filmi vastu huvi või mitte. Film sai 1997. aasta märtsis peaauhinna Pariisis Inimese Muuseumis igal aastal toimuvale etnograafiafilmide festivalil, mille juhiks ja korraldajaks on Jean Rouch, mõtlesin, et vahest meilgi tuntakse töö vastu huvi. Kuni oktoobrikuuni ei tundud, siis mu kannatus katkes ja küsisin Eesti Televisiooni hanketoimetuse juhi Ela Tomsoni käest, et kas nad oleksid filmi esitamisest huvitatud. Seejärel vaatas Ela Tomson koos oma abikaasa Mati Põldrega filmi ja nad arvasid, et Eesti Televisioon võiks selle esituse õiguse omandada. Novembris õigused ka osteti, aga millal teda ükskord näidatakse, ma ei tea.

Ah veel: kui Prantsuse suursaadik Jacques Fauré kuulis, et film on Prantsusmaal saanud auhinna, pöördus ta Eesti Vabariigi kultuuriministri poole palvega teatada, millal toimub esilinastus Eestis, ja pakkus välja, et korraldab selle järel banketi. Eesti pool vastas selle peale, et tõenäoliselt Soosaar ei ole huvitatud filmi näitamisest Eestis, pärast mida suursaadik helistas mulle ja küsis, kas kõik vastab tõele. Ütlesin, et sugugi mitte, ja ta võttis uuesti ministriga ühendust ning siis jäi nii, et kui õnnestub leida Tallinnas aparatuur, millega seda stereoheliga filmi näidata,



siis ka näidatakse ja järgneb bankett. Siiaamaani pole aparatuuri leitud, mina pole samuti eriti pingutanud otsimisega, ju rahvas filmi ükskord TV-s näeb.

Oma 1986. aasta intervjuus, kui on juttu "Kihnu mehest" ja "Lasnamäest", ütled sa: "Tahaksin, et film oma probleemide autentsusega jõuaks inimesteni, kellest kõik sõltub. Samuti Lasnamäe ja meie elukeskkonna probleemid." Aeg on vahepeal muutunud. Kellele sa filme teed, kes on nende publik?

Aastal 1986 sõltus peaaegu kõik tõesti Karl Vainost. Täna ma enam ei tea, kellest kõik sõltub. Kui Mart Siimann seisab Rein Kaarepere sarga ees, siis ma ei tea, kumb kummast sõltub, kas peaminister pankurist või vastupidi.

Kino asend on tänapäeval teine. Kui jälle minevikku tsiteerida, sa lausuisid: "Olen aastaid omal nahal tundnud, et ükskõik mis ideed sa ka ei paku, see ei lähe." Aga nüüd, mis nüüd takistab? Aeg on nii totaalselt muutunud.

Ma ei mõtle, et tänapäeval oleks peamine probleem: ükskõik mis ideed sa pakud, ikkagi see ei lähe. Tõepoolest oli varem nii. Kuidas ma ka ei proovinud nõukogude ajal üle kavaldada Lindströmi, Anupõldu, Tammistut, Ristlaant või Vainot, ei õnnestunud mul isegi Tarkovski "Ivani lapsepõlv" Eesti Televisioonis näidata. Mäletan seda. Rääkimata "Andrei Rubljovist" ja "Peeglist". Tarkovski nii süütut 1961. aasta filmi nagu "Ivani lapsepõlv" ei saanud näidata aastal 1982 või 1983. Õnnestus telelehte teade ära trükkida, aga eetrisse film ikkagi ei läinud. Kellegi küüned jõudsid varem taha.

Kui me aga räägime ainese või materjali vastupanust, elumaterjali vastupanust, siis just see on kõige raskem küsimus, et iseennast võita. Nagu öeldakse, kõige suurem vaenlane oled sa ise. Suurim raskus on just endas selgusele saamine, uue filmi kontseptsioon. Et filmi selgroog oleks võimalikult sihvakas ja kannaks nagu

*"Jõulud Vigalas", 1980. Stsenarist, režissöör ja operaator Mark Soosaar.  
Linnar Priimägi (parun Uexküll) ja Julia Tomingas (Vana-Vigala mõisa toatüdruk).  
Villu Reimanni foto*





rippsild. Ma kadestan arhitekte, neile on õpetatud tugevusõpetust — ükski silla osa ei saa jääda õhku rippuma. Sild peab alati millelegi toetuma. Filmitegijad enamasti, eriti meil Eestis, arvavad, et pane huvitavaid kaadreid või mingeid stseene üksteise otsa, küll neid vaadatakse. Ei vaadata. Hollywoodi kogemused näitavad, et tõeline film peab olema selge, lihtne, hästi pingestatud, nagu tõeline sild peab see olema loogiliselt välja arvestatud. Ja samal ajal peab ta olema täiesti uue arhitektuuriga. Sest kui ehitaks Golden Gate'i kusagile Norrasse või siiasamasse Soome lahe äärde, siis keegi ei tuleks seda vaatama. Kuna Golden Gate'i on ainult üks. See ongi peamine probleem. Kunstiteose unikaalsuse probleem. Või nagu meie vana maestro, nüüd juba manalamees, Aleksandr Galperin, Moskva filmiinstituudis ütles (või oli see Mihhail Romm, kes oli paralleelkursustel režissööre õpetamas): "Kui te olete noored, siis teile tundub, et kõik probleemid puudutavad vormi; kui te saate vanaks, siis te äkki avastate, et kõik loojaprobleemid puudutavad sisu." See oli ikka Galperin.

**Õieti on see filmiajalooost tulenev järeldus, Lumière'i ja Mélièsi vastandamine. Nüüd on see paljuski teravust kaotanud. Vanasti seisis lavastamise puhul küsimus selles, et tegemist polnud tõelise eluga, vaid pealesunnitud propagandaga. Aga kuidas sa seda Mélièsi—Lumière'i vastandlikku tendentsi tänapäeval tõlgendaksid? Ja on see üldse olemas?**

Ei, seda ei ole enam olemas, minu jaoks küll mitte. Maailma kino jaoks, arvan, ka enam mitte. Mäletan seda skolaatilist vaidlust, kus ühelt poolt Dziga Vertov ütles, et vahast õuna peab filmima niimoodi, et igaüks saalis saaks aru — tegemist on vahaõunaga. Ja ma ei mäleta enam, kes tema oponent oli, kas Aleksandr Dovženko või Vselovod Pudovkin...

#### Dovženko.

... kes ütles vastu: "Te peate vahaõuna filmima niimoodi, et igaühele jääks mulje, et tegemist on ehtsa õunaga."

Seda konflikti enam ei ole. Minu nägemuses jaguneb filmikunst laias liigituses kahte žanrisse: üks on draama ja teine essee. Draama alla käib melodraama, *action*, ühesõnaga need filmid, mis kasutavad liikumapaneva jõuna konflikti, tegevust ja draamat. Näeme, et nii dokumentaal- kui mängufilmis tehakse sama tüüpi filme.

Teine filmiliik on essee. Peamiseks elemendiks on siin mõte, filmiessee võib olla filosoofiline, visuaalne, verbaalne või milline tahes. Ning tehtud dokumentaalses või mängufilmi vormis, kuidas tahes. Eesti filmis, ma ütleksin, on essee tüüpi Mati Põldre esimene film Raimond Valgrest. Või enamik Andres Söödi filme, kuid mitte kõik. Näiteks Söödi film Lennart Merist on igal juhul draama poole kalduv, sest materjal esitatakse kronoloogilises järjestuses, seal on süžee, *story*. Kindlasti kuulub draama valdkonda "Isa, poeg ja püha Toorum", "Kihnu naine" on igal juhul essee. Essee poolele kuulub ka eepiline film, näiteks Jaan Toominga "Värvilised unenäod" või Mati Põldre "Kalendri laulud". Ja Peep Puksi lüürilised esseed...

Minu meelest näitavad mitmed viimase aja filmid eriti ilmekalt, et enam pole mingit tähtsust küsimusel, kas tegemist on mängufilmi või dokumentaaliga. Näiteks James Cameroni uus film "Titanic" algab veealuste võtetega. Väga tuntud *action*-filmide režissöör Cameron ehitas spetsiaalse veealuse laboratooriumi, läks selle abil kahe ja poole miili sügavusse "Titanicu" säilmete juurde ja filmis seal 35 mm kaameraga laevavrakki. Ta kutsus isegi Vene uurimislaeva "Akadeemik Keldõs" endale appi. Film algabki pihta tegeliku "Titanicuga" ja siis äkki tuuakse loosse Gloria Stuart, kes oleks nagu sellelt laevalt pääsenud. Kaheksakümne seitsme aastane näitlejatar oli viimast korda kinolinal aastal 1934. Ta mängib 101-aastast pääsenut. Nii see film edasi lähebki. Samas on tegemist tüüpilise *story*-filmiga, draamaga, melodraamaga. Draama ja eepos põimuvad, pildilüürika balansseerib kitsi ja kunsti piirimail, muusikasuurup kallab õli tulle...

Või vastupidine näide. Prantsuse film "Kas jõuludeks tuleb lund?" räägib ühest talunaisest, kellel on seitse last, brutaalne mees ning mehel teine perekond. Film on üles ehitatud näiliselt dokumentaalfilmi žanris, kui üldse sellist žanrit eksisteerib. Ajalooliselt oli dokumentaalfilmile iseloomulik, et teatud intiimseid hetki polnud võimalik jäädvustada (see oli põhjuseks, miks Kieŭlowski vahetas dokumentaalmeetodi lavastusliku vastu), neist ainult räägitakse, ja antud juhul on täpselt nii. Isa sõidab neljateistaastase tütrega autos ja teeb talle ühese vihje, järgnevat ei ole üldse

filmitud. Hiljem näeme juba olukorda perekonnas, pärast seda, kui isa on püüdnud tüdart vägistada.

James Cameroni mõttelaadi järgi oleks igal juhul just seda episoodi olnud vaja lavastada ja filmida: mis autos juhtub, kuidas tüdruk vastu punnib jne.

Aga prantsuse filmi puhul kasutati täiesti vastupidist võtet — mida dokumentaalfilm tavaliselt kätte ei saa, on siin jäetud kaadri taha. Samal ajal teame ka dokumentaalfilme, kus on juba jõutud kaadri taha, nagu prantslanna Dominique Cabrera film "Homme ja veel kord homme", mis on 35-aastase naise autoportree: temast endast, tema mehest, 10-aastasest pojast ning armukesest, kes on Prantsuse sotsialistide partei juht. Ning sellest, kuidas ta on endast kolmkümmend aastat vanema mehega voodis; nad räägivad elust, seksist, armastusest, armastavad teineteist ja kõik see on ehtne.

Nii et need žanripiirid on juba kadunud, vahe on vaid ülesvõtte metoodikas.

Mis vormis peaks aga olema meie enda, Eesti, audiovisuaalne kroonika? On olemas "Aktuaalne kaamera" ja siia maani tehakse "Eesti Kroonikat" 35 mm mustvalgel filmilindil.

Ma olen öelnud noormeestele Pärnu piirkonnast, kes katsetavad lugude tegemist AKle, et teate, poisid, hea loo jaoks ei pea president tingimata Pärnusse tulema. Linnapea ei pea tingimata pihta panema miljonit või raekoda maha põlema,

Mark Soosaar koos filmi "Isa, poeg ja püha Toorum" peategelase šamaan Nirkmees Soshoga Handimaal 1995. aastal.

Henn Heinsoo foto



"Eesti esimene kodanik", 1991—1992.

Režissöör Mark Soosaar. Lennart Meri ja Arnold Rüütel lendavad New Yorki 17. septembril 1991. aastal seoses Eesti Vabariigi vastuvõetuga ÜRO liikmeks.

Mark Soosaare foto



"Kihnu mees", 1986. Režissöör Mark Soosaar.  
Mark Soosaare foto





peate lihtsalt leidma konflikti, loo, kus kaks vastaspoolt, stoori, milles on oma ise-käivituv vedru.

Toon näite. Pärnakad olid aasta alguses endast väga väljas, et Rüütli tänavale kerkib meeletult suur, kolossaalne ärikeskus; pärnakate hinge ja südant on riivanud nõukogudeaegsed hruštšovkad, mis siia peatäna äärde on ehitatud. Ja nüüd tuleb veel midagi hullemat, vähemalt esialgu püsti aetud karkassidest võis seda järeldada. Tegelikult õnneks ei tule, tean seda. Aga see oleks olnud põhjus rääkida, miks inimesed on ärritunud.

Või näiteks: noored filmitegijad jätsid kahjuks tegemata pala sellest, kuidas Pärnus taheti üks parginurk puudest tühjaks raiuda ja sinna kaubanduskeskus ehitada, seejuures väga tiheda liiklusega tänavaristmikule, ja veel lisaks bensiinijaam. Rahvas oli alguses projektile kõvasti vastu. Nägin konflikti, lugu, ja et selles loos paistis kaks poolust: ühelt poolt suhteliselt väike inimgrupp, kes tahab haarata mõjusaid positsioone ühiskonnas ja teiselt poolt infosulgu jäänud linnaelanikud.

**Mind on alati huvitanud: kui teed audiovisuaalkroonikat, kas fotogeeniilis on olemas? Mis see üldse on?**

Ikka on olemas. See on sama küsimus, et kas on olemas sarm või ei ole, kas on olemas atraktiivsus või mitte. Arvan, et sellega peab arvestama, see on väga tähtis. Minu hea sõber Valentin Kuik läks alt oma filmis "Hääled", mis on ju tegelikult väga hea film. Aga Jeremei Aipin, hantide ainus rahvuskirjanik ja endine riigiduuma saadik, lihtsalt ei ela ekraanil ega elus väljapoole, kõik on tal sissepoole. Episood, kus Aipin saab teada, et teda on ikkagi lõplikult saadikukandidaatide nimekirjast kustutatud, ei ärata kahtlust, et tegemist on autentse materjaliga. Ma usun seda, kuid tema näost ei peegeldu peaaegu mitte midagi sel kõige tähtsamal hetkel. Minu arvates sai see filmile saatuslikuks.

**Kelleks sa end pead, mis ametit arvad end pidavat? Oled sellele ka mõelnud?**

Ma olen ikka filmimees, ja olen seda olnud kogu aeg, see on mu eriala ja arvan, et seda tunnen ma kõige paremini.

**Miks sa hakkad korraldama regulaarseid näitusi "Autoportree"?**

Põhjus on väga lihtne: selleks, et avardada filmikunsti piire. Mul heliseb siiani kõrvus Mati Undi sõnavõtt Kinoliidu kongressil millalgi 70. aastatel, kus ta ütles praeguse riigikogu saalis, et tuleb kord aeg, kus filmikaameraga kirjutatakse oma mõtteid, nii nagu kirjanik kirjutab neid sulega paberile. Arvan, et eesti kirjanduse parim osa ongi minavormis kirjutatu, olgu need siis Tuglase või teiste sulest.

**Varasemas TMK intervjuus oli sellest ka juttu, aga siiski: kust sa oled pärit, Viljandi- maalt või Pärnumaalt?**

Eesti on nii väike, et ollakse pärit Eestist. Vanemad sündisid Viljandimaal, teadlikuks kasvasin ja koolis käisin aga Pärnumaal. Kes meist üldse teab, kust me oleme noppinud oma teadmised ja kellelt kõik oleme saanud?

**Kes su vanemad olid?**

Isa, vanaisa ja vanavanaisa ja vanavanavanaisa olid kõik Viljandimaa talupidajad, ema poolt esivanemad aga linnainimesed. Ema oli maalikunstnik, isa hobuste tõuaretaja, vanaisa oli Eesti Hobuste Tõuseltsi esimees, isa oli seal sekretär ja andis välja ajakirja "Meie Hobune". Kuulsaimad hobused meie Laane Suki talust olid Mimilee, kellele tänased eesti hobusekasvatajad tahavad hauasamnast panna, Mimilee suri 1948. aastal teetanusse, ja tema poeg täkk Lembo, kes sa. aastal 1956 Moskvas kuldauraha. Kui isa tahtis teada saada, kas temal ka mingeid õigusi sellele aurahale on, siis tuli vene keeles vastus, et selle hobuse kasvas ta riik ja mitte teie.

**Mille poolt oli Mimilee kuulus?**

Ta oli üks tori tõu esimesid, temast läks edasi tõuliin. Ta põlvnes otseselt Hetmanist, kes oli esimene täisverd tori tõugu täkk. Ma hakkasin seda isa lugu meenutama, sest ikka jälle ja jälle tulen mõtte juurde tagasi, et sel ajal, kui mu isa, vanaisa ja vanavanaisa tegelesid küll Eesti Põllumeeste Seltsiga, küll Eesti Tori Hobuste Tõuseltsiga ja Põllumeeste Kogu poliitikaga, siis oli maal palju rahvast ja talusid. Talutöö tegid ära sulased, tüdrukud, pere ning paljudel juhtudel olid



peremehed sedavõrd vabad, et nad ei pidanud iga päev põllul olema ja käisid kas linnas asju ajamas, turul või jäi neil aega üle ka seltsi tegevuseks.

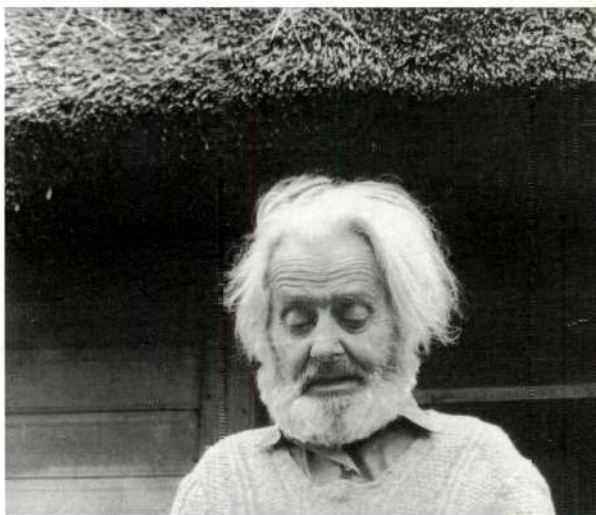
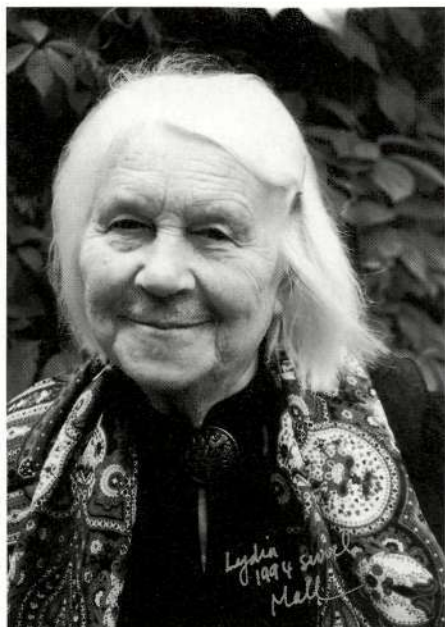
Ja suur osa hääli tuli maalt, ning kui tulid uued riigikogu valimised, siis pidi maainimestega arvestama. Praegu tuleb maalt nii vähe hääli, neil talumeestel, kes on hakanud uuesti talusid rajama, ei ole aega seltsi- ega parteitegevuseks. Mingi-sugune vaht, mis tiirleb maameeste ümber ja püüab neid esindada, on nimetanud täna end maarahva parteideks. Ja kui keegi küsiks mu käest, kust kohast seda nõiaringi lahti hammustada, siis mina ei oskaks küll A-d ega O-d öelda. See pilt on väga kurb.

#### Läheme veidi ajas tagasi; mis on sinu lapsepõlve esimene mälestus?

Esimene mälestus ongi isatalust pärit. Olin ühes suures korvis trepiotsal teisel korrusel ja mäletan, kuidas päike paistis aknast sisse, tolmused valged kiired olid ja mingid putukad vehklesid kiirtes. Ja see, kuidas me koos kümme aastat vanema poolvennaga hobusekoplis kuuselattide peal ronisime. Pidin kaheaastane olema, sest talu võeti 1949. aasta kevadel ära. Mäletan veel Mimilee hauda ja et seal oli tema matuste järel palju lilli ja isa istutas kääpale kanarbikku oma lemmikhobuse mälestuseks.

Mark Soosaare ema Lydia Soosaar 1994. aasta suvel.

Mall Johani foto



Mark Soosaare isa Johan Soosaar filmis "Eesti talufilm", 1973. Režissöör Mark Soosaar.



Mark Soosaare vanema tütre Kadrienne tütar  
Melisse Chalvin.

**Sinu ema oli küllalt tuntud maalikunstnik.**

Ema oli see, kes õpetas nägema värve. Talle meeldis väga punane värv, just krappplakk. Kui ta maali alustas, tegi ta alusjoonise alati krappplakiga. Mäletan aega, kui me ei saanud Viljandimaal enam elada, talu oli ära võetud, ja Pärnumaale kolisime. Isal ei lubatud Viljandimaal töötada, mingid ringkirjad olid selle kohta. Me elasime siis Valgerannas. Ema tahis metsavahel maalida, aga seal oli väga palju sääski. Meie õega tegime plekkpurkidest sääsetõrjevahendi — panime purki männikäbisid ning süütasime põlema — ja kui ema maalis, siis meie seisime temast kahel pool ning liigutasime edasi-tagasi neid kaheliitriseid kilunõusid ja tegime suitsu. Sama võtet kasutavad muide handid, et põdrad suvel, kui on palju sääski, oleksid inimeste juures. Nad süütavad samblast tehtud lõkked, mis põlevad kakskümmend neli tundi järjest ning põdrad tulevad siis inimeste juurde sääski tõrjuma.

**Sa oled Pärnu linnavalikogu liige ja sinu saadikuterühm on "Mesilased", kas see on volikogu suurim?**

Suuruselt oleme teisel kohal; "Mesilaste" fraktsioon on kaheksaliikmeline ja meil läks tõesti hästi, saime veidi rohkem kui 25 protsenti volikogu kohtadest. Mis siin salata, oli kaks põhjust, miks me võitsime: esiteks oli meil väga läbimõeldud ja atraktiivne valimisprogramm — televisioon, raadio ja ajakirjandus olid meiega; teiseks lähtusime sellest, et aastal 1996 ei omanud parteilised kohalikus omavalitsuses praktiliselt mingisugust tähtsust, parem oligi seda vältida. Võtsime aluseks selle, et "Mesilased" peavad pidama otsest kontakti linnarahvaga ja viima nende arvamuse volikogusse. Ma ei olnud idealist, teadsin väga hästi, et kui volikogusse jõuame, ei õnnestu neid lubadusi tõenäoliselt täita, ja mitte linnarahva ega volikogu pärast, vaid igivanade võimule jõudnute mõttelaadi muutumise pärast.

**Miks fraktsioon on "Mesilased"?**

Mesilane on töökas ja aus. Meie valimispropagandas olid isegi mõned koomilised momendid. Samal ajal kohalike omavalitsuste valimistega toimusid ka presidendivalimised. Ma tegin kõigi nelja presidendikandidaadiga intervjuud Eesti Televisiooni jaoks ning Arnold Rüütli käest küsisin muu hulgas midagi mesilaste kohta. Võtsin siis ühe lause tema jutust välja ning kasutasin seda Pärnu kohalikus

*Eesti filmimehe Theodor Lutsu abikaasa ja sagedane kaasautor Aksella Luts Tallinnas 1990. aastal. Praegu 92-aastane Aksella Luts tuli augustis 1996 Mark Soosaare algatusel Brasiiliast Pärnusse elama.*

Lauri Tykkyläineni foto





raadios mesilassumina saatel. Sama võtet kasutasin ka Lennart Meri puhul, ta ütles samuti midagi mõnusat mesilaste kohta.

Mil määral on kunstil ja poliitikal erinevad eesmärgid ja kuivõrd on need samad? 1986. aastal ütlesid, et teeksid filmi "Tõe ja õiguse" kolmanda osa põhjal, seal olevat huvitav Indreku ja ema liin — revolutsiooni foonil. Praegu on teised ajad, või ei ole? Oled sa poliitikategelane või kunstnik, on need rollid ühendatavad?

Arvan, et kui praegu keegi ütleks, et sinu ainukene võimalus on mängufilmi teha ja seda "Tõe ja õiguse" kolmanda osa järgi, siis ma võtaksin lavastada. Aga tõenäoliselt oleksid aktsendid mujal ja ma arvan, et need oleksid Indreku ja Mari peal, mitte enam mõisate põletamine ja talurahva ülestõus. See on küllalt haruldane motiiv maailmakirjanduses ja filmikunstis ammugi. Ema palub oma poega, et too aitaks teda siit ilmast ära minna. Võib-olla ema ei olegi nii huvitav, kõige huvitavam on just poja psüühika, et kas ta saab tulla ema palvele vastu või mitte. Tammsaarel on see liin minu arvates ebapiisavalt lahti kirjutatud ja seda huvitavam oleks seda filmis edasi arendada. Halastussurmast jõuaks ehk siis halastuseni...

Eesti Filmiajakirjanike Ühing annab välja aasta parima filmi auhinda, eelmise aasta parimaks tunnustati "Isa, poeg ja püha Toorum". Arutelul väljendasid mõned filmikooli lõpetanud noored kriitikud arvamust, et ajal, kui enamik dokumentaliste, režissööre tegeleb Eesti problemaatikaga, läheb Soosaar ekskursioonile hantide maale. Mis sa vastaksid?

Minu jaoks ei ole see küsimus, kas film on tehtud hantide, eestlaste või sipelgate juures. Seda tüüpi konflikte esineb igas maailma nurgas, aga et ma küüned just sellele loole taha sain, on täielik juhus. Kui selletaoline lugu oleks mulle ette tulnud Eestis, siis oleksin siin filmi teinud.

1992. aasta augustis, kui küllastasin Nirkmeest ja Tolmutera ehk Soshot ja Tohet, kaht šamaani Lääne-Siberi taigas esimest korda, nägin naljakaid fotosid. Mul oli amatöörvideokaamera kaasas ja selle ees näitas Tohe mulle pilte oma kasupojast Petja Moldanovist. Ta ütles, et vaadake, kui tähtis poeg mul on, ta ei ole mitte ainult Jeltsiniga kokku saanud, vaid ka Ameerika natšalniku George Bushiga. Fotodel oli tema kasupoeg Petja Moldanov koos ühe neegriga, ja ema oli väga uhke, et näe, poeg kohutus Ameerika presidendiga. Teema jäi mul kõrvu kumisema ja hakkasin tasapisi uurima, mis mees see Petja Moldanov on ja kas ta nõustuks olema kinolinal. Näitasin

*Mark Soosaar ja Kalev Mark Kostabi sõlmisid 9. juunil 1995 lepingu, et esimene võib teist esindada Ammende villa rentimise küsimuses.*





brittidele paariminutist videolõiku ja siis läks inglise raha lahti, mis tegelikult on Fordi Fondi papp. Vahepeal oli probleeme Soome TV2 meestega, kes püüdsid seda projekti mult üle lüüa. Jaapanlaste formaalsed lubadused ehmatasid soomlasi, julgustasid britte ja siis läks tööks lahti. Esialgne tööpealkiri oli "Vaenlase teenistuses", sest ma oletasin, et kui taat ja eit on nii ausad, nii otsekohesed ja absoluutselt handimeelsed, handi kultuuris kasvanud ja elanud, siis vaevalt poegki saab midagi muud olla. Kuna poeg on Surgutneftegazi asedirektor, ju ta siis teeb parima, mis vähegi tema võimuses, et oma rahvast ja esivanemate maid alles hoida. Teame ajaloost küllalt juhtumeid, kus ollakse küll vaenlase teenistuses, kuid jäädakse ikkagi truuks oma põhimõtetele. (Kas või näiteks Tuglase kuulus teos "Ado Grenzsteini lahkumine" Jõgevere isikuga, kes oli küll tsaaririigi tšensor, kuid tollaste tšensuurireeglitega kärpis just eesti kultuuri venestajate tiibu.) Lootsin seda tüüpi karakterit leida, aga kui elus selgus vastupidine, siis tuli filmi pealkirja muuta. Esialgu oli plaanis teha film ikkagi pojast, aga nüüd on see rohkem isast, emast ja nende maailmast. Elu sundis teisele rajale astuma. Loodan, et mul õnnestub filmiga edasi minna ja vaadata varsti rohkem Petja Moldanovi hinge. Praegu küsib ta hiigelsummat selleks, et filmi jätkata. Olen püüdnud teda ahvatleda võitlusele karuga ja muid kangelastükke tegema. Esialgu on jutt olnud sellest, et ta võiks kaamera ees pussitada karu. Aga nende hiigelsummade eest, mis ta on küsinud, on ta siiani nõus olnud karu tapma vaid helikopteri pardalt. Ma tahan, et ta tapaks karu nii, et sorkaks pussi südamesse, sest vaevalt tema lapselapsed hakkavad teda jumaldama, kui ta helikopteril snaiperpüssiga abitu karu maha laseb. Näis, kas võidab mehe edevus või rahahimu?

**Petja Moldanov on saanud rahvusvaheliseks staariks. Kuivõrd kino on tänapäeval üldse rahvusvaheline nähtus ja mis on praegu üldse kino, inimesed vaatavad ju televisiooni? Leuitati film, siis helifilm, televisioon ja lõpuks video. Kas ei ole nii, et kui kuuekümnendatel aastatel oli populaarne kino, siis tänapäeval on esiplaanil televisioon. Mis on tänapäeval kino ja kas kino on endiselt rahvusvaheline nähtus?**

Kindlasti on ta seda, lihtsalt meie siin, kes me arvame, et Eesti on maailma naba ning kogu ülejäänud keerleb ümber tema, olemas kaotanud adekvaatse pildi sellest, mida tähendab kino suures maailmas. Ja kui me oleme lasknud oma kinovõrgu kokku variseda ja meil ei ole filmikunstil enam sellist rolli kui mujal, siis see ei tähenda sugugi seda, et mujal teda enam olemas ei ole. Ameerikas ja Prantsusmaal on kino üks tsentraalsemaid ja kõige rohkem masse haaravamaid kunstiliike. Sellest "Titanicu" või ükskõik missuguse teise filmi vaadatavus. Ameerikas on aastas paar-kolm sellist filmi, mis esilinastuvad reede õhtul tuhandes kinos korraga. Ameerikas on kõik nädalalõpud produtsentide vahel aastateks ette ära jagatud. See tähendab, et igal reedel tuleb välja üks või kaks uut filmi ja kogu Ameerika läheb neid vaatama. Lihtsalt rahvuslik traditsioon on selline, ma ei tea, kuidas on Indias ja Hiinas, aga arvan, et Indias on midagi taolist, muidu nad ei toodaks nii palju filme. Järgmiseks kolmapäevaks pärast esilinastust on juba selge, kas need 50 miljonit, mis filmile kulutatud, on tagasi tulnud. ("Titanicule" kulutatud 200 miljonit muutusid kolme nädalaga 300 miljoniks!) On mõned erilised nädalavahetused, lihavõtte- ja jõulunädalavahetus, kuhu planeeritakse kolme-nelja, vahel viie uue filmi esilinastust. Keskmise ameeriklane käib aastas umbes 25–30 esilinastusel.

---

Järg lk 88

## "NYJD '97" JÄRELKÕLA

Kui see artikkel trükki jõuab, on kuuljal festivalielevus unustatud, kriitika loetud ja samuti unustatud. Järel on mällu salvestatud kõlamuljed, mida saab kuuldekujutlusse kutsuda koondkujundina. Kuulajate muljetes ja hinnangutes on suures plaanis mõndagi sarnast, nagu ilmneb novembri lõpust detsembri keskpaigani ilmunud ajaleheartikleid lehitsedes, sest ka kriitik on kõigepealt kuulaja ja kirjutasid eri vanuses, erisuguse kuulamiskogemusega autorid. Lugesed intervjuude lühimuljeid ja paarikümne lugu kokku 10 autorilt, nende seas festivali ülevaadetega Anneli Remme ("Sirp" 5. 12. 1997) ja Liina Fjuk ("Kultuurimaa" 3.—10. 12. 1997), mitme kirjutisega Evi Arujärvi ("Postimees") ning Igor Garšnek (EE, EPL, "Sirp", TMK 1998, nr 2), pole raske leida, et "NYJD '97" tippudeks kujunesid Paul Gigeri viiuliohtu ning Lepo Sumera ja Peeter Jalaka ooper "Olivia meistrklass": kõige enam vastukajasad ja täielikult üksmeelne vaimustus. Veidi väiksem, kuid samuti väga poolehoidev tähelepanu saatis "NYJD Ensemble'i" kava "City Life". Muud eelistused lähivad juba lahkku; omalt poolt nimetaksin tipuks ka Stockholmi saksofonikvarteti kontserti.

Peakorraldaja Madis Kolgi sõnul olid viienda "NYJD-i" tähelepanu keskmes avastused instrumentaalmuusika vallas; kavas oli valdavalt muusika nn äärealadelt ja elus klasiisikuist olid esindatud üksnes Donatoni, Reich ja Andriessen. Palju oli päris uusi, 1990. aastate teoseid. Oli eksperimenteerimislusti.

1950. aastate NLis võrdus "eksperimentaalsuse" silt (tingimata jutumärkides!) hävitava kriitikaga ja tõi kaasa teose esituskeelu. Tegemist võis olla kellegi kõrva jaoks paari liigselt dissoneeriva kooskõlaga või "vale" kompositsioonitehnika, olgugi kõlaltselt üpris süütul kujul (näiteks dodekafoonia Pärdi "Nekroloogis", 1960). Kui mõni tehniline või kõlaline uuendus muutus aegamisi lubatuks, võeti eksperimentaalsuse silt maha.

USA heliloojad nimetasid 1950. aastail oma uue muusika eksperimentaalseks, et toonitada erinevust Euroopa avangardist. Kuid mõiste vajas täpsustamist, nagu näitavad John Cage'i arutlused: "Vahel äratub heli-

loojais vastuväiteid, kui nende teoste kohta kasutatakse terminit "eksperimentaalne", sest väidetavasti tehakse eksperimente enne lõpliku otsustust, mis määrab vaatevälja kuuluvate elementide erilise, ehkki ebakonventsionaalse korra. Need vastuväited on ilmselt õigustatud, kuid ainult siis, kui, nii nagu kaasaja seeriamuusikas, midagi rajatakse piirjoonte, struktuurile ja väljendusele, millele siis keskendatakse tähelepanu. Kui aga suunata tähelepanu ühtaegu paljudele asjadele, sealhulgas märgata ja kuulata ümbrust — tähelepanu muutub niisiis pigem inklusiivseks kui eksklusiivseks /- - -, siis on sõna "eksperimentaalne" omal kohal, eeldusel, et seda ei kasutata kirjeldamiseks tegu, mida hiljem hinnata edu või ebaedu seisukohast, vaid lihtsalt tegu, mille tulemus pole ette teada." (Cage 1955)

### UUSI TÄMBREID

Kui leiuatatakse tõesti uusi pille, tuleb neid katsetada eri saalides, eri publikuga. Kas Hans-Karsten Raecke puhk-metall-toos-harf (vt foto tagakaanel), mille kuulajad ristsid marslaseks, või metallofon, mis näeb välja nagu bassklarnet-jalgrattapump jt jäävad ainult tema enda musitseerida või jõuab mõni kunagi laiemalt kasutusele, selgub ainult eksperimenteerides. Instrumendid vajavad muusikas kodunemiseks sajandeid, 150-aastane saksofon on ikka veel noor.

Kannel ja akordion on vanad pillid, mille kõla on Põhjamaaed uues muusikas kodenud päris hästi. Akordion laiemaltki. Muidugi peab leiduma eksperimentidulgeid mängijaid, ja tänu Sibeliuse Akadeemiale on nüüd kaks vastavalt haritud eestlannat: Külli Möls (akordion) ja Kristi Mühling (kannel). Eesti heliloojad võiksid neid märgata.

Klaverist on alates 1940ndaist leitud väikse orkestri jagu uusi tämbreid. Cage'i ettevalmistatud klaveri gamelanikõlad on meeldinud paljudele heliloojatele, Rannapi kontserdi klaveritestki oli üks ette valmistatud. Kas niisamuti võiks levida ka Stephen Scotti viuldatud (spetsiaalsete jõhvidega mängitav) klaver, mille iga on vähem kui kakskümmend aastat? Euroopa 1960ndate







sonorism oleks vaimustusega vastu võtnud Scotti klaveri hargnevad kõlaväljad, mille peen ilu on ainulaadne. Meie üliõpilastele näis Scotti juhendatud ansambli musitseerimine rõõmu pakkuvat.

Küsimused Raecke või Scotti avastuste kaugemast tulevikust olid muidugi retoorilised. Praegu on selge niipalju, et kumbki on leidnud nn oma niši uues muusikas.

Bassbariton Lieuwe Visseri "nišš" on isikupärane esitusviis ja repertuaar. Koos pianist Robert Nasveldiga, vahel ka lindiga, laulis ja retsiteeris ta vabavärsile või ajalehtede ja dokumentide proosatekstide kirjutatud teoseid, valdavalt sarkastilise suhtega ja teatraalselt ümber kehastudes. Näiteks Robert Nasveldi (1955) "Miljonid kuldnad" tekst on pärit meie Kultuurkapitali (nähtavasti konservatiivsema!) analoogi, Hollandi Kultuurinõukogu pabereist: taotlus, taotleja oivaline iseloomustus ja ...äraütlev vastus. Jüri Reinvere (1971) "The Estonian Independent" tekst pärineb ühest 1997. aasta "Ohtulehe" kurvalt piinlikust loost, kus klaaritakse kolme noore armastussuhteid.

Kas Visseri esitatavad teosed pakuksid huvi ka pärast teksti päevakajalisuse kadumist, on raske mõistatada. Tõnu Raadikul valmis kompositsiooniüliõpilasena tore lugu välismaasõidu ankeedi tekstile: ähvardava küsija ja hirmunud vastaja duett, loomulikult venekeelne. Teosest, mida tookord poleks saanud avalikult ette kanda, oskaksid praegu lõbu tunda eeskätt need, kes mäletavad tõendite kuhjasid, mida veel Gorbatšovi ajal tõi kaasa sõit kas või kolmepäevasele turismireisile.

## SAALI OTSIMAS

Igal festivalil on kasutatud mõnda uut kammersaali: Ajaloomuuseumi saali (parima akustikaga, aga kuulub muuseumile), Rahvusraamatukogu saali (kuulajale meeldiv paik, aga kallid üürida ja sobimatu salvestamiseks), Raekoja saali (suur kaja ja liiklusmüra), Mustpeade Maja saale, Eesti Energia saali... Eelmise, 1995. aasta festivalil kontserdipaigana sündinud Soolaladu on päris uutest kontserdipaikadest kõige paremini sisse mängitud ja kuulatud. Nüüd leiti "Eesti Kontserdi" oma majast nn RAMi saal, kodune ja kammermuusika tarvis päris hea akustikaga, võimenduse kasutamisel ehk siiski liiga väike.

---

Stockholmi Saksofonikvartett.

Mati Männi foto (ETA)

Võib minna aastaid, enne kui üks kontserdipaik oma iseloomu avab. Niguliste akustika puudusi — suur kaja, igas ruumi osas isemoodi kõla — saab panna mõjuma voo-rustena. Kuulsin seda möödunud aasta septembris Pärdi CD "Beatus" esitluskontserdil, kus Tõnu Kaljuste laskis kooril laulda antifooniliselt, mitmesuguse paigutusega. Nüüd esinesid Nigulistes viiuldaja Paul Giger ning "Hortus Musicuse". Giger täpsustas oma kava 10 minutit enne kontserti, olles tutvunud ruumiga; akustika eeldemonstratsiooniks kujunes teoste loetelu Madis Kolgilt — püüdlis aeglane, aga kõlas ikka nagu reverberatsioonikaanon. Ent Gigeri viiuliga mängis ruum kaasa nagu teine vana kallihinnaline instrument ja hingas elusolendina kontserdi lõpul, kui viiuldaja käis mängides aeglaselt ümber saali.

"Hortus Musicuse" kavas Pärdi teoste uutest seadetest (tehtud interpreetide soovil, nagu kõik Pärdi teoste uued variandid) üllatas Niguliste uutemoodi intensiivse dialoogiga, mida pidasid löökpillid ja orel üle ruumi, alt üles, teoses "Saara oli 90-aastane" (mis 1976. aasta esiettekandes "Hortus Musicusest" kandis pealkirja "Modus").

## VAIKUS JA MÜRA

Mõlemad Niguliste kontserdid olid vaikusekesksed. Vaikus ja müra on alati kuulunud muusikasse nii otseselt kui ka ülekantud tähenduses, muusika väljenduspoolustena. XX sajandil on kombatud nende piire — eksperimenteeritud.

Pärdi vaikuseestetiika on meil hästi tuntud. Paul Gigerit oli varem kuulnud ehk mõni üksik peale korraldajate. Tema CDd (loomulikult ECMi firmamärgiga) ei anna tema mängu võlust edasi kuigi palju. See, mida ta mängib (oma teoseid, mis üldise heakõlalisuse juures on üsnagi komplitseeritud stiilisege), on lahutamatu sellest, kuidas. Toon on imeilus (mängib 250-aastaselt Landolfi viiulil), lõpmata elav ja varjundirikas, täiuslikult valitsetud igas nüansis, välja kuulatud ka veerandtooniüleminekuis, ka virtuososse tehnika kõrgpilootaažis, milles pole vähimatki aplombi, ikka valitsevad õrnad varjundid. Kõla on katkematu, peaaegu pausideta. Vaikusetunne tuleb ilmselt sellest, et ta ei "esine", mängib nagu isendale ja — hoiab saali tähelepanu iga hetke. See on nagu nõidus, kõlaline niidilkäimine, komistamata. Täiuslik oli ka ansambel, kui viiuliheliga liitus, otsekui seda jätkates, india pill tanpura, mida mängis Ursina Giger.

Vaikusest on kõnelnud mõnigi helilooja, kuid tähendus on olnud erinev.



Cage'ile oli vaikus anum, mis alati püüab kinni mingeid helisid: maailm on muusikat täis, kuulake ainult! Katse, milles inimene helikindlas ruumis hakkab kuulama oma pulsi ja närvisüsteemi häält, tegi Cage ise läbi. Tema "4'33'" idee seisneb selles, et igal ettekandel täidab publik vaikuse isemoodi. "Pole olemas tühja ruumi või tühja aega. / - - - / Minu surmani on helid olemas ja need on ka pärast minu surma. Pole vaja muretseda muusika tuleviku pärast." (Cage 1957).

Pärdi jaoks on vaikus ideaal, puhtaks leheks keskenduva meele sümbol; tema mõtteid, ainult veidi varieeritud, kordab viimasel ajal ka Gija Kantšeli. Mõlema teostes on pikki pause, kuid need ei välju muusikalisest kontekstist: nad ei püüa sümbolit materialiseerida.

Just seda üritab Peeter Vähi oma "Ülima vaikuse" kolmanda osaga — viis minutit (kavandatud) vaikust, mida ta annotatsioonis nimetab teose kulminatsiooniks. Ettekandel oli asi kaugel nii kulminatsioonist kui ka vaikusest, publikus valitses esialgu rahulik uudishimu ja seejärel kõlas aleatoorne köhakoos — siis, kui dirigent Kristjan Järvi loobus käsi pidulikult ülal hoidmast, õnneks viit minutit lõpuni välja pidamata. Muide, pole juhtunud kuulma ka Mahleri Teise sümfoonia ettekannet, kus I osa järel ette nähtud "paus vähemalt viis minutit" täielikult välja peetak; Mahleril on paus dramaturgiline, mõeldud jõukogumiseks pärast pingelist I osa; ka kuulaja saab puhkust ega pea mõistatama, kas kuningal on riided seljas.

Tšehhide "Agon Orchestra" oli kõige mürarikkam: jöhruse paraad, nagu sõnastas Evi Arujärv ("Postimees" 29. 11. 1997). "Agon" näib soovivat vahendada muusikas kosmilist jõudu viisil, mis lööks üle kõik samalaadsed eelkäijad (nagu Varèse ja Xenakis). Uus uljas kõla, esialgu huvitav, osutus ühtlaselt massiivseks ja hakkas kiiresti tunduma monotoonsena. Kava teise poole teosed, orkestri juhi Petr Kofroni (1955) "Magnus currus" ja Martin Smolka (1959) "Euforium" olid siiski mitmekesisemad ja enam läbimõeldud. Tekkis kahtlus, kas pole ehk esimese osa teostes tegemist lihtsalt kompositsioonitehnilise abitusega? Pealegi pannakse parimad teosed ikka kava lõppu, niisiis pidasid ka tegijad neist kõige enam. Võib-olla võiks esimesi lugusid uuesti kuulates eristada mingeid kujundeid. Kuid üks on kindel: üli-võimenduse (nii et saali tagaseinas kuulates saab helitugevuse parajaks kätega kõrvu kattes) ränk mõju on kunstiväline. Selles mõttes on Peeter Vähi ülima vaikuse ja tšehhide ülima lärmi taotlused sarnased.

## INTERPREEDI MITMEKÜLGUSEST

"Agoni" mängitud teoste kõla meenu-  
tab mõneti Euroopa kuuekümnendate alea-  
toorikat, kuid on üksluiselt massiivne. Kuue-



Paul Giger.  
Terje Lepa foto (ETA)

kümnendate kõlakäsitlus oli eriti nüansseeritud, "Agon" mängib toore, eristamata tooniga. Autorid on ühtlasi ansambli liikmed, niisiis vastab tulemus kavatsusele. Seda, kuidas euroopaliku kõlakäsitluse kontekstis sündinud muusika muundub "karedas" ettekandes, võis muide kuulda 1993. aasta "NYDil", mil Kölni trio "Ugly Culture" — saksofon(id), kitarr(id), kontrabass — mängis Stockhauseni "Sodiaaki" ("Tierkreis"), võimendusega muidugi: tulemus oli tõepoolest *ugly*, eba huvitavalt inetu, seni on kõrvus kontrabassikõla, nagu mängitaks okastraadil.

Ühe muusikavoolu helikäsitlust ei saa mehaaniliselt teise ümber tõsta. Minimalism väldib euroopalikku artikuleerimist ja fraasikujundust; Louis Andriessen kirjeldab oma peateose "De Staat" proove enne esimest ettekannet väljaspool Hollandit, 1977. aastal Varssavis, kus mängijad olid valdavalt sümfooniaorkestrist: "Pidin neile iga noodi ette laulma, sest nad artikuleerisid nagu Brucknerit või Mahlerit. Aga oleks tulnud artikuleerida."



leerida nii nagu Count Basie ja Stan Kenton!" (Andriessen 1991).

Üks ja sama interpreet või ansambel võib suurepäraselt lülitada end ühest mängustiilist teise, nagu kuulsime mitmel kontserdil. "Orkest de Volhardingi" (kunagine "De Staati" esiettekandja) kavas oli Andriesseni "Jimmy Yancey teemal" (1973), vaimukas teos üllatustega rütmi- ja tämbri mängudes ning vormis (oodatava lõpu asemel tuli aeglane osa). Peenelt ja nõtkelt, hoolimata peadpöörivatest tempodest, esitati Prokofjevi varase klaveritsükli "Sarkasmid" seade (Geert van Keulen).

Ka Stockholmi Saksofonikvartett on mitmekesine virtuooside ansambel. Ühtviisi meistrikklassis kõlasid Tõnis Kaumanni Teise saksofonikvarteti jazziteadlikud rõõmsad rütmid, Dror Feileri pesueht muusikaline märul "Alasi ja langevarjud", Marie Samuelsen "Signaali" *slap tongue* tehnikalöökpillikõlad ning Erkki-Sven Tüüri "Lamentatio" ja Helena Tulve "Oo" ülitundlikud üksikhelivarjundid.

"NYYD Ensemble'i" repertuaari on Olari Elts algusest peale kujundanud targalt mitmekesiseks. Seekordse, väga säravalt esitatud kava äärepunktid olid Eino Tambergi läbinisti euroopaliku dramatismiga "Desiderium concordiae" ja Steve Reichi "City Life" (1995) — korduste muusika, mis, nagu juba "Tehillim" (1981), "Desert Music" (1984) jmt, on esialgselt nappide vahenditega minimalismist üsna kaugele: mitmeosaline suurvorm osadevaheliste kontrastidega. Minimalismi põhitunnustest on alles üksnes eesmärgi-dramaturgiat vältiv staatika ühe osa piires.

## ÕPETAJAD, ÕPILASED JA AKADEEMILISUS

Reichi rütmi- ja kõlafantaasia näib amendamatu. Tema rütmiiuenduslik tähtsus pole väiksem kui Stravinskil ja Messiaenil; ta kinnitabki, et on (ka) Stravinskilt palju õppinud.

Andekas õpib kõigilt, olgu koolis või hiljem. Kui Reichil poleks seda võimet, lisaks erakordselt mitmekülgele haridusele (otseste õpetajate seas Milhaud, Berio ja nn eksootiliste muusikakultuuride meistrid), poleks temast tõenäoliselt tulnud üks meie sajandi originaalsemaid heliloojaid (mitte "suurim", nagu kuulutab Tõnu Kaalep (EE 5. 12. 1997), sest edetabelite mängumaaks võiks jääda kiiresti aeguv popmuusika). John Cage nimetab oma oluliseks õpetajaks Erik Satie'd, kellega ta kordagi ei kohtunud. Arvo Pärtilt (teiste seas) tunnustavad õppinud olevat näi-

teks Alfred Schnittke, John Tavener ja Erkki-Sven Tüür. (Otsestest õpilasi pole Pärdil tema sõnul kunagi olnud, kuigi Jüri Reinvere nimetab end ühe vestluse järel Pärdiga tema õpilaseks koguni oma *curriculum vitae's*).

Reichil on kaudseid õpilasi lõpmata palju, sealhulgas neid, kes on tema kunagi nii uudseid ideid paljundanud originaalist märksa kahvatumais koopiais. Ansambli "Piano Circus" kava esimese poole ühtlaselt ja erilise rütmifantaasiata (olgu käes kuus klaverit!) vulisevat klaverimuusikat võiks nimetada akadeemiliseks minimalismiks, analoogiliselt "akadeemilise modernismiga" (mida Eestis on meelsasti kasutatud, esmalt Darmstadt koolkonnast lähtuva nüüdisloomingu kohta, siis ka suvaliselt). Autorid on Reichist paarikümmend aastat nooremad (vanima, David Langi sünniaasta on 1957, mitte 1967, nagu bukletis), lood kõik 1990. aastaist, kuid kontserdi teises osas kuuldud minimalismi klassika, Steve Reichi enda "Six Pianos" (1973; üks viimaseid faasinihketehnikas teoseid) kõlas palju värskemalt. Nooremana.

## HELILOOJA JA SÕNA

Väga hea interpreet võib olla verbaalse teksti nüansside suhtes ükskõikne. Väga hea helilooja nii lihtsalt ei või. Juba pealkirjade üle muratakse pead, ja hea pealkiri on palju väärt, näiteks Raimo Kangro "Jeeriku pasunad" festivali tellimusteesele "Orkest de Volhardingi" jaoks.

Rein Rannapi improvisatsiooniõhtu pool võitu oli pealkiri "Kuus klaverit autorit otsimas" — vaimukas Pirandello parafraas, nauditav ka sellele, kel näidendist "Kuus tegelast autorit otsimas" aimugi pole. See on nii täpne: Rannap mitte ainult ei mängi klaverit (klavereid), vaid ka klaveriga, möllab nagu kutsikas kingaga, ja vahel tundub, et hoopis klaverid mängivad temaga (ja otsivad autorit). Tema rõõm oma jõust ja virtuoossusest on vastupandamatu, üksluisuse oht kummitab siis, kui ta unustab end liiga kauaks kiiresti-ja-kõvasti stiihiasse, nagu polekski tal ka väga ilusat *piano't*.

Kas ja kuidas tajub helilooja sõnade värvi ja teksti seesmist mõtet, on ooperižanris eriti selgelt kuulda. Kõigi aegade head ooperid on sündinud helilooja ja libretisti koostöös. Mõlema uue kammerooperi libretist oli pealegi ka lavastaja.

Alto Põldmäe ja Toomas Hussari "Depressioonile baaris" on ette heidetud eeskätt libreto mõtte ahämasust. Helilooja vastutab ooperi eest nagu režissöör filmi eest, ja kes



kirjutaks libretole, mis teda sugugi ei rahulda? "Depressiooni" muusika ei too loosse selgust. Olgugi mõni koht puhtmuusikaliselt sümpaatne, olgu gi e neli suurepäraselt lauljat (Pille Lill, Riina Airene, Rostislav Gurjev, Villu Valdmaa) ja pillimeest (Tallinna Saksofonikvartett) tegid head tööd, oleks vaevalt abi uuest lavastusest. Lepo Sumera ja Peeter Jalaka "Olivia meistriklasi" menu aga pole ainult võluva lavastuse teene.

Neile, kes nõutuks tegevast "Depressiooni" püüdsid seletada absurdiga, on Igor Garšnek TMK veebruarinumbris juba meelde tuletanud, et absurd kunstis pole segase sünonüüm. Lisada võiks ainult, et eriti suur puhtväline, faabula tasandil sarnasus on lool Ionesco "Ninasarvikuga" (1959, eesti k 1967), mis ooperi autoritele võis olla otsene eeskuju: inimesed muutuvad üksahaaval ninasarvikuteks ("Depressioonis" kotermannideks). Ionesco näidend on absurdidraama muster-näide: irreaalne, võimatu on ainult üks sündmus või tegevusliin, reageeringud sellele aga vääramatult tõepärased. Tegelased nimelt avastavad, et saab muutuda omal soovil ja (pärast esimest, kes esialgu tekitab hirmu ja võõrastust) muutuvadki, et olla nagu tei-

**Pirjo Levandi Oliviana Lepo Sumera ja Peeter Jalaka ooperis "Olivia meistriklasi".**  
Harri Rospu foto



sed ... Kõik järjepanu, peale ühe. Hirmus, uskumatu ja võimalik, nagu mis tahes massipsüühos.

"Olivia meistriklasi" aluseks on Ervin Öunapuu romaani lennukas peatelg: üks naine rändab, sööstab elust teise. Naine ise on ooperis õnneks teistsugune. Romaani Olivia, kelle siseelu peegeldab autoritekst, mõjub enamasti vulgaarsena, olgu autori tahtel või hoolimatust sõnakasutusest (tõenäoliselt mõlemast). Paar juhuslikult valitud näidet: "See mees tahtis teda hirmsasti armastada, aga polnud selleks võimeline. Küll ta susis ja pusis, aga midagi ei tulnud välja." (Lk 131.) "Olivia viskas pea selga ja vaatas Rupertit põlastavalt nagu vau vaglakest. Ta oli restoranis näinud üht daami nõnda tegemas ja see meeldis talle. Igaks juhuks sülitas ta veel Rupertile näkku." (Lk 197.) Ooperi Olivia, keda portreeterib muusika, on siiras, haavatav, poeetiline. Caspar David Friedrichi ja teisi mehi on romaanis kujutatud sõnaohtra naturalismiga (nagu Oliviatki); ooperis on nad argised juba selle tõttu, et neil puudub muusika. (Pirjo Levandi laulu ja Guido Kanguri proosateksti ansambel oli hiilgav!).

Ooper Olivias on tragikomöödia või, pigem, groteskne tragöödia. Kuna karakterid ja tundeatmosfäär elavad, ei mõju süñee lah-tised otsad segaselt, vaid erutavalt salapäras-tena. Lugu toimib mitmel tasandil, järeлка-jades on "Oliviat" mõõdetud isegi feminis-miga (miks ka mitte, kuigi autoreile polevat see aspekt pähegi tulnud; milline avar töö-põld võiks feminismi asjatundjaile olla klas-sikaline ooperilooming!): Heili Vaus leiab ooperi olevat feministliku (EPL 27. 11. 1997), Barbi Pilvre antifeministliku (EE 12. 12. 1997).

"Olivia" muusikas on Sumera naasnud oma 1980ndate postminimalistliku kirjaviiisi juurde selgel, napil kujul.

## EESTI MUUSIKA TEISTE SEAS

Eesti muusika on maailma muusika osa ja poleks siin saanud eraldi lõiku, kui artikli lõpetamise ajal poleks ilmunud "Sirp" (9. 1. 1998) Pärnu nüüdismuusikapäevade tutvustusega Andrus Kallastult, kes leiab, et "eesti helilooming võiks avada oma silmad ka muule kui vaid neoklassitsistlikele, primitivistlikele ja minimalistlikele suundumus-tele". Väärt soovitus, kuid hiline-nud. Hel-singis õppiv Kallastu ilmselt ei ole päris hästi kursis 1990. aastate eesti muusikaga. Ühegi tema nimetatud suundumuse alla ei mahu Mari Vihmand ega Toivo Tulev, kui nimetada kõige tuntumaid. Ei mahu Helena Tulve, kelle





Viiuldatud Klaveri Ansambel.

Albert Truuvärti foto (ETA)

poetiliselt, samas jõulise ja täpse dramaturgiaga "Õöd" saksofonikvartetile peaksin "NYJD '97" kontsertide olulisimaks esiettekandeks. Kõik kolm on lähemal Schönbergi kui Stravinski harule muusikas. Tüüril, nimetatagu tema muusikat polüstilisemiks või postmodernismiks, on kvaasiminimalistlike kordustega teemastik kõigest üks sfäär teiste kõrval ja üleminekud ühest teise järjest meisterlikumad, näiteks "Piano Circusele" kirjutatud "Ülekandes", kus ligetilik "kellatöökoda" muutub sujuvalt kõlaväljadeks.

Et festivalikirjutis ei läheks üle loenguks eesti muusikast, piirdugem nende näidetega, ehkki võiks jätkata nii noorte kui ka vanemate heliloojatega. Muidugi, hoidku selle eest, et ekspressionismist lähtuv suund muutuks omakorda üldiseks heaks tooniks (esialgu pole seda küll karta) ning akademiseeruks niisamuti nagu varem neoklassitsistliku põhjaga helilooming, mis valitses kogu suure NLi muusikas (aktiivne rütm oli reipa elutunde sümbol ja kaasaegsuse mõõdupuu). Nagu Räätsale ja Kangrole, on ilmselt ka Tõnis Kaumannile neoklassitsistlik lähtepunkt loomuo mane, tema teostes on vaikust ja mitmekesisust. Festivalil esinenuist noorimad Kairi Kosk ("Aastaajad" kammerkoorile, instrumentaalansamblile ning lindile: palju väga eredaid momente ja mõned muusikalise loogika apsud) ja Mirjam Tally ("Var-

jundid" keelpillidele, löökpillidele ja klaverile — intensiivne, tihe, hea maitsega) on liiga noored, et neid stilistiliselt lahterdada.

Viimane kümnend on eesti heliloomingus ja interpretatsioonis palju muutnud, suuresti tänu õppimisvõimalustele maades, kus XX sajandi muusika osatähtsus õppekavades ja kontserdielul on palju suurem. Eesti muusika valik oli festivalil üsnagi mitmekülgne, kuid selle praegune pilt on veel rikkam. Varu järgmisteks festivalideks on olemas. Näiteks, mida tehakse EMA elektronmuusikastuudios?

Maailma muusikast kuulsime suhteliselt kitsast ala, vastavalt selle festivali teemale. Edaspidi saab ehk vahel põhjalikumalt tutvuda ka mõne modernmuusika peategija loominguga, mis Eestis on vähe kõlanud. Sest hüpe neoklassitsismist Reichi juurde üle Stockhauseni või Xenakise on midagi sama laadset, nagu kurikuulus hüpe feodalismist sotsialismi.

#### TSITAATIDE ALLIKAD:

Andriessen, Louis. *De Staat*. Electra Nonesuch, CD, 1991, annotatsioon.

Cage, John. *Experimental Music: Doctrine* (1955); *Experimental Music* (1957). Rmt: *Silence*. Lectures and writings by John Cage. London, 1995.

---

# ÕNN ON TASAKAAL. MUUTKE OMA KAALU

*Siin tõlgitu on valik kirjaniku ja teatrikriitiku Mel Gussowi 1995. aastal Londonis avaldatud raamatust "Vestlused Tom Stoppardiga", kuhu on koondatud temaga tehtud intervjuud aastatest 1972—1995. Aja möödudes pole Stoppard oma põhilisi seisukohti muutnud. Gussow tsiteerib Stoppardile Stoppardit ennast kontrollimaks kunagiste väidete paikapidavust. Õigustuse "kokkukirjutuseks" ja küsimuste väljajätmiseks leidsin Stoppardi meenutusest oma ajakirjanikuarjääri ajast: "Ükskord panin kirja mitmed Pinteri mõtted, mida ta avalikkuse ees öelnud oli, ja avaldasin need oma kunstileheküljel. Ma ei intervjueerinud Pinterit. Palusin teda, aga ta ei andnud mulle intervjuud. Sellest tuli hea artikkel, sest Pinter rääkis nii huvitavaalt."*

Ma kirjutan näidendeid, sest dialoogi kirjutamine on ainus lugupidamist vääriv võimalus iseendale vastu rääkida. Olen seda sorti inimene, keda suured moraalsed küsimused kutsuvad üles lõputule sikhüppe-mängule. Esitan arvamuse, kummutan selle, lükkan kummutuse ümber ja kummutan ümberlükke. Alalõpmata. Lõputult. Mul on kindlad vaated, aga vaade ja tegutsemisviis ei ole kattuvad mõisted. Ma tahan uskuda absoluutset tõde: et igal situatsioonis on alati ülim vaatenurk. Olen täiesti kindlalt veendunud, et väärtused, mida tuntakse kristlike väärtus-tena, on iseenesest head ega vaja põhjendamist.

Vaimselt defineerin oma publikuna inimesi, kes armastavad samu nalju, mida mina armastan. Kui aus olla, siis väga palju inimesi sellest seltskonnast välja ei jäägi. Ma ei arva, et ma viljeleksin ainult pühendatuile mõistevaid nalju.

Inimesed teeb pidevalt valikuid. See sarnaneb ruleti mängimisega. Lähtud sisetundest. Ma ei austa inimesi, kes on rangelt järjekindlad. See viitab teatavale vaimu atrofeerumisele või mingile enesega rahulolule. Mulle meeldivad inimesed, kes iga viie aasta tagant ütlevad lahti kõigest, mis nad on kirjutanud. Kuni viiekümnenda eluaastani mõjub see arvatavasti tervendavalt.

Ma ei talu vaadata mõningaid asju, mida ma kirjutanud olen. Nad riknevad nagu puuvili, ja pehmemad riknevad esimestena. Nad pole tuhatoosid. Sa teed tuhatoosi val-

mis, tuled järgmisel aastal tagasi, ja see on ikka seesama tuhatoos. Beckett ja Pinteril on palju rohkem väljavaateid tuhatooside loomiseks, sest nad on kõik potentsiaalselt rikneva kraami välja visanud. Ma arvan, et Beckett on ümber defineerinud miinimumi, mida saab nimetada teatriks. Kui ma 1956. aastal nägin Bristolis "Godot'd oodates", ei suutnud ma pärast seda nädalate kaupa midagi teha. Ajalooliselt olid inimesed endast mõistetavaks loomanud, et arvestatava teatri-sündmuse loomiseks oli vaja tekitada x. Beckett tegi seda x miinus 5-ga. Ja see oli jõuliselt teatraalne. Hiljem tegi ta seda x miinus 25-ga. Ma arvan, et Pinter tegi midagi samaväärselt olulist ja tähenduslikku. Ta muutis põhireegleid. Selle ajani oli näidenditel olnud üks ühine eeltingimus: vaataja pidi uskuma, mida tegelased räägivad. Kui keegi tuleb lavale ja küsib: "Teed või kohvi?" ja vastus on: "Teed", siis on teil õigus arvata, et keegi pakub võimalust valida kahe joogi vahel ja teine tegelane esitab oma eelistuse. Pinteri näidendite puhul te sellist oletust enam teha ei saa. Teid sunnitakse kaaluma võimalikke alternatiive, näiteks, et inimene eelistas kohvi, aga teine tegelane tahtis, et ta jooks teed. Või et ta eelistas seda jooki, mida kohviubadest tehakse, arvates, et seda kutsutakse teeks. Selle stseeni jaoks on mitmeid võimalikke tõlgendusvariante. Ühtki neist polnud arvesse võetud, enne kui Pinter rakendas detsentralisatsiooni võimalusi. Ma ei mõtle sõnasõnaliselt, aga mul on selline



tunne, et ma võiksin kirjutada enamiku teiste kirjanike näidendeid ja teised võiksid kirjutada minu omad, sest ma tean, kuidas need on tehtud, ja teised teavad, kuidas need on tehtud. Aga ühe või kahe inimese puhul, Harold Pinteri puhul näiteks, sa ei tea, kuidas see tehtud on. Ja mina ei suuda seda teha.

Kui ma üldse midagi teen, siis vastupidist. Mina opereerin traditsiooniliste põhireeglitega. Inimesed mõtleavad seda, mida ütlevad, kui just publikule midagi eelnevalt teada ei anta, näiteks et tee on mürgitatud. Üldiselt kirjutun väga traditsioonilisi näidendeid. Ma austan traditsioonilisi väärtusi. Lähtun seisukohast, et näidendid peavad töötama struktuuridena. Minu eesmärgiks on näidata komponentide veidrat asetust, aga kasutada selleks võtet, mis sarnaneb rohkem Agatha Christie kui Samuel Beckettiga.

Küllastasin üht meest, kes kasvatas paabulinde. Neil oli kombeks kodunt ära joosta. Ühel hommikul, kui mees parajasti habet ajas ja aknast välja vaatas, nägi ta, kuidas üks paabulind hüppas üle heki maanteele. Et paabulinnud on kallid linnud, viskas mees habemenoa käest, jooksis välja, nabis paabulinna kinni ja tõi koju tagasi. Olin otsinud ainet lühinäidendi jaoks ja mul oli mingi ähmane idee, mida ma tahaksin teha. Ma ei kirjutanud ei sellest mehest ega paabulinnust, vaid kahest mehest, kes lihtsalt lähevad mööda ja näevad järsku seda paljasjalgset meest pidnaamas, habemeajamisvaht näol, paabulind kaenlas. Nad näevad seda meest umbes kaheksa sekundit. Sellest ma kirjutan. Nii sündis "After Magritte". Magritte'i kunstis on kõik absurdne, veider ja kohatu paigutatud absoluutselt akadeemilisse konteksti. Ta võib maalida kivirahnu, mis hõljub taevas, aga see rahnu mõjub ränkraskelt. Kui ta maalib õuna, siis näeb see õun välja nii, et seda võiks haugata. Ma imetlen sellist kombinatsiooni. Minu näidend on tagasihoidlik kummardus Magritte'ile.

"Rosencrantz ja Guildenstern" räägib Hamletist, nähtuna kahe mehe silme läbi, kes sõidavad Helsingörist mööda. See on mu lemmikidee: absoluutselt veider pilt, mille erinevate inimeste silme läbi nähtuna on olemas täiesti loogiline põhjendus. Ja kõik on absoluutselt kindlad selles, mida nad näevad. "Hüppajates" (*Jumpers*) on midagi analoogset: mees, kelle nägu on kaetud habemeajamisvahuga, tassib ühes käes kilpkonna,

teises vibu ja noolt. Mulle meeldib selline trikk: ehitad kildhaaval üles mingi veidra stseeni ja siis marsib keegi sisse.

Ma ei kirjuta kangelastest. Ma üritan kirjutada vastandlikest seisukohtadest ja duettidest. Emotsionaalselt samastun rohkem sümpaatsema tegelasega, kes usub, et inimese käitumist tuleb hinnata absoluutsete



Tom Stoppard aastal 1994 Pilsenis.

moraalinormide järgi. Samas ei pea keegi teine minu asemel vastandtegelast lahti kirjutama, sest intellektuaalselt olen suuteline oma väidet sõelapõhjaks tulistama. See konflikt inimese intellektuaalsete ja emotsionaalsete reageeringute vahel moraaliproob-



leemidele tekitab pinge, millest sünnib näidend.

Ma ei kirjuta näidendeid tegelastega, kes väljendavad minu seisukohta. Ma kirjutan argumentnäidendeid. Ma kaldun kirjutama pigem kahele tegelasele kui Ühele Häälele. Rosencrantz ja Guildenstern on ühe temperamendi kaks poolust. Kui ma alustan kirjutamist, siis avastan, et lihtsad küsimused välja arvatud, on mul raske aru saada, millisel seisukohal ma asun. Isegi "Travestiates" James Joyce'i ja Tristan Tzara vaidluse puhul kunsti üle. Oma temperamendilt ja intellektilt olen Joyce'i poolel, aga ma avastasin, et Tzara teksti kirjutasin veenvalt. Erinevad inimesed räägivad erinevaid asju, millega ma nõustun. Olen näitekirjanik, kes on huvitatud ideedest ja on sunnitud looma tegelasi, kes neid ideid väljendaksid. Kõik minu tegelased räägivad ühtemoodi, samade rütmide ja lausestruktuuridega. Nad räägivad nii, nagu räägin mina. Kui ma kirjutan oma näidendisse sisse mõne Aafrika presidendi, siis ma pean leidma põhjenduse, miks see on ainuke Aafrika president, kes räägib nagu mina.

Minu mõtted ei tule raamatuid. Ma pole akadeemik. Ühe praktiku häda on selles, et ta teab vähem kui need inimesed, kes kritiseerivad või uurivad. Palju vähem. Kõik, mida ma tean, on see, mida ma näen.

Oma teadmised olen kogunud lugedes. Ehkki õigupoolest neil vähestel kordadel, kui ma olen kirjutanud mingil teemal, mida võiks liigitada spetsiaalvaldkonda kuuluvaks, nagu moraalifilosoofia või mis juhtus Zürichis 1917. aastal, olen enamasti tuginenud sellele üldisele taustale, mida inimese ajalehti lugedes või teistega *pub'*is vesteldes endasse kogub. See pole uurimistöö. Uurimuslikul elemendil on selles väike osa. Täpsustad teatud põhilisi fakte. Mingit kuupäeva näiteks. Aga kõigest sellest, millest näiteks "Hüppajad" räägib — üldised küsimused relativismist, moraali põhialustest —, ei pidanud ma üldse lugema. Selle kõik võid vannis olles kätte saada. Lugesin raamatuid, et teada saada, mida teised inimesed sel teemal kirjutavad. Selgus, et minu enda mõtted polnud naiivsed. Veel loen raamatuid sellepärast, et ma naudin lugemist. Kui ma loetut enam ei naudi, lõpetan lugemise.

Ma ei ehita oma näidendeid algusest lõpuni üles. Mul on intuiitiivsed ideed, mida ma kirjutamise ajal ei analüüsi. Kõik järjestub

instinktiivselt. Näidendil pole salajast skeletivõtit, mis, kui sa selle leidnud oled, tähendab, et oled näidendiga hakkama saanud. Ma arvan, et tekst, mis ei jäta ruumi ükskõik millise avastuse jaoks, osutub lõppkokkuvõttes mehaaniliseks. Kui sa midagi mehaaniliselt teed, muutub see väga ruttu valeks. See on nagu sild, mis on absoluutselt paindumatu; selles pole mänguruumi, selles pole õõtsumist. Hetkel, kui surve muutub valeks, läheb sild katki. Näitleja peab teadma väga palju sellest, mis jääb pinna alla, et asi ei variseks kokku, kui ta mõne sõnaga eksib.

Olen üsna sageli üllatunud sellest, kuhu näidend läheb. Kui sa kirjutad näidendit, tekitab see sinu peas teatud müra ja sulle tundub, et sellest arvatavast ainsast mürast kasvab välja sinu näidend. Proovis selgub, et see pole tõsi. Lavastus ei pruugi tekitada sama müra, mida näidend kirjutamise ajal sinu peas tekitas. Toon praktilise näite. Ma kirjutan üsna sageli näidendeid, milles inimesed lärmakalt vaidlevad. Võib lavastada stseeni, milles kahe inimese seisukohad lähevad diametraalselt lahku, aga nad vaidlevad väga vaikselt, mis võib osutada palju tõepärasemaks kui lärmakas vaidlus.

Minu näidendis on palju kirjandust ja filosoofiat, mis, nagu mulle tundub, selgitab minu olemust: ma ei ole filosoof, aga mul on kaldumus filosofoerida. "Hapgoodi" ja "Arkaadia" puhul lisandusid kirjandusele ja filosoofiale teadus ja füüsika. Aga mul on selline naljakas tunne, et teadus ja füüsika on üks faas, nagu eksikäik, mille inimene läbib. Need kaks näidendit said alguse sellest, et ma lõin oma varba ära kahe informatsiooniallika või kahe teadusvaldkonna vastu, mis mulle tõelist huvi pakkusid. Mitte et minus oleks ilmsiks tulnud teadlane. Vastupidi, näis, et see läheb vastuollu sellega, mis mind tõeliselt huvitas, raamatutega, mida ma lugemiseks valisin, ja nii edasi. Mulle tundus, et kvantmehaanika ja kaose matemaatika pakuvad ennast välja inimliku käitumise üsna huvitavate ja jõuliste metafooridena, mitte tavamõistes käitumise, aga kahe eluviisi metafooridena, millest üks vihjab determineeritud elule, mida valitseb determinism, ja teine elule, mis on lihtsalt juhuslike põhjuste ja mõjude subjekt. Need kaks ideed elust haakuvad omavahel. Kaose matemaatika on seotud determinismi ennustamatusega. Suu-



red sõnad, aga tegelikult on see väga lummas, vaade läbi praakil ukse.

Arvatavasti sai "Arkaadia" alguse Gleicki "Kaose" lugemisest. Teisalt, "Kaost" sundis mind lugema ilmselt mingi artikkel ajalehes või ajakirjas, võib-olla mõni raamatu-ülevaade. See on nagu jõgi, millel on rohkem kui üks läte. Ei saa esitada küsimust "kust". Umbes samal ajal mõtlesin romantismi ja klassitsismi kui vastandite peale stiilis, maitse, temperamendis, kunstis. Mäletan, vestlesin ühe sõbraga tema raamaturiiuileid silmitsedes ja ütlesin, et siin on aine näidendi jaoks: keegi vaatleb retrospektiivselt poeesiat, maalikunsti, aia ajalugu ja räägib klassikalistest perioodidest ja romantilisest revolutsioonist ja nii edasi.

Ma ei kavatsenud kirjutada näidendit aiakultuurist ega Byronist, aga ma olin aastaid tagasi lugenud üht või kaht raamatut Byronist ja ma lugesin neid varjatud eesmärgi ähmase tagamõttega. Selline kirjanik nagu mina töötab kogu aeg. Igasugune lugemine on alateadlikult eesmärgikindel. Ma loen väga vähe asju, mis selgelt ei oma mingit tulevikku minu töö jaoks. Mu elu on jaotunud palavikulisteks hoogudeks, ühe või teise asja jälitamiseks. Täpselt samamoodi ootas oma järjekorda minu passiivne huvi või sümpaatia antiikrooma poeesia ja kirjanduse vastu. See huvi muutus painajalikumaks, kui ma lugesin A. E. Housmani kohta kirjutatud, keda ma aastate jooksul aeg-ajalt ikka lugesin. See on veel üks passiivne huviobjekt.

Kaldun arutlema nii, nagu see kõik tõepoolest sel moel toimiks, et sa leiad kuskilt tammetõru, väetad ja kastad seda ja loodad, et sellest kasvab mingi võsu. Areng ei kulge nii korrapärast ja loomulikku rada pidi. Mul on selline tunne, et mõnel hetkel viskad tammetõru minema. See, et mingi raamat või mõte genereerib kõike, mis järgneb, on õige piiratud tähenduses. Aga alternatiivne võimalus protsessi piltlikult kujutada oleks selline: miski käivitab sind, nii nagu vänt käivitab mootori. Siis viskad vända minema, hakkad mööda teed kuhugi sõitma ja vaatad, kuhu tee läheb. "Arkaadia" puhul on selleks kõrvalevisatud tammetõruks too mõttekäik klassitsismi ja romantismi vastandlikkusest sõbra raamaturiiu ees seistes. Ma ei usu, et "Arkaadia" ütleks palju nende inimloomuse kahe pooluse kohta. Ma ei usu, et see oleks

näidendisse otseselt sisse kirjutatud. Igal juhul mitte esiplaanil. Ja ometi, kogu märklaud on sellest ümbritsetud, sellest moodustub muster märklauda ümber.

Faabula kirjutamine on minu jaoks sageli raske. "Arkaadia" puhul olin õnnelikus olukorras. Ma ei teadnud, et see niimoodi välja kukub. Nagu enamik kirjanikke, nagu enamik inimesi — kui ma saaksin elada veidi teistsugust elu, kaasneks sellega tohutu vahe kirjutatu hulgas ja kvaliteedis. Mõnikord satud perioodi, kui sa elad vaimset näidendiga koos, miski ei sega sind ja sa oled teadlik kõigist võimalustest, kõigist närviotestest, ning teadlikult või alateadlikult kasutad ära parima võimaluse. Kui sul on hetkel piisavalt üksindust ja keskendumisvõimet, võtad sellest juhusest parima välja. Aga enamasti ma kirjutun mingis häiritud olekus. "Arkaadia" oli mul tõeliselt hea periood, kui ma suutsin kõike oma pilgu all hoida ja vaadata rada mööda ette, kuhu asjad suunduvad, ja manipuleerida materjaliga, et kõik ristuks täpselt. Mida rohkem ma näidendisse sisse läksin, seda enam adusin, et sündmustik jookseb. Igaüks, kes kirjutab näidendeid, tahab loomulikult, et need oleksid väga-väga head. Ja igaüks, kes kirjutab näidendeid, tahab, et need jääksid püsima ja elaksid edasi pärast kirjaniku surma. Aga tundub olevat väga halb maitse niisugust mõtet kellegagi jagada. Ja ma ei jaga seda mõtet kellegagi, isegi mitte oma perekonnaga, kõige vähem oma perekonnaga.

Õnn on tasakaal. Muutke oma kaalu. Õnne saavutamine tähendab selle õppetunni omandamist. Metafoori ümber sõnastades: otsatormava rongi teel ei maksa seista. Kaudselt tähendab õnn ärapöördumist kõigest, mis võiks ohustada teie õnne.

*Tõlkinud ANU LAMP*

## “ARKAADIA” — MÄNGUD AJA JA RUUMIGA

Head tekstid toimivad ruumi ja ajaga vabalt, muutes need sekundaarseks taustaks inimhingede ja suhete kirjeldamisel.

Kui “Arkaadia” mänguruum oleks üheselt paika pandud vaid Derbyshire’is, siis poleks sündmused saanud toimuda üheaegselt ajaskaalal 1809. aastast tänapäevani. Sest reaalses ruumis kehtib vähemalt selle koha jaoks reaalne ajakulg. See kulg teeb juba mõne tunniga oma töö näiteks lauale jäetud õunaga, mille söömist Tom Stoppardi näidendis võib aga rahumeeli jätkata paarisaja aasta pärast.

Erinevalt konkreetsest Derbyshire’ist on sümboolne Arkaadia pigem ajatu. Reaalse, raskesti ligipääsetava mägise maakonnana Lõuna-Kreekas omandas Arkaadia juba antiikajal idüllilise paiga luulelise kuulsuse, mis võimendus eriti tänu Vergiliuse 10 ekloogist koosnevale “Bucolicale”. Tollest ajast saadik pole Arkaadia, nagu ka Olümpos, enam pelgalt geograafiline paik, vaid õnne ja rahu, muretu karjuseelu ja unelmate piirkond. Reaalses ajaloolises situatsioonis, st oligarhilisele Spartale allutatud Peloponnesoses, võis mägedetagune, oletatav elu paista tõelise vabaduse kantsina. (Seda, kuidas mäed on sajandite jooksul ka tõeliselt edasi kandnud erilist atmosfääri, võib jälgida keskaja näitel Emmanuel Le Roy Ladurie raamatust “Montaillon, prantsuse küla. 1294—1324”, Tln, 1996.)

Luues kuskile unistuste maa, mingi tegelikult olematu ruumi, on täiesti loomulik, et seal peaksid täituma ka suuremad inimeste aja kulgemisest sõltuvad soovid — soov säilitada igavene noorus ja saada surematuks. Ehk — pääseda aja kammitsatest. Nii ongi Arkaadia koht, kus aeg puudub ja ruumis võivad üheaegselt olla tegelased, kelle surmaja sünnidaatumite vahele jääb reaaliajaline kurristik. Aja kaotamine võimaldab tuua ühe-

aegselt ruumi inimesi, kes tavamõistuse järgi seal üheaegselt olla lihtsalt ei saa.\*

Tsükliiselt, korrapäraselt ringleva ajata valitseks “Arkaadias” kaos, kui seal ei oleks üldist ühendavat telge. Ja selleks teljeks on lord George Gordon Byron. Samuti kui aeg pole ta iial nähtav, kuid ta on pidevalt olemas, tiksudes kellana “Arkaadia” kohal.

Kui ruumis saavad üheaegselt rahumeeli, teineteist segamata olla inimesed, keda lahutavad sajandid, siis tähendab see, et lisaks väikele, meie ajale, on olemas veel mingi hoopis suurem, globaalsem aeg. Kuna Arkaadia lätted viivad meid paratamatult antiikmaailma, siis kokkuleppeliselt võib selleks suureks ajaks olla vastavalt maitsele kas Hipparchose “suur aasta” kestusega 36 000 aastat või Platoni oma kestusega 760 000 aastat.

Tähtis on, et kõik kordub, üks kiht asetub teise peale, ja miks ei võiks mingite tingimuste kokkulangemisel ka üks kiht “läbi tilkuda”, võimaldades erinevatel aegadel sattuda hetkeks ühte ruumi, luues ajas liikuvaid lifte.

Ka hävitavate kultuurilooliste kätast-roofide puhul, nagu Aleksandria raamatukogu põlemine, võib leida lohutust selles, et “midagi ei lähe kaotsi. Sophoklese puuduvad

\* Vahetult selle loo kirjutamise eel juhtusin nägema Discovery kanalilt dokumentaalfilmi Inglismaa majaomanikust, kes rääkis oma kogemusest keldris. Askeldades keldris, mille põrandaks oli iidne Rooma tee, märkas ta ühtäkki seinast välja astunud paarikümmend väsinud ilma relvastatud legionääri, kes möödusid temast pilku pööramata ning kadusid. Nähtust jäi mulje, nagu ei järgneks hilisem aeg mitte alati eelnevale, vaid üks aeg võib joosta teisest läbi, või mingil põhjusel hetkeks teise aja sisse.

Toimunut kommenteerinud teadlased ei välistanud ühe võimalusena seda, et mälu võib olla ka meie mõistes elutul loodusel, näiteks kividel, ja teatud tingimustel võib ajalooline minevik taastuda “videolindina” meie ajas.



näidendid jõuavad osade kaupa päralt või kirjutatakse uuesti mõnes teises keeles. Iides ravimistarkused ilmutavad end taas".\*\* Koduõpetaja Septimus Hodge on isegi veendunud, et maastikuarhitekt Noakesi pööraselt vaimustanud täiustatud aurumasin on kunagi papüürusel kirjas olnud.

Nii võis ka Thomasina Coverly vabalt "ära käia" teises ajas ja näha midagi sellist, mis tõstis ta pea jagu kõrgemale kaasaegsetest ja muutis arusaamatuks fenomeniks järeltulijatele.

Suurest korduvusest räägib paarsada aastat hiljem ka Valentine Coverly, öeldes, et inimkond on pärast puu otsast alla tulemist jahmatusega tõdenud ikka ühte ja sedasama — "tulevik on kaos". Samas on pidevas korduvuses eriline võlu, see viib periooditi uuele, müstika tasandile, muutes meie jaoks sama müstiliseks nagu taevaaloatuse kreeklastele selle, "millest koosneb me elu" ja "millest kirjutatakse luuletusi — pilved, nartsissid, kased" ja selle "mis toimub kohvitassis, kui sinna koort valada..."

"Ajamasin" on tegelikult võimalik, kuid erinevalt filmilikust variandist, on üks kahest, kas ajas liikuja või paigalseisja, nähtamatu, ning ajavälised kontrastid — võimatud.

Ühed ja samad nähtused võivad kanda erinevas ajas sageli lihtsalt erinevaid silte, nagu laual lebav kilpkonn, olles kord Plautus ja siis Vālguke. Ehk kirjanik Hannah Jarvise sõnadega: "Usu Jumalasse, hinge, vaimu, lõpmatusse, usu inglitesse, kui soovid, aga mitte suurde taevasesse kokkusaamisesse, kus vahetatakse erinevaid seisukohti."

Ajaväliste kokkupuudete puhul pole tegemist mitte teaduse, vaid müstikaga. Kui abitu on teadus isegi väikeste ajaliste vahemaade ületamisel, on näha õppejõud Bernard Nightingale'i pingutustest, mille tulemusena ei sünni mitte reaalne aegruum paarsada aastat tagasi, vaid fantaasiate maailm. Mineviku taastamiseks aitab Bernardi arvates lihtsalt sellest, kui anda ajale hetkeks tagurpidikäik, panna maailm käima tikk-takk asemel takk-tikk, millest peab piisama "kindla teadmise saamiseks". Olnu tabamisel võib intuitsioon anda isegi paremaid tulemusi kui teaduslik eksperiment, nii nagu see oli Hannah' puhul,

kes teadis, et Henry Fuseli tušieskiisil olid tõesti kujutatud lord Byron ja Caroline Lamb, vastupidiselt Fuseli eksperdi teaduslikule arvamusele. Üldiselt aga jõuab Hannah teist teed pidi sama ulmelisse minevikku kui Bernard ning nad mõlemad näevad peamiselt pettepillte. Siin jagavad nad paratamatult ajalooürijate ühist saatust, ekseldes igavikku kadunud ajahetkede miraañlikus labüridis. Ajalootõe tabamine on tegelikult suur juhus.



Tom Stoppardi "Arkaadia" Tallinna Linnateatris. Lavastaja Jaanus Rohumaa. Esietendus 12. aprillil 1997. Thomasina Coverly — Katariina Lauk. Priit Grepri foto

See, mida olevik minevikust otsib, on sageli tühine ja naeruväärne. Tihti pole sel mingit pistmist uuritava aja tõeliste väärtuste ja probleemidega. Pigem on tegemist oleviku

\*\* Tsitaadid pärinevad Tom Stoppardi näidendist "Arkaadia". Anu Lambi tõlge.





pettepeegeldustega tagasi minevikku kui tõeliselt olnuga.

Sellesse fantaasiate maailma mahuvad ka Valentine'i tedred, moodustades Hannah' sõnadega ühe triviaalse rea — "sinu tedred, minu erak, Bernardi Byron".

Kõik, mis Derbyshire'i reaalses tegelikus võimalik pole, on Arkaadias võimalik. Seal saaks ka realiseeruda Thomasina idee kloonitud puulehtedest, sest neljaelemendilises Arkaadias on võimalused selleks paremad kui meie seletamatuks muutunud maailmas, kus arvuti viib Valentine'i ikkagi rappa.

Stoppardi näidendis ei ole tegelased jaotatud mitte ainult ajaliselt, vaid ka ruumiliselt. Kui Thomasinat ja näiteks Hannah't eraldab ajalõhe, siis Thomasinat oma ajakaaslastest — ruumilõhe. XIX sajandi alguses elab Thomasina pigem Arkaadias kui Derbyshire'is. Thomasina ellusuhtumine on tulinuka, arkaadialanna oma. Ümbritsev reaalsus on talle üllatav, veider. Isegi moosi toimimine pudingil tekitab temas küsimusi. "Kui te liigutate oma riisipudingit, siis valgub moos pudru keskelt punaste sabadena laiali nagu meteoor astronoomiaatlase pildil. Aga kui te taldrikut tagasi kallutate, siis ei valgub moos enam keskele kokku. Puding ei pane seda tähele ja värvub edasi roosaks." Ja koduõpetaja Septimuse vastus talle on tüüpiliselt maalase oma: "Aeg ei saa tagurpidi kulgeda."

Olles olemuslikult pärit teisest, ajata ruumist, näeb 13-aastane Thomasina seda, mida teised, temast esmapilgul tunduvat vanemad ja kogenumad, ei ole võimelised nägema. Alateadlikult mõistab seda ka Septimus, öeldes: "Te ei tohiks olla targem kui täiskasvanud. See pole sünnis." Ja küllap aimab seda ka leedi Croom, kui ta leiab, et Thomasina teadmised maalilise vallas, kas jutumärkides või ilma, ületavad ülejäänute omad, ja soovib tema jäämist aiaplaanide juurde.

Juureldes paarsada aastat hiljem Thomasina vihikute üle, taipab Valentine samuti, et Thomasina ei rakendanud mitte matemaatikat, vaid "nägi, mida asjad tähendavad. Ta nägi ette, nagu vaadatakse kaugusest pilti. Ta nägi, et kõik kogu aeg pöördumatult seguneb... kuni enam pole aega. Seda aeg tähendabki".

---

Stoppardi näidendis ei ole tegelased jaotatud mitte ainult ajaliselt, vaid ka ruumiliselt. Kui Thomasinat ja näiteks Hannah't eraldab ajalõhe, siis Thomasinat oma ajakaaslastest — ruumilõhe. XIX sajandi alguses elab Thomasina pigem Arkaadias kui Derbyshire'is. Thomasina ellusuhtumine on tulinuka, arkaadialanna oma.

## EEROSEL SAMASUSSE

X-SUGUPÕLVE FILM JA ARMUROMAANI STRUKTUUR



*"Sleep With Me", 1994. Režissöör Rory Kelly. X-sugupõlve meelelahutus arutleb, kuidas armastus saaks olla ainult kohtamised ja töö harrastus.*

Alates XIX sajandist on armastusest saanud üha enam indiviidi mina-projektiooni juurde kuuluv nähtus. Armastus tagab nii isikliku kogemuse kui ka identiteedi määramise teiste kaudu. Intiimsuhetest otsitakse peamiselt kinnitust oma kujutlusele endast. Kuid armastuse esmastest sümbolitest ei piisa enam, et XX sajandi lõpul eristada intiimsuhteid muudest suhetest, kui armastussuhete aluseks võib olla ka rahuldav seks. Ei ole enam kirgliku armastuse koodistikku, mis

näitaks paarisuhete asendit sotsiaalsel kaardil ja määraks ära, mil moel me vastutame oma tunnete eest.<sup>1</sup>

Süsteemiteooria esindaja sakslane Niklas Luhmann on uurinud armastuskoodistiku muutusi keskajast tänapäevani. Kui alguses näidati armastuse märkidega kõigepealt klas-

<sup>1</sup> Niklas Luhmann, "Love as Passion. The Codification of Intimacy", tõlk. Jeremy Gaines ja Doris L. Jones. Polity Press, Cambridge, 1986, lk 152–166.



sidevaheline suhe, siis märkide muutudes kultuuripärandi osaks, on nendega näidatud ainult partneritevaheline suhe, mitte nende asend ühiskonnas. Luhmanni teooria on üllatavalt sarnane Roland Barthes'i ja Julia Kristeva mõtetega armastuse sõnastamise nartsissismist: armastuse tundemärgiks piisab sellest, et kaks inimest võivad neis raamides kommunikeeruda.<sup>2</sup>

Filmides, samuti nagu kirjanduses, lükkatakse armastuse täidemeinekut edasi. Romaani pinget saab ühendada jutustamise pingega: "kuidas neil läheb", sõltub sellest, "kuidas see jutustus edeneb". Armastuse poole ollakse teel, või on see juba kogetud, või on see peaaegu nurga taga, aga filmijutustuse ajal on see vaevalt täidemeinev harmoonia. Kõige selgema analüüsi filmiroomaani struktuurist on esitanud Rob Lapsley ja Michael Westlake oma artiklis "From Casablanca to Pretty Woman: The Politics of Romance" (1993). Lapsley ja Westlake näitavad filmi kompositsioonis kolme strateegiat, millega sugupooltevahelist kooskõla ei tarvitse tuua sümboolse alale, näidatavaks, vaid see võidakse jätta rahulikult imaginaarse piiridesse. Esitaks võib lugu õnnelikult lõppeda olukorraga, mis töötab kooskõla tulevikuks. Sellisel juhul lõpeb film nagu traditsiooniline muinasjutt, kus lõpus nenditakse, et "nad elasid õnnelikult oma elu lõpuni". Teiseks võimaluseks on paigutada kooskõla minevikku, enne filmis jutustatavat ajajärku. Kolmas strateegia on vihjata, et kooskõla täidemeinek oli väga lähedal, kuid mingi "kui ainult" takistus on olnud see, et armastatud naine on juba kellegi abikaasa.<sup>3</sup>

Tüüpiline "kui ainult" lahendus on ühe või mõlema osapoolte surm.

Romaani müütilisus on selles, kuidas armastus ise esineb enese seletajana. Et armastus iseenesest oleks tugevam inimest tegutsema panev motiiv kui armastuse pakutav võimalus abieluks ja ühiskondlikuks tõuks, peab ta asetuma sotsiaalselt elust välja poole või olema sotsiaalselt ohtlik. Lisaks peab armastuslugu võtma seisukoha seksuaalsuse suhtes ja tõestama, et armastustunne tähendab enamat kui suguline vajadus. Lapsley ja Westlake on tihendanud romaani tähendust moel, mis vastab sellele, millel ro-

maani muinasjuttu meenutav veetlus võib põhineda vägagi realistlikus filmis. Kui inimene tõelistes sotsiaalsetes suhetes tahab, et teda armastataks sellisena, nagu ta on, mõtleb ta selle all ideaalpilti enesest. Kuid teistel inimestel on raske seda armastada. Ainult imaginaarsele alale on võimalik konstrueerida usutav sotsiaalsete suhete võrgustik, kus teised inimesed suhtuvad inimesse tema ideaalminale vastavalt.<sup>4</sup>

## TRANSGRESSIOONID JA IDÜLLID

Enamik romaane pakub unelmat radikaalsest ühiskondlikust muutusest, lahus olnud jõudude ühinemisest ning nii klassi kui sugupoolte piire ületavast solidaarsusest. Romaan põhineb üldjuhul kahel transgressioonil, sotsiaalsete kriteeriumide ületamisel. Algul näidatakse ühiskonna harmooniat, mille suhtes peategelane on väljaspoolne. Sellele järgneb armumine, esimene tunnete mõistmine ja õnnestunud armusuhe. Suhte süvenedes järgneb vastandus ühiskonnaga. See on esimene transgressioon sotsiaalse normi ja indiviidi tahte vahel. Transgressioon juhib uuesti armastajate võimene mõista oma olukorda ja teineteist. Mõistmisest tekkiv eksistentsiaalne kriis — jääda iseendaks ja olla samal ajal teise inimese soovidele vastav — viib teise transgressioonini, milles armusuhe tavaliselt õnnelt lõpeb. Armastuslugu võib lõppeda ka turvalise transgressiooniga, kuid tragöödia mudelile vastab individuaalsuse tõttu katastroofini viiv jutustus.<sup>5</sup>

Iga romaani juurde kuulub idüll armumise ja ühiskonna nõudmistega kohanemise vahel. Idüll võib koosneda harmoonia meenutamisest. Tõlgendades ühiskonna ahistavust ja abieluinstitutsiooni puritaanlikku nõudmist, paigutatakse idüll võimalikult marginaalsesse, ajalisel ja kohaliselt kindlalt piiritletud ruumi ning meelsamini just sellisesse ümbrusse, millega kaasneb kõige enam tõlgendusvõimalusi romaanis: suveromaan, puhkuseromaan, rinderomaan.

Tihti paigutatakse idüll metsiku looduse piirimaile, pastoraalsesse miljöösse. Idüllil roll armuromaanis on nii teadvustatud, et romaan peab lõpuks kommenteerima idüllil tähendust. Näiteks **Kaisa Rastimo** filmis "**Soolast ja magusat**" (*Suolaista ja makeaa*,

<sup>2</sup> Luhmann, 1986; vrd Julia Kristeva, "Tales of Love", tõlk. Leon S. Roudiez. Columbia Univ. Press, New York, 1987 ja Roland Barthes, "Kärlekens samtal. Fragment", tõlk. Leif Janzon. Bokförlaget Korpen, Göteborg, 1983.

<sup>3</sup> Rob Lapsley ja Michael Westlake. "From Casablanca to Pretty Woman: The Politics of Romance". Teoses "Contemporary Film Theory". Toim. Anthony Easthope. Longman, London ja New York, 1993, lk 195—197.

<sup>4</sup> *Ibid*, lk 180, 189.

<sup>5</sup> Tjesper Tang. "Oprørske elsker. Kritik af vores kærlighedspraksis gennem analyse af klassiske kærlighedsromaner." Borgen: s. l., 1977, lk 111—114.



1995) arutleb armunud naine oma suhte üle nii: "Aga kui see ei olnudki armastus, vaid loodusekogemus."

Idüllis peavad armastajad leidma omavahelise tähelepanemise tasakaalu. Tähelepanemise tasakaal või tasakaalutus on draamalised elemendid, mida filmid on mitmel moel ära kasutanud, tahtes näidata armastust humoristlikult või traagiliselt. Koomilises stiilis märkab ümbrus liigagi täpselt romaani välreusi ja märkamise tasakaalutus äratav huumori, kuna romaani idüllilisus on vastuolus argisega.

Näiteks Claes Olssoni filmis "Akvaariumiarmastus" (*Akvaariorakkautus*, 1993) on seda teise märkamise tasakaalutust kasutatud ära kogu filmi sümboolikaga liituval moel. Näiteks stseenis, kus naispeategelane Saara lamab selili laual ja vahib kõogiaknast välja samal ajal, kui tema *boyfriend* üritab temaga armatseda, löikub pilt läbi akna, väljastpoolt naise näole, ning seetõttu on stseenis identiteeti lõhestav vastuolu: naine vaatab aknalt oma peegeldust, aga samal ajal vaatab maailm teda aknast: ta on paigutanud enda akvaariumi. Ta ei valitse romaani, milles ta on.

Traagilises stiilis ei mõista ümbrus põrmugi romaani tähendust. Maailma meelelisuse avastanud armastajad mõistetakse vihaselt hukka. Aki Kaurismäki filmides ei paista ka naine ja mees mõistvat romaani, mida nad alustavad; mulje on tragikoomiline.

Eespool mainitud stiililiste äärmuste lisaks on ka armastuslugusid, kus ümbritsevad mõistavad täiesti õigesti armusuhte loomust ja ainulaadset tugevust, romaani "loomulikkust". Hea näide sellest on Ingmar Bergmani film "Vihm meie armastuse kohal" (*Det regnar på vår kärlek*, Rootsi 1946). Selline romaani ja realismi kokkusobitamine tundub teenivat armastuse välist esitust, sest vastuvõtjale peab pakkuma võimalust näha suhet väljastpoolt. Paari omad tunded ei selgu, mis muudab küsitavaks ühiskonnakriitilise jõu. Täiuslik armastus tähendab identiteedi täielikku kaotust nii sotsiaalselt kui indiviidi seisukohalt.

Kriitilisim on romaan kui jutustus suletud idüllist, kus armastajad keelduvad iga-sugusest suhtlusest sotsiaalsete reaalsustega ja põgenevad ühiskondliku tõeluse eest. Sellise surmaigatseva idülliga lõpevad Romeo ja Julia tüüpi romaanid. Romaani eristatud idüllil ongi kasutatud kujutamaks ajajärgu ahistavust, "armastuseta maailma", kus armastus on viimane pelgupaik.

## ARMASTADA, ET OLLA KEEGI

Identiteedi loomine, identifikatsioon, on muudki kui vaid teistest eraldumine, see on ka samastumine valmis mallidega, valmis tähenduste omaksvõtmine ja kordamine. Filosoof Michel Maffesoli on nimetanud sellise ühiskondliku stiili järeleaimamist teatud rollimudeli jälgendamiseks. Indiviidil on väärtus ja identiteet ainult selles rühmas, kus ta esineb ja kus ta jälgendab mingit "tüüpi". Ühiskond põhineb sellel, et me oleme valmis empaatiliselt ära tundma, millist tüüpi keegi meist mingis seoses esindab.<sup>6</sup>

Väikseim sotsiaalne rühm, kus indiviid võib jälgendada teatud "tüüpi", on romaani moodustatud paarisuhe. Roland Barthes ongi analüüsinud armastust puudutavat kõnet armastaja diskursina, millesse kuuluvad figuurid tunneb ära iga armuromaani kogunud inimene.<sup>7</sup> Armastuslood õpetavad meid laiendama solidaarsust ja altruismi perest ja suguvõsast suuremale sotsiaalsele alale. Barthes'i meelest ahvatleb ühiskond romaani puudutava jutustuse abil indiviidi leppimisele Teistsugust puudutava keelega.<sup>8</sup>

Eespool mainitud "Akvaariumiarmastus" ja "Soolast ja magusat" on sellised postmodernsed romaanid, kus paarisuhe on tõestus normaalsusest. Kõige paremini ilmneb normaalsuse püüdlemine n-ö X-sugupõlve filmides, mis on minu meelest jutustused rituaale tarbivast elust. Romaanile põhinevateks X-sugupõlve filmideks võib pidada järgmisi filme: "Slacker" (rež Richard Linklater, 1991), "Before Sunrise" (Richard Linklater, 1995), "Singles" (Cameron Crowe, 1992), "Bodies, Rest & Motion" (Michael Steinberg, 1993), "Reality Bites" (Ben Stiller, 1994), "Sleep With Me" (Rory Kelly, 1994), "Threesome" (Andrew Fleming, 1994), "The Four Corners of Nowhere" (1995), "Gas, Food Lodging" (Allison Anders, 1992), "Clerks" (Kevin Smith, 1994). Ka Olssoni ja Rastimo filme võib pidada sellesse liiki kuuluvateks noorte täiskasvanute romaanideks.

X-sugupõlve filmid on eluviisist suuremad jutustused sellest, kuidas saadakse kellekski ilma oma suure loota. Naendes kujutatud tegelased ei loo oma identiteeti mingile teatud erinevusele tuginedes, vaid "keegi olemise" põhjal. Näiteks romaani kogev isik on sama kui igaüks ja kes tahes romaanis, aga ta on saanud kellekski romaani kaudu, kuna

<sup>6</sup> Michel Maffesoli. "Maailman mieli. Yhteisöllinen tyylin muodoista", tõlk. Mika Määttänen. Gaudeamus, Helsinki, 1995, lk 44, 82–85.

<sup>7</sup> Barthes, 1983, lk 7–9.

<sup>8</sup> Roland Barthes. "The Grain of Voice. Interviews 1962–1980", tõlk. Linda Coverdale. Jonathan Cape, London, 1981, lk 286, 302.



ta teab, et osaleb romaanis ja teab sedagi, millises romaani etapis ta parajasti on. Näiteks "Singlesi" lõpustseenis, kus armastajad uuesti kokku saavad, küsib poiss tüdrukult, kus ta on olnud, puududes poisi elust. Situatsioon on romaanilt eeldatav lõpukulminatsioon, kuid tüdruk väldib klišeesisid ning võtab olukorra juhtimise enda kätte, toetudes praktilistele seikadele: ta on sattunud liiklusummikusse.

## ROMAAN NORMAALSUSE MÕÖDUPUUNA

Mentaalsete seisundite kirjeldused, näiteks viisid näidata armastust, on diskursiivsed praktikad.<sup>9</sup> Julia Kristeva märgiteoorias on diskursi sisemine loogika ühesugune inimese vajadusega samastuda tundega, millel ei ole objekti. Inimene armub ilma objektita, samastudes diskursiivse korruga. Kristeva meelest ei armu inimene mitte teise inimese omadustesse, vaid sellisesse romaani struktuuri, millist peab võimalikuks suhtes teise inimesega. Samastumine on teise sõnade kordamine, keele kaudu teise sarnaseks saamine.<sup>10</sup>

Isiklik kogemus ja partneri töötused ei ole siiski piisav materjal suhte kirjeldamiseks. On vaja ka ühiskonna kommentaare suhte kvaliteedi kohta. Eriti tähtis on selliste kommentaaride avalikustamine juhul, kui romaani püütakse — kirjanduses, filmides või argivestlustes — eristada lihtsalt seksisuhtest või sõprusest. X-sugupõlve filmide hulka kuuluv "Clerksis" seostub filmi ainus kooshoidev küsimus sellega, millisele romaanile tahab peategelane Dante truu olla. Dante on ainus kuju filmis, kellel puuduvad karika tuursed, liialdatud jooned, kuni ta satub vastamisi partnerikandidaatidega.

1990ndate aastate romaanides tundub ümbruse täielik mõistmine tähendavat seda, et teised potentsiaalsed partnerid mõistavad armastajate suhte romantilisust. Näiteks on "Akvaariumiarmastuse" lõpp hämmastavalt lepitav, samas tõlgenduselt vägagi mehekeskne: on ükskõik, kellega paarituda, kui tead, keda armastad. Õnneliku armastuse tingimuseks tundub olevat kindlus selles, et ollakse normaalsed romaani osapooled. Filmilisel kirjeldamisel esindab seda normaalsust järjest rohkem estetiseeriva kujutamise kasutamine, mida normaalsemat ro-

maani stseeni parasjagu filmitakse. Claes Olsson kasutab selliseid võtteid näiteks situatsioonis, kus armunud on kahevahel, kas lahkuda teineteisest järgmisel hommikul või sõita suvel Itaaliasse. Kaisa Rastimo filmis "Soolast ja magusat" näidatakse armuroomaani stseenide klišeed, liialdades näidatava reklaamilaadse esteetikaga või viies stseeni dramaturgiliselt viimase võimaluseni.



"Akvaariumiarmastus", 1993.

Režissöör Claes Olsson.

Siin on armuroomaani idüll ja argipäev vastuolus.

"Akvaariumiarmastus" on romaan tüdrukutest ja poistest, kes otsivad teineteisest tõestusi sellele, kui naiselikud ja mehelikud nad on. "Soolast ja magusat" on kriitilisem kirjeldus täiskasvanute maailmast. See on lugu naistest ja meestest, kes leiavad teineteisest hämmastava kasvamise võimaluse, aga kes ei tahaks mingi hinna eest loobuda tüdrukute ja poiste mängumaailmast. Neile armastusfilmidele on ühine see, et pakkudes normaalsuse mudelit, tähendab romaan ka sugulist kordaminekut. Nagu Ameerika või ka Euroopa X-sugupõlve filmides, on edu romaanis sama ohtlik eluetapp kui edu karjääriredelil. Douglas Coupland on nimetanud sellist hirmu edufobiaks, hirmuks selle ees,

<sup>9</sup> Näit Jonathan Potter ja Margaret Wetherell. "Discourse and Social Psychology: beyond attitudes and behaviour." Sage, London, 1994, lk 179.

<sup>10</sup> Julia Kristeva. "Puhuva subjekti — tekstest 1967—1993", tõlk. Pia Sivenius. Gaudeamus, Helsingi, 1993, lk 227—228.





*"Vihm meie armastuse kohal", 1946.  
Režissöör Ingmar Bergman. Täiuslik armastus  
tähendab identiteedi täielikku minetamist.*

et edukas inimene unustab isiklikud, iseäranis oma lapselikud vajadused.<sup>11</sup>

## EEROSEL SAMASUSSE

*Olen 24-aastane ja mul on ükskõik.  
Ja sina ei tähenda minu jaoks midagi.  
"Sleep With Me"*

X-sugupõlve filmides eitatakse kindlalt nii romaani kui muugi eduga kaasnevaid staatusemärke; kõige tähtsam on hoopis märke ära tunda ja tõlgendada.

X-sugupõlv kui mõiste on olnud katse määratleda 20–40 aastaste kõiki määratlusi eivav inimrühm, kellel on rohkem ühist tarbimisharjumustes kui arvamustes. Mõiste sündis Douglas Couplandi samanimelise raamatu järgi ja on hiljem jäänud külge kõige erinevamatele nähtustele. 1992. aastast on USAs hakatud endisest täpsemalt teadvustama, milline tarbijaskond on kahekümneaastaste sugupõlv. Kahekümnele hakati tegema noorte inimeste argielu käsitlevaid TV-sarju ja filme. X-sugupõlve meelelahutuse kesksed probleemid on need, kuidas töö saaks olla vaid harrastus ja kuidas armastus jääks igavesti kohtamisteks. Emotsioonid on

<sup>11</sup> Douglas Coupland. "Tuntematon sukupolvi. Tarinota kiihtyvästä kulttuurista", tõlk. Marja-Liisa Tirkkonen. Art House, Helsingi, 1992, lk 30.

Douglas Couplandi sõnul "tunde ketšupipursked".<sup>12</sup>

X-sugupõlve filmid on ehk 90-ndatele aastatele iseloomulikum, ehkki kitsapiiriline žanr. Tegelased esindavad kõrgemat keskclassi, kui mitte kõrgklassi, aga hõljuvad kujuteldavas klassituse ja vabaduse seisundis, kus elu õnnestumine on sama mis loomupäraselt lihtne ja turvaline heteroelu. Romanon neile tõestus samasusest, meivaimust, mis sünnib iseenesest ja eristab "meid" muust sugupõlvest. Peavoolu-levi jaoks tehtud X-sugupõlve filmid julgevad käsitleda ka kolmnurksuhet või üheöösuhete ilu, kui suhe on nii ajaliselt kui ruumiliselt eritletud erijuhtumiks. Filmis "Threesome" on kolmnurk suletud kommuunik kolledži ühiselamus ja "Before Sunrise" sõlmib üheööromaan Viinis ameeriklase ja prantslase vahel.

Suurtes, elu suunda muutvates jutustustes ostustavad seks, raha ja lõpuks surm selle, mil moel me oleme erinevad, kuid väikestes lugudes muutume ühesuguseks: elan ükskõik kelle elu. X-sugupõlve filmid haaravad tüüpilisust ja püüavad tõestada, et rollimudeleid võib kasutada just siis, kui inimene seda ise tahab. **Richard Linklateri "Slacker"**, mida on peetud omalaadseks antropoloogiliseks uurimuseks X-sugupõlvest, näitab 105 kiirelt visandatud karakterit; mõnda neist romaani võtetega.

Kuna X-generatsiooni filmiroaanid püüavad näidata teatud partnerikandidaate teistest ideaalsematena, jäävad nad traditsioonilise Hollywoodi romaani ülesehituse piiresse. Näiteks filmis "Gas, Food Lodging", kus naispeaosalised ei mõõna "tõelise" romaani võimalust enne kui loo lõpus, mil nende sotsiaalne roll üksikemana on kinnitatud.

Kooskõla häirimiseks ei piisa enam võitlevast armastajast. Filmides "Threesome", "Bodies, Rest & Motion" ja "Sleep With Me" põikab paarisuhte lõhkunud armastaja osapoolte ellu vaid selleks, et anda neile võimalus lõpetada liiga valmis skeemi tardunud, rutiiniks muutunud suhe. X-sugupõlve romaani nähtavamad erinevused traditsioonilisest romaanist on mõistuslikkus, vanemate roll ja ühiskonna tähtsus. Mõistuslikkus tähendab seda, et sugupooltevahelist harmooniat raskendavad tegevused on osapoolte mõistusliku arutluse objektiks.

X-sugupõlve paarikümneseid ei kõrveta beebibuum, kuigi rasedumise võimalust kasutatakse vajaduse korral loo pinget tõstmiseks. Noorte romaane kõrvutatakse vane-

<sup>12</sup> Vrd Coupland, 1992, lk 21.



mate (ebaõnnestunud) abieluga, kuid noored ise ei arutle sarnasuste üle. Perekonna koha on võtnud üksikute moodustatud ühiskond, mille heakskiit otsustab ka partnerikandidaadi sobivuse. Sellist ülesehitust kohtab näiteks filmides "Reality Bites" ja "Singles", aga esmajoones X-sugupõlve ülistavas TV-sarjas "Friends".

Traditsioonilised romaanid on enamasti olnud pigem uuringud sugupõlvede- kui sugupooltevahelisest võimukasutusest, aga X-sugupõlve käsitlused viivad lojaalsuse küsimused perekonnast sõprade ringi. Romaani struktuuri kuuluvad siingi transgressioonid, kuid piiride radikaalne ületamine ei ole enam ühiskondlike normide lõhkumine, vaid harrastuste ja maitseharjumuste muutmine. Esimene transgressioon eraldab armastajad nende sõpruskonnast ühiste harrastustega. Armastajate ühine idüll elatakse läbi kollektiivist väljaspool, aga see võib oma miljöölt olla vägagi dünaamiline. Film "Bodies, Rest & Motion" sisaldab oma nimele vastavalt viiteid sellele, kuidas X-sugupõlve esindajad ootavad tõeget, mis lükkaks seisatunud elusituatsioonist intiimselt edasi.

Teine transgressioon jäetakse X-sugupõlve kujutustes oletustele. Suhte osapooled on algusest peale keeldunud ühiskonna ootustest, nii et romaanil pole eesmärki viia neid uude sotsiaalselt kõlblikku rolli.

## ÜKSIOLEK:

### ROMAANI OOTETUBA

X-sugupõlv on sama nagu teadmine kõige valmisolemisest ja kunstlikkusest ning võimest kunstliku stiiliteadlikult ära kasutada. See vaheseisund koondub ühte mõistesse: üksik. Üksik-olek tähendab inimese teatud iga, teatud tarbimisharjumusi ja teatud vabadusi. Eelkõige on üksik-olek vabadus. Üksik võib valida, mil määral ta huvitub seksist ja kuskohalt ta seda otsib, samal moel kui ta võib valida raha tähenduse oma eluprojektis.

Coupland kasutab sellise elu isiklikustamise kohta terminit "antisabat": üksik võtab vastu mingi töökoha aastaks, et korjata raha mingi isiklikult tähtsama eluetapi jaoks.<sup>13</sup> Samal moel kasutavad üksikud X-sugupõlve filmides romaani, et korjata kogemusi mingiks isiklikult olulisemaks eluetapiks. Sellist praktikulist romaani võib kirjeldada Anthony Giddensi terminiga "puhas suhe". Puhtas suhtes on indiviidid kohustatud paljastama selle, mida nad suhtest

tahavad. Rituaalne suhe on puhtas suhtes osapoolte vahend, millega osta lisaaega tunnete arengule. Armastusest iseenesest ei piisa sideme loomiseks, kuid ta aitab reeglendada seotust, teisisõnu annab suhtele romaani kergelt jälgitava struktuuri.<sup>14</sup>

Puhtas suhtes on kõige raskem selle alustamine. Kuidas mõlemad osapooled vee-



"Before Sunrise", 1995.

Režissöör Richard Linklater.

X-sugupõlve filmides ammutatakse armuromaanist kogemust tuleviku tarbeks.

navad teineteist võimalikult kiiresti, et romaani tekkimiseks on olemas kõik eeldused? X-sugupõlve filmides teenib seda eesmärki ümbruse kiire nostalgiseerimine. Kiire nostalgia ("Siin on kuidagi hoopis teistmoodi kui eile") on kiire kollektiivse mälu käsitlemine ja vastureaktsioon teatavale seaduspärasele nostalgiale, milles kuulumine teatud sugupõlve eeldab ka teatud mälestuste jagamist.<sup>15</sup>

Kõige paremini on kiire nostalgia märgatav Richard Linklateri filmis "Before Sunrise". Filmi lõpus toetub Linklater vaataja mälule, liikudes kaameraga romaani tühjaks jäänud sündmuskohtades, äratav ta vaatajas uusi mõtteid nähtud romaani sügavusest. "Before Sunrise" mängib eriti sellise Viini ümbrusega, kus ühiseks nimetajaks on vana ja uue, klassikalise ja modernse segunemine; ollakse epohhide künnisel, kus iga ümbruse osa on täis ajalisi tähendusi, iga tänav juhib kogetust sissele, milleks noored romaanid uskuvad inimesed veel võimelised on.

<sup>14</sup> Anthony Giddens. "The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies". Polity Press, Cambridge, 1992, lk 188–190; Anthony Giddens. "Modernity and Self-Identity". Polity Press, Cambridge, 1991, lk 92–93.

<sup>15</sup> Vrd Coupland, 1992, lk 41.

<sup>13</sup> Coupland, 1992, lk 35.



*Kas oled usklik?  
Olen selline ilmalik juut.  
Hei, ma olen ilmalik neitsi.  
"Reality Bites"*

X-sugupõlve filmides on inimesed väsinud paarisuhetest ja juba ette pettumusteks valmis. Selliste lausetega nagu "I really mean it" kahetsetakse, et kasutatakse romaani situatsiooni kuuluvat väljendit. X-sugupõlve filmides on intelligentsus erootiline: mida enam targutatakse olukorra tüüpilisusest heteroromaani osana, seda võõramaks võib pidada osapooltele "loomulikku" seksuaalsust. Mõistuspärastamine loob ühtsuse, milles erinevad inimesed võivad kokku saada ja suhelda, ja üheskoos ennast erutada.

X-sugupõlve filmi tüüpiline stseen on pidu, kus käivad üksikud, et siis pöörduda tagasi üksindusse. Peosituatsioonidega tõestatakse, mil moel on inimesed olemas teiste kaudu, kuna tegelastevahelisi väärtusi ei taheta käsitleda. Üksik-olek on midagi muud kui vallalised, kuna vallalised tähendab millegi puudumist. Üksik-olek on midagi muud kui "vanapoiss" või "vanatüdruk", sest need mõisted määratlevad vaheetappi nooruse ja pereküpsuse täiskasvanu vahel. Üksik-olek on elustiil, mida isegi romaan ei saa häirida, sest kõik kogemused anastatakse vaid identiteedi ehitusmaterjaliks. Üksik võib öelda: "Olen üksik, aga ma ei ole vaba."

Järjekindlalt edeneva romaani peategelane on moderne nartsissist. Nartsissisti läbielatud võidakse pidada teda ennast puudutavate tähenduste algupäraks. Ta ei lähene Teisele, ka mitte vastassugupoolele mitmekesisusena, vaid kõnetab teda kõigest enda projektsioonina.<sup>16</sup> Üksik võib olla nartsissist või ka nartsissismi eitada, kuna tema suund on pidevalt sotsiaalsema elu ehk teisisõnu paarisuhete poole; üksik on lõputus õnnelikuks saamise seisundis, nii et tasub üksikuks jääda. Eraldiolekut toonitab seegi, et X-sugupõlve filmide tegelased juurdlevad sellise võimukasutuse üle, mida nad ei saa endaga samastada ja näha. Üks ühine X-sugupõlve tunnusjoon võiks olla tunne, et oma elu on vaid võimust võtnud mõtete miimiline esitamine.

*Ajakirjast "Lähikuva" 1997, nr 1 tõlkinud*

ÜLLE PÕLMA

X —

## TORE TUNDMATU

Kanada kirjaniku Douglas Couplandi romaan "Generation X", mis ilmus 1991 ja sai kohe noorte kultusetoseks, võttis oma pealkirja põlvkonnalt ja kinnistas oma pealkirja põlvkonnale, mida oli püütud nimega naelutada juba varemgi, kõneldes *grunge'*ist või *slacker'*itest (Richard Linklateri samanimelise filmi järgi aastast 1989; suurel linal 1991). Määratlus "X-generatsioon" ise oli juba ammu õhus, aga kandvama rakendusega: 1964 oli Inglismaal ilmunud samanimeline noorsoojutt, 1970ndatel aastatel kutsuti nõnda Billy Idoli punk-pulp-bändi ja 1983 kasutas seda esseist Paul Fussell raamatus "Class". Küsimus ei olnudki niisiis mitte nimes eneses (ehkki selle levikut soodustati ja seda trööbati ka ärilistel kaalutlustel), vaid teatavas elutunnetuses, mida XX sajandi viimasel kümnendil esindab lääne tsivilisatsiooni noorem tarbijaskond.

Kui meie aastal 1998 tajume, et suutmatus toda elutunnetust ära tunda ja võimetus seda sõnastada muidu kui üksnes eituste vormis räägib tegelikkuse peegelduse ebaadekvaatsusest ja mõtlemisvõime küündimatuses (nagu hiljuti tõdesime Merle Karusoo "sotsioloogilises teatris" lavastuse "Laste riskiretk" puhul), siis võlgname oma nõudlikkuse eelkõige filmikunstile, mis meile on vahendanud X-generatsiooni maailma: Derek Jarmani "Jubilee" (1977); meie linal poolteist aastakümnet hiljem), Hanif Kureishi "London Kills Me" (1991), Gus Van Sant *junior'*i "My Own Private Idaho" (1991), Gregg Araki "The Doom Generation" (1995).

X-filmide (vastandame neid A- ja B-filmidele) sisu võib vaadelda sotsioloogiliselt, nagu siinsamas TMK numbris teevad Markku Soikkeli ja tema viidatud autoriteetid, 1968ndate aastate ideoloogid Niklas Luhmann, Julia Kristeva, Roland Barthes. (Tegelikult iseloomustab sotsioloogi mõtteviisi ka Douglas Couplandi.) Hoopis olulisem oleks

<sup>16</sup> Kristeva, 1987, lk 121, 127. Tõsi küll, Kristeva peab moderne nartsissismi ideaaliks filmikunstis Steven Spielbergi "E.T. — teisplaneetlast" (*E.T. The Extra-Terrestrial*, USA, 1982).



aga eritleda X-generatsiooni tunnusjooni, mis ei lubaks seda põlvkonda võrdsustada lihtsalt sotsiaalse protestirühma või pelga rõivamoega. See tähendab, et X-generatsioonis tuleks näha kultuuriloolist, mitte kitsalt sotsioloogilist fenomeni.

Juba on olnud juhust osutada, et elutunnetusena tähistab "X" kinnistamatust etteantavate ideaalide külge, priiust mis tahes ideelisest sunnismaisusest (vt "Noorus", mai-juuni 1996; samuti "Areen", 28. juuni 1996). Sel priiusel on positiivne programm. Vabadus millestki on alati käsitatav ka vabadusena millekski.

X-generatsiooni palgelt võib väga selgesti välja lugeda beebibuumi järeltulijate eitavat hoiakut oma vanemate "roki-idüllil" ning "eluterve sotsiaalse mässumeele" suhtes. Sealt vaatab põlgus ka Niklas Luhmanni ja Jean Baudrillard'i suguste "ühiskonna-filosoofide" ning üldse liberalistliku maailmarevolutsiooni ideoloogia vastu (mida meie *newleft*- "mõtlejad", näiteks Märt Väljataga või Hasso Krull, siiamani peavad tarkuse tipuks). See tähendab elu, mis on vaba sotsiaalse vimma vaevast ja traditsioonilise perekonna koormisest. X-generatsioon esindab individualismi ning indolentsust nende nüüdisaegsel kujul. Nende tunnuslause ütleb: "Nevermind. Vahet ei ole."

Vaadelda koos Markku Soikkeliga tolle põlvkonna *love story*'ide filminguid võib niisiis olla teemaldasa eriti õpetlik. Mis on saanud armastusest?

Seda on itaalia esteetik Paolo Bianchi üsna täpselt kirjeldanud fotokunsti varal: "Ühest küljest võib diagnoosida keeldumust täiskasvanuks saada, niisiis ka keeldumust suguküpsusest koos kõikide sellest johtuvate raskustega (märksõna "X-põlvkond"). Teisalt torkab silma kunstiline ümberkäimine seksuaalsest sisust tühjendatud kehaga. Jutlustatakse polümorfset keha ilma suguosadeta ja sugude eristamatust."

Armastust pole veel kunagi tuntud ega näidatud nii individuaalsena kui 1990ndatel. See intiimne tunne ei puutu peaaegu mitte kellessegi teisesse ja seetõttu pole noil teistel erilist vahetki. Andestusvalmis eelmine põlvkond on varmas seda vahede puudumist mõistma. Aga tema programmilisele tolerantsusele vastab X-generatsioon kõikides eespool loetletud filmides ignorantsusega.

Tolerantsus on sallivus, eriliselt hooliv

väljategemine. (Viimati jutlustati seda meile mullusel Avatud Eesti Foorumil.) Ignorantsus seevastu on teadmatus ja mitteteadahtmine. Kellegi vastu rõhutatult salliv olla, talle peale-tükkivalt oma leplikkust üles näidata — see on igale X-põlvkondlasele sissetung privaat-susse. Kahtlane nagu juudasuudlus. Parem, kui sinust ja sinu privaatsetest eelistustest ning probleemidest üldse välja ei tehta. Ignorantsus vähendab eluprobleemide hulka ju märksa jõudsamalt kui tolerantsus. Tolerantsus tekitab neid — ja lahendab siis peamiselt üksnes enda tekitatuid. Vastandina hipipõlvkonna hüperseksuaalsusele, mis jõudis grupiabieliu vormideni, ei väärtusta X-generatsioon ei seksuaalsust ega selle puudumist. On nagu on. Kuidas saab keegi teha probleemi või ilmutada sallivust, kui "vahet ei ole". Vahet ei ole ka sündinisel ega sündimisel. Sinna vahele mahtuv armastus on midagi tavapärasest erinevat.

X-generatsioon, mille märksõnadeks on "ignorantsus" ning "indolentsus", on kultuuriloolasele nähtavad Eestigi ühiskonnas.

## BRECHT ON BRECHT



B. Brecht/ K. Weill, "Kolmekrossiooper" (lavastaja Adolf Šapiro; lavastaja assistent Kalju Orro; lavakujundus: Vladimir Anšon; kostüümid: Kustav-Agu Püüman; muusikaga tegelesid Riina Roose, Olav Ehala ja Viive Ernesaks; tantsud ja liikumine: Aleksandr Ivaškevitš ja Mait Agu; valgustuskunstnik Airi Eras; pilt: Priit Grepp).

Esietendus 22. novembril 1997 Tallinna Linnateatris.

Jakob — Indrek Sammul, Walter — Tarmo Männard, Matthias — Marko Matvere, Polly Peachum — Anne Reemann, Ede — Andres Raag, Robert — Rein Oja.

Üks pimesooleoperatsioon, üks matus, kolm rollist keeldumist. Tõenäoliselt toimub ainult üks etendus. Sõbrad soovivad kogu ettevõtmise katki jätta ja trahvi maksta. Mehed kraaklevad, naised nutavad. Teine peaproov läheb natuke paremini, sest kõik on nii väsinud, et skandaalitseda enam keegi ei jakska.

See ei ole november, vaid august, mitte 1997, vaid 1928, mitte Tallinn, vaid Berliin. "Kolmekrossiooperi" esmaesitus ja Bertolt Brechti kui dramaturgi läbimurre lavakirjandusse. Linnateatri "Kolmekrossiooperi" avastseenis tassib naiste trobikond lavale supi-

katlaid "Kolme musketäri" supiga, "Romeo ja Juliet" esindab veiniklaaside kandikuke — just nagu lähesid käiku... Aga kogu sissetrügitud seltskond saadetakse teiste näitlejate pahameelehüüete saatel lavalt kähku minema: "Kaduge jalamaid, midagi uut on vaja välja mõelda!" Teater pugistab iseenda üle naerda. Koos elevel ja lõbustatud publikuga. See on hea algus.

Brecht on seltskondlikku mällu kinnistunud mornivõitu näoga, läbipaistmatud prillid ees, nahkne sonimüts peas. Ühel pildil on ta oma näitlejate keskel proovis ja paistab välja rohkem teatri raamatupidajana, kes on



tulnud trupile teatama, et palka enne laupäeva ei saa.

Mind pole iial kõitnud Brechti näidendid kui tekstid, vaid ikka see, mis lavastaja selle tekstiga on teinud. Häid lavastusi olen näinud Tovstonogovi teatris, Tagankal, isegi *Berliner Ensemble*'t olen näinud. Autor kui isik on jäänud mulle kaugeks, võõraks ja läbinähtamatuks. Nädal tagasi, lapates tarku

Moskvas praegu kolmes teatris. See peab midagi tähendama. Impeeriumi rusudel vonklev elutants on haaranud Bertoldi oma embusse. Omal ajal tahtis Brecht selle näidendiga ooperit reformida. Ooperit kui tema arvates kõige tagurlikumat ja sisutumat ajaveetmise moodust. Ma kardan, et ooper ei märganud, et teda taheti reformida. "Kolmekrossiooper" on alatiseks maandunud draa-



"Kolmekrossiooper". Kerjus — Kalev Tammin, Pastor Kimball — Andres Ots, Jimmy — Tõnu Oja, Walter — Tarmo Männard, Filch — Raivo E. Tamm, Kerjus — Ago Roo, Jakob — Indrek Sammul.

raamatuid ning olles kaotanud igasuguse lootuse hiilata artiklis kas või mõnegi eruditsioonikübemekesega, sattusin ühele fotole ja hakkasin kõva häälega naerma. Väitsa-Mackie. Täitsa Väitsa-Mackie ja ometi oli see Brecht ise. Oma korteris, 1927, seega umbes "Kolme krossi" esimeste stseenide kirjutamise ajal või veidi enne. Sigar ripub lõdvalt huulte vahel. Kogu poos on selline, et ta võib kohe püsti karata ja jooksu panna. Ahne nägu, väga kavalad silmad. See inimene ei tea, mis on takistus. Ka moraalne mitte. Tegude inimene. Olemuselt sõltumatu ja vaba. Aastaarvu peale mõeldes võib ju huumori mõttes küsida, kas see on ümberkehastumine väljaspool isiklikke teoreetilisi tõekspidamisi või peitis autor juhtrolli sisse osakese oma inimlikust tuumast?

"Kolmekrossioopereid" mängitakse

malavadele. Muusikateatrit üldse on ta aegade jooksul loomulikult mõjutanud. Oma poleemilises tuhinas pöördus Brecht konkreetse vaataja poole, kes istus, ütleme, toolil nr 5. Et too ei annaks oma mõistust koos mantliga garderoobi, vaid võtaks selle teatrisaali kaasa. Või parafraaseerides üht Brechti kaasaegset, näidendi teravik oli suunatud sellele, et see nr 5 võiks hakata kahtlema oma seisuse igavikulises tähenduses. Tänane istuja toolil nr 5 igavikuga ei tegele. Ja ma kardan, et oma pikaajalise mõtlemise tulemusena on ta jõudnud järeldusele, et temast väljaspool seda teatrisaali suurt midagi ei olene.

Tallinna "Kolmekrossiooper" on lavastaja Adolf Šapiro *come back* Eestimaale. Teda oli kaua oodatud. Terve näitlejapõlvkond on vahepeal vahetunud. Isegi riigikord on teine. Kas Šapiro ise on sama või keegi uus?





"Kolmekrossiooper". Jonathan Jeremiah Peachum — Peeter Tammearu.

Linnateatri "Kolmekrossiooper" on masslavastus. Mass on üks peategelastest. Mass lõotsub kaasa ka siis, kui teda laval ei ole. Ta ei koosnegi nagu inimestest, see on mingi kobrutav magma, mis pühib kõik tee pealt eest. Miljonite mutukate lõputu sibli-mine, kõik kihab, keeb, mulksub, volksub ja tahab olla. Kasvada, suuremaks saada ja kõrvalseisjat nahka panna, kui muud paremat käepärast ei ole. Midagi patriarhaalset ja igavest on selles lavastuses, vägevat loome, elamise ja kaklemise jõudu. Vabastavat rõõmu. Jätkuse poeesiat. Reetmise loogikat. Intriigi võlu. Mäng on suur ja panused kõrged. Kes alla jääb, läheb väarikalt. Kõik on nii lihtne ja loomulik nagu seeme, mis idusid ajab. Loomulik, kui valetab. Loomulik, kui varastab. Loomulik, kui tahab poomist pealt näha kui vaatamisväärsset etendust. Kõik on loomulik nagu savannis, kus ahvil ei ole kahju, kui lövi sebra ära sööb. Ainult, et kes on lövi ja kes on sebra. Siin käib elamine jõu positsioonilt. Kerge huumorivarjund ei lase jubedusel end jubedusena tunda. On stiilne ühtsus. On valitud üks väljendusvahendite komplekt ja sellest kinni peetud. Aga oleks võinud ka midagi muud valida. See pole lagi.

Selles tunnetatavas valikuvabaduses on omakordne võlu.

Varaste kamp vestleb omavahel natuke kõrgendatud stiilis *à la* "kuidas käib teie armulise abikaasa käsi?". Nagu oleks käimas mingi messi avamise lindilõikamise tsere-moonia pokaalide ja delikatessidega. Nagu prooviksid vaikselt, et kuidas see ka käib, kui kord sinnamaale jõuame. See kooslus siin on lühiajaline, ja kõik teavad seda. Seniks—kuniks. Hetkeks välguvad noad, metall sä-tendab kurjakuulutavalt, ähvardav märgu-anne on antud, ja siis suubub kõik jälle asja-likku argimelusse. See põhjakiht, see põrgu-element annab teada, et temas on sisu. Siit võib mõndagi tulla, mõndagi sündida. Te-mast ei saa mööda vaadata. Selle lavastuse refrään on ülemlaul elu ürgjõule.

Aastaid tagasi ühes heas nõukogude ulmekas üks peategelastest, väljapaistev tead-lane, selle asemel et tööol käia ja midagi maa-ilmamastaapset leiutada, ronis sooja vanni, võttis tablette ja see, mis toimus tema peas, muutus talle huvitavamaks kui see, mis toi-mus ümberringi. Lõpuks keeldus ta üldse vannist välja tulemast. Kuna ta oli kõige andekam ja sümpaatsem tegelane selles ro-maanis, jäi see seik mulle meelde. Mingi ebameeldiv ohutunne. Viimase kuu jooksul on minult tänaval kolm korda küsitud raha või suitsu. Nad kõik olid tuima pilguga nar-kouimas noored eesti naised.

Kas positiivset programmi siis enam mujalt loota ei olegi kui elujõuliselt varga-jõugult?

Vargamassist eristuv ja tooni andev on **Indrek Sammul**. Mingit näitlejalikku tsent-risse trügimist ei ole, mõni mees lihtsalt män-gib alati täispanga peale, ükskõik kas selleks antakse võimalus või mitte. Tema lavaline energiavoog on üks selle näitetrupi võim-samaid, see Jacob on uskumatult kõhn, käbe ja väle pilusilmne... hiinlane. (Või hiina-mon-goli esivanemate rosolje, mis assotsieerub umbmääraselt ettekuulutustega piiblist... see kollane rass, see kollane rass kord...) Ta satub paar korda ootamatutesse situatsioonidesse, mida võiks tõlgendada kui tema pealis-kaudse lihtsameelsuse tagajärge. Aga ei, ta on hingestatud intrigaanike, kellele meeldib teravdada olukordi, ja ta oskab ise sellest puhtalt välja tulla. Tal on haaret ja ta pilk ulatub kaugemale. (Indrek Sammulit vaadates võiks ju toolil nr 5 istuv isik mõelda: "Saa ometi seisuseks, sa igavene lirva, ja püüa natukenegi vastu pidada!" Tagurpidi Brecht. Ma ei väida, et see oleks reñiikontseptsioon. Aga iial ei tea, mida see nr 5 mõelda võib.) Mitmekülgset kasutatav füüsis on näitleja



praeguses arengustaadiumis häälelis-kõnelistest võtetest eespool. Hiinlase muljet süvendas (aga ainult süvendas) imearmas kuklapatsike, mis teisel etendusel oli millegipärast ära kadunud. Vähemalt minul oli sellest patsikesest koledasti kahju.

**Marko Matvere** sisselöödud hammas-tega Matthias on säärane heasüdamlik kaabakas. Natuke juhmivõitu. Võiks olla ka majalitseja Tambovi kuberemangus, aga ei ole. Riided on talle kitsad, õmblused rebenevad, jõudu tundub olevat palju-palju, aga ta ei oska sellega midagi peale hakata. Ettevõtlikkust on, aga kuigi kaugele ta ei jõua. Varsti jääb vahele. Puhtast lollusest.

Naturaalsus, vargamaailma seesmine loogika ja enesestmõistetavus on paljuski just tema kui näitleja kanda.

Naised. Ah, need naised... Selles näitemängus on nad looduse kroonide (enamiku dramaturgide ja režiissööride) poolt loomulikult jälle ahistatud, s.t teenindavas rollis igas mõttes. Aga nad mõjuvad hästi koos ja igaüks eraldi, sest nad ei kustu massis ära, ning üksi jäädes nad ei kõhnu, pole vaja tugesid alla panna. Nad on nii meeldivalt erinevad oma faktuurilt, oma psüühiliste omaduste ja oma lavalise sarmi poolest.

**Epp Eespäeva** Jenny on enamuse oma lavaajast sünge, ainult hetkiti raha järele röökiv, ja siis ka mitte eriti ahnelt. Rolli moto: on, nagu on, läheb, nagu läheb. Teeb kõike nagu trotsist, vastu tahtmist ja tuima osavõtmatusega. Aga silm elab. Sellest tekibki eriline pingeline. Ilu, mis end ei paku, aga mis mässib sind endasse just oma üleoleva, pea-aegu põlgliku näilise osavõtmatusega. Fataalne naine. Naine, kes meelest ei lähe. Ka mr Macheathil mitte. Miks ta teist korda reedab? Solidaarsusest. Oma elukutse ohvriks peab ta olema kontra politsei maailmaga alati ja igas olukorras. (Politseiülem ei ole ju hetkel huvitatud Mackie tabamisest, ta loodab koos sõbraga puhtalt välja tulla.)

**Piret Kaldal** on karakterroll. Need on tal ennegi hästi välja tulnud. Tema huumorimeelel on kena omadus olla kuidagi üle sellest konkreetsest tegevusest, millega ta laval parajasti ametis on. Väljavenitatud pauside meister.

**Anu Lamp** — peene graafilise joonega völtstraagiline proua Celia Peachum. Ettevõtte asjaajaja, direktori asetäitja ja käskjalg ühes isikus. Ema rolli on see vaene proua ülesannete rohkuse ja kerge alkoholiuima tõttu jõudnud aastate jooksul ära unustada.

**Anne Reemanni** võimsas häälekasutuses on loomulikult tunda kunagist laulukoolitust. See on lihtsalt tema trump. Ja ongi



"Kolmekrossiooper".  
Celia Peachum — Anu Lamp.

ooper. Rahvatükk. Rahvaoooper. Mittemuusikainimesena ei suuda ma midagi lausuda kogu muusikalise külje kohta. Võib-olla keegi muusikainimestest ütleks midagi sapist? Ei tea. Mina imetlen seda kokkuhoidlikku minimalismi, et kogu saatepartii on ette võetud ainult kahe lisajõuga. Kas see pole teatri rikkus? Et nii suudeti teha?

Miks just tummfilmi esteetika? Aga Brechti noorusaeg olid kahekümnendad. See oli tema aeg. Anne Reemanni lauludes on see allkriipsutatud tummfilmi stiil eriti väljendusrikas. Poos ja puänt, puänt ja poos. Naivismi, tundelisuse ja väljaarvestatud reeglite hurmav segu. Selles hõrgutavas koketeriis ei tea Polly, kellele sügavamalt silma vaadata, kas oma mehele, publikule või nendele rõvlinägudele, kes paistavad ka üsna kõbusad. Ühtviisi hästi meeldib ta kõigile. Kõigis neis naisrollides on väike nihestatus. Teljenihe. Kas seda võorituseks nimetada on palju või vähe?

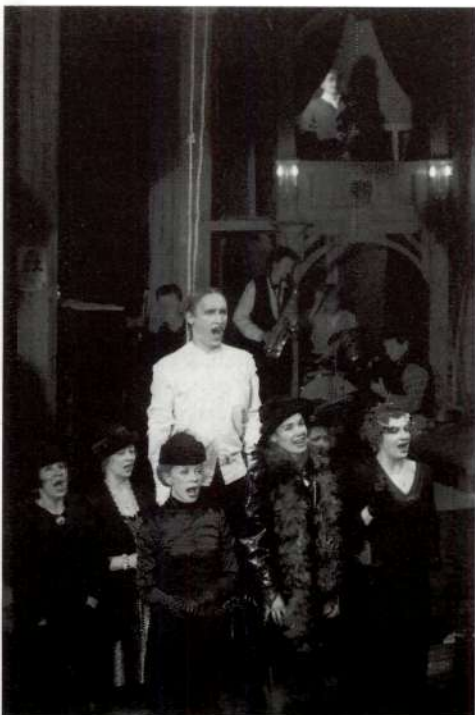
Brechtil on selles näidendis kolm dirigenti, kolm kindralit, kes juhivad lahingut. Üks neist peab kaduma. Need kolm on Macheath, Peachum ja Brown. Sõjasõpruse teema on lavastuses tugevasti võimendatud ja seda



õigustatult. Allan Noormetsa Browni pean ma Linnateatris loodud rollidest üheks paremaks, kui mitte üldse parimaks. Mis neil eelmistel siis viga oli? Ega ei olnudki, ehk ainult see, et režiinülesanne oli liiga hästi loetav, liiga läbinähtav. Puudus see lõpueelne "vaba langemine", kui lavastaja su üksi jätab, sinu eest enam midagi teha ei saa ning kui sul tuleb end ise, oma vahenditega tervikusse suruda. Kogu loos on ju ikka päris põnev jälgida, kui kähku kellelgi see reetmine käib, meestejõugus endas — alla sekundi, naistel küll väheke kauem, aga Polly on ju lõppude lõpuks ikkagi oma vanemate laps ning rahahulk pangas on ikka nii kopsakas, et siin ei peaks inglidki vastu. Kõige suurema hõõrumisega käib reetmine Brownil. Tal on paar väga head stseeni, kus ta ei räägi midagi, ainult vaatab. Ja kõik on selge ilma rääkimatagi. Tal nimelt on illusioonid. Natuke sõjamälestustest. Natuke sõprusest. Natuke selle keskkonna tõttu, kus ringleb, seal on ikka, vähemasti kõnepruugis, moraalsed tõekspidamised käibel.

#### "Kolmekrossiooper".

Lõbunaine — Marje Metsur,  
Lõbunaine — Ene Järvis, Lucy — Piret Kalda,  
Macheath — Elmo Nüganen,  
Kõrtsi-Jenny — Epp Eespäev,  
Lõbunaine — Helene Vannari,  
Polly Peachum — Anne Reemann.



Aga kõige suuremad illusioonid olid tal iseenda suhtes. Ta idealiseerib oma sõprust Macheathiga ja iseenda silmis näeb ta selle tõttu parem välja. Sellest see raske kukumine. Ta on sentimentaalne, see Brown. Ja koos oma vesiste sentimentidega on see ju tema, kes lõpuks hobusel kohale kappab, et sõpra päästa. Selles illusoorse, pilavas *happy-end*'is üks pisike britlik kroonupisar kroonimise päeval. *How wonderful!* Mingil määral on "Kolmekrossiooper" lavakunstikateedri 13. lennu tõeline tuluõhtu, eriti kui veel meenutada, et ka Peeter Tammearu küllaltki omapärastel asjaoludel nende diplomilavastuses kunagi kaasa mängis. Praegu on nende aeg. Oma küpsuse, andevarede ja loova energia realiseerimise parim aeg. Ja hea, et nad on kokku sattunud ühte teatrisse.

Tammearu Peachumil illusioone ei ole. Tal pole neid ial olnudki. Ta ei teagi, mis asjad need on. Ta on sündinud äri-mees. Minu firma on parim, ja kes nii ei mõtle, on laip. Tavainimese psühholoogia tajumine on tal esmaklassiline ning oma asjalikkuse ja leidlike kliendipüüdnise võtetega lõikab ta kenasti meie tänasesse päeva.

XVIII sajandi "Kerjusteoperis", Brechti ooperi esmaallikas, olevat Peachumil olnud prototüüp, keda kogu pealinn tundis. Aga kas praegu ei võiks ette kujutada mr Peachumit? "Lähed kooli juurde siis, kui on suur vahetund. Riietus lihtne ja väljapaistmatu. Kilekott olgu kollast värvi, koht: garaani parempoolne nurk. Annad poistele 7. b-st, 6. b-st ja 4. a-st. Aega on sul 1 minut ja 30 sekundit ja siis oled kadunud kui õhk. Raha olgu 45 minuti pärast minu laual. Esimese korra pealt saad 10%, pärast 12. Mine!" Hiljaaegu teatasid kolm vene väljapaistvat intelligentsi esindajat raadios, et nad kardavad oma isiklike laste pärast — koolides olevat narkoained niivõrd levinud. Reporter küsis: aga mis aitaks? Veenmine, vastasid nad. Midagi muud pole võimalik teha. Meil Eestis loodi hiljuti riiklik komisjon. Mul langes kohe kivi südamele. Siis teatati, et komisjon pole veel kuidagi aega leidnud, et kokku saada. Ma kardan, et kui tänapäeval mr Peachumilt näiteks kohtus (aga sinna ta ei jõuagi) küsida, kas tal pole mingeid moraalseid tõkkeid, siis ta vastaks, et tegeleb inimkonna umbrohtorjega, mis oma olemuselt on kasulik ja positiivne tegevus. Narkootikumi suudab küllaltki lihtsal viisil valmistada iga töötu keemik. Internet pakub oma lehekülgedel lahkelt 179 erineva koostise ja toimega mõnuaine valmistamise õpetust. Esimesed laboratooriumid on leitud Lasnamäelt. Andmed ajakirjast "Luup". Kas ainus võimalus on hakata



müüma iga nurga peal nagu alkoholi, et kaoks keelatud vilja maitsemise mõnu?

Peachumlus on kui rooste, ta sööb end kõigest läbi. Peeter Tammearu lehvib mööda Linnateatri Põrgusaali kui üks paha vaim, tema kõuehäääl, kuju mastaapsus ja sugestiivsus annavad sellele kerjaste kindralile üldistava jõu. Miks ta nii kardab oma tulevast väimeest, et parim variant on lasta too üles puua? Ta ei oota ju ometi, et parlamendi spiiker ta tüdart kosiks? Aga nagu ärimees kunagi, kardab ta konkurentsi. Ta teab, et kui Mac tuleb, on tema lips läbi. Ja hästi nad teineteisesse ei suhtu, seda oli näha.

Muuseas, ma ei saa kuidagi märkimata jätta, et mul oli kahju, kui teisel etendusel oli kadunud osa mr Peachumi välimusest. Nimelt juuksed. Nad seisid püsti must-halliseguste kolmnurksete tuttidena. Kuna nad seisid püsti kogu aeg, siis oli kena mõelda, et ka väga argiste intonatsioonide aegu on tal juuksed hirmust taeva poole tõusnud. Ja vahel mõjusid need tutid sarvedena. Näo alumine osa oli must. See pool oli ka teisel etendusel säilinud, aga tollest efektse, eba-standardse ja sisulist nüanssi omava grimmiverviku äräjätmisest oli siiski kahju. See oli lavastaja otsus, uurisin ma järele. Ja nemad harilikult ei eksi.

Loo peategelast mängib **Elmo Nüganen**. Tema patutegude register näidendi alguse laulusõnadest on ära koristatud ning asendatud võllanälja-mõistujutu stiilis lobisevate riimikestega, mis Matvere rahulik-jutus-tavas esituses igatepidi hästi sobib sissejuhatuseks. Siit ka mr Macheathi veidi teine staatus kui näidendis. Ta on sulil, elegantne sulil, aga mitte verine sulil. Ta ei tapa, või kui, siis mitte oma kätega. Ega seda kuskil välja öeldud ei ole, aga see on tajutav. Tema peamine tegevus on muljet jätta. See Mackie on iseenda ära lavastanud, ta ise on iseenda äriidee. Kinolik gangster, dñentelmeni stiili standardse täisatribuutikaga: üleni mustas, tantsisklev jalutuskepp, kohustuslik lill nõõp-augus ning valge sall hooletu elegantsiga üle õla ripnemas. Ta saabub süngelt äraoleva, malbelt tähendusrikka ilmega ja iga tema vürstlikku sammu saadab teatraalne allakriipsutatult õõnes kaja. *Cool, cool*, stiil, stiil, väljapeetus ja elegants, mitte iialgi endast välja minna — need on ajujõu ja isikuvabaduse sünonüümid. Rokokoo, barokk ja see kolmas. Eriti just see kolmas... Tal on võimu. Absoluutne võim on tal oma vargafirmas ja võimu on tal ka lava ja saali suhetes. Ta oskab dirigeerida saali reaktsioone ja ületada saali vastupanu.

Kui teda ümbritseb lustlikult käratsev

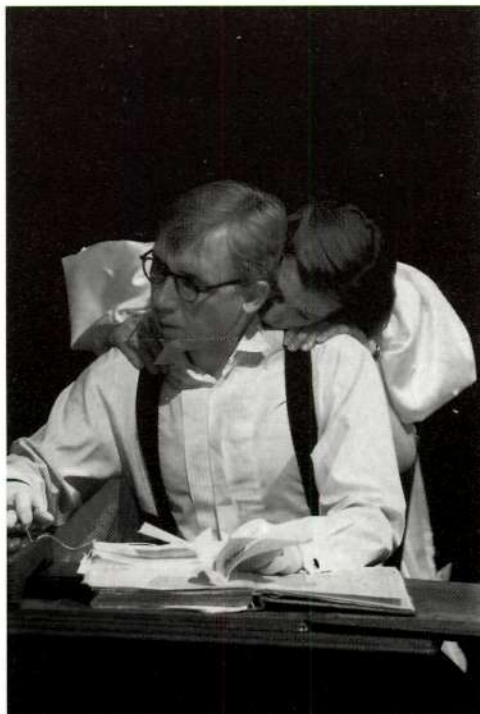
lapsemeelne vargakamp, siis unustab ta mõneti oma *cool* stiili ja on lihtsalt üle küla poiss, kes mängib natuke lapsehoidjat, toriseb ja poriseb, nügib ja õpetab, ainult natuke on puudu, et ta õpetaks oma alluvatele austrite söömist.

Millega ta siis õieti vahele jääb? Läks valed ajal bordelli, pidas liiga kinni oma *cool* stiilist, hindas üle reklaamindust. Ja ongi jock. Nüganeni Väitsa-Mackie oskab kaotada ja teab, et minna tuleb väarikalt. Enne surmaminekut katsetab veel naljaviluks neljandat seinat lõhkuda. (Kas mäletatakse, et Stanislavski selle neljanda seinat lõi ja ise seda ka lõhkus? Pärast surma tassitakse luude juurde kuulunud liha epigoonide ja teoreetikute poolt tükkhaaval laiali, järele jääb ainult skelett ja järelpõlved hauguvad rõõmsalt skeleti peale. Eks nii juhtus Brechtigagi.)

Väitsa-Mackie avastab, et tal on tikud otsas ja palub saalisolijatelt tuld. Ise istub puuris. Alguses on haudvaikus. Aga ta lunib nii siiralt ja sellise endastmõistetavusega, et ikka keegi halastab ja tuleb tulukesega. Kas on olnud etendust, kus keegi ei tule? Minu esimesel etendusel sellist tsirkust küll ei

“Kolmekrossiooper”.

Macheath — Elmo Nüganen,  
Polly Peachum — Anne Reemann.  
Priit Grepri fotod





olnud, teisalt jäi see meelde kui stiilne näitlejameisterlikkuse võtimestseen. Kongis Mackie üldse muutub. Ei mingeid dekoratsioone enam, ka elegantne jalutuskepp näib hetkeks oma tõelist palet. Illusioonid (kui neid oli) mõranevad üksteise järel. Naine pole naine ja sõber pole sõber. Mackie mõtleb. Kui ta mõtleb, siis tal läheb silm looja. Ta mõtleb mitu käiku ette, aga see ka ei aita enam. Ta isegi kuidagi vananeb seal kongis. Ta on midagi mõistnud ja tunneb vajadust seda välja öelda. Ja ta hakkab kirjutama. Väikesele paberitükile, paanilise kiirusega, et jõuda, et jõuda see paberile panna enne, kui nöör kaela ümber kinni jookseb. Ta kirjutab oma viimast suurt põrdumist, kõnet, mida kõik tulevad kuulama kui pühapäevast jumalateenistust.

Kui rääkida lavastusesisestest proportsioonidest, siis esimesel etendusel olid määravamaks massistseenid, Nüganen oli küll liider, aga siiski osa massist. Teisel korral astus ta ise suure sammu ettepoole ning mass taandus aupakklikult. Midagi eriti ei nihestunud, mõlemad variandid on võimalikud. Teisel korral mängis ta intensiivsemalt, siduvamalt, ootamatute nüansside ja lahendustega. Nii palju võin öelda, et kui enamik soliste n-ö tähendab tummfilmistseenide võttestikku, nende osatähtsust, siis filmilõik lõpus, mis iseenesest on ju kenasti tehtud ja mis enne kujutas endast nagu mingit kokkuvõtet ja üleminekut finaalsiks, siis nüüd mõjus ta väheke kordusena ja väljavenitatuna. See proportsioon võiks ju paigas olla, üle soolata kinokarikatuuriga ei ole mõtet. Parajus on parim retsept.

Ma ei suuda öelda, kas kõne kirjutamise variant ka esimesel korral nii intensiivne oli. Ei suuda kõike endasse ahmida, midagi tähtsat võib jääda kahe silma vahele. Tookord puudutas Nüganen kepiga kaela, õigemini kaelal olevat punetavat armi. Alguses elegantselt ja peaaegu märkamatu — mis on mees ilma armideta? — hiljem üha rohkem ja tihedamini, pärast oli see juba peaaegu refleks ja arm juba poomisnöör ise.

Vahetult enne põgenemist teatab mr Macheath, et tema üleminek pangandusse on nädalate küsimus. Enne oodatavat surma võrdleb ta muukrauda aktsiaga. Näitlejal ei ole selle tekstiga üldse midagi vaja teha (kuigi teeb), see tekst lihtsalt istub tänases päevas. Brechti tekst ei mugandu tänapäevaga, ta lihtsalt on avatud kõigile ajaloo põõristuulele.

Minu kohtumised Bertolt Brechtiga on olnud juhuslikud, väljaveninud pausidega. Tohutu, kõle, mustjas, lõputuna näiv lava-ruum, mille põrand teeb oma aeglasti tühi-

käigu ringe, mööda seda ringi astub aeglaselt väga väike, kühnus, räbalates vana naine, kes veab ühte aisa pidi plaanvankrit. See on Helene Weigel. *Berliner Ensemble*'i "Ema Courage'i" etendus Moskvast. Brecht on surnud, tema trupp jätkab tööd. Ma nägin seda lavastust arvatavasti viiekümnendate lõpupoole. Oma lõputute kordustega oli see väga mõjuv kujund. Teine stseen samast etendusest: Kattarin ronib trummi ja pulgakestega kuuri katusel, et hoiatada magavat Halle linna ümberpiiravate sõdurite eest. Tumma tüdrukese meeleheitlik eneseohverdus, sõdurite pime viha, talunike abitu kaastunne, trummi pöörin, mis mõjub kui inimese kisendav hääl — millised võimalused, sellest stseenist võib mida tahes välja pigistada! *Berliner Ensemble* lõpetas asja ruttu ära, stseenile pandi nagu kauss pähe ja mina mõtlesin: "Ahaa, see ongi see eepiline teater."

1983. *Berliner Ensemble* ja jälle "Ema Courage". Seekord istun ma aga Berliinis Brechti oma koduteatris. Ja kuigi Courage'i mängib rahvusvaheliselt tunnustatud täht, kes sõidab ringi ja õpetab, kuidas tuleb Brechti *song'e* laulda, on see lavastus seesmiselt surnud, sihitu ja tühi. Kõige rohkem häirib mind veel saal ise. Mingid koletud kullatud inglid-monstrumid, kes püüdlukult hoiavad rõdusid, väsinud ja maotu kuld, mis selle teatri imagoga kuidagi kokku ei käi. See ärritus tuli minu harimatusest. Ma ei teadnud, et see on seesama maja, kus Brecht kunagi alustas. Kust oli väiksel riskival algajate trupil võtta uut maja? Ja punastel võimudel viiekümnendatel, kes suure nüstiga Brechtile sama maja kinkisid, ega neilgi nii väga kukrus kõlisenud. Maja oli osavõtmatult säilitanud oma merkantilise ja odava välimuse ning lõhnas kuidagi bordelli järele. Brechti kodu külastamise tulemus oli nukker ükskõiksus. Tõenäoliselt ma kohtusin skeletiga.

Viimastel aastatel enne surma olevat Brechti iseloom muutunud. Halvemuse poole. Haigused ja piiramatud võim inimeste üle tegid oma töö. "Selle teatri ainus primadonna olen mina" — see tsitaat on temalt. Oma rahupreemia tänukõne tõlkijaks Moskvast nõudis ta Boriss Pasternakki. Too keeldus kategooriliselt. Sõbrad ei julgenud seda Brechtile öelda. Ja Brecht ei saanud iial teada, et tema nahkse tänuteksti tõlkija ei olnud Pasternak. Enne surma tahtis Brecht Nõukogude Liidus välja anda oma luuletused Leninist. Ja jälle nõudis ta tõlkijaks Pasternakki. Poet poeediga jne. Surm keelas seda ideed ellu viimast või õigemini, arvan, teada saamast arvatavast teistkordsest keeldumisest. Miks Brecht valis DDRi ja mitte



Lääne-Berliini? Aga oma Ameerikas oleku ajal oli ta kord juba kurja komisjoni ette taritud. Tal polnud põhjust seda maailmapoolt usaldada. Nõukogude Liidust oli ta omal ajal õigel momendil plagama pannud. Ida-Berliinis oli tema teater ideoloogiline lipulaev ja ta võis endale mõndagi lubada. Kui suur oli lõplik kompromisside hind, ei tea keegi. On olnud aegu, kus sakslane olla on väga raske. Kui see maailmapool kokku kukkus, siis riivasid langevad rusud kindlasti ka Brechti. Aga käsikirjad jäävad. Keegi on öelnud, et need ei põle. Ma lugesin hiljaegu "Kolmekrossiooperi" uuesti üle. See osutus paremaks, kui olin arvanud.

Ma kardan, et lõppude lõpuks tuleb mul vastata küsimusele, mille ise eespool püsti panin: kas Šapiro on sama või keegi uus?

Näitleja ennast laval peita ei saa, või kui, siis väga vähe. Režissöör saab ennast peita, ta võib isegi surra näitlejas, nagu mõningased kuulsad lendlased on väitnud. Aga tegelikult — ükskõik kui palju ta ka ei trikitaks, peita ta ennast ei saa.

Aastate koorma all on Adolf Šapiro kindlasti muutunud. Võib-olla proovides pikaldasemaks, võib-olla kaalutlevamaks, võib-olla nõudlikumaks. Kindlasti on täius- tunud väljendusvahendite arsenal. Aga oma põhiolemuselt ei ole ta muutunud. Ja see põhiolemus, see sisim sisu on objektiivsus. See pilk, millega ta maailma seirab, ja see moodus, kuidas ja milleks ta laval teist reaal- sust loob, on objektiivsed. See osa temast ei ole muutunud ja ei saagi vist muutuda, sest ei kuulu ei aja-, ei stiili- ega moekategoori- ate hulka. Ja võib-olla on tal veel säilinud mõned illusioonid. Tõenäoliselt vähe. Aga mõned. Kokkuvõttes polegi seda nii vähe.

Ma vaatan praegu ühte fotot, millel on jäädvustatud lavasekund Brechti ooperi es- maesitusest Berliinis. Mackie seisab võlla all, nõör kaelas, tantsisklevas poosis, suu kõr- vuni. Silmus on veel lõtv ja ta ise hoiab nõõrikesest kinni. Juubeldavat rahvahulka esindavad allpool seisvad noorem naine ja vanem mees, tõenäoliselt Polly ja Peachum. Fotost õhkub meeolelu *à la cabaret, cabaret, cabaret*. (Imelik, et meil pole tekkinud pea- linnas väikest kabareeteatrit. Sellise intiimse õhkkonnaga, lauakeste ja hea veiniga. Jah, puuduvad juured ja harjumus. Harjumuse võib tekitada ja juured juurde mõelda. Aga see kõik nõuab fantaasiat ja riskijulgust. Ju siis sellest on puudus.)

Ma ei näe materjali vastupanu, kui El- mo Nüganen vaatab tapalavalt alla nii oma "sõprade" kui pilgeni täis Põrgusaali publiku

peale, nukker-mõtlik, uuriv-hindav helk sil- mis. Ja et ta sealjuures andestust palub, polegi nii tähtis, külgetõmbavam on see kurblik, mõistev ja läbinägev pilk.

"Näitlemine on oma olemuselt elu jaatamine." (R. Cohen) Sellel lavastusel on olemas ilmselge positiivne aura. Seda võiks vaadata perekonniti. "Need lapsed on alati paremad lapsed, kes teatris käivad." (I. Sam- mul).

Adolf Šapiro ise on öelnud, et ta ei karda tükki maha jätta, lahkuda oma lavas- tustest. Ka see lavastus areneb edasi, objek- tiivselt ja meist sõltumatult. Selle arengu- kapslikese on režissöör ainult temale teada oleva põrandalaua alla sokutanud.

Kahekümne kaheselt läks nooruke provintslane Augsburgist Bertolt Brecht pealinna vallutama. Nüüd puhkab ta samas linnas prantsuse kalmistul, mida ta oma eluajal võis kabinetiaknast vaadata.

Tema haud ei olevat Hegeli omast kaugel.

# EDUARD TUBINA KIRJU LUDVIG JUHILE

19. november 1947 — 12. märts 1952

TMK veebruarikuu numbris ilmus valik Ludvig Juhile kirju Eduard Tubinale aastaist 1946—1951, mille keskseks teemaks oli Eduard Tubina Kontrabassikontserdi saamis-lugu. Kirju ja katkendeid TMMi arhiivist valis ning kommenteeris Alo Põldmäe. Et loost terviklikumat pilti saada, pöördus toimetus Vardo Rumesseni poole, kelle valduses Eduard Tubina kirjad Ludvig Juhile seni asuvad, palvega avaldada ka need.

Stockholm, 19. 11. 1947

Kallis sõber,

ole tänatud kirja eest, mille sain juba mõni päev tagasi. Ma viivitasin vastusega, kuna läinud pühapäeval toimus 5-nda Sümfoonia ettekanne<sup>1</sup> ja eile mängis Käbi Laretei oma kontserdil neid väikesi klaveripalju<sup>2</sup>, mida Sa minu juures tookord nägid ("Kandle polka" jne.). Niihästi Sümfoonia kui ka pisipalad võeti väga hästi vastu. Olen nüüd Stockholmis "ilmakuulus". Sümfoonia oleks tahtnud rohkem proove, aga see orkester on ju lõpmata amefis, kolm-neli isesugust proovi ja ettekannet päevas! Mehed tegid küll, mis võisid ja kõlas päris hästi. Eestlased muidugi ja ka palju rootslasi — olid väga haaratud ja rahatud. Millegipärast loevad kõik sealt sümfooniast eestlaste õnnetat saatust ja tuleviku vabadusvisiooni välja, ehkki mul seda kirjutades see just eesmärgiks polnud. Isegi arvustused — üksmeelselt tunnistavad, et see sümfoonia on tugev teos, heliloojal on olnud palju südamel, mida ütelda. Kavatsen Sulle saata mõningaid arvustusi ühes partituuriga üsna varsti, kui Washingtonist saan ettekande õiguste kaitse kätte. Nimelt polnud mul siiani Ameerika autori-kaitset, kuna Ameerika ei kuulu Berni konvent-siooni alla ja Eesti Vabariigiil polnud Ameerikaga selle kohta erilepingut olemas. Kuid nüüd saatis mu kirjastaja ühe siin trükitud asja Washingtoni, prooviks nii-öelda ja vaata imet, vastus tuli, et endine Eesti Vabariigi kodanik, praegu kodakond-suseta, elab Rootsis, E. Tubin, on kaitstud Ameerikas. Seda rõõmut! Sai kohe saadetud kõik siin

<sup>1</sup> V sümfoonia esiettekanne toimus 16. novembril 1947 Stockholmi Kontserdimajas, esitajajaks Stockholmi Filharmoonikud Carl Garaguly juhatusel.

<sup>2</sup> "Neli rahvaviisi minu kodumaalt" on loodud juunis-oktoobris 1947 ja selle esiettekanne toimus 18. novembril 1947 Stockholmi Kontserdimajas Käbi Laretei poolt.

kirjastatud tööd ja ootame varsti vastust. Siis pole mu kirjastajal enam kiiremat ja suuremat ülesannet, kui et saada mõne mu teose, eriti viimase sümfoonia ettekannet Ameerikas. Sest sääli käib muusikaelu täiel rindel, kuna Euroopas kuradi venelased kõik ära rikuvad ja võimatu on siin midagi teha. Aga pisike eelaimus neist Stockholmi arvustustest oleks ehk Sulle päris huvitav. Katsun Sulle siinsamas pisut tõlkida.

M. Pergament (üks kõva ja autoriteetne kriitik, ise helilooja) ütleb: "Üks suuremõduline kunstnik, inimene rikkalikkude elamustega ja samasuguste loomisvõimetega, mis selle teose teeb vaimseks ilmutuseks... Ta on erilisel väljakoolitatud ja mitmekiulgne helilooja... Sümfoonia on imponeeriv, täis eruptiivset, tugevat seesmist pinget... Nagu vasele graveerituna eralduvad motiivid kõigis osades, olgu need motoorselt pulsseeruvad või liiurilis-dramaatilised, laulvad, edasi-rühkivad... Tubina 5. sümfoonia on üles ehitatud meisterlikkusega, mis annab tõendi suveräänselt valitsevast absoluutse muusika vormimisel... Muusika on vapustav, erutav, kuid ka rahustav ja vabastav. Finaali lõpp tõuseb üles tõeliseks Siinaiks, kust tõotatud maa paistab kauge paradisiina, kus pilved tõusevad kõrgemale ja kõrgemale, kuni kõik särab viimase duur-akordi triumfis. Niihästi tehniliselt kui kunstiliselt on Sümfoonia üks kõige kaalukamaid, mis ma viimastel aastatel olen kuulnud."<sup>3</sup> — Liigitav, eks ole. M. Pergament on muidu väga vali ja norija.

Ehk J. Liljefors (Rootsi heliloojate liidu esi-mees, ise helilooja): "Tervikuna mõjub see Sümfoonia tugeva temperamendi avaldusena, kes inten-

<sup>3</sup> Mooses Pergamenti, juudi päritoluga rootsi helilooja arvustus V sümfoonia kohta ilmus ajalehes "Afton Tidningen" 17. XI 1947 (väljavõte Avo Hirvesoo raamatust "Kõik ilmalaanen laiali", Tallinn, 1996, lk 61).



siivselt on läbi elanud aja raskused. Tubina võime valada omi elamusi niisugusesse kunstilisse tervikusse on imestamisväärtne.”<sup>4</sup>

Lõpuks Curt Berg: “... See oli üllatavalt peen (hää) ja tugev teos, üks hooaja huvitavamaid orkestriteoseid...”<sup>5</sup>

Ja nõnda edasi. Nagu näed, puha hää ja ülistav. Ma mõtlen, kui Sul partituur käes ja mõned põhjalikumad väljavõtted arvustustest ka, võta süda rindu ja mine oma “vana” juurde ja ütle, et näe, siin on üks uus sümfoonia, mille esiettekanne Euroopas sai niisugused arvustused, kas “vana” ei võtaks vaevaks lüüa silmad peale, ehk meeldib. Orkestrimaterjal tuleb tellida paar nädalat ette, siis paljundatakse (mehaaniliselt) ja saadetakse kätte. Sellega pole mingit raskust. Nii et — katsu teha, mis saad, ma loodan, et paari-kolme nädala pärast on Sul partituur käes.

Samuti loodan, et paari-kolme nädala pärast saad kätte oma Kontserdi.<sup>6</sup> Olen nüüd enam-vähem vaba mees, sain oma loominguliseks tööks Rootsi riigilt stipendiumi, millega saab ära elada ja kirjutan Sulle Kontserti. Kui ma täna-homme ühest probleemist sääli jagu saan, siis läheb jälle edasi, mis mühab, nii et ole kindel, selle aasta jooksul — hiljemalt jõuludeks on Sul Kontsert laual. Kas Sa jõuad ära oma suure töökoorma kõrval selle omaks järgmiseks kontserdiks ära õppida? Ma püüan küll mitte midagi hullu rasket kirjutada, äga kontsert on kontsert ja õppida tahab ikka — on ju mu stiil Sulle algul kindlasti võõras ja raskepärane. Muide hakkasin päris uuesti algusest peale, ainult taktimõõt ja kiirus jäi sama, mis sellel jupikesel tookord oli.<sup>7</sup> Muidu täiesti uus teema ja ise usun, et palju parem. Olen juba hää tiikk maad ära kirjutanud ja kui jõuan kuhugi punktini (näit. I osa lõpuni), siis kirjutan kohe puhtalt välja ja saadan tulema, et saaks Sinu käest veel asjalikku juhatast ja märkusi, enne kui hiljaks jääb. Mõtlesin teha kolmeosalise, kuid nii, et need osad üksteise sisse lähevad ja kogu pikkus umbes 18—20 minutit. Ega vist pikemat pole vajagi, väsitab ära ja kompositsiooniliselt muutub ka venivaks. Muuseas see Sümfoonia on ka ainult poole tunni pikkune. Ega tänapäeval pole inimestel enam nii palju

aega ja tahtmist süveneda pikkadesse töödese, väsitab ära ja ei anna hääd muljet.

Muidu läheb elukene enam-vähem vaikselt. Kontserthooaja avasid Sina ja paistab, et õnneliku käega, sest välissolistide ja dirigente ning kõiksugu asjamehi, nagu tenorid, sopranid, klaveri- ja viiulimehed — neid on nii rikkalikult siin käimas, et keegi neid enam kuulata ei jõua. Tävaline kunstnik saab hääli juhul kolmandiku saalitäit, peab olema just kõige kuulsam ja säravam, siis ehk tuleb saalitäis rahvast. Ära hellitavad Stockholmi rahva. Aga mis sa teed, pääle sõja on ju Rootsi ja Šveits ainukesed maad, kust midagi saab osta ja kus antakse hästi süüa. Pool Euroopat on venelaste käes vangis ja teine pool nälgib ja ootab ning ootab Ameerika abi...

Lõpetan seekord. Ela siis nii hästi kui võimalik, ära mind ära unusta mõnikord paari reaga ja ole terve ning vahva! Tervita kõiki tuttavaid ja püüame niipalju kui suudame oma asja eest võidelda!

Sinu E. Tubin  
Südamlikke tervitusi mu abikaasa poolt!

Stockholm, 10. 08. 1948

Kallis sõber,

olen veidi laisk olnud Sulle vastama ja olen vahepeal saanud Sinult juba kaks kirja. Aga põhjus on mul ka, nimelt sõitsin veel veidi maale oma pika sõbra Gailiti juurde, kellega sai kaks ööpäeva hirmsat naljajuttu aetud ja tasapisi napsi võetud nii, et nüüd on väga hää olla, tervis on korda saetud ja kõhumuskliid naerust veidi valusad. Täna tõin koju “Eesti Teataja” viimase numbri, kus esimesel leheküljel hiiglatähtedega seisab, et “L. Juht viis Ed. Tubina üle ookeani” ja järgneb kogu Su kirjeldus esiettekande üle, samuti väljavõtted tollest ajalehe lõikest, mis mulle saatsid.<sup>8</sup> Andsin selle materjaliks ühele ajalehemehel — ega Sa ei pahanda? Kui Sa seda lehte ise sääli ei saa, siis võin Sulle väljalõike saata, äga ma nagu olen kuulnud, et Ameerika onud ka eestikeelseid lehti saavad ja loevad.

Sain Su pianistilt Stumbergilt<sup>9</sup> pika ja ilusa kirja, kus ta kirjeldab esimesi proove ja ettekannet, ning ütleb, et talle kontsert väga meeldima hakanud. Sa tervita teda minu poolt kui kohtad, ma

<sup>4</sup> Ingmar Liljefors, rootsi helilooja. Arvustus ilmus ajalehes “Stockholms Tidningen” 17. XI 1947.

<sup>5</sup> Curt Bergi arvustus ilmus ajalehes “Dagens Nyheter” 17. XI 1947.

<sup>6</sup> Kontrabassikontsert on lõpetatud Stockholmis 31. mail 1948.

<sup>7</sup> Kontrabassikontserdi esialgse variandi pliiatsikäsikirjast on säilinud vaid üks lehekülg, mis muusikaliselt erineb kardinaalselt lõplikust variantist ja asub Stockholmis Statens Musikbibliotek'is.

<sup>8</sup> Artikkel ilmus “Eesti Teatajas” 8. VIII 1948, selles on pikalt tsiteeritud Ludvig Juhi kirja Eduard Tubinale (vt TMK 1998, nr 2).

<sup>9</sup> Ludvig Juhi klaverisaatja Sofia Stumberg oli juudi rahvusest, pärit Riist, kus lõpetas konservatooriumi 1938. aastal professor Paul Schubertsi klaveriklassis.

This is a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols and performance directions.

- Staff 1 (Violin I):** Features a melodic line with slurs and accents. It includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like *legato* and *espr.* (espressivo).
- Staff 2 (Violin II):** Mirrors the first staff with similar melodic and rhythmic patterns, also marked with *mf* and *f*.
- Staff 3 (Viola):** Provides harmonic support with a more active rhythmic pattern. It includes markings for *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato), along with *espr.* and *f*.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):** Features a complex rhythmic pattern, often in a lower register. It includes markings for *arco*, *pizz.*, *espr.*, and *f*.

The score is characterized by frequent use of slurs, accents, and dynamic markings to indicate phrasing and intensity. Performance instructions like *legato*, *espr.*, *arco*, and *pizz.* are used to guide the performer's technique. The overall texture is intricate, with overlapping rhythmic and melodic lines.



"Alles läinud nädala algul ei saanud ma veel seda "ratsutamist põrgusse" kinni pidamata ja komistusteta ära mängida, tükk ise tundus hästi peos olevat, aga nüpea kui hakkasin klaveriga kokku mängima, nässu see läks..."  
Ludvig Juht Tubina Kontrabassikontserdi kohta kirjutas autorile 20. juulil 1948.  
(Pilk kontserdi kadentsile.)

Harri Rospu foto

piütan talle ise ka kirjutada, kuid mu inglise keel on pisut vilets, ehk lepih saksakeelse kirjaga, või läikeelsega, mida mu naine põhjalikult tunneb?

Sa tahad mu pisikest elulugu ja töid. Vaata, siin on see, tõlgi ise ära:

Sündinud 1905. aasta 18. juunil Tartumaal Eestis. Õppinud Tartus Õpetajate Seminaris ja Kõrgemas Muusikakoolis, ning 1930. a. lõpet. Tallinna Konservatooriumi kompositsiooniklassi. 1930—1944 teatridirigent Tartus "Vanemuise" teatris, 1940—1944 kompositsiooniklassi juhataja Tartu Kõrgemas Muusikakoolis. 1944. aasta sügisel põgenes sõja ja kommude eest Rootsi, kus tegutseb praegu Rootsi ooperimuusika ajaloo uurijana riikliku stipendiaadina.

Tähtsamad tööd: 5 sümfooniast, Sümfoonia, 2 viiulikontserti, 1 klaverikontsert, ooper "Libahunt", ballett "Kratt" (seda sõna ei saa tõlkida), klaveri- ja viiulisonaadid, kontrabassikontsert, suur hulk süite orkestrile, viiulile ja klaverile, kammermuusikat, soololaule ja vähemaid palu.

Ega rohkem pole vist vajagi? Kõik teosed on ette kantud päale ooperi<sup>10</sup>, mis pole veel orkestreeritud (jää pooleli põgenemise tõttu ja siin pole väljawaateid), paljud teosed on ka väljaspool Eestit ette kantud, nagu Riias (III sümfoonia ja I viiulikontsert), Moskvas, Kiievis, Harkovis ja kurat teab kus (kommude ajal), Breslaus ja Viinis (IV sümfoonia) ja Stockholmis (V sümfoonia, II viiulikontsert, Klaverikontsert jne).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Ooper "Libahunt" jäi Tubinal 1944. aasta septembris põgenemise tõttu pooleli. Selle lõpetamata klaviirist jõudis helilooja kirjutada vaid 138 lehekülge klaviiri pliatisikirjas, klaviiri käsikiri asub Stockholmis kirjastuse Nordiska Musikförlaget arhiivis.

<sup>11</sup> III sümfoonia kanti pärast esiettekannet Tallinnas 26. II 1943 ette veel Riias 22. novembril 1943 Olav Rootsi juhatusel.

I viiulikontserdi esiettekanne toimus Tartus 3. oktoobril 1942 Evald Turgani esituses. Seejärel kõlas ta veel Tallinnas 16. aprillil 1944 ja Königsbergi raadios mais 1944 Carmen Püri esituses. Nõukogude ajal kõlas ta Leningradis 20. juulil 1946, Kiievis 26. novembril 1947 ja Vilniuses jaanuaris 1948 Vladimir Alumäe esituses.

IV sümfoonia kanti pärast esiettekannet Tallinnas 16. aprillil 1944 ette veel Hilversumis, Viinis, Dres-

Lisan ka pildikese juurde ja loodan, et selle saan ükskord tervelt tagasi kui enam vaja pole, kuid ega sellega pole kiiret (mul on see ainukene pildikene, mis käib igal pool ringi, kus vaja läheb).

Nüüd ma mõtlesin, et teen Sulle ehk veidi pahandust ja tüli. Nimelt on täitsa võimatu saada Rootsiis iilt Toscanini'sse sissemängitud teost Victorile (grammofoniplaadid). Autori nime ma ei tea, kuid tüki nimi on umbes "Grand Canon Suite". Kuulsin seda möödunud suvel Stockholmi raadiost ja jäi meelde, mitte sellepärast, et tükk ise nii väga väärt oleks, vaid ettekanne (NBC orkester ja Toscanini) oli võrratu. Tükk on veidi ajaviitemuusika laadi (4-osaline Suite) ja nüüd on lugu nii, et Rootsi ei saa midagi enam niisugust kaup, mille eest tuleb maksta dollarites. Kui hää sõber saadab, siis on hästi — muidu ei saa — mina olen aga plaatide haige juba Eestist saadik, sinna jäid kõik maha, nüüd olen hakanud uuesti koguma. Kui nüüd peaks niisugune juhus olema, et Sa oled kas midagi müünud või honorari mulle välja kaubelnud ja tahad saata Hormi<sup>12</sup> kaudu või kirjaga, siis vaata, ehk mõnes plaadiäris on müügil need plaadid. Lase sisse pakkida nii, et kaugele saab saata (seda teeb iga äri) ja anna minu aadress ärile või saada ise pakina. Katsun Sulle vaeva kuidagi jälle tasa teha kas mõne väikese lisapala kirjutamisega või kuidagi teisiti. Aga kui see Sulle tülikas peaks olema, siis ära võta ettegi, ega me selle pärast ära ei sure. Ka pole asjaga mingit kiiret, vaid väga hästi kannatab see kuni need 20 eksemplari [Kontra]bassikontserti on päralt jõudnud ja Sa neid otsast oled müüma hakanud.<sup>13</sup> Ainult, et vast pead meeles siis...

Su viimane kiri oli tõesti troostiks, ehkki ma usun, et Sa komplimente ei tee, tunnen ennast pisut nagu kergitatud olevat ja on kergem elada teadmisesega, et töö ja vaev pole vussi läinud.

denis ja Breslau raadios mais 1944 Olav Rootsi juhatusel.

V sümfoonia mängiti pärast esiettekannet veel 22. veebruaril 1948 Detmoldis West-Deutsche Rundfunki sümfooniaorkestriga Endel Salami juhatusel, 19. novembril ja 22. detsembril 1948 Helsingis Martti Similä juhatusel ning 4. aprillil 1949 Hamburgis Hans Schmidt Isserstedti juhatusel.

II viiulikontsert kõlas esmakordselt 5. märtsil 1948 Rootsi raadios Zelia Aumere esituses Tor Manni juhatusel.

Klaverikontsertiino kõlas esiettekandes 16. oktoobril 1945 Rootsi raadios Olav Rootsi esituses, dirigent oli Tor Mann, ja avalikult kontserdil 1. veebruaril 1946 Stockholmi Kontserdimajas Olav Rootsi esituses, dirigent Carl Caraguly'ga.

<sup>12</sup> Arvo Horm, Eesti Vabariigi mitme eksiilvalitsuse liige.

<sup>13</sup> Kontrabassikontserdi klaviir ja partituur ilmusid trükis Stockholmis Kõrlingi kirjastuses 1948. aastal.



Sedapuhku lõpetan. Kas said 2 Kontserdi partituuri ja need teised noodid kätte? Need peaks küll juba pärale jõudnud olema. Kõrling lubas kohe teele saata 1—2 sümfoonia partituuri, nii et need tulevad ka.<sup>14</sup>

Südamlike tervitustega kõigile häädele inimestele

Sinu Eduard

Stockholm, 31. 12. 1948

Kallis sõber,

istusin maha, et Sulle sellel aastal veel üks kiri kirjutada. Kõigepealt tänu ilusate soovide eest Sinu ja Su abikaasa poolt ning samad soovid läkitan ka teile mõlemile enda ja oma pere poolt. Mingu teil mõlemil uuel aastal väga hästi!

Sain just jõululaupäeval Su kirja ühes copy'ga ja jäin rahulikult ootama, mis juhtub. Juhtuski just see, mida olin ette näinud. Härra Kõrling astus õhtul sisse — ta on seda iga kord teinud — häämees — ja andis üle oma väikesed kingid mu perele ühes pühade sooviga. No ja siis tegi pokkerimängija näo, võttis põuest Su kirja ja näitas mulle. Lugesin muidugi suure imestusega selle läbi ja küsisin, et mis nüüd juhtub. “No muidugi tuleb saata materjal nii ruttu kui saab!”

<sup>14</sup> Mõeldud on II viiulikontserdi partituuri, mis ilmus Einar Kõrlingi väljaandel 1947. aastal.

ütles ta ja oli väga uhke, et tema käest on seda tellitud. Kui ma väga ei eksi — olen vahepeal seda asja veidi jälginud, siis on materjali pakk juba posti peal ja võib-olla juba teel Sinu poole. Nii, et see malekäik oli õieti tehtud. Kui Sa tahad näiteks [Kontra]bassikontserdi orkestrihääli õigeaks ajaks kätte saada — juhul kui Sul asi kevadise turneeaga kindel on,<sup>15</sup> siis pane tellimine varsti käima, sest need tulevad kõik enne k i r j u t a d a ja siis alles paljundada ning teele saata. Võtab paar kuud aega ja tead isegi siinset tempot.

Vahepeal sai mu teinepool Ella Lukki<sup>16</sup> käest kirja ja muidugi vastab ta ise, kuid ma teen juttu sellest ja nimelt, et sääl oli vähe imelikku soovi — ta tahab teada mu Concerto ideed, et siis võimaluse korral seda tantsuks säada. Ma ei tea muidugi, kuidas säälpool need lood tantsimisega on, kuid pole küll varem kuulnud ega lugenud, et näit. mõnd viiulikontserti keegi oleks tantsima hakanud. Kujuta ette, kuidas vaene solist vehib elu eest kusagil nurgas ja keset lava käib kange tants ning müdin — mis sellest siis välja tuleb! Kui ta

<sup>15</sup> Pole teada, et Juht oleks esitanud Tubina Kontra-

bassikontserti koos orkestriga. Kontrabassikontserdi esiettekanne orkestriga toimus 8. märtsil 1957. Bogotás: solist Manuel Verdguer, Orquesta Sinfonica de Columbia, dirigent Olav Roots.

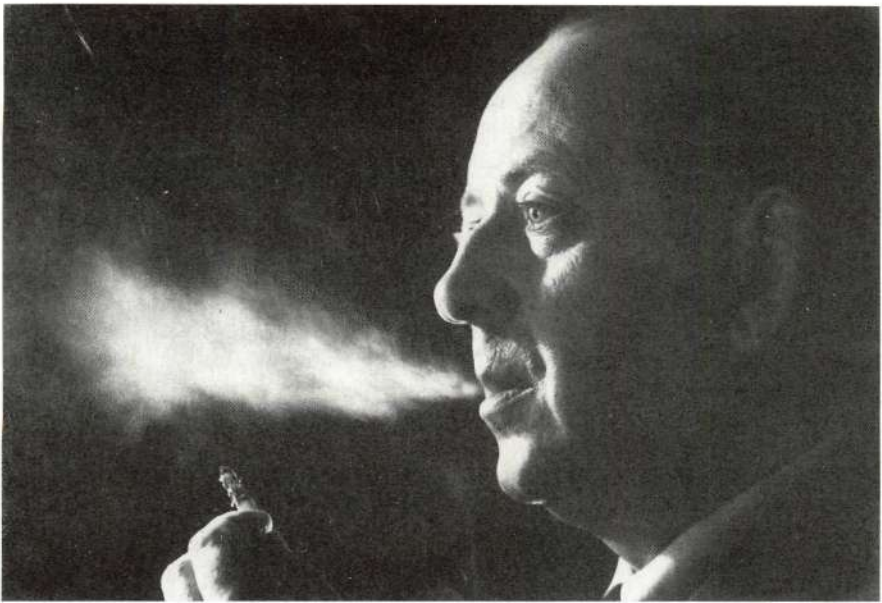
<sup>16</sup> Ella Lukk-Kudu tantsis “Vanemuises” nimiosa Tubina “Kradi” esmalavastuses 1943. aastal.

Olav Roots, Eduard Tubin ja Ludvig Juht Rootsis.

Foto Vardo Rumesseni kogust







Eino Tubina portree isast. Pildistatud Handenis.

peaks Sinuga juttu tegema sellest asjast, siis katsu omaltpoolt ka maha laita, sest see ikkagi ei sobi. Tantsu jaoks võiksid talle anda Ballaadi ja ise katsuksin saata "Neli rahvaviisi" (selle "Kandlepolkaga"), need sobivad hästi ja olgu rahul. Ella Lukk on muudu kena tüdruk, ei tea, mis talle nüüd pähe on karanud — isegi mu sümfooniat soovis saada, et ehk kõlbab tantsida!

Niipalju tantsust. Nüüd veel mõni sõna — kas said mu Viulikontserdi kätte?<sup>17</sup> Ja kas ehk on tarvis veel mõnd eksemplari — võid seda tellida samahästi minu kui Kõrlingi käest, sest olen selle noodi üle praegu peremees — ta pole mulle veel kinni maksnud.

Tööpuudust mul praegu karta pole. Sonaat<sup>18</sup> pole veel lõpul — viimane osa käib praegu ja kõiksugu väiksemaid töid tuleb järjest vahele! Ära väsitab! Olengi vahest teinud nii, et vaatan oma tööhulka, mis tuleb teha, istun siis vaikselt nurka ja hakkkan kriminaalromaanide lugema — las seisab kõik! Aga teha see tuleb ja rahunus on ikka sees. Ka praegu. Peangi lõpetama ja linna jooksmata, et tüht-teist veel õhtuks osta ja siis istume perega koos oma väikeses toas, maitseme viina ja kõike muud, mis vaeses ajal võimalik saada ning oleme rõõmsad, et niigi on läinud — oleks võinud palju halvemini minna...

<sup>17</sup> Mõeldud on II viulikontserti.

<sup>18</sup> Juttu on II viiulisonaadist, mis valmis 1949.

Veelkord kõike hääd uueks aastaks ja tervita kõiki tuttavaid minu poolt! Mis teeb Raid, kas ta sümfoonia on juba valmis?

Sinu Eduard

Stockholm, 12. 03. 1952

Kallis sõber,

mina ei tea kuhu see aeg läheb, aga ära ta kaob nii ruttu, et päris piinlik on. Pidin Sulle juba Jõulu ajal kirjutama ja saatma ihe pisikese pala, mis õieti pole küll kontrabassile mõeldud, vaid hoopis altsaksofonile (kirjutasin nimelt ihe sonnaadi sellele riistale, on üks väga hääd mängija, vist hollandlane, kes sellega nüüd ringi liigub), kuid mida Sina kindlasti oleks osanud oma pillile kohendada — kuid näed, nüüd on juba märts käes ja ma pole seda ikka veel teinud! Nüüd aga arvan, et on õigem kui ootan veel paar kuud, kuni tuled ise siia, siis arutame seda asja ja katsume sellest teha Sulle ihe pisikese lisa Su nii-kui-nii vähesele repertuaarile. Tükk kannab päälkirja "Trubaduuri laul" ja on päris ehtsale 13. sajandi laulukesele loodud. Niipalju siis sellest.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> "Trubaduuri laul" on II osa Sonaadist altsaksofonile ja klaverile, mis valmis märtsis 1951. Selle teine osa oli heliloojal mõeldud eraldi palana tšellole ja klaverile, selliselt kõlas lugu esimest korda 1. aprillil 1951. Stockholmi Kontserdimajas Gustav Tohvri ettekandes (tšello), klaveril saatis Olav Roots. Ei ole teada, et Juht oleks esitanud Tubina "Trubaduuri laulu".

Nüüd aga asja juurde. See on hirmus kena Sinust, et tahad siia tulla ja mu kontserti mängida ja ma pidasin paar päeva väikest sõjaplaani, et kuidas ma saan seda läbi viia, et Sa Rootsi Raadios (juunis muid kontserte, avalikke jne., enam ei ole. Hooaeg lõpeb mais) seda orkestriga mängida saaks. Asi on nimelt selles, et ma pole Rootsi kodanik ja mind ei taheta nii väga kahel käel just Rootsi raadios näha, s.t. pärismaalastest heliloojad võivad tõsta kisa, et miks neid kõrvale jäetakse ja võetakse üks võõras! Igatahes raadiohärрад mõtleavad — või teevad — nii. Nii et kui mina lähen nüüd sinse raadio muusikašeffi juurde, siis ta võtab mind kiüll lahkesti vastu, kuid pärast ei tee siiski midagi ja terve ettevõtte võib jääda soiku. Sellepärast on õigem, [et] mitte mina, vaene põgenik, kes läheks ja nuruks, et võtke minu tiikk kavasse, ma muret-sen teile mehe, kes selle ära mängib. — Eks ole suur vahe!

Igatahes arvestades kohalikkude oludega, oleks see kõige õigem tee niimoodi ja nii-öelda "õnne katsumine" ei oleks see üldse, vaid üks so-liidne ettepanek iihelt kuulsalt Ameerika kunstni-kult, kes juhuslikult tuleb siia. Katsu seda aga teha kaunis varsti, sest need mehed mõtlevad kaunis pikkamisi ja igal juhul on see kasulik, mida ennem asi korda saab.<sup>20</sup> — Sul on siis nii-öelda Rootsi tuleku sõiduraha taskus ja mis Sa siin edasi teed, on oma asi — kergem kõigile neid väiksemaid kontserte korraldada. Mis nüüd puutub Taani asjasse, siis ma ei tea, kus Sa sääl tahad mängida, kas raadios? Siis oleks parem ja kindlam juba Hamburgi ringhäälinguga asju ajada (Nordwest-deutscher Rundfunk Hamburg), kus mul hääd ja soojad suhted ja kus Sa kindlasti saaks mu kont-serdi priima orkestriga maha pörutada. Kirjuta sinna "Musikabteilungile" ja maini, et kui nad tahavad, siis küsigu minu käest üks partituur näha. Taanlased aga on tuntud kui iihed igavesed nahad, kellega pole palju pistmist olnud.

Kõige toredam aga on see, et tuled jälle silmapiirile ja ehk saame pisut juttu ajada üle pika aja ning paar "särakatki" ära teha, kui aeg lubab. Sellepärast on päris põnev, kuidas need asjad liiguvad, et Su siiatulek kõigiti kindlustatud oleks!

Südamlikult teroitades  
Sinu E. Tubin

Kirju valinud ja kommenteerinud  
VARDO RUMESSEN



## NAAN PÕLD

19. X 1921 — 27. I 1998

Laulude laulmine pakub kunstnikule rohkem võimalust omaenese isiklikku kunstilist väljendust teostada kui teised muusikavormid... Ooper ja mõnes mõttes ka oratoorium pakuvad palju välist efekti, mis aitavad kuulajat kaasa haarata... Loomulikult on see palju pingutavam ja nõuab kontsentratsiooni. Tavaline kuulaja võib ainult aimata, kui palju energiat ja vaimset aktiivsust peab laulja oma väljendusse investeerima, et oma publikut täielikult köita.

Naan Põld

<sup>20</sup> Kuigi Tubina Kontrabassikontsert on kirjas Jühi Stockholmli kontserdi kavalehel 15. VI 1952, ei ole ta seda Rootsis kunagi mänginud — kavas oli Stamtzi kontsert.



## MIKS EI OLE NAINE NAGU MEES?



*Frederick Loewe, "Minu veetlev leedi".  
Kolonel Pickering — Tiit Sukk, Henry Higgins — Andres Roosileht, Eliza — Kleer Maibaum.*

### EESTI DRAAMATEATER ESITAB:

"Minu veetlev leedi"

Tekst ja värsid: Alan Jay Lerner

Helilooja: Frederick Loewe

Dramatiseeritud George Bernard Shaw' näidendi "Pygmalion" ja Gabriel Pascali samanimelise filmi järgi

Tõlkija: Anu Lamp

laulutekstide tõlkija: Enn Vetemaa

Lavastaja: Priit Pedajas

Kunstnik: Riina Vanhanen

Muusikajuht: Riina Roose

Klaverisaatja: Andrus Rannaääre

Tantsuseadjad: Laine Mägi, Almer Jansu

EMA Kõrgema Lavakunstikooli

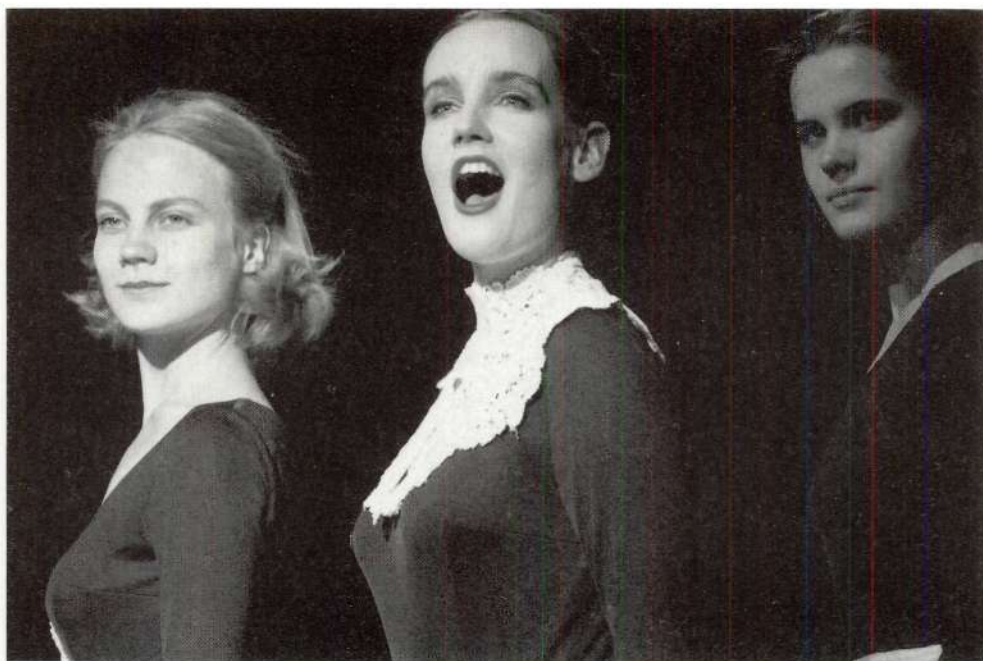
XVIII lennu lavastus

Esietendus Eesti Draamateatri väikeses saalis

1. oktoobril 1997

Kunagi veel Salmes tänava suures saalis mängis Noorsooteater "Pygmalioni" ja kriitik kirjutas: milleks meile see Shaw?... Praegu on näidend Tallinna Vene Draamateatri laval. Üldiselt mängitakse seda hr Shaw' kunagist menunäidendit harva. Menu tagavad suured tähed (nagu Jakovleva ja Gaft hiljuti Moskvas) või eriti eksootilised lavastused, nagu kümmeaastat tagasi Stockholmis mingis suures tööstushoones, kus demonstreeriti Londoni värviküllast tänavaelu, lasti vaatajatele vihma kaela sadada ja Eliza ennast lavendliõhnlises vannis pladinal pesi. Näidendit praegu lugedes jääb tunne, et temas on liiga palju sõnu ja liiga palju moraali. See, et "Pygmalionist" muusikal tehti, on Shaw' kirjanduslikule geeniuuele vääriline tegu. Nüüd toetavad teineteist dramaturgi vaimuteravus ja populaarse žanri tõmme.

Lavakooli XVIII lennu õppetöök on "Leedi" pärast "Valge varese" ja "Peiarite õhtunäituse" mitte päris harilikku kogemust



"Minu veetlev leedi". Külli Teetamm, Eliza — Liina Vahtrik, Harriet Toompere.

kasulik. Shaw' vahe dialoog annab ka kärbitud kujul ülesandeid, millega traditsioonilise eesti teatri tulevane näitleja peab samuti tulevikus kokku puutuma. Ansamblielu on sellel lennul veres, originaalne tantsu- ja lauluseade kroonib kogu ettevõtmist, mille pärimus ulatub Panso kooli teise lennuni, kui Vello Rummo, Helmi Tohvelman ja Viive Ernesaks lavastasid "Estonia" teatris "Estonia" koosseisu toetusel "West Side Story", peaosas Draamateatri stuudio lõpetaja Helgi Sallo.

Nüüd tehakse muusikali omal jõul. "Estonia" orkestri asemel, keda juhatas Eri Klas, saadab laule ja tantse klaver. Väike tühi lava, mida ääristavad kuus sammast, laseb end muuta milleks tahes. Priit Pedajas peab oma lavastust lahedaks meelelahutuseks, mida see ju ka on. Igatahes on piinlik hakata jälle rääkima Shaw' eestkostest naistele või rõhutatud alamrahvale. Sellegipoolest jääb mulje, et nagu Panso lavastuses (1963) nii ka Panso kooli seitsmenda lennu režissööri Pedajase jaoks on Shaw' vaimul suurem tähtsus kui ühe meelelahutustüki stsenaariumilt oodata võiks. Komöödiaepisoodid on lühikesed, aga neist koostuv fragmentaarium annab lavastusele sellegipoolest sõnateatri kaalu. Muusikalised etteasted toetavad ja loovad edasi meeoleu ja hoiakuid, nii et lavastuse mõtteline allhoovus ei katke.

Seda, mille nimel lavastust tehakse, pole Pedajas kunagi selgesti rõhutada tahtnud. Nii ka siin. Aga õhus on energiat, mis kaasa kisub. Kõige olulisem sündmus näib toimuvat stseenis, kus Eliza oma "Hispaania"

ja "hoovihmahood" kätte saab. Mitte saatkonna ballil või lavastuse lõpus, kui Eliza Higginsi juurde tagasi tuleb. Ei mäleta täpselt Panso lavastuse aktsente, aga tundub, et Pedajasele on Eliza tahtepingutuse ja töö kõrval veel tähtsam see, mida ei suuda Demosthenese kivikesed keele all ega muu dresuur. See on Higgins (Andres Roosileht või Taavi Teplenkov) väike sugestiivne monoloog emakeele ilust. Teljel emotsioon—inspiratsioon—loomingu toimub lendutõus. Higgins ei tee Pedajase lavastuses Elizast (Kleer Maibaum või Liina Vahtrik) uut inimest, ent aitab tal avastada loomingurõõmu. Rohkem loomingu- kui võidurõõmu. Nii näib. Eliza esimese vaatuse lõpulaul õnnelike mrs. Pearce'ide kvinteti saatel on võluv segu liigutusest ja naerust. Siin siseneb Eliza tänuvalt muinasjuttu, millesse ei pea uskuma ei tema ise ega ootanudes puusi nõksutav koor.

Vaataja huvi keele kui loomingu vastu aitab tõsta Anu Lambi värske tõlge. Släng muutub kiiresti. Teatrikooli lavakõne õpetajana aga tunneb Lamp hästi ka diktsiooni-lohaku. Ta ei liialda nendega, ei paku kõige levinumaid monstrume. Pakutus leidub pehmet huumorit, mis sobib lavastuse helivärvidega. "Taske teed" ja "prantsuse keele õpetaja" kõlavad koguni armsasti, "abielluma" juba teravamana koomikaga (vahest sellepärast, et TV seda julgesti propageerib).

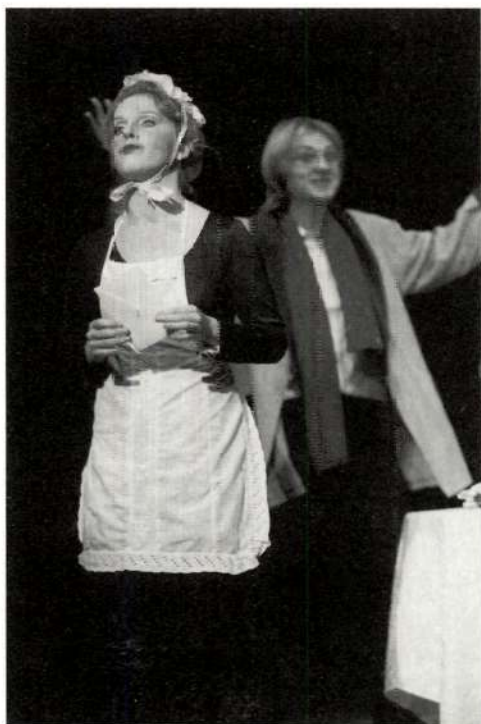
Shaw' näidendi kolmandas vaatuses (Valda Raua tõlge) ütleb Higgins: "... Tema häälde panin ma korda; aga tähtis pole



ainult see, kuidas hääldada, vaid ka mida hääldada; ja selles osas..." Selles osas on nii, et Eliza on tore tüdruk nii pestud kui pese-mata kujul. Oma loomult jääb ta selleks, kes on, ja see loeb rohkem kui need hariduse räbalad, mida ta kuue kuuga omandada suudab. Õnnelik lõpp on asjal siiski. Küll mitte küsimuses, mis Shaw'd, tema ümbertegijaid ning kriitikuid on vaevanud — kas ja kellega abiellub, vaid selle äratundmise pärast, milleni ta on jõudnud: et haridust ju veel ei ole. See rikub tuju, aga avab perspektiivi.

Eliza ja Higgins suhted on huvitavad, vastastikku erutavad ja rikastavad, ent jäävad avatuks. Mainitud Stockholmi "Pygmalionis" läks Eliza (nagu Nora?) läbi suurte vabrikuvärvate välja, tänavale. Pedajas jääb muusikalivariandile truuks. Eliza tuleb tagasi, aga milleks ja kellena, jääb lahtiseks. Shaw muretes liialt Eliza saatuse pärast, võttes veel väljaspool näidenditki asja kohta sõna ja nõudes, et tüdruk abielluks Freddyga. Ei kuulanud teda filmi ega muusikali stsenaarist. Shaw ei leppinud Eliza ja Higgins abielluga ühiskondlike vaadete pärast — justkui. Aga nüüd, kus parajasti pole teatris moes mingit kihutustööd teha, sugeneb mõte, et see vana irvhammas oli Higginsile lihtsalt kade. Oma suure vaimukuse juures osutus ta lõppude lõpuks puuduliku huumoritajuga dogmaatikuks. Mida Pedajas pole. Huumor, eri varjun-ditega huumor, mida hinnata osatakse, annab lavastusele õhulisuse, paljukihilisuse, mitme-tähenduslikkusegi. Pedajas ei liigita inimesi klassikuuluvuse järgi. Ka ei sobi Pickering (Tiit Sukk, Veikko Täär või Erki Laur) ja Eliza teineteisega nii hästi mitte sellepärast, et Pickering lilleneiu nagu leedit kohtleb (sellepärast muidugi ka), vaid sellepärast, et nende õilsale loomusele on võõras ironia, nad kumbki ei mõista hästi Higgins plebeil-likke nalju, mis teevad temast humanisti ja demokraadi. Mrs Pearce'id (Tiina Tauraite või Hilje Murel) on sümpaatne segu valitse-mishimust, südamlikkusest ja ülemäärast tõsidusest. Sarlatanist suguvend keeletead-lane Karpathy (Erki Laur või Veikko Täär) on karikatuur ülevoolavast soovist muljet jätta. Lüürilisel ja sentimentaalsel, meeldivalt abitul Freddy (Andero Ermel) ei ole lava-kujuna mingisugust vahekorda huumoriga, selles mõttes sobib ta Elizaga tõepoolest pa-remini kui leebelt küniline Higgins. Alfred P. Doolittle (Jan Uuspõld), Mrs Higgins (Kül-li Teetamm) ja Henry Higgins kuuluvadki ühte klassi, nad on eneseironilised ja vaba-meelsed. Ja tekibki küsimus, mis Pedajase lavastuses oluline näib: mis loeb, kas inimese olemus või tema rahaline, seltskondlik või akadeemiline seis? (Mis on kujunemisel täht-sam, kas keskkond või eeldused, seda uuriti Shaw' ajal.)

See "Leedi" on värvikas grupiportree, mille iga nägu on iga hetk põnev ka eraldi jälgida. Kõige huvitavam neist on Alfred P. Doolittle. Ei saa öelda, et asi oleks tingi-



Mrs Pearce — Hilje Murel,  
Henry Higgins — Andres Roosileht.

Hilje Murel, Alfred Doolittle — Jan Uuspõld.



mata Uuspõllu väga heas või teistest paremas mängus. Jääb küll mulje, et ta on leidnud õige, parima lavalise enesetunde. Ta on vaba, ta on vaimukas, ta särab. Ent ühel päevasel lisaetendusel oli näitleja suur sundimatus kadunud ja Doolittle koltus silmanähtavalt. Aga siis tuli see "kõik läheb libedalt" koht ja hüppaski mees ennast jälle lahti. Mis mees? Kes mees? Pesemata nägu, halvasti istuv ülikond ja suur hulk enesega rahulolu. Midagi Piibelehe ja "Villa Hortensia" seltskonna vahepealset? Teistsugune kui Ain Lutsepa Mees Kõivu "Kokkusaamisest", aga samuti mõnus rahvafilosoof. Mõistab nalja, tunneb inimest ja valitseb olukordi. Lisaks saab lillegi liigutamata rikkaks.

Võib-olla tundus ka Endel Pärna Henry Higgins nii võluv just sellepärast, et oli aasta 1963 ja tema nii vaba ja vabameelne mees. Nii palju vabadust, sisemist vabadust tõi tõsisel repertuaaris lavale alles Ants Eskola Hamlet kolm aastat hiljem. Mõnegi operetifänni südamest tõrjus see kasvatamatu džentelmen välja Georg Otsa romantilise Punavarju. Mängitagu Higginsit praegu kuidas tahes, vaevalt tema halvad kombed kedagi liigutavad. Liigutada võib ehk Higginsi teadlase-, foneetikuentusiasmi. See, mida Shaw'gi olulisena silmas pidas, kui ta näidendit kavandama hakkas. Ühel etendusel, kui Higginsiks oli Andres Roosileht ja Pickeringiks Veikko Täär, juhtuski, et emotsionaalne kõrgpunkt mängiti



Eliza —  
Kleer Maibaum,  
Henry Higgins —  
Andres Roosileht.



ära kohe alguses, kahe keelemehe teineteiseleidmise stseenis.

Higgins tuleb lavale "Nabucco" orjade koori saatel, heidab pilgu salapärasele looritatud daamile ja satub sündmuste keerisesse. Tema kapuutsis, vihmamantlis ja üleõlatas-kus on midagi eluvõõrast, midagi liblikapüüdjust või muinsuskaitstjast. Esimene mulje ei peta. Just eluvõõrus on see, mis lavakate "Leedis" Higginsit kaunistab. See maksab nii Roosilehe kui Teplenkovi Higginsis puhul. Roosilehe Higginsis kuidagi hoomatavamalt, kas sellepärast, et tal on suur, pisut kühmus kogu, suured pikad käed, mis erutuse hetkedel liiguvad nagu tuuleveski tiivad, ja hoogne samm, mis vahel nagu takerdub, otsekui hirmust kellelegi peale astuda. Tema pikkade painduvate sõrmedega kunstnikukäed maalivad naljaka saamatusega Pickeringi kõhu peale Eliza õhtukleidi tagasihoidlikke volange. See Higgins on vanapoiss, kes ei tea midagi naisest. Tema hoolimatus naisterahva suhtes on siiras ja aus. See kehtib nii ema, Mrs Pearce'i kui ka Eliza puhul. Teine asi on meestega, meeskolleegeid. Elizastki saab tema jaoks inimese kolleegina, eksperimendikaaslasena. Alles päris lavastuse lõpul, kui varitseb oht tüdrukust ilma jääda, avastab see Higgins endas üllatusega mingi uue, senitundmatu oleku.

Teplenkovi Higgins on võluv mamma-poeg. Niisiis harjumus kiinduda naistesse olemas. Temas on midagi Wilde'i elegantsetest küünikutest. Näiteks "Kui tähtis on olla tõsine" Algernonist. Kummagi Elizaga mängib Teplenkov erinevalt. Maibaumi salapärasemasse ja malbemasse Elizasse armub ta vististi kohe. Vahtriku Elizaga käib sugudevaheline sõda algusest lõpuni täie hooga. Kuni selle viimase pika pilguni, mis reedab täielikku alla andmist. Teplenkov hakkab silma ka pisiosades. Tema intensiivne lavaelu tõmbab posti tagagi tähelepanu. Parim väkerollidest oli Doolittle'i joomasõber "ei kuule, kusta's kuuleb". Koomilist dialoogi puänteeritakse üldiselt hästi, Teplenkov tegi seda laitmatult. Oma läbivat rolli mängib ta sujuva terviklikkusega, väheke Eskola või Üksküla moodi, detailile tähelepanu pööramata. Tüübilt näib see Higgins iroonilisem ja edevam, aga mitte vähem sõbralik ja objektiivne. Kumbki Higgins ei lasku korrakski sentiementi, mida ei julgeks öelda Rex Harrisoni kohta kuulsast muusikafilmist.

Kanal 2 tegi uusaastakingituse, kui näitas "Minu veetlevat leedit" 1. jaanuari südapäeval. Peale Hepburni Eliza ei kannatanud miski võrdlust välja. Elav teater ja innustunud noorus on nähtused, millega on raske võistelda ka kõige kõvematel professionaalidel. Tõepäraseks viimistletud karakterid, olustikutäpsed kostüümid ja dekoratsioonid tundusid korraka mõttetud mõne olemusliku joonega tabatud lavakujude ning vaimuvärs-kete liikumis- ja laulunumbrite kõrval, mida pakkusid oma vaeses teatris tudengid. Jäägu

see ülekiitmine mu hingele. Selle, mis dialoogi valdamises puudu jäi (ja mõndagi seal muidugi puudu jäi), tegi tasa tõeline mängurõõm, mida ju ei kohta rutiiniteatris.

Võrdluses filmi sileda realismiga tõusid veelgi Külli Teetamme Mrs Higginsis aktsiad.



Taavi Teplenkov, Doolittle —  
Jan Uuspõld, Hilje Murel, Veikko Täär.

Eliza — Kleer Maibaum,  
Mrs Pearce — Tiina Tauraste.  
Mati Hiisi fotod





Sügava rinnahääle pilkelised modulatsioonid, aristokraatlik kulmutõste ja efektsed torked kasvatamatu poja suunas olid parajasti läbipaistvaks maskiks õige poja õigele emale.

Eliza. Kes kurat, nagu küsiks Henry Higgins, on siis lõppude lõpuks Eliza? Printsess tuhkatriinuminasjutust või elus tüdruk Londoni agulist? Ascoti võiduajamiste episoodis käituvad Elizad, nagu käitüks iga teine harimatu plika. Ja korraga ei usu. Higgins toob Eliza ema looži teed jooma. Asjane lilleneiu ütleb püüdlikult oma "how do you do'd". Siis lähevad keelepaelad lahti ja temast saab silmapilk vulgaarne tänavalaps. Hepburn ja Rummo mängisid teisiti. Sõnad olid needsamad, aga lausuti neid erilise, leediliku rafineeritusega. Ka seltskond ei olnud niivõrd šokeeritud kui segaduses, mistõttu lõpupuänt mõjus selgemini, vabastava koomikaga.

"Armsas luiskajas" on Kilty lasknud Stella Campbellil öelda: "...teejoomise stseenis peab Eliza olema siiski daamilikum, kui teie tahate lubada". Mille peale vastab Shaw: "Täpselt. Osa ongi nii kirjutatud, et Eliza on pooleldi daam, pooleldi aguliplika, aga teil kukub nii välja, et aguliplika mängib daami. See lihtsalt ei kõlba."

Siit on näha, kui raske on mängida ülesannet "poolel teel daamiks". Campbelli kogenud näitlejavaist ütles, kuidas seda komöödias võiks teha. Hepburn ja Rummo võtsid teda kuulda või mõtlesid ise välja. Ühel nähtud etendusel Liina Vahtrik sinna poole kalduski. Aga üldiselt vist tõlgendati asja nii, et daamilikkusest pole Elizale siin veel midagi külge hakanud. Mis on võimalik, aga ei tee nalja.

Ehk on Vahtriku Eliza rohkem mõistuseinimene, ka tarmukam, kangema iseloomuga. See on siis tema tugevus ja nõrkus. Maibaumi Eliza ei näita end ettevõtlikuna ega agressiivsena, ehk määrab tema puhul enam intuitsioon, ehk on ta see, kes laseb minna, nagu läheb. See on siis tema tugevus ja nõrkus. Nuppu on neil mõlemal, aga tänu Shaw'le vähem kui näiteks Shakespeare'i Katharinal "Tõrksa taltsutuses". Oma võitluses naise vabastamise eest Shaw tegelikult alahindab naise vaistu ja intelligentsi. Hea veel, et ta Elizale ühegi targa lause suhu on pannud: "Olen lihtne ja harimata tüdruk." Vahtriku Eliza on selle endale lõppude lõpuks selgeks teinud, mõistusega selgeks teinud. Ja tänu oma ettevõtlikkusele häta juba ei jää. Midagi ta endast teeb, kas lillepoe leedi või mrs Higgins. Maibaumi Eliza on suurem mõistatus. Algul arusaamatu segu sapihaige hane krooksumisest ja justkui ülemängitud, jäljendatud elegantsist. Aga temas on midagi, mis tekitab vastupandamatu tahtmise ta suurlinna kõntsast puhtaks rookida. Ja koorubki kätatsevast kaltsupuntrast salapärase kaunis naine. Oli see lähenemine iseendale, mida ka Panso koolis õpetatavat, või oma mina leidmise ime? Mitte valmis ole-

mine, vaid valmisolek. Millekski, millegi juurde jõudmiseks. See ongi see õnnelik lõpp, mis sobib mõlemale veetlevale Elizale.

Selle lavastuse puhul ei peakski ehk peatuma peategelastel. Kõik on ju pisimaski ülesandes isikupärase ja karakterse ühteaegu ning ühiselt heatahtlikud ja rõõmsameelsed. Tiit Sukk on kohmetu, Erki Laur pedantne, Veikko Täär ülipõhjalik kolonel Pickering, aga loomult on nad kõik džentelmenid. Tiina Tauraitte mrs Pearce on aeglane, veidrate žestidega vana vares. Hilje Murel on krapsakam, löögivalmim, nooruslikum. Aga mõlemal koduturannil on lõpmata pehme süda. Isegi Alfred P. Doolittle'it, kes võiks — kui mõelda filmile — mõjuda üsna nahaalse ja vastumeelse tüübina, mängib Jan Uuspõld nii, et ei väsi teda koos Higginsiga imetlemast, niivõrd naudib ja imetleb ta ennast ise. Naeruväärseks muutumata. Väarikalt. Kõige, ka enese üle nalja heites.

Kui lõputantsu satuvad korraga esiritta Liina Vahtrik, Kleer Maibaum ja Harriet Toompere, tekib kujutus, et tantsivad kolm Elizat. Mis kolm: kõik tüdrukud tantsivad siin nagu Elizad.

Arvatakse, et näitleja toob lavale kaasa selle, mis ta inimesena on. Ka XVIII lend toob sinna iseenda. Ei ütle ju paari sõnaga ära kes/mis keegi on. Aga etenduselt lahkudes on hea olla. On viibitud sõbralikus, sallivas, humoorikas seltskonnas, kelle ühine otsing on vilja kandnud.



## KOLMELT GDYNIA FESTIVALILT

## POOLA UEMAST FILMIST

Poola kinematograafia kuldajad näikse möödaks olevat. Ja põhjus ei ole muidugi selles, et täheena Euroopa filmitaevasse tõusnud Krzysztof Kieślowski on seal juba teist aastat inglina. Poolas tehakse endiselt häid filme, nii vanade tuntud režissööride kui ka noorte poolt. Aga kinematograafia koht kunstide hulgas ja üldse ühiskondlikus hierarhias on teine kui paarkümmend aastat tagasi. Rahvas ei torma enam kinodesse poola filmi vaatama, et näha kunstikujundite ja mõistukõnena eksponeeritud tõe. Tõde on nüüd olemas ajakirjanduse näol ning üks stiimul — tõe kuulutamine — suure kunsti sünniks on ära langenud. Poola kino hakkab järjest enam langema rolli, mis tal oli enne Teist maailmasõda. Loomulikult, ka siis meeldisid vaatajatele kodumaised filmid, aga vaid seepärast, et need harmoneerusid rahvahulkade madala maitsega.

Juhuslikult olen oma põgusatel Poolareisidel ära näinud enamiku nende kolmel viimasel Poola mängufilmide festivalil Gdynias auhinnatud teostest. Juhuslikult seepärast, et sealmail poola filmile peale sattuda tähendab head õnne. Mitmelegi filmile jääb esilinastus festivalil ka peaaegu ainsaks suurel ekraanil näitamiseks. Aga aitab nutulaulust, seda kostab liigagi palju poola filmikriitikute suust — mõni neist kirjutab koguni, et läheb iga-aastasele Gdynia filmifestivalile kui matustele.

1995. aasta festivalil sai peaauhinna "Kuldse lövi" **Juliusz Machulski** "Girl Guide". Machulski on meie kinovaatajatele eelkõige tuttav aastatetaguste menufilmidega: "Va banque" (1981), "Seksmissioon" (1983, meil pealkirjaga "Uued amatsoonid") ja "Va banque II ehk Vastulööök" (1984). Juliusz Machulskile asetati kaheksakümneandel suuri lootusi, teda peeti elitaarse ja populaarse filmi ühendajaks. Ent ette rutates võib öelda, et neid lootusi ta ei täitnud — tema filmide massidele mõeldud osa kipub seal leiduvat näpuotsatäit elitaarsust enda alla matma. Ja "Kuldse lövinigi" — poola kinematograafia kõrgeima autasuni — jõudis ta alles oma kaheksanda filmiga.

"Girl Guide'i" tegevuskäik on järgmine: Varssavis elava inglise filoloog Józef Galica (tema rollis on rockansambli "Piersi" juht Paweł Kukiz, kõlab ka selle mängitud muusika — seegi aitas kaasa filmi populaarsusele) juurde tuleb ühel päeval kena neiu Kinga, kes tahab kiiresti ära õppida inglise keele, sest kavatseb abielluda ameeriklase Gary Wi-



"Girl Guide", 1995. Režissöör Juliusz Machulski.  
Film kujunes Poolas noorte hulgas kultusobjektiks.

se'iga. Enne pulmi Kinga kaob ja Józef, kes armus neiusse esimesest pilgust, aitab teda otsida. Józefiga võtab ühendust araablane Nahmad, keda huvitab Wise'i kohver. Kuna asi muutub kahtlaseks, siis saab Józef kodukandis vanalt mägilaselt enesekaitseks Austria-Ungari aegse revolvi ning palub teisel omakandimehel (see on Chicagos politseinik) kontrollida Wise'i isikut. Kohvrit jahib ka Nahmadiga konkureeriv terroristigrupp. Bandiidid tulistavad üksteist surnuks või siis vähemalt haavavad. Józef ja Kinga annavad haavatud Nahmadi ja Wise'i (viimane osutus endiseks Rumeenia julgeolekuohvitseriks) üle politseile. Kohvril, mille Kinga hävitab, oli taktikaliste raketide juhtimise arvutipro-



gramm. Kingagi tunded Józeki vastu hakkavad soojenema ning tagatipuks on viimane ettenägelikult kõrvale toimetanud Nahmadi raha, mille eest too tahtis osta "kohvrit".

Samalaadselt jantlik on ka Machulski viimane film "Kiler" (1997), mis küll viimasel Gdynia festivalil auhinda ei saanud, kuid publiku tulise aplausi sellegipoolest. Filmi peategelaseks on taksojuht perekonnanimega Kiler (nimiosas Cezary Pazura), kes eksikombel võetakse kinni kardetud palgamõrtsuka pähe. Vanglas heidab hinge üks laia ja laamendama tulnud kaasvang ning Kileril tuleb tõelise *killer*'i roll omaks võtta. Üks maffia peameestest korraldab tema põgenemise ja annab talle uusi ülesandeid... Lõpeb muidugi kõik hästi, Kiler kavaldab üle kõik pahad mehed. Eriliselt jäi filmist meelde politseikomisari bravuurselt esitanud Jerzy Stuhr, kes on praegu üks parimaid poola näitlejaid. Nagu "Girl Guide'is", nii jääb selleski filmis

"Tuhatnelja", 1996. Režissöör Krzysztof Zanussi. Tema arvates aitas hobustel kihutamine elus hoida Poola vabaduse vaimu. Vasakul Maja Komorowska.



"Kiler", 1997. Režissöör Juliusz Machulski. Cezary Pazura kehastatud taksojuht võtab mängeldes omaks palgamõrtsuka rolli.

peategelasele kurjategijate raha, mille Kiler kingib poola kineastidele... ning hakkab seda hiljem kahetsema. "Kiler" oli möödunud aasta miljonit vaataja), edestades isegi Steven Spielbergi "Kadunud maailm: Jurassic parki".

Poola kinematograafia kriisi väljenduseks sai XXI Poola mängufilmide festival 1996. aastal — žürii otsustas jätta peaauhinna "Kuldse lõvi" välja andmata. Omaniku leidsid kolm võrdväärset eripreemiat ning ühe neist sai **Krzysztof Zanussi "Tuhatnelja"** (*Cwał*). Lugu toimub viiekümnendate algul. Ema saadab kümneaastase Huberti, Inglismaale jäänud *Armia Krajowa* sõduri poja, maalt Varssavisse "tädi" Idalia juurde. Too on veidi kummuline naisterahvas, kes töötab postkontoris, kuid kelle kireks on ratsutamine. Veendunud antikommunistina manifesteerib ta sel kombel seotust poola traditsioonidega. Samal ajal hoiab ta häid suhteid parteibossidega, kuna arvab, et peab teadma, mis toimub vaenlase pesas. Hubert, keda ema on kasvatanud aususe ja otsekoheuse vaimus, ei suuda algul mõista "tädi" käitumist. Järjekordse ratsasõidu ajal satutakse sõjaväe polügoonile ning Idalia arredeeritakse. Tema tutvused aitavad ta küll vabadusse, kuid vabaduse hinnaks on ümberkolimine provintsi. Maja Komorowska sai Idalia vitaalse, lausa ekstaatilise osa eest samuti festivaliauhinna. Poliitilis-olmeline komöödia on autobiograafiline — režissöör kõneleb meile oma lapsepõlvest. Zanussi on teinud väga palju filme (1967. aastast alates ligi 40), nende sekka mahub nii tõelisi šedöövreid — näiteks "Perekonnaelu" (1971) ja "Rahuliku päikese aasta" (1984), kui ka igavaid arusaamatusi, nagu viimase, 1997. aasta festivali avanud "Meie Jumala vend" Karol Wójtyła (ehk praeguse paavsti) näidendi järgi.

Zanussi filmiga samaväärse auhinna sai **Filip Bajoni "Poznań 1956"**, mis valmis Poznańi juuniülestõusu 40. aastapäevaks. Bajon näitab sündmusi kahe noormehe silmade kaudu, üks neist on tööliste, teine julgeolekutöötaja poeg. Noored võtavad antikommunistlikku mässu kui seiklust. Bajon näitab revolutsiooni kui kaootilist liikumist, mille suuna määravad juhuslikud impulsid. Julgeolekutöötaja poeg haarab automaadi ja tulistab militsoonäride pihta, tööliste poeg satub segadust kasutades rahvusvahelisele messile ja saab esmakordselt elus maitsta banaani. Ent just tema tapetakse julgeolekutöötajate poolt. Tankist, kes läks rahva käest küsima, milles asi, pääseb napilt lintšimisest, ent hetk hiljem kihutab ohvitser talle sõnagi lausumata kuuli pähe. Bajon on oma filmis kõigi



nende segadusse sattunute poolt, kes ei kiida heaks võimude tegevust, aga samas ei taha alluda massi anonüümsele jõule. Antiromantilises, kaosest tiines filmis jääb puudu kristalsest hetkest, kogu seda galoppi ei peatata korrakski. Filip Bajoni parimad filmid on olnud ajas tagasivaatavad, seni on need peamiselt käsitletud sajandi algust, näiteks "Aaria atleedile" (*Aria dla atlety*, 1979), "Kohalik visioon 1901" (*Wizja lokalna 1901*, 1980), "Magnaat" (*Magnat*, 1986). Tänapäeva käsitlevates filmides ei ole Bajon end veel suure tegijana tõestanud.

Kolmas 1996. aasta laureaatidest oli **Krzysztof Krauze** "Tänavamängud" (*Gry uliczne*). Filmi aluseks on 1978. aastal mõrvatud üliõpilase ja opositsiooniliikumise KOR kaastöölise Stanisław Pyjasi lugu (Krauze on samal ainel teinud ka dokumentaalfilmi). Tegevus toimub tänapäeval, peategelaseks on teleajakirjanik Janek. Veidi juhuslikult, justkui vastu oma tahtmist läheb ta traagilise loo jälgedes. Ning selgub, et tollased süüdlased istuvad täna parlamendis või kõrgetel kohtadel pankades, nende ohvrid, kui nad ei hukunud tollal, viirelevad elu äärealadel. Nagu Pyjas, nii hukub ka ajakirjanik Janek. Ta satub oma lugudega ohtlikku tsooni — suurte rahade ja kõrgete poliitiliste panuste mängu. "Tänavamängude" esteetika on lähedane videoklippidele — Krauze on teinud paarkümmend reklaamfilmi.

1997. aasta festivalil anti välja ka peauhind, selle sai **Jerzy Stuhri** film "Armastuslood", aga sellest veidi tagapool. Nägin veel kaht möödunud aastal pärjatud filmi. "Õnnelikku New Yorki" (*Szczęśliwego Nowego Jorku*) tõi režissööripreemia **Janusz Zaorski**le. "Õnnelikku New Yorki" on Zaorski üheteistkümnnes film. Varasemad on kriitika enamasti hästi vastu võtnud, näiteks Poola mängufilmide festivali peauhinna saanud "Avanss" (*Awans*, 1974), "Królide ema" (*Matka Królów*, 1982, esilinastus 1987), "Bariton" (*Baryton*, 1984) ja "Bodeni järv" (*Jeziro Bodenskéie*, 1985). Zaorski filmides mängivad tavaliselt parimad poola näitlejad ning nii on ka nüüd. Sapiselt ja satiirilisel poola nüüdisemigrantide elu käsitlevas filmis on linal Janusz Gajos, Bogusław Linda (Eesti TV näitas teda nimisalisena Maciej Ślesicki "Issis"), Zbigniew Zamachowski (meie vaatajatele tuttav ehk Kiesłowski triloogia Poola-osast — "Kolm värvi: valge"), Katarzyna Figura, Cezary Pazura. Ühe peaosalisena näeme ka Daniel Olbrychski poega Rafał Olbrychskit (tösi küll, esialgu veel oma isa kahvatu varjana). Žürii otsus äratab siiski imestust, kuna "Õnnelikku New Yorki" on üks Zaorski nõrge-



"Armastuslood", 1997. Režissöör Jerzy Stuhr.  
Ta on aastakümneid olnud poola tippnäitlejaid, nüüd on Stuhr tippu tõusnud ka filmirežissöörina.  
Pildil näeme teda ksjonsdi osas.

"Õnnelikku New Yorki", 1997.  
Režissöör Janusz Zaorski.  
Kaks venda (Rafał Olbrychski ja Bogusław Linda)  
Ameerikas õnne otsimas.

maid filme ning kuulsad näitlejad on allpool oma tavalist taset.

Vaidlusi tekitas ka Poola-Prantsusmaa-Saksamaa koostööfilmi "Bandiit" pärjamine nelja auhinnaga (stsenariumi, meespeaosa, muusika, heli eest). Cezary Harasimowiczi stsenarium sai paar aastat tagasi Hartley-Merilli auhinna kui "parim Ida-Euroopa projekt". Autor ütles, et sai idee ajalehefotost, millel inglise kurjategija hoidis oma tätovee-

ritud kätel haiget rumeenia last. Lugu on kui elust võetud — 90-ndate algul saadeti Briti vange end Rumeenia lastekodusse parandama (allakirjutanul puuduvad andmed, kas ka pedofiilia eest kinniistuvaid). Poola päritolu Brutewski ongi üks sellistest (noort Arnold Schwarzeneggerit meenutav saksa näitleja Til Schweiger sai parima meesosa preemia). Tema ümberkujunemine primitiivsest ja labasest rusikakangelasest heategijaks ja kätemaksjaks ei ole filmis eriliselt põhjendatud. Brutewski vastaseks filmis on saatanliku naeratusena lastekodu direktor (selles osas briti näitleja Pete Postlethwaite), kes äritseb ravimite ja relvadega ning müüb lapsi rikastele ameeriklastele, tagatipuks laseb otsast raiuda ka Brutewski sõrme. Filmi mahub ka Brutewski maneerlik seksistseen lastekodu med-õega (katusekambris ladiseb paduvihmaga vett läbi katuse ja nende veejuga all siis armastajad väänlevadki) ning 13-aastase mustlastüdruku "romantiline" armastus. Et Brutewskil ei oleks hilisemaid kohustusi tüdruku ees, sureb viimane ravimatu haiguse kätte. Filmi illustreeriv kunstlik Balkani muusika on küll kauni kõlaga, aga selle sisuks on midagi, mida filmis ei ole. Tapnud lastekodu direktori, lahkub Brute sellest troostitust paigast ning võtab kaasa ka ühe lapse (mustlastüdruku "venna"). Soome TV näitas viis-kuus aastat tagasi "Bandiidi" režissööri **Maciej Dejczeri** paljulubavat debüüti "300 miili taevani" (*300 mil do nieba*, 1989). Too film oli küll palju sümpaatsem.

Nagu juba eespool mainisin, sai pea-preemia Jerzy Stuhri "Armastuslood" (*Historie miłosne*). Ja täiesti teenitult, "Armastuslood" on kindlasti viimase kolme-nelja aasta parim Poola film. Oma teise filmi (esimeseks oli 1994 valminud "Abielurikkujate vandenõu" Jerzy Pilchi romaani järgi) pühendas Stuhr Krzysztof Kieślowskile. Ning see on üsna tähenduslik, mängis ju Stuhr peaosa ühes meistri varasema perioodi tippteoses "Filmiamatöör" (*Amator*, 1979). "Armastuslood" koosneb neljast eraldi loost, kus keskikka jõudnud meesterahvas peab sooritama teatud elueksamid, näitama, et on suuteline tunneteks. Kaks peaosalist saavad sellega hakkama, kaks mitte. Eksamit hindab Küsit- leja kõrgemast maailmast. Alljärgnevalt kaks lugu neljast.

Polonistikaprofessor saab ühelt tudengineult kontrolltöö asemel paberilehe sõnadega: "Ma armastan teid." Professor hoiatab neitut, et teda võidakse eksmatrikuleerida, püüab olla range ja ametlik. Neiu kinnitab, et kirjutas tõtt, et armastus ei lase tal keskenduda õppimisele. Tüdruk tuleb tema juurde

koju ja pakub mehele oma armastust, mille mees viimasel hetkel tagasi lükkab. Kui armunud neiu ilmub lõpueksamile ja anub abi, siis professor algul nõustub, seejärel — kartes, et raamatukoguhoidja nägi teda neiuga riulite vahel — ütleb ära. Neiu peab loobuma ülikoolist, professor aga oma edasises elus tunnetest.

Teise loo peategelaseks on ksjonsd, kelle juurde pihutooli tuleb teismeline tüdruk ja ütleb end olevat tema tütre. Lugu osutubki tõeks ning ksjonsdi kirikukarjäär ähvardab katki jääda. Algul palub ksjonsd abi oma võimukalt emalt, kes on nõus asja iga hinna eest kinni määtsima. Lõpuks otsustab ksjonsd siiski kirikutööst loobuda ning pühenduda isaks olemisele. Tema saab Küsit- leja käest positiivse otsuse.

Jerzy Stuhr mängib ise kõiki nelja pea- osa (ning lisaks veel üht episoodilist rolli). "Armastuslugudega" kandideeris Jerzy Stuhr ka 1997. aasta "Felixitele" parima meesnäit- leja kategoorias.

Lõpetuseks veel paar rida vanematest režissööridest. Endiselt on tegev Andrzej Wajda, kel 1996. aastal valmis üle pika aja tänapäevateemaline film. "Preili Eikeegi" (*Panna Nikt*) on Tomek Tryzna samanimelise noorsooromaani ekraniseering. Kuna olen lu- genud vaid romaani, siis ei oska filmi kohta kahjuks midagi öelda. Andrzej Wajda huvi hakkab viimasel ajal küll rohkem teatri poole kalduma. Kazimierz Kutz teeb seriaali Ja- roslaw Iwaszkiewicz'i "Au ja kuulsuse" järgi, Jerzy Hoffmann valmistub Henryk Sienkie- wicz'i ajaloolise triloogia esimese osa "Upu- tuse" suurejooneliseks ekraniseeringuks, uus film on käsil ka Stanisław Różewiczil.



## TERE, ERI! AVATUD OOPUS I



1982. aastal.  
Kalju Suure foto

Pean oma kõige suuremateks õpetajateks — peale oma ema — minu õpetajaid. Ja need on Arvo Ratasapp, Gustav Ernesaks, Nikolai Rabinovitš, Boriss Haikin ja muidugi minu muusikaline ristiisa David Oistrakh. Iseenese kohta ütlesin, et ma ei ole mingisugune suur maestro ega suur pedagoog. Olen otsustanud, et 1997. aasta sügisest ei õpeta enam Sibeliuse Akadeemias, sest mõtlen, et mul on palju õigem siiski juhatada ise niikaua kui võimalik ja anda mõni dirigendikursus või meistrklass.<sup>1</sup>

Ausalt öeldes on dirigendi kujunemine

1996. aasta septembris käivitunud Eesti Raadios sari "Tere, Eri! Avatud oopus". Mõttele tulid kahel pool peaaegu üheaegselt nii Klassikaraadio kui ka Eri Klas ise, vajadusest oma senine elu ja tegemised talletada täies mõõdus. Kirjatööks tal aega ega püüsi ei jätkuivat, sestap siis — lindile! Saadete teostus on lihtne: pajatused salvestatakse paaritunniste seanssidena, saatesse läheb jutt umbes poole tunni kaupa, kusjuures katkestuse määrab kronomeeter, mitte parajasti kõneks oleva teema lõpetatus või lõpetamatus — iga kahe nädala järel jätkatakse lause pealt. Nõnda on ilma igasuguste protestideta käesolevaks kevadeks jõutud ligi 40 saateni.

Kuigi sari järgib üldjoontes kronoloogiat (põlvnemisest ja lapsepõlvest suunaga tänasele), on vestlused toimunud vägagi vabas vormis ning sisaldavad hulganisti ekskursse nii ajas kui temaatikas — isiksus, suhted ja suhtumised avanevad paralleelselt mitmes dimensioonis, pikkamisi ja mosaiiksel. Kogupilt olekski kergemini hoomatav ükskord ehk hoopis korrastatud raamatuna. Selleni kulub muidugi eripärast vaeva, sest üks asi on Erile nii omane elav kõnekeel, teine — kirjakeel. Järgnevad lõigud oleksidki niisuguse transkriptsiooni arglikeks katseteks, valik on aga selles mõttes aus, et ei kujuta senises paarikümnetunnises materjalis ei "magusamaid" ega "lahjemaid" episoode, samuti ei pretendeerita õigupoolest millelegi muule kui ehk viitele, mis Eril (ja Eriga) ka memuaarses plaanis teksil.

Ivalo Randalu

väga keeruline protsess. Mul on niisugune tunne, et praegu, kui Sibeliuse Akadeemias õpib minu juures kümme õpilast ja neist on kaks-kolm tõesti väga andekad, siis see andehulk aja jooksul ikka väheneb ja väheneb, ja mida väiksem on see hulk, seda suurem on samaaegselt tahe seda saada, kuid muusikat inimesse sisse pumbata ei saa. Kui sellega kaasneb veel väga suur ego, siis see ego hakkab minu egora nagu riidlema, ja kui õpilane ütleb mulle, et mispärast te mind nii vähe kiidate, kiitke mind rohkem, siis see äratab minus kohe küsimuse, et mispärast ma pean teda kiitma või miks pean valetama? Mispärast Rootsis ei ole o m a dirigente — oli ja on

<sup>1</sup> Lõik on salvestatud 20. mail 1997.

veel mingil moel Sixten Hälning? Mötlen, et rootsi keeles suhtlemine, sotsiaalne lähene- mine teineteisele — ma ei tea, miks, võib-olla sellepärast, et seal pole palju sõditud, mitu- sada aastat on rahu olnud ja, nagu ma olen varem öelnud, on Rootsis sai valge ja heerin- gas magus. Kui meil võid orkestrandile otse öelda, et see noot on sul madal või teine kõrge, paranda ära, siis seal pead sa ütleva: *kallis Olaf, kui võiks (sa mängid väga hästi!), aga kui saaks mingil moel seda nooti natuke kõrgemaks teha?* Ümber nurga jutt käib kogu aeg ja sa ise muutud ka keerutajaks. See keerutamine võtab palju aega ja tegelikult sa valetad ise- endale.

Vaat, pedagoogitöös on minu arvates sama moment: mina olen saanud oma õpeta- jatelt, kaasa arvatud Rabinovitš, kõvasti ka sõimata. Kui midagi ei oska, lüüakse klassist välja. Mis on halb, öeldakse otse välja, ja kui tükid on õppimata, orkestri ligi ei saa. Mulle ei sobi võõra keele rääkimine või ümber nurga jutustamine, parem on juhatada, kuni võin.

Minu arunatuke kosus töö juures Eesti Raadio sümfooniaorkestris, kus alustasin ju löökpillidel. Kogemused tulid kõikvõimalikes

restoranides mängides — kergemuusika val- las. Siis Heliloojate Liidu juures asuvas eks- perimentaalkooris (praeguses Tallinna Kam- merkooris). Mind arendasid õppejõud ja koolivennad, kes olid väga erinevas vanuses, oli nii noori kui vanu. Oli selliseid muusika- kooli poisse, kes tulid kooli lühikestes püks- tes, ja oli selliseid, kes olid käinud läbi juba armee. Kõige tähtsamaks pean aga konservaa- tooriumi ja selle lõpetamist Gustav Ernesaksa juures — tema oli selline isiksus, et iga ta tund oli üks etendus.

Tegemist oli ikka täiesti legendaarse isiksusega, sest ainult geeniusel on olemas see võime, et ta loob mitte ühe, vaid terve rea tähtteoseid, lavastusi, tähtsündmusi. Seetõttu me ju räägimegi Mozartist ja Tšaikovskist või Verdist või Haydnist, et iga nende oopus on midagi väärt. Ja kui me räägime kaasaegsest muusikast, siis on ju ka Šostakovitši või Pro- kofjevi üksainus puudutus — kas või väike meloodia, kas või kinomuusika (näiteks “Kiinist”) — suure inimese puudutus. Ja selle suure inimese puudutust tundsin mina Gus- tav Ernesaksas.

Selline isiksus, kes on võimeline looma laulu “Mu isamaa on minu arm”, on ainu- laadne. Ja mitte ainult selle lauluga, sinna

Märtsis 1968.

Valdur Vahi foto





ritta võime lükkida "Laine tõuseb" ja kogu kalameeste tsükli, "Näarisoku", "Hakkame, mehed, minema", palju-palju laule.

Mul on võrdlemisi kurb tõdeda, et ka sellise geeniusse juures leidsid tarvhabad koha, millega silma paista: vaat, ta kirjutas ikka selle "Tuhandaastase Lenini" ja "Laulu Stalinist"! Kuidas võib küll süüdistada inimest, kes tegelikult hoidis elutööga üleval eestlust! Kas või kõik need laulupeod — need toimusid ju tänu temale, tänu mitte kellelegi teisele, ei mingisugusele poliitikule ega ideoloogile, mitte ka uue vabariigi künnisel.

Kui Ernesaks jõudis juba kõrgesse ikka, tuli mul selline tunne, et ta väsis siiski sellest kõigest ja ei tahtnudki enam vedaja olla — ta oli oma töö teinud ja läks igavesele puhkusele tõesti rahva poolt armastatuna. Kuid arusaamine sellest suurest mehest on minu arust jäänud ikkagi väga väikeseks veel siiani. Me peame teadvustama, et tema roll eesti kultuuriloos (ja üldse ajaloo) on määratu suur.

Nii et ma õppisin sellelt mehelt küll väga- väga palju. Kuidas suhelda, kuidas suhtuda teostesse ja inimestesse, kuidas olla distsiplineeritud. Need Ernesaksa juures veedetud ja õpitud aastad on nagu üks mingisugune suur kaar, mis mind on teinud õnne-

likuks. Ja mõelda tema peale tagasi on ütle mata suur õnn.

Konservatooriumi lõpetamisel juhata sin Tubina "Kahte saarlast" ja nüüd hiljaaegu, 1996. aasta novembris, kui olin Ameerikas, oli mul hea meel, et sain viia meie Rahvusmeeskoori Los Angelesse samuti "Kahe saarlasega". Ka see oli kummarduseks Ernesaksale.

Ernesaksa juures õppimise aegu käis siin Tallinnas tihti juhata mas Leningradi konservatooriumi professor Nikolai Rabinovitš. Tema oli see professori nii-öelda õige kuju: suur, paks, prillidega mees, kes hoidis ühte kätt ikka kõhu peal ja teisega siis žestikuleeris ja kes oli meile siin tuttavaks saanud suure Mahleri, Bruckneri ja Richard Straussi asjatundjana. Kuid eeskätt muidugi Neeme Järvi õpetajana.

Tema proovid olid ilmhuvitavad — kontserdid ei olnudki tihti enam nii põnevad. Istusin siis neis proovides ja käisin ka Leningradis tema tunde vaatamas, sest salasopis oli siiski ka mõte jalad ükskord Leningradi poole seada. Ja kui ma siis 1964. aastal konservatooriumi lõpetades sain veel võimaluse juhatada lavakunsti teise lennu etendusena Bernsteini "West Side'i lugu", tugevnes

"Estonias" proovis 1968. aastal.

Valdur Vahi foto



soov edasi õppida nimelt Leningradis. Pealegi sain ma Ernesaksa juures lõpetamisel meeskoori juhatamise kõrval juhatada ka sümfooniakontserti. Minu esimene täiskava koosnes Prokofjevi Seitsmendast sümfooniast, Gershwini "Ameeriklasest Pariisis" ja Prokofjevi Kolmandast klaverikontserdist (soleeris Ada Jõgi, praegune Kuuseoks).

See Neeme Järvi "West Side'i" pakkumine tundus mulle väga utoopiline — teha debüüt muusikalise ettevalmistuseta lavakatega? Tükist endastki oli meil tol hetkel väga udune ettekujutus — vaid Neeme oli Helsingis näinud filmivarianti ning muidugi kiitis seda väga. Kuid see hulljulge tegu võeti ette: Vello Rummo hakkas lavastama, Helmi Tohvelman seadis liikumised ja mina võtsin partituuri. Mariana debüteeris Helgi Sallo, kel ei olnud küll lavakunstikateedriga midagi pistmist, kuid teadsin teda kergest muusikast. Nimelt draamastuudiost, kus olin minagi käinud ja temaga koos musitseerinud, temast aga oli saanud meie lavastuse ajaks juba Horre Zeigeri džässorkestri solist. Lavakatest tegid kaasa Marje Metsur (tol ajal Mihhailova), Liina Orlova, Karin Karm, Tõnu Mikiver, Uno Vark, Peep Seppik, Rudolf Allabert, Kalju Komissarov, Iivi Lepik... Teatrist "laenasime" Harri Vasara Tonyks ja Endel Pärna.

Teater pakkus oma orkestri, ja et selles oli vähe trummimehi, siis võtsin dirigendipuldi eest ära ja panin asemele trummikomplekti. Nii ma siis juhatasin, vahepeal trummipulkadega vehkides. Väga suureks abiks oli peale orkestrantide veel ka Matti Reimann — multiinstrumentalist, kes klaveri kõrval valdas suurepäraselt külöfoni ja neid teisi pille sealt "osakonnast".

Nii sündiski "Westi Side'i lugu", mis üllataval kombel sai väga sooja vastuvõtu, ja me mängisime seda kohutava arvu kordi — ses mõttes "kohutava", et üksteist etendust kuus. Mängisime talvest kevadeni, kuni kursus laiali läks (enamjagu küll oma uude Noorsooteatrisse). Aga me võinuksime veel palju edasi mängida.

Mina aga, lõpetanud konservatooriumi, sõitsingi Leningradi konservatooriumi stažuari professor Rabinovitši juurde. Ta võttis minu äräläinud Neeme Järvi asemele nagu pool-kasupojaks, hoides mul silma peal nii tundides kui ka kodus — sinna kutsus ta mind tihti, seal oli alatasa ka otse kõrvust-tõstvaid kohtumisi.

Leningradis käisid sel ajal suured Ameerika orkestrid, keda me siit Tallinnastki kuulamas käisime: seal olid New Yorgi Filharmoonikud Bernsteiniga, Philadelphia orkester Ormandyga, Clevelandi omad tulid ja mängisid Schumanni sümfooniaid, siis istusin õõsiti üleval ja kirjutasin George Shelly partituurist maha keelpillide štrihhe Rabinovitši partituuri. Nii sain näiteks Schumanni sümfooniade osas käigu pealt palju targemaks. Muide hiljem, paar aastat tagasi, käisin ise viimati Clevelandis juhatamas ja istusin siis Shelly raamatukogus ja imetlesin ikka veel tema erilist annet keelpillištrihhe panna! Orkestriga kokku saades ütlesin, et ma mäletan 1964. aastast nende käiku Leningradi. Orkestri kontsertmeister oli siis veel Mševski ja ta küsis: *mida me mängisime?* Vastasin, et Schumanni Neljandat ja Richard Straussi "Don Juani", ning näitasin ka, milliste štrihhidega. Seepeale vanahärra noogutas: *jah, see on tõesti tõsi, te olite sellel kontserdil.*

Nii et Leningradi sammud seadnud noore mehele oli mul pagasis siis paar sümfooniakontserti, hulgaliselt assistentitööd Eesti Raadio orkestriga ja "West Side'i lugu", millest olin saanud palju rahuldust ja rõõmu.

Kord sattus seda "West Side'i lugu" vaatama Moskva operetiteatri pealavastaja Georgi Ansimov. Näinud mind seal puldi taga igasugu pulkadega vehklemas, tahtis ta, et tuleksin seda ka tema teatrisse juhatama, temal olevat plaanis see just välja tuua. No mina ütlesin muidugi: suurima heameelega! Ja mul ei olnud tollal üldse mingisuguseid andmeid ega ka aukartust nii Moskva publiku kui ka kogu selle teatriilma suhtes. Aga Moskva operetiteater oli vägagi populaarne, sest asub ju Suure Teatri filiaalis, see on Suure Teatri kõrval. Oleks teadnud, mine sa tea, kas oleksin julgenudki minna.

Mina siis pöruetasin kohale. Maria osas oli Tatjana Šmõga — Nõukogude Liidu rahvakunstnik, mis tol ajal hirmus kaalukas tiitel. Mina aga kutsusin teda lihtsalt liignime järgi — Šmõga! Sellegipoolest sain kontakti, sealjuures terve trupiga, kelle seas rida praegusi Suure Teatri soliste. Mina, harjumuse

---

Stseen "West Side'i loo" lavastusest 1964. aastal  
MTI lavakunsti kateedri üliõpilastega.  
Fotod TMMi arhiivist





kohaselt, panin jälle dirigendipulti oma trummid ja muudkui juhataasin. Igatahes kutsus see esile võrdlemisi suure elevuse Moskva linnas. Nii et Kaarel Ird, kes oli N Liidu Kultuuriministeeriumi mingis kõrges komisjonis, helistas mulle ja ütles, et — *tead, sinu etendust tuleb vaatama kultuuriminister Furtseva!*

Ja tõesti, ühel etendusel ta oligi kohal. Ministri tulek saali oli muidugi atraktiivne sündmus toonases Moskvas, teatri peadirigent Tšerkassov, praegune Moskva raadio muusikadirektor, võis küll närvis olla! Kuid näinud kontakti lavaga ja seda, kuidas asi meil läks seal, lasti mind kutsuda ministeeriumi kolleegiumile ja tehti ettepanek... saada Moskva operetiteatri peadirigendiks!

Mina aga olin vaid ERI orkestri pillimees, "Estonias" käisin niisama vahel juhatamas ja pealegi alles õppisin Leningradis. Mis siin salata, mul oli saba kohe püsti, istusin Leningradi rongi ja pörutasin pidulikult Rabinovitši ette: no nii, mulle tehti n i i s u g u n e ettepanek! Uhkust seda rohkem, et koolivennad olid kadedad — nendeks aga olid kursusekaaslastena ... Juri Temirkanov, kes mängis parajasti kinos enne seansse altviulit, ja Juri Smirnov, kes mängis viulit ühes teises kinos; Maris Jansons, kes oli just astunud ettevalmistuskursusele. Nii et meie leivad ei andnuks enam võrreldagi.

Aga oi kui suur oli minu imestus, kui Rabinovitš ütles: *Ei tule kõne allagi!* Aga miks ometi, küsisin. *Vaata, kui sina lähed Moskva operetiteatrisse dirigendiks, siis lüüakse sulle tagumiku peale sinine tempel nagu lihale kesk-turul ja selle templi peal on kiri "Maritza" ja sulle jääb see tempel külge ja sa hakkadki juhutama seda "West Side'i lugu". See on praegu see magustoit, aga supp ja praad on seal hoopiski midagi palju hapumat. Sa hakkad juhutama ainult operette ja sa lähed klassikalisest muusikast eemale.*

Kratsisin kukalt ja mõtlesin, mis teha — ju vist tuleb ära öelda. Kuid see kõlakas jõudis ka Tallinna. Suur oli siis minu rõõm, kui "Estonia" direktor René Hammer kutsus enda juurde ja teatas, et üks dirigendikoht tehakse juurde, nimelt mulle. Varem olid seal Vallo ja Neeme Järvi ning Kirill Raudsepp.

"Estonias" juhataasin algul ka suuremalt jaolt operette. Kuid peatselt tulid balletietendused. Hakkasin väga kinni "Estonia" repertuaarist ja sõitsin kogu aeg Leningradi vahet.

Sealt algas minu enam kui kolmkümmend aastat kestnud õnnelik abielu, kindlasti kõige õnnelikum abielu minu elus, kõige pikem. "Estonia" teatriga.

"West Side'ile" järgnesid "Mam'zelle Nitouche" ja "Suudle mind, Kate", kuid peatselt juba ka "Luikede järv". Ning muidugi Tambergi "Raudne kodu" ja üldse kõikvõimalikud erinevad ooperid, operetid, balletid. Sealjuures ei ole ma kunagi alahinnanud operetti ega võtnud seda teisejärgulise muusikana. Etenduse peoshoidmise mõttes on operett vaata et raskem. Siin ühinevad nagu mitu žanrit — sõnateater, tants ja muusika. Igatahes mulle meeldib väga neid juhutada — nagu muusikalegi. Need kogemused olid algusest peale minu jaoks väga hinnalised. Tõsi, kui ma seejärel pääsesin juhutama ballette, siis arvan, et nende peale olingi suurem "mihkel". Sest koos Mai Murdmaaga sai lavale toodud palju tema koreograafiat, üks teisest põnevam.

1967. aastal, kui ma olin juba mitu aastat õppinud Leningradis ja samaaegselt töötanud "Estonias", toimus teatri esimene suur sõit Soome lahe põhjakaldale, Helsingisse. See oli põnev värk, sest kaasa sõitis terve koosseis pluss kunstinaütused ja RAM. Oli niisugune suur invasioon.

Elasime laevas, väga range kontrolli all. Esimene minu juhutada etendus oli "Luikede järv" vanas ooperimajas, närv oli võrdlemisi püsti. Eks üks lugu aitas ka sellele kaasa.

Esimesel päeval enne etendust tegi tollane Soome rahvusoperi peadirigent Jussi Jalajas ettepaneku Ainolas ära käia. Ainola on Sibeliuse kodu, Jalajas aga Sibeliuse väimees. Ja seda suurem au meile. Istusime autosse — ees Jussi Jalajas ja Neeme Järvi, taga Kirill Raudsepp, Vallo Järvi ja mina. Nii et üks selline viie dirigendiga auto läks siis teele Ainolasse. Seal käisime Sibeliuse majas köikides tubades, meile pakuti kohvi. Oli väga ülev olla selles majas.

Tagasiteel selgus (see selgus juba varem), et Jussi Jalajas oli küll väga hea dirigent, kuid väga kehv autojuht. Ta sõitis kogu aeg nii, et katsus kahte pedaali — pidurit ja gaasi. Sidur jäi sealt vahelt ära. Nii see auto tõmbles nagu kits — läks edasi, jäi kohe jälle seisma ja jälle edasi. No pärast pikka laevasõitu Tallinnast, mis oli tõesti tol ajal võrdlemisi pikk, olime niigi loksuda saanud.



Kui me hakkasime juba jõudma lähemale sadamale ja oma laevakodule, ütles Neeme Järvi, et tema tõesti ei pea vastu, et paistab, nagu hakkaks alt üles tulema kogu see hommikune laevasõit koos nende toitudega. Mina ütlesin — pea vastu, laev paistab. Aga nagu nende asjadega ikka on — pääsemine küll siinsamas, kuid Neeme Järvi pidurid andsid järele ja tuli igavene "pakk" Jussi Jalajasele selga. Siis ta pani muidugi jälle pidurit ja me hüppasime kõigist neljast uksest välja. Mis ma hakkasin seletama, oksendada tahtsid sel hetkel kõik.

Jussi Jalajas suure härrasmehena rahustas: *ei se mitään, ei see mitään*. Mina kui kõige noorem hoidsin ennast tagasi ja hoidsin seda "pakki" enese sees, sest mul oli ju kohe vaja minna ooperisse. Nemat läksid laeva ja pesema, mina kondisn ooperimajja. Lebasin dirigendi toas, sest tulekul oli ju esietendus. Ja kogu aeg mõtlesin, mis ma nüüd teen. Ja kui siis panin fraki selga ja orkester oli juba lavaaugus ja inspitsient kutsus — *maestro, palun juhatama*, siis ma tundsin, et see "pakk" hakkab minul ka üles tulema. Ma mõtlesin, et hüllem see, kui sinna lavaauku lähen, lasen parem selle juba enne ära. Läksin väljakäiku, panin sõrmed kurku, frakisabad laiali ja äkki kuulen, kui dirigenditõa uks läheb lahti ja inspitsient küsib: *Kas te tõesti nii närveerite selle etenduse pärast?* Ütlesin siis: jah, see on esmakordne esinemine välismaal. Ma ei saanud ju talle öelda, et süüdi on nende peadirigent!

Nii algas siis minu esimene dirigeerimine Soome riigis. Järgmisel päeval muidugi oli tervis korras, kuid algus oli äge. Ehk väetaski see tee minu pikaajalisele olemisele Soomes?

(Järgneb)

## ÕNNITLEME!

2. märts

**AILI RANNASTE**  
*baleriin — 70*

4. märts

**TOOMAS KIRDELAHT**  
*filmioperaator — 60*

6. märts

**LIIDIA PANOVA**  
*ooperi- ja operetisolist — 70*

10. märts

**VALTER OJAKÄÄR**  
*helilooja,*  
*džässi- ja levimuusikaajaloolane — 75*

10. märts

**TIIU RANDVIIR**  
*baleriin ja balletipedagoog — 60*

13. märts

**HAILI SAMMELSELG**  
*ooperisolist — 70*

18. märts

**HANS HINDPERE**  
*helilooja,*  
*ansamblijuht ja muusikapedagoog — 70*

18. märts

**VILMA MALLENE**  
*pianist,*  
*kontsertmeister ja pedagoog — 70*

20. märts

**HELENE VANNARI**  
*näitleja — 50*

30. märts

**VALTER LUTS**  
*näitleja ja lavastaja — 75*

31. märts

**MAI-ESTER MURDMAA**  
*ballettmeister — 60*

## LUNASTAJA ILMUMINE VETELPÄÄSTJANA

“KALLIMA NAERATUS”. Stsenarist ja lavastaja Valentin Kuik, kunstnik Karmo Mende, helilooja Olav Ehala, operaator Toomas Jürgens, helirežissöör Toomas Vimb, valgustajad Vello Vilms ja Jüri Norkroos, monteerijad Hendrik Reinla, Margus Vettik, Kalle Käärrik ja Marek Krisak, grimeerija Mare Bachmann, rekvisiitor Esta Undo, kostümeerija Ave Kuik, lavaseadjad Rän Pihlapuu, Andris Tuvike, Toivo Haiba, Heiki Soomre ja Heiki Vellavere, assistendid Elo Selirand ja Peep Viljamäe, toimetaja Hanneli Reili. Osades: Jan Uuspõld (Sass), Liina Vahtrik (Krissu), Kristjan Öun (Ilmar), Triinu Meriste (Ilmari ema), Ester Pajusoo (proua Reeman), Arvo Kukumägi (Karl), Ene Järvis (Hilda), Dan Põldroos (Harald), Ott Arder (Jaan), Andres Puustusmaa (Eugen), Andrus Prikk ja Ain Prosa (miilitsad). Täenatakse: Eagle Visioni, Tallinna Keskhaiglat, Härjapea 6 elanikke, Heina 11b elanikke, perekond Kiiverit, dr Aiksaart, Erich Killot, Eve Golovinat, Anne Reedet, Ants Melzast, Raivo Kolki, Ants Pärnat ja Selda Faini. Video Beta SP, värviline, 52 min 14 s. © “Teater”, 1997.

“Kallima naeratus” peategelaseks on nõukogude tuuker ja tegevuse lükkavad käima tema raudhambad. Võiks arvata, et veel üks absurditsemine totalitaarsete viiekümnendate teemal, aga Valentin Kuigi lugu on “teemakohasest” sarkasmist prii.

Kui Harald lämbub astmahoogu, klimberdab väike Ilmar klaveril ajastu suurt ülistuslaulu: sellist maad maailmas teist ei leidu, kus nii vabalt hingata võib rind... Veel kümnend tagasi (Tengiz Abuladze filmi “Patukahetus” aegruumis) oleks see mõjunud kui totalitaarse süsteemi rabav kunstiline paljastus. Kuigi lavastuses aga leinab lihtsalt üks poiss naaberkorteri onu — nii, kuis tema oskab, teab ja tunneb. See mõjub südamlukult.

Eesti vaese filmiaja epigoonlike katsetuste kõrval on Valentin Kuigi “Kallima naeratus” näol hea ka midagi rahulikult ambitsioonivaba näha — sest kõik on nagunii varem juba olnud.

“Tallinnfilmi” aegadest peale on eesti mängufilmi tegemise krambiks olnud väikeste alavärsuskompleks — ponnistada “euroopa kunsti” teha, see tähendab võimalikult segast panna. Olgugi et Grigori Kromanovi ja Jüri Müüri “Põrgupõhja uuest Vanapaganast” (1964) või “Viimsest reliikviast” (1969) peale on tulemas saavutatud, vastupidi, lihtsate jälgitavate lugudega.

SUURED LIHTSAD LOOD (narratiivid nagu nüüd öeldakse) on olnud suurte teha, õlgu Hollywoodis või “Mosfilmis”. Suuri režissööre, kelle segane kunst tõesti kirjanduslikult vaatamist väärt, annab maailmast sõrmedel kokku lugeda. Aga ka nendest suurtest segastest filmidest jääb samamoodi mulje, et tegijatele endale on vägagi selge, mida filmiga öelda/teha tahetakse. Et hea filmi aluseks pole mitte *deus ex machina* võtteplatsil, vaid läbitöötatud, kaalutud stsenaarium.

### Ma olen selles majas käinud

Valentin Kuigi oma käsikirja järgi lavastatud videofilm “Kallima naeratus” on sümboolne ja veenev just selle poolest, et aluseks on jälgitav lugu, mis tundub autorile-režissöörile olnud oluline ära öelda. Veel parem, tundub, et teleekraanile sobivalt pakub see ühe agulimaja elanike loona tuleb-tuttav-ette tunnet üsna paljudele. Lihtsad (teleteatri) kujundid ei muutu triviaalseks. Lavastus on suhteliselt aeglastes temporütmides välja peetud, haarab jälgima. Kui ehk, siis teises pooles kipub pinge korras kaduma, kui armukolmnurk pussitamise põhjusena on ammu selge.

Algus haarab. Avakaadris peseb madruse-särgis mees soodaga raudhambaid. Uhab voolikust veega, sülitab, kontrollib peeglitükist, kas on valgemad. Kohe lubatakse vaatajale ka kriminaalset põnevust, sest järgneb pilt uurija juures ning vihje, et lugu lõpeb pussitamisega...

See, et lugu näidatakse meenutuspildidena, põimituna tunnistajate suurde plaani tõstetud monoloogikatetega, on arvukate kohtufilmide järeleproovitud võte. Nii nagu kuklaga kaadris istuv uurija, sigaret sõrmede vahel, kuulub omakorda tšekistifilmide klassikasse.

### Ookean Komsomoli tänav 6 veetilgas

“Ma ei ütle, et ma meie maja elanikest vaimus-tuses oleksin,” tunnistab maja endine omanik proua Reeman (Ester Pajusoo) kriipsuiselt uurijale. Ühte natsionaliseeritud agulimajja kokku elama pandud “issanda loomaad” on filmiks tänuväärselt kirju.

Operaator Toomas Jürgensi pildinurka ilmub aeg-ajalt kummutkass, selliste kaheksaks kooktoaks jaotatud “tüüpprojektide” möödapääsmatu tüüpelanik. Keegi tõmbab kempus vett, keegi klimberdab: kes aias, kes aias... Majja koliv uus elanik Aleksander käib järgemööda kõikide



naabrite ukse taga väravavõtit otsimas. Hea tegelaskonda eksponeeriv leid!

Kuigil on õnnestunud lavastusse tuua väga ühtlaselt tugev näitlejate ansambel.

Teravana ja täpsena jääb meelde Ester Pajusoo võimas karakterroll (viimasel ajal on teda tulemuslikult taasavastatud nii teatris kui telefilmis). Proua Reeman on iga tolli kodanlise aja vanaproua. Groteskse maskini heledas näos kriipsus punane suu, kipras otsesine kontrolliva pilgu ja kõrgele joonistatud mustade kulmukaarte all. "Siin, muide, on uksekell," näitab ta koha kätte uue aja kommetega Sassile, kui too uksele "koputab".

"Matus, kallis inimene, ei ole laupäevak," protesteerib ta, kui Sass tuleb kollektiivse pärja raha korjama. Majast ilmajäämisega on see naine leppinud, teda vihastabki vist see, et uus põlvkond ei taipa, missuguses kurjuse riigis nad elavad. Tingedusest seltsimeeste põlvkonna vastu kuni leebunud emalikkuseni üht neist hea nõuga aidata — Pajusoo mängib karakterrolli arenguliseks.

Ülejäänud tegelaskond on rohkem "tüübid". Mängitud leebe huumori ja sümpaatse tõsidusega.

Elutruud paari mängivad Ene Järvis ja Arvo Kukumägi. Hilda ja Karli sisisev-tänitav koridori-näaklus teemal kummas viga, et pere lastetu, on lavastuse üks orgaanilisemalt tabatud pilte. Kukumägi viinalembesest Karlist oleks nagu näha "kelles viga", aga siis toob Järvis kuuldavale Hilda suitsetajanaeru ja võta sa kinni... Reipaid viiekümnendaid kehastama sündinud Kukumägi loob

#### "Kallima naeratus", 1997.

Lavastaja Valentin Kuik.  
Astmahaige Harald (Dan Põldroos) on üks viiekümnendate aastate natsionaliseeritud agulimaja kirjust elanikkonnast.



"Kallima naeratus". Armastus esimesest silmapilgust: kirjakandja Krissu (Liina Vahtrik) ja tuukrist vetelpäästja Sass (Jan Uuspõld).



#### "Kallima naeratus".

Õmblejannast ema (Triinu Meriste) arvaes kindlustab väikesele Ilmarile (Kristjan Õun) igapäevane tüütu klaveriklimberdamine tulevikus parema elu.

nüüd juba natuke vanema selgrootu tüübi, kes on "orgaaniliselt" omandanud uue keelepruugi: seltsimees, kollektiiv, suhtun positiivselt.

Dan Põldroos ja Andres Puustusmaa kui noorema põlvkonna head filminäod tunduvad olevat vastandid. Olgu Põldroos väliselt kui tahes lakekrantslik (siin astmahaige Harald), mõjub ta ikka positiivselt. Seevastu Puustusmaa rollidest kumab peaaegu alati mingi teravapilguline negatiivsus. Kainilik on esimesest pilgust ka tema musta nahkmantli, kaabu ja valge triiksärgiga "piimamusi" Eugen.

Peategelaspaarina tutvustab "Kallima naeratus" lavakoolitüdengeid. Selle loo Naisena on kirjakandja Krissu Liina Vahtriku kehastuses parajalt verevaene, rääkides lamedam, salapärat. Väljendusrikkam ja usutavam ilmetes. Meelde jääb temast pealetükkiv "kallima naeratus". Kõige huvitavam ongi ta pildistamisespisoodis, kus paari



hetkega Krissu ilme üht isast (Sass) eemale tõrjub ja teist (Eugen) ligi meelitab.

### Kristus kommunistliku moraalikoodeksi järgi

Jan Uuspõld Sassina on Kuigi kangelastüübiks hea leid. Kui tema eelmises lavastuses oli Kristuseks nõukogude lendur ("Viimane lend", 1995, peaosas Erik Ruus), siis seekord seisab egoistliku maailma vastas Mees, kes peab tuukrina vetelpäästja ametit. Viiekümendate tõeline kangelane, kes usub inimeste headusesse kommunistliku moraalikoodeksi järgi. Jan Uuspõllus on seda nurgelist siirust, tõsist headust, õiglast ägedust, et hakkad tõesti uskuma sellist 1950ndate tuukrit. Sellist tüüpi meesnäitlejaid pole eesti 1990ndate teatris just palju.

Kristjan Õun lugu raamiva poisi, väikse Ilmarina — ilmselt autori lapsepõlve *alter ego* na — pole väiksem leid. Harva näeb, et lapsnäitleja sedavõrd kaardis mõtleb, nii tõsiselt häid silmi ja siirast naerunägu!

Sass kohtab poissi esimest korda oma toas, pudelilaevu uurimas. "Tahad, ma panen sinu ka pudelisse," teeb Sass lapsega onunalja. Poiss põgeneb trepist üles koju, ema juurde. See hirm pudelisse panemise ja plekist hammastega mehe ees jääb. Põnevus ja uudishimu. Poiss käib tõelise stahhaanovlasena prügiämbrit tühjendamaks, et solgikasti kaanelt plangule ronida teada saamaks, mis tubades toimub. Pidevalt sisse piilumas ja pealt nägemas, naljakas ja tõsine...

Valentin Kuigi Ilmari lugu haakub varjamatult oma nostalgilise tonaalsuse poolest (kadunud lapsepõlve otsimas) Tuglase "Väikese Ilmariga". Motiividelt ehk veelgi enam aga tema varasema uusromantilise novelliga "Inimesesõjad". Oma tõdemuses, et inimene on olemuselt loom. Rõhutatult bioloogilise armastuse käsitluseni. "Kallima naeratus" on Ilmari lapsemeelsuse kaotamise lugu — kokkupuutes armastuse lahinguväljadega.

Täiskasvanute maailma kurjuse teadlikkuse ja

Lavastaja Valentin Kuik, operaator Toomas Jürgens (kaamera taga) ja näitleja Triinu Meriste "Kallima naeratus" võtetel 1997. aasta märtsis.

Heidi Maasikmetsa fotod



tundlikuks saamise lugu. Muidu olustikulises laadis püsiva lavastuse kulminatsiooni on Kuik seadnud rõhutatult kunstilisse vormi: poiss lööb pimedusest ukse lahti tühja tuppna, kus suri Harald, kus pussitati Eugeni, kus hiigelkušeti kohal kuivab pesu...

### Naised ja emad

Valentin Kuigi bioloogilisel on tugev oidiipsulik värving. Ikka jõulised naised ja heatahtlikud mehed — üksteisega kimpus. Teemana on see varemgi tema töodes esil olnud. Näiteks "Keskea röömudeski" (1986), mille Kuigi stsenaariumi järgi Lembit Ulfsak lõpuni lavastas, samuti "Armastuse lahinguväljad" (1992).

Naine kui paljunev ja purustav jõud on "Kallima naeratuses" teravdatud kontrastides välja mängitud. Kui näiteks Ene Järvisse lastetu Hilda pihub oma unenäost, milles ta sünnitas lapse, kelle olid "raudhambad suus nagu sel alumise korruse Sassil", ei pea just Freud olema taipamaks selle naise alateadvuslike ihade objekti. Hiljem järgneb veel puust ja punasem episood: üks naine (Krissu) nutab, et on rase, aga talle vastikuks muutunud mehest, teine naine (lastetu Hilda) lohutab oma mure otsast — peaasi, et mees on terve, tulevad terved lapsed. Aga Kuik laseb Krissul ikkagi vahetada Sassi raudhambad Eugeni piimamusi vastu... — reetlik oled, naine.

Teisel pool seisavad Kuigil mahajäetud madonnad. Ilmari pühapaisteni ilusa ja hea ema (Triinu Meriste) võib paigutada ühte ritta sellele üksi vananeva emaga, keda kehasas Kuigi "Perekonnapiiltides" (1989) Kersti Kreismann. "Kallima naeratus" ema jaoks on majas ainuke võimalus astmahaige Harald.

"Ta oli algusest peale võõras, märk küljes," ütleb poisi ema uurijale lõpuks, tagantjärele Sassi kohta. Otsekui oma poja kohta tulevikus? Sass pärandab toavõtmed ja lilledle kastmise poisi hooleks, kui miilitsad ta ära viivad...

Päris lõpueelne valge *happy-end*'i naeratus on vist rohkem poisi ilus soovunelm... See jääb iga vaataja enda *end*'i eelistustesse. Tiitrite alla jäävad aga Sassi pudelilaev ja toataim tänase Lasnamäe aknalt.

### Enne ja pärast vanu armastuskirju

1937. aastal kirjutas viiekümnele lähenev Tuglas üles oma eelmise sajandi lõpukümneni mõisamoonaka lapsepõlve Ahjal. Praegu viiekümne viiese Kuigi filmi Ilmari-lapsepõlv jääb nõukogude aja 50ndatesse aastatesse. Tänaele vaatajale on see aeg sama eksootilisse kaugusesse jäämas, kui "Väikese Ilmaria" kirjutamise päevil tsariaeg. Teise avastusena on pärast Roman Baskini "Rahu tänavat" (1991) või Jüri Sillarti dilooegiat "Äratus" (1989) ja "Noorelt õpitud" (1991) praeguse Valentin Kuigi filmis sellestast "kurjuse-riigist" kõneldes vähem groteski valatud kibedust. Rohkem inimlikku nostalgiat, mida kumas ju ka Mati Põldre Raimond Valgre uusaastaöö filmist "Need vanad armastuskirjad" (1992). Oma osa on siin muidugi ka režissööride erineval temperamendil, aga ikkagi. Hea jääb meelde kauemaks.



## VANAMUUSIKUD MUUTUVAS AJAS I

Erakordselt suur huvi vanamuusika vastu, mis kulmineerus Euroopas 1980. aastail, on viimasel ajal kahanenud. Praegune varajase ja barokkmuusika püüaustajaskond on aga kahtlemata arvukam kui enne buumi. Kadunud on eelarvamus vanamuusikast kui arusaamatult arhailisest ja surm-tõsisest kunstist. Ka ei peeta selle ala interpreete enam eluvõrasteks askeetideks ega vegetaristidest veidriks. Muutus on vanamuusikute endigi leeris, hajunud terav eraldusjoon nende ja teiste muusikute vahel. Kuigi näiteks Gustav Leonhardt ja Wieland Kuijken jäävad truuks valitud ajastule, on paljud nimekad vanamuusikud liikunud edasi, läbi klassitsismi romantismi ning XX sajandiseggi.

Nii nagu varajase ja barokkmuusika puhul, on ka nende klassikalise ja romantilise muusika tõlgendused enamasti üllatavalt värsked ja elusad. Lähenedes ajalooliselt õigest suunast, on muusikalise mõtte muutumine selgemini tajutav ning üleliigne kultuurikiht, mis sadestunud teosele pika interpreteerimisajaloo vältel, hõlpsamini eristatav ning välditav.

Vanamuusikutest dirigendid, keda järgnevas artiklite seerias tutvustatakse, on olnud muusikameedia huvikeskmes juba pikka aega.<sup>1</sup> Dirigeerimist õppinud on neist ainult John Eliot Gardiner ja Philippe Herreweghe, teised on dirigenditegevuseni jõudnud väljapaistva interpreedikarjääri järel või kõrval. Ehkki pilli taktikepi vastu vahetamise moodsus võib mõnigi kord õigustatult irooniliselt kommentaare, ei puuduta see isiksusi, kelle muusikaline haare on ammu ületanud ihe instrumendi piirid ning kes suudavad oma teadmiste, kogemuste ja intuitsiooniga hingestada suuremaid ettevõtmisi.

### FRANS BRÜGGEN

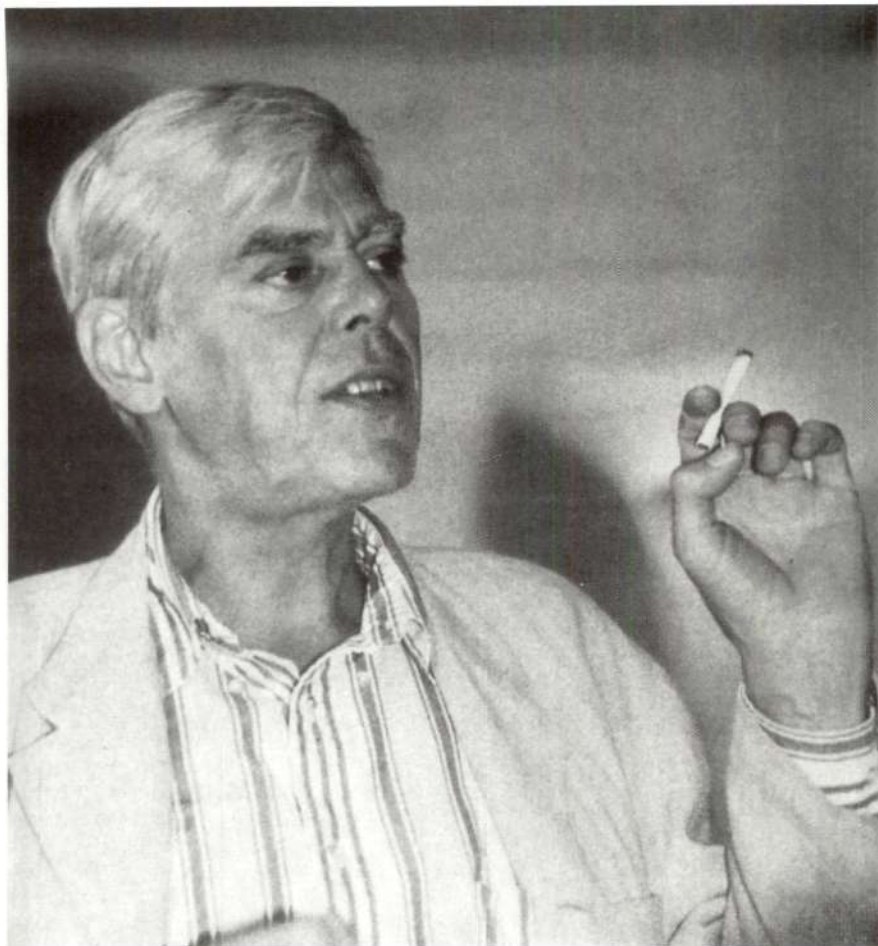
Hollandi plokklöödi- ja traversflöödi-mängija ning dirigent Frans Brüggen (s 1934) nimetab end koos Harnoncourt'i ja Leonhardtiga teise põlve vanamuusika pioneeriks, Gustav Schecki ja August Wenzigeri ning Dolmetschite suguvõsa alustatu jätkajaks.

Kui veerand sajandit tagasi oleks keegi ennustanud, et Brüggen kunagi kõiki Beethoveni sümfooniasid dirigeerib, oleks tookordne ületamatu plokklöödivirtuoos, Beethoveni vihkaja ja skandalist ta välja naernud.

Plokklöödi pistis rüblile kätte vanem vend, et ta sõja ajal katkenud koolitõttu teistele närvidel ei käiks ning samuti seetõttu, et suure perekonna muusikaharrastused hõlmasid ka Bachi Brandenburgi kontserte. Brüggeni studium langes ajale, mil Hollandis soositi uute kultuuriinstitutsioonide rajamist ja oli fonde, kes ei kartnud investeerida julgetesse ideedesse. Esmalt loodi Amsterdamis konservatooriumi plokklöödi, seejärel ka muude vanade pillide erialad. Brüggen sai sealt esimesena diplomi, õpetajaks Kees Otten. Frans Brüggen õppis ka Amsterdamis ülikoolis muusikateadust, kuid pühendus siiski interpreeditegevusele, tõustes kiiresti oma aja väljapaistvamaks plokklöödimängijaks. Kahekümne ühe aastast sai ta Haagi konservatooriumi professoriks, tema esinemised ja meistrikklassid tegid taasleitud pilli rahvusvaheliselt tuntuks. Lisaks barokkmuusikale mängis Brüggen uut muusikat, tema algatusel on plokklöödile kirjutatud ka tänapäeva heliloojad (näiteks Luciano Berio "Gesti", 1966).

Üheks olulisemaks ajastutruu muusiteerimise alustalaks oma teadmiste ja kogemuste pagasis hindab Brüggen koostööd Gustav Leonhardtiga. Leonhardti ja tšellist Anner Bylsmaga tehtud salvestused hõlmavad suure osa üle poolesajast Brüggeni plaadistusest "Telefunkenile" sarjas "Das alte Werk". Leonhardti juhendamisel Bachi mängida oli kolmekümnele Brüggenile ülim õnn ja ühtlasi

<sup>1</sup> Artiklis kasutatud tsitaadid pärinevad ajakirjadest "Gramophone", "Music and Musicians", "Opernwelt", "FonoForum" ja "Rondo".



Frans Brüggen.

ka horisondi piir. "Sa võid mängida plokklööti kogu elu, kui oled sellesse instrumenti armunud, aga repertuaar ammendub ikkagi. Seepärast keerasin uue lehekülje." 1970. aastatel rajas ta Kees Boeke ja Walter van Hauwega ansambli *Sourcraem*, mis eksperimenteeris ka avangardmuusikaga.

1968. aastal kulmineerus keevalise Brüggeni protest halva traditsiooni vastu ühel auväärse Amsterdami *Concertgebouw'* orkestri kontserdil, mida konventsionaalses maneeris dirigeeris Bernard Haitink. Brüggeni rõõgatusel "iga Mozarti noot, mida *Concertgebouw'* orkester mängib, on võlts" sekundeeris hulk tudengeid metallist lелude klöbistamisega. Pärast seda manifesti tundis Brüggen teravat vajadust luua originaalinstrumentidel mängiv orkester, et vabastada Viini klassikud akadeemilisest tolmust. Sel ajal Hollandis tegutsevatest vanamuusikutest ei oleks kokku

saanud kammerkoosseisugi. Rahvusvahelise orkestri loomine võttis aega kaksteist aastat.

Vahepeal asutati barokkorkester Inglismaal, mis tegeles põhiliselt plaadistustega. Brüggeni kindel soov oli luua orkester avalike kontsertide tarvis. 1980—1981 moodustatud *The Orchestra of the Eighteenth Century* lükkas algul palju plaadistusi tagasi, et jõuda kvaliteedini, mis ka neid endid rahuldaks. Poleeritud studiosalvestusi ei tehta siiani, ülesvõtted pärinevad avalikelt kontsertidelt ja ilmuvad plaadifirma "Philips" märgi all. Orkester tuleb kokku kolm korda aastas neljaks nädalaks, st tegutseb igal aastal aktiivselt kolm kuud ja ühendab 65 muusikut 17 riigist. Brüggen kommenteerib, et nende tulek on õigupoolest üllatav, sest mujal teeniksid nad rohkem. "XVIII sajandi orkester" on demokraatlik kommuun, teise viiuli viimase puldi mängija ja dirigendi palk on võrdne. Töö iga



uue kavaga on eriline ja rutiinirööpaist vaba.

Kui Brügger orkestri rajas, oli tal silme ees ainult repertuaar Bachist Mozartini. Tema orkester oli esimene, kes esitas Mozarti sümfooniaid originaalinstrumentidel avalikul kontserdil, varasemad olid stuudioettekanded. Pikkamisi nihkus repertuaaripiir Beethoveni Kolmandani ja seejärel ka hilisemate sümfooniateni. Arvamus Beethovenist oli aastatega radikaalselt muutunud. Ehk tulenes tollane antipaatia nooruse umbusust nii novaatorliku ja julge mõtleja olemasolu võimalikkusse, arvab Brügger nüüd. Kuigi orkestriga ei planeeritud Beethoveni sarja, jõudsid üheksa aasta jooksul (1984—1992) plaadile kõik üheksa sümfooniat. Originaalinstrumentide eeliseks on loomulik ja proportsionaalne kõlatasakaal, mis on ajastu pillide puhul automaatselt õige. Erineva ajastu muusika (Purcellist Mendelssohnini) esitamisel vahetatakse enesestki mõista pille.

Brüggeri eriline sümpaatia on kuulunud Jean-Philippe Rameau'le. "Rameau orkestrikõla on harukordne: ta kasutab kuuteist esimest viiulit ja kaheksat tšellot ning kõigest kolme-nelja teist viiulit ja alti. Seetõttu on kõla mõlemast otsast rikkalik." Brüggeri suur unistus oleks lavale tuua üks Rameau ooper, aga tehes ajastutruult — kõigi tantsume, atribuutika ja lavamasinatega — läheks lavastus nii kalliks, et seda ei suudaks finantseerida ükski maailma teater.

Suundumine romantismis on tingitud ka "XVIII sajandi orkestri" suurepärasest puhkpillikoosseisust, millest pool on paljude Haydni ja Mozarti teoste puhul rakenduseta. Osa repertuaari jätab Brügger rahuga teistele. Monteverdi ei ole tema ala ja Ton Koopman on Mozarti varaseid sümfooniaid nii hästi teinud, et ta ei pea vajalikuks neid uuesti salvestada. "Brahmsi Serenaad ja Haydni variatsioonid on suund, kuhu liigume. Samuti tahaks kord ajalooliste pillidega ette kanda Stravinskkit. Tema "Apollon Musagète" on inspireeritud prantsuse barokkooperist ja "Concerto in D" kirjutatud Baseli kammerorkestrile ja Paul Sacherile. Arvan, et mõlemad kõlaksid soolkeelte ja väiksema vibraatoga paremini."

Viimasel ajal dirigeerib Frans Brügger ka nn modernseid ehk uute pillidega orkestreid. "Probleem ei peitu niivõrd instrumentdis, kui just mõtteviisis, ja siin on viimaste aastatega palju muutunud. Muusikud huvituvad nüüd juba ise ajastutruust mängutehnikast. Tänapäevase orkestriga saavutan ma 80 protsenti sellest, mida saan teha oma orkestriga. Teisalt on tööd kindla orkestriga

lihtsam organiseerida kui rahvusvahelist koosseisu. Nikolaus Harnoncourt on otsustanud just tänapäevase sümfooniaorkestri kasuks, kuna tööprotsess on siis teatud mõttes lihtsam. Ja minagi teen seda mõnikord, sest olen alati huvitatud koostööst heade muusikutega. Aga kokkuvõttes eelistan ma suuremat tööhulka ja originaalinstrumente, et saavutada ka see ülejäänud 20 protsenti kõla, nüansside ja atmosfääri osas."

Ehkki Brügger ei ole puritaan, nõustub ta esitama Bachi ainult originaalinstrumentidega. "Muidugi on teistel muusikutel eba-meeldiv tõdeda, et vanamuusikud on neilt röövinud Bachi. Aga samas ei või barokkmuusikud mängida Mahlerit. Tegevusväli on pöördumatult diferentseerunud."

## NIKOLAUS HARNONCOURT

Vaevalt on ükski teine meie aja dirigent põhjustanud nii palju poleemikat, tulist *pro et contra* diskussiooni kui Nikolaus Harnoncourt.<sup>2</sup> Ning vaatamata oma põhimõtete korduvale selgitamisele kirjasõnas ikka plakat hinnangutega tembeldatud: askeet, originaalkõla-ideoloog, kõige traditsioonilise vastu võitleja. Õnneks ei väsi ta intervjuerijaile kannatlikult kordamast, et originaalkõla ei ole olemas ja "autentne" on see, kui Mozart ise oma sümfooniat dirigeerib.

Vastuseks küsimusele, kas teose kontseptsioon kujuneb tal esmajoones allikatele toetudes, vastab Harnoncourt, et allikate uurimisest ei piisa. "See on segu intuitsioonist ja teadmistest, mida on väga raske sõnastada. (...) On võimatu öelda, kas algab muusika maagia, salapära. Muusikuid saab üksnes kannustada oma fantaasiat mobiliseerima. Näiteks, fraasi, mis koosneb kümnest kuueteistkümnendikust, saab harva esitada ettenähtud tempos. Selle ühtlase mahavuristamisega ei ole minu meelest muusikaga midagi pistmist. Aga oleks mõtetus öelda: palun mängige see kuueteistkümnendik pisut kiiremini ja see aeglasemalt. Sellisel juhul laulan ma fraasi ette ja ütlen muusikuile, et nad peavad unustama, et tegemist on kuueteistkümnendikega, ja töötama fantaasiaga. Ja on üllatav, kui kollektiivselt fantaasia siis töötab. Küsimus, kas see fraas veel ka täpselt kõlab, on täiesti tähtsusetu."

Kõrvalekalde kunagisest veendumusest, et tema huvifäär lõpeb Mozartiga, tegi

<sup>2</sup> TMKs 1986 nr 4 on avaldatud Toomas Siitani ülevaade Harnoncourti (s 1929) muusikuteest ning katkendeid tema raamatutest.

Harnoncourt juba 1983. aastal Schuberti muusika poole pöördumisega. Täna seks on erandeist saanud kaalukas osa põhitegevusest, dirigeeritud on Beethovenit, Weberit, Mendelssohni, Schubertit, Schumanni, Brahmsi, Brucknerit, Verdit, Johann Straussi, Offenbachi, Bergi... Harnoncourti saksa ooperite liinis on enim tähelepanu pälvinud Beethoveni "Fidelio", Weberi "Nõiukütt", Schuberti vähetuntud ooperid "Des Teufels Lustschloss" ("Kuradi lõbuloss"), "Alfonso ja Estrella" ja lõpetamata ooper "Der Graf von Gleichen" ("Krahv von Gleichen") ning Schumanni "Genoveva".

Mendelssohn on Harnoncourt'i arvates kõige enam alahinnatud möödunud sajandi helilooja. "Kui ta oleks kauem elanud, oleks kogu XIX sajandi muusikapilt olnud teistsugune. Siis hindaksime Brahmsi ja Wagnerit teisiti. Nii nagu ka "Eroica" tähendus oleks teine, kui Mozart oleks veel elanud. Mendelssohni "Die schöne Melusine" on minu meelest lausa sümfooniline poeem, sisaldades kõike, mida on selles vallas kirjutanud Tšai-

kovski, Liszt ja Richard Strauss. (...) Wagneri muusika jaoks pole mul ühtki antenni. Samuti nagu ka Lully ja Glucki puhul — neid leiab igast ajastust. Ei suuda end kujutada ka Richard Straussi dirigeerimas, kuigi ta on võib-olla geniaalseim helilooja pärast Mozartit."

Töötades "Nahkhiirega", avaldas Harnoncourt arvamust, et Johann Straussile on tema muusika tõlgendamisel tehtud viimase neljakümne aasta jooksul suurt ülekohut. "Mitte et see kõik halb maitse oleks, aga see on viinud Straussist väga kaugele. Mul on tunne, et jõuan Straussile lähemale, kui ma seda väldin. Näen seda muusikat palju sümfoonilisemana kui enamik inimesi. Minu arvates on Strauss Alban Bergi otsene eelkäija. "Nahkhiirest" viib otsetee "Luluni"."

1997. muusika-aasta oodatumaid sündmusi oli Harnoncourt'i suurejooneline Brahmsi plaadistuste seeria. Berliini Filharmonikutega salvestati kõik neli Brahmsi sümfooniat, Haydni variatsioonid, Akadee-

Gidon Kremer ja Nikolaus Harnoncourt.







Nikolaus Harnoncourt.

miline avamäng ja Traagiline avamäng. Koostöös Gidon Kremeri, Clemens Hageni ja *Royal Concertgebouw Orchestra*'ga Viulikontsert ja Topeltkontsert viiulile ja tšellole.

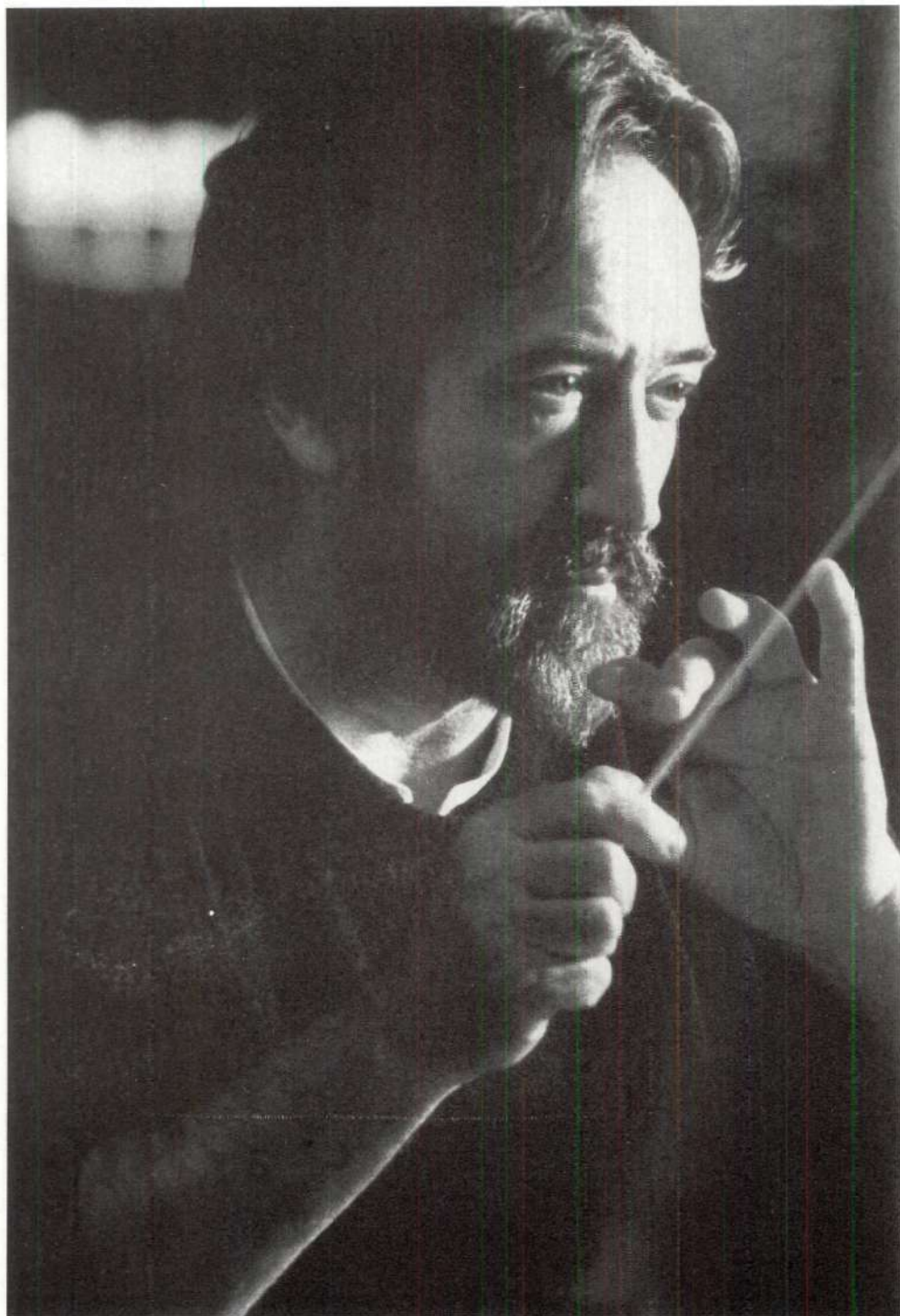
Brahmsi sümfooniade plaadistust hinnates alustavad kriitikud kergendusohkega, et tegemist pole seekord provokatsioonilise tõlgendusega, vaid plaadil kõlab vana hea Brahms, sealjuures aga läbipaistvamalt ja kammerlikumalt kui kunagi varem.

Eeltööst allikatega enne salvestuse juurde asumist kõneleb Harnoncourt ajakirja "Gramophone" 1997. aasta novembrinumbri. "Uuris in Brahmsi partituure, korrektiivse trükitud partituurides ja tema käsikirjalisi parandusi partiides. Vaatasin vanu Viini Filharmoonikute ja Berliini Filharmoonikute partiisid, mida kasutati ammu enne Furtwänglerit. XIX sajandi partiid on ülimalt huvitavad. Mäletan, et tehnika, millega mina üles kasvasin, oli palju lähedasem nendele vanadele partiidele kui sellele, mismoodi mängitakse nüüd. Ma arvan, et keelpillimäng on muutunud tänapäeval rohkem, kui keelpillimängijad sellest teadlikud on. Viis, kuidas kasutati vibraatot, isegi veel 1940. aastatel, erineb totaalselt praegusest. Vasak käsi oli väga sarnane, aga see, mida tehti parema käega, kuidas tekitati tooni, oli täiesti teistsugune."

Brahmsi sümfooniade ettekandelistest uuendustest on olulisimad nn vana orkestri

asetus (esimene ja teine viiul on asetatud teine teisele poole, mitte kõrvuti) ja diferentseeritud artikulatsioon, mis annavad tõlgendusele klassikalise selguse. Viiulite vastakuti asetamine toob esile polüfoonilised liinid, mis jäävad muidu varjatuks. Õigustus niisugusele asetusele ei tulene ainult partituurist, vaid ka traditsioonist. "See on väga vana ja väga tark paigutus. Ma ei mõista, miks on see muutunud. Teos räägib meile, et esimene ja teine viiul peavad mängima antifooniliselt. Kui esimesed ja teised viiulid istuvad kõrvuti, võiks paljugi teisele viiulile kirjutatust olla antud esimesele. Partituurist on näha, et see ei toimi mingil muul moel."

Kui Harnoncourt dirigeerib, ootab osa publikust ikka šokki, kardinaalselt erinevat tavapärasest. Ja ebamugavate avaldustega, nii interpretatsioonis kui sõnas, ei ole Harnoncourt kitsi. "Mul on tunne, et muusikat ja ehk isegi kogu kunsti on ühiskond rängalt kuritarvitanud. Seda kasutatakse inimese töövõime kiireks taastamiseks, mõttetegevuse harmoniseerimiseks. Võtame näiteks Mozarti g-moll sümfoonia. See on teos, mis esimesel kuulamisel hingepõhjani vapustab. Muusika puhul, mis niimoodi hinge lõhestab, tekib küsimus, kas kunstnikule on ülepea lubatud midagi seesugust kirjutada. Aga tänapäeval mängitakse 40. sümfooniad õndsas süüdimatusena. Stressist roidunu "lürbib" seda võib-olla



Jordi Savall.



viiekümnendat korda ja naaseb õnnelikult koju, et hästi magada ja seejärel oma päevatöö reipalt sooritada.

Ei tohi unustada, et muusika mõju on väga suur. Ning et autoritaarsed režiimid on seda viimase kaheksa aasta jooksul ära kasutanud. Alates Prantsuse revolutsioonist teatakse, mil moel saab muusikaga manipuleerida. Ja see on midagi, mis mind kohutab. Juba seetõttu ei suudaks ma g-moll sümfooniati uinutamiseks mängida.”

Varjatu esiletoomine on Harnoncourt'i interpretatsiooni tuum. Muusika metafüüsilisuse tõttu ei ole aga kunagi võimalik varjatud tähendusi üksnes helides edasi anda. “Kuulaja peaks tajuma ka kõlamaterias väljendamatu. Ning oskama oma kuuldepildis jätkata seda, mille nimel muusik riskeerib. Muusika ilu, mis on minu jaoks identne muusikalise tõega, balanseerib katastroofi piiril...”

### JORDI SAVALL

Kataloonlasest gambamängija ja dirigent Jordi Savall (s 1941) kuulub samasse vanamuusikute põlvkonda kui Gardiner, Herreweghe, Pinnock, Christie, Koopman ja vennad Kuijkenid. Tema pühendumus unustatud hispaania ja sealhulgas kataloonia muusika rariteetide varjusurmast välja toomisel ja sisendusjõulisel interpreteerimisel on pärvinud võrdluse gambamängija ja kogu autentusliikumise isa Arnold Dolmetschiga (1858—1940). Samuti on Savall 1977. aastal taas autonoomia saavutanud Kataloonia kultuurilise renessansi loojaid.

Jordi Savalli väitel oli keskaeg ja renessans hispaania muusika kuldaeg. Murranguline sündmus Hispaania ajaloos — Ameerika avastamine — tõi kaasa teatava languse: hõlprikastumine asumailt sissevoolava väärismetalli arvel pärssis inimeste loovuse ja algatusvõime.

Palju hispaania varaseid muusika-aardeid on ilmselt lootusetult kadunud, kuna nende trükkimiseks ei olnud rikkaste Saksa, Inglise ja Prantsuse õukondadega samaväärseid võimalusi. Teoseid ei trükitud ka seetõttu, et heliloojad kippusid oma muusikat kiivalt endale hoidma ja kaitsma kõigi vahenditega kopeerimise eest. Avastajat oodates lebab raamatukogudes ja kloostrites siiani hulgaliselt käsikirju. Jordi Savalli suurimaks kannustajaks ongi teadmine, et ikka veel vajab unustusest väljatoomist lõputu hulk head muusikat. Tema sõnul eksisteerib ainult kahte liiki muusikat: uinunud ja praegusaegne

muusika, s.o muusika, mida mängitakse tänapäeval. Ja ta ei näe põhjust, miks peaks 1645. aastal sündinud helilooja loomingut uurima vähem kui 1845. või 1945. aastal sündinu teoseid.

Hispaanias ei olnud XIX sajandil oma kultuuriajaloo taasavastamise lainet nagu mitmel pool mujal Euroopas ning seetõttu ei ole osatud oma pärandit hinnata. Ka Kesk-Euroopale orienteeritud muusikaajalood vaiksivad maha või marginaliseerisid valdava osa hispaania muusikast. Alles Savalli kirglik tegevus on viinud hispaania ja kataloonia muusika avarama auditooriumini. “Ibeeria poolsaarel on põimunud süürlaste, roomlaste, läänegootide, mustlaste, juutide ja arablaste mõjud — sedavõrd rikkalikku kultuuripärandit ei ole ühelgi teisel maal Euroopas.”

Karismaatilise Jordi Savalli muusitseerimine on jõudnud Alain Corneau filmi “Kõik elu hommikud” muusika valiku ja esituse kaudu väga laia kuulajaskonnani. Ehkki film moonutab ajalugu, müstifitseerides Sainte-Colombe'i ja pisendades Marin Marais'd ning andes *viola da gamba*'le ebamaise meditatsiooniinstrumenti pühapaiste, on fiktsioon kütkestav. Muusikaloo seisukohalt on filmi suurimaks teeneks huvi äratamine tolle ajastu muusika vastu. Kui Savall 1970. aastail Marais' muusikat plaadistamiseks pakkus, sai ta vastuseks, et see muusika ei huvita kedagi. Filmimuusika plaati oli augustiks 1997 müüdud 650 000.

Savall on erinevate koosseisudega lavestanud üle saja plaadi. Kontserdi- ja plaadituru tõrjumine oleks tema arvates eskapism.

Jordi Savall on sündinud Barcelonas ja õppinud sealses konservatooriumis tšellot. Seejärel siirdunud õppima maailma ühte tähtsamasse vanamuusika keskusesse Baseliisse, kus tegutses kaheksateist aastat. Seal asutas ta 1974. aastal koos lauljast abikaasa Montserrat Figuerasega ansambli *Hesperion XX*.

1960. aastatel hakkas Savall tšello kõrval ka *viola da gamba*'t mängima, kuid sel ajal ei olnud gambamäng veel tõsiselt võetav elukute. Lõpliku valiku gamba kasuks langetas ta 1966. aastal, kui nägi Pariisi rahvusraamatukogus talle seni tundmatute Marais', Couperini, Forqueray, Delalande'i jt rikkalikke käsikirju. “See oli šokk — näha, kui unustatud ja kui palju neid on. Minus ärkas tohutu uudishimu ja huvi, mis pole tänaseni rahuldunud ega täitunud.”

Savall peab end suuresti iseõppijaks. “Kõik teadmised gambamängu kohta olen

saanud originaalkäsikirju lugedes. Mul polnud alustades mingit aimu, kuidas sellele muusikale läheneda või mismoodi see peaks kõlama. Ainus viis, kuidas ma seda õppisin, oli — võtta iga päev gamba, avada noot, alustada esimeselt leheküljelt ja ilma mingi ettekujutuseta, mil moel see kõlama peaks, hakata mängima. Mängimise ajal kuulasin ma kogu aeg, püüdes mõista, mõelda, muuta, kuulata. Iga päev, päev päeva järel. Mõne aja pärast hakkasid asjad selginema." Gamba-mängu hingeks peetakse improviseerimisoskust. Õnneks on säilinud häid traktaate. "Tähtsaim on tunda ajastu stiili ja sõnavara, mille piires võib kasutada oma fantaasiat."

Jordi Savalli interpretatsioonile on aegajalt ette heidetud liiga suurt isikupära. "Aga kuidas saakski teisiti, kui tahta olla muusikas aus?" Mõistet "autentsus" kommenteerib Savall nii: "Autentsust võiks saavutada üksnes ajamasina abil. Ajastu pillide ja teadmiste abil saame jõuda muusika olemusele võimalikult lähedale, kuid viimane aste on ikkagi tõlgitseja subjektiivsus. Teosetruudus ei tulene mitte reeglitest, vaid muusika hinge ja vaimu tabamisest".

Tema arvates ei ole mingit takistust esitada *viola da gamba* l ka uut muusikat. Ise on ta gambal mänginud muu hulgas Luciano Berio ja John Cage'i teoseid.

Kui Jordi Savalli muusikalised huvid 1970. ja 1980. aastatel laienesid, tundis ta vajadust luua lisaks instrumentaalansamblike ka vokaalkoosseis. Hää l on olnud talle alati oluline. Savalli esimene vapustav musitseerimiselamus pärineb missal laulmiselt — sarnaselt paljude teiste suurte muusikutega alustas ta kooripoisina. Kaheksat aastat koolikooris peab ta olulisimaks oma haridusteel. Palju tähtsamaks kui Barcelona konservatooriumi, sest lauldes õpib muusikat kõige otsesemalt, vahetumalt. Naastes 1986. aastal Baselist Barcelonasse, asutas ta koori *La Capella Reial de Catalunya*.

1989. aastal rajatud orkestriga *Le Concert des Nations* alustas Savall barokkmuusikast, seejärel lisandusid repertuaari Viini klassikud ning viimasel ajal ka XIX sajandi muusika. "Ma jõudsin üheksateistkümnenda sajandini kuueteistkümnenda, seitsmeteistkümnenda ja kaheksateistkümnenda sajandi kaudu. Üheksateistkümnenda sajandi repertuaariga on see probleem, et enamik inimesi läheneb sellele kahekümnenda sajandi poolt, mis on täiesti vale suund! Sa suudad ainult siis näha uut, kui võtad seda üllatusena, sest sa pole seda varem näinud. Mind on sageli hämmastanud dirigendid, kes ei näi olevat

võimelised mõistma, et interpreteerides nad ei saa juba olla teadlikud asjadest, mida pole veel juhtunud." Kui Savall oma orkestriga Beethoveni kava ette valmistab, kestab prooviperiood neliteist päeva. "On väga keeruline püüda interpreteerida Beethovenit kogu tema rikkuses, kontrastides ja kõlasügavuses. Minu arvates on Beethoven üks neist heliloojast, keda dirigendid karjääri tehes on kuritarvitatud."

"Muusika on mulle inimestevahelise kommunikatsiooni kõrgeim aste. Inimsuse vaimne dimensioon, tugevaim ja universaalseim. See on ainus keel, mis võimaldab suhelda kultuurikontekstist, religioonist ja rassist sõltumata.

Minu ainus eriala on *viola da gamba*, ülejäänud on armastus. Ma püüan mängida suurepäraselt muusikat, nii nagu seda mängima peaks. Usun, et mida lähemale ma jõuan helilooja mõttele, seda suurem on šans jõuda ausa interpretatsioonini. See on väga lihtne kontseptsioon."



## PÕHJAMAADE FILMID PIMEDATE ÖÖDE AEGU

Maailmas korraldatakse sadu ja sadu filmifestivale ning neid sünnib iga aastaga juurde. Rääkimata kultuurilisest ja ärilisest tähendusest kuulub rahvusvaheline festival tingimata ühe filmiriigi imago juurde, ilma selleta ei võeta teda kuigi tõsiselt. Soomlased peavad koguni viit arvestatavat filmipidustust: Tampere rahvusvaheline lühifilmide festival (toimub tänavu märtsis juba 28. korda), Oulu rahvusvaheline lastefilmide festival (novembris oli 16. aastat), *Midnight Sun Film Festival* Sodankyläs Lapimaal (juunis tuleb 13. korda), Helsingi filmifestival "Armastus & Anarhia" (septembris tähistati 10. aastapäeva) ja Espoo "Ciné" Tapiolas (augustis toimus 8. aastat). Viimased kolm näitavad põhiliselt täispikki mängufilme, mis teadagi koguvad vaatajaid kõige rohkem. Mängufilmide festivalid on olemas ka meie Balti naabritel: Vilniuses iga-aastane "Balti kevad", kus tutvustatakse uuemaid Euroopa filme, Riias avangardse suunitlusega "Arsenals" ning Jürmalas näitlejatöid hindav "Balti pärl".

Eesti ainukeseks regulaarseks rahvusvaheliseks kinouituseks on jäänud Pärnu visuaalse antropoloogia festival, mis tänavu juulis leiab aset 12. korda. Kunagi kõne all olnud animafilmi festivalist pole seni asja saanud, kuigi selle ettevõtmine tunduks nagu igati põhjendatud, arvestades meie multifilmikoolkonna rahvusvahelist autoriteeti. Sama loomulik peaks olema vähemalt üks mängufilmidele orienteeritud kinopidu, need toimuvad peaaegu iga maal, sõltumata spetsialiseeritud festivalide olemasolust.

Viimasel neljal aastal on levifirma "Filmimax" korraldanud Tallinna Kinomajas, Tartus ja mujalgi rohkesti eri maade filminädalaid. Läänud aasta lõpuks olid "Filmimaxi" kogemused, rahvusvahelised suhted ja võimalused nende endi arvates omandanud sellised piirjooned, et võidi asuda senisest suurema ja ambitsioonikama ürituse läbi viimisele. 5.—17. detsembrini toimuski Tallinna Kinomajas, Tartu "Ekraanis" ja Narva kinos "Energeetik" Pimedate Ööde filmifestival. Põhiliselt näidati Põhjamaade uusi filme, kokku kuutteist linateost viiest riigist.

Korraldajad leiavad, et Eestist võiks saada festivalipaik, kus pearõhk asetatud just Põhjamaade ja Balti riikide filmidele, ühtlasi peetakse silmas võimalikku vene turgu. Sel korral pakutu ei anna kaugeltki ammendavat pilti viimasel ajal neis maades tehtust, valmib ju igas riigis peale Islandi aastas 10—20 mängufilmi. Samas oli näidatu küllaltki esinduslik. Lisaks põhiprogrammile võis vaadata viit uuemat prantslaste ja kolme kümme aastat tagasi tehtud sakslaste tööd; esilinastusid ka kolm eesti lühifilmi. Külalisi jõudis meile kümnekond, festivali korraldajate ning toetajatena andsid oma panuse kolmkümmend institutsiooni ja firmat.

Kui võrrelda Pimedate Ööde festivali kas või meile teada Espoo "Cinéga", siis seal näidatakse küll mitu korda rohkem filme, kuid tegijaid väljastpoolt Soomet kutsutakse kohale isegi vähem. Muidugi seab iga pool piirangud festivali eelarve.

### KUS ON TÖÖLISKLASSI ISAMAA?

Nimekaim meile saabunud režissööridest oli **Aki Kaurismäki** ja üks oodatuid filme tema "**Põgenevad pilved**" (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996). Mullu aprilli algul neljakümneks saanud Akit peetakse juba ammu klassikuks, üheks viimaseks don Quijoteks Euroopa autorifilmi nüüd rohtuval rajal; kümnekond aastat tagasi hakati maailmas korraldama tema teoste retrospektiive ja see kestab siiani. Teda peetakse autodidaktiks ja boheemlaseks, kes väidab oma filmid sündivat lobajutust ja hetkevaimukustest, milleks olevat vaja vaid viina ja õlut. Olgu sellega kuidas on, aga Aki töötab väga palju ja teeb filme kiiresti ning hästi.

Aki Kaurismäkit saadab tugevalt vasakpoolse, küll mitte vasakradikaali, ning Soome heaoluühiskonna terava kritiseerija kuulsus. Tema stiiliks on minimalistlik sotsiaalrealism, kolm filmi "Varjud paradiisis" (1986), "Ariel" (1988) ja "Tuletikuvabriku tüdruk" (1990) moodustasid nn proletariaadi triloogia, teistski kannatavad tegelased tööpuuduse käes



Aki Kaurismäki  
Tallinna sadamas 4. detsembril 1997. aastal.  
Rauno Volmari ("Eesti Päevaleht") foto



"Pögenevad pilved", 1996. Režissöör Aki Kaurismäki. Perekonnapiilt kahe töötuga: endine ettekandja Ilona (Kati Outinen) ja koondatud trammijuht Lauri (Kari Väänänen).

ega suuda kuidagi oma olukorda parandada. Kahes tema varasemas filmis põgeneti Soomest Tallinna suunas, ühes seati paadinina Mehhiko poole. Nüüd on meilgi kapitalism ja hädalisi piisavalt ning Aki Kaurismäki tegelased püüavad ikkagi kodumaal kuidagi hakkama saada.

"Pögenevates pilvedes" jääb ettekandja Ilona (Kati Outinen) töötuks, sest omanik on sunnitud kohviku "Dubrovnik" sulgema. Algul arvab ta, et kolmekümne kaheksa aastasena pole probleemiks uue töökoha leidmine, kuid lõputute otsingute tulemusena õnnestub tal saada vaid nõudepesija koht ning siingi jäetakse naisele palk välja maksmata. Tagatipuks koondatakse tema trammijuhist elukaaslane Lauri (Kari Väänänen). Aki enda sõnul tahtis ta filmi siiski lõpetada Frank Capra laadis hüperoptimistlikult. Tõepoolest õnnestub Ilonal lõpuks avada oma kohvik nimega "Työ", tunni või rohkem ootavad nad kannatlikult külastajaid ja siis hakkab neid lausa robinal tulema. Teine klient on soome kuulsaim filmikriitik Peter von Bagh. Aki Kaurismäki kasutab kogu aeg samu näitlejaid: Väänänen, Outinen ja veel oli Matti Pellonpää. Paari aasta eest ta suri, Aki pühendaski filmi tema mälestusele: ühes kaadris vaatab Kati Outinen kaua ja pingsalt Pellonpää fotot lapsena.

Pärast seda, kui kadus suurtest romantikutest realistide kino, püüab Aki mõneti nende kohta täita, samuti hindab ta kõrgelt neorealismi, kus tihti toodi sisse koomilisi

"Vaikne küla", 1997. Režissöör Kari Väänänen. Noor politseinik (Taisto Reimaluoto) toob, püstol käes, kolkakülas selgust salapärasesse mõrvajuhtumisse.





elemente. Seetõttu ei ole soovitatugi iga Aki sõna või filmi tegevusliini surmtõsisena võtta. Nagu ühe tema tegelase kunagist kuulsat ütlust: "Töölisklassil ei ole isamaad". Või vahest on selles tõetera sees?

**"Kuningriik"**, 1994. Režissöör Lars von Trier. Vaimudega suhtlevat proua Drusset (Kirsten Rolfes) saadavad pidevalt kaks jüngrit, üks neist on tema enda poeg.



**"Kuningriik"** ja **"Kuningriik 2"**, 1997. Väike tüdruk Mary (Annevig Schelde Ebbe) tapeti oma isa poolt aastakümneid tagasi ja ikka veel ei leia ta rahu. Rootslasest neurokirurg Stig G. Helmer (Ernst-Hugo Järegård) õpib aegamööda tundma nõiakunsti saladusi.





*"Kotkasilm", 1997. Režissöör Peter Flinth.  
Kuri rüütel-üksilm toetab koos oma kotkaga  
kuningatrooni anastajaid.*

Süžeeliselt palju rohkem ootamatusi pakub **Kari Väänäneni** esimene täispikk mängufilm *"Vaikne küla"* (*Vaiennut kylä*, 1997), mis valmis vendade Aki ja Mika Kaurismäki ühisstuudios *"Villealfa"* (mõlemal eraldi on veel oma firma). Noor politseinik (Taisto Reimaluoto) saadetakse kolkakülla ühe teismelise tütarlapse tapmist uurima. Sealne külakogukond seisab raudse müürina tõe väljaselgitamisele vastu ning kamp jõhkardeid püüab kõikide meetoditega uurijast vabaneda. Ebaühtlases, kuid üsna põnevas loos jõutakse lõpuks muidugi mõrtsuka jälile.

### HULLUMEELNE KESK-EUROOPA KUNINGRIIK

Aki Kaurismäkist erineb täielikult teine Euroopa kuulsus, taanlane **Lars von Trier**. Tema filmid lausa pakatavad fantaasiarikastest pöõretest, olgu või meil piisavalt näidatud *"Laineid murdes"* (1996), mille eesti filmiajakirjanikud arvasid parimaks linatoseks, mis meie levisse möödunud aastal osteti. Kuid veelgi pöõrasemaks võib pidada nelja ja poole tunniseid mammutfilme *"Kuningriik"* (*Riget*, 1994, 269 min) ja *"Kuningriik 2"* (*Riget 2*, 1997, 286 min); nende une-



*"Jõuluoratorium", 1997.  
Režissöör Kjell-Åke Andersson.  
Saagalikus mitme põlvkonna loos mängivad keskseid  
osi Lena Endre ja Johan Widerberg.*



näoline maailm erineb tugevasti Põhjamaade filmide üldiselt realistlikust suundumusest. Pigem on neis sugulust hollandlaste Jos Stellingi ja Alex van Warmerdami nägemusega. (Muide, van Warmerdami üks tuntumaid filme kannab nime "Põhjamaalased".) "Kuningriik" valmis algselt neljaosalise teleseriaalina videolindil, kuid leidis tunnustamist ning võeti seejärel ümber filmile; seda näidati Venezia festivalil eriseansil ülimenukalt ja õige varsti kujunes tast noorte kultusfilm. Varjamaks pildi tehnilisi puudujärke ülekandmisel ühelt materjalilt teisele, andis von Trier filmile pruuni tooni. Loo järg "Kuningriik 2" tehti kohe 35 mm lindile ja seal kasutatakse vaheldumisi värvilist ning monokroomset lahendust. Tänavu suvel alustab režissöör tööd sama seeria kolmanda filmiga.

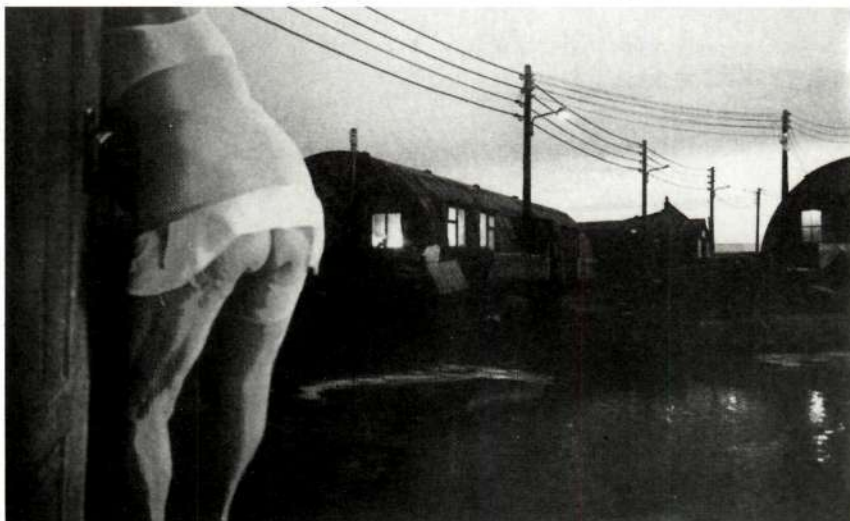
"Kuningriik" on ühest küljest kõige ehtsam seebiooper, teisalt lõikav ühiskondlik satiir, teravmeelne pila, segu õudukast ja gooti romaanist, milles rohkesti müstikat ja esoteeriat. Esimeses filmis arendatakse paralleelselt ja haakuvalt põhiliselt viit tegevusliini, teises tuleb sisse juba üksteist või kaks-teist süžeeikäiku, kolmas pidavat eeldatavasti veel tihedamat sündmustikku pakkuma.

"Kuningriigi"-nimeline prestiižikas, paljukorruseline, hiigellabürindi-sarnane haigla asub kusagil keset Kopenhaagenit. Paiguti tundub, et tegemist on psühhiaatriaravilaga, kuid samas näeme kirurgiaosakondi, siin õpetatakse tudengeid ja antakse sünnitusabi, vahel pakutakse seksuaalteenusid. Hullumaja kasutatakse filmis sageli

ühiskonna mudelina, nii ka siin. Tihti ähmas-tuvad piirid ravitavate ja ravijate vahel, film on kõverpeeglis võrdpilt Taanist, üldisemalt kogu Kesk-Euroopast.

Filmi sündmustik põikab harva välja hiigelasutuse seinte vahelt, tegemist on suletud süsteemiga, mis elab oma elu. Kaamera tormab mööda lõputuid koridore, et siseneda mingisse uude salapärasesse ruumi, ning hiljem kordub kõik taas. "Kuningriiki" juhib seniilsusele või lapsemeelsusele kalduv dr Moesgaard (Holger Juul Hansen), üha suuremat võimu kogub aga rootslasest neurokirurg Stig G. Helmer (Ernst-Hugo Järegård), kes vihkab kirglikult taanlasi ja manab neid alalõpmata. Üheks peategelaseks on patsiendist vanaproua Drusse (Kirsten Rolffes), ta suhtleb liftišahti kaudu vaimudega ja teda saadavad jüngrid. Pärast Haitis nõiakunsti õppimist hakkab Helmergi Drussega arvestama. Vaimude poolelt jookseb loost keskseks läbi 1919. aastal oma isa dr Krügeri poolt tapetud väike tüdruk Mary, kellele Drusse püüab hingerahu leida. Uuesti sünnib mõrvar Krüger, nüüd Väikevennana (Udo Kier), ja elab kohutavates piinades läbi kunagist kuritööd. Siia lisanduvad vabamuürlaste loož ja teaduse huvides endale vähihaige maksa siirdav doktor, kellele tudengid austusest "Gaudeamus" laulavad; arstide igapäevased konsiiliumid, tervishoiuministri külas käigud, käega kasvajaid välja rebiv neegerarvitseja, kaks nõudepesijast idiooti, kes kõike toimuvat kommenteerivad, ja palju muud. Tohtu hulga meile sisseostetava keskpärase seebi kõr-

"Kuradi saar", 1996. Režissöör Fridrik Thór Fridriksson. *Vaesus ja võitlus olemasolu eest viiekümmendate aastate Reykjavíki ühes kõdurajoonis.*





**"Prügipost"**, 1997. Režissöör Pål Sletaune.  
*Postiljon Roy (Robert Skærstad) pole midagi kuulnud ametitöö eetikast ning satub alati valel ajal valesse kohta.*



**"Pühapäeva teine pool"**, 1996. Režissöör Berit Nesheim. *Teismeline Maria (Marie Theisen) tahaks oma keha tundma õppida, kuid see on tema vikaarist isa arvates patt.*

val tasuks mõnel telekanalil mõelda ka Lars von Trieri "Kuningriigile".

## VAGADUSE JA VAESUSE VARJUS

Norra film äratav viimasel ajal üha rohkem rahvusvahelist huvi. Liv Ullmanni "Kristiina Lauritsatütär" (1995) ei ole just tähtteos, pigem kujundas selle soodsat vastuvõttu Sigrid Undseti armastusromani üldtuntus. Küll väärib igati imetlust teise naisrežissööri Berit Nesheimi kolmas mängufilm "Pühapäeva teine pool" (*Søndagsengler*, 1996), mis eelmisel aastal jõudis parima välisfilmi "Oscari" nominentide hulka. Tema varasemad tööd kogusid samuti rohkesti

festivalide auhindu, näiteks esimene, meilgi Kinomajas näidatud "Frida — südamega peopesal" (1991) üheksateist auhinda. "Pühapäeva teine pool", lähtealuseks Reidur Nortvedti romaan "Pühapäevad", viib vaataja 1959. aastasse. Teismelise Maria (Marie Theisen) isa on vikaar ja seepärast peab tüdruk igal pühapäeval kirikus istuma. Seal olevat ta oma elus veetnud juba 640 tundi. Kuid Maria tahaks kanda kõrvarõngaid, istuda kohvikus, kokaklaas ees, ja võtta osa teiste temaealiste pidudest. Nesheim loob suurejoonelise, detailriikka, kohati humoorika ja teisel traagilise pildi puberteediealise tüdruku maailmast, kus peaaegu kõik on keelatud. Filmi lõpus lahkub Maria moralistist isa majast, ta valib vabaduse.

Teine meile jõudnud norra lineteos, Pål Sletaune esimene täispikk film "Prügipost" (*Budbringeren*, 1997), pälvis mullu Cannes'is FIPRESCI, s.o filmiajakirjanike žürii auhinna ja esitati tänavu "Oscarile". Must komöödia räägib postiljon Royst (Robert Skærstad), kes pole midagi kuulnud kutse-eetikast, varastab teiste kirju ja kolab ringi vööras korteris, otsib toitu prügikastidest ja elab mingis kuuris. Ta satub alati valel ajal valesse kohta, leiab "rahapaja", millest ta ei hooli, põrkub kokku bandiitidega ja teenib lõpuks välja armastuse. Suurepärase ja särava debüüt.

Islandi kuulsaim režissöör Fridrik Thór Fridriksson sai tuntuks meilgi paaril korral näidatud "Looduse lastega" (1991), mis pälvis üle kümne prestiižika rahvusvahelise auhinna ja jõudis "Oscari" nominentide hulka. Edu saatis tema kahte järgmistki tööd. Fridrikssoni viimane film "Kuradi saar" (*Djöflaeyjan*, 1996) on tragikoomiline lugu ühest perekonnast kusagil Reykjavíki kõdurajoonis 1950. aastatel. Erinevad põlvkonnad ja eri arusaamad: matriarh Karolina kuulutab ette saatust ja on selgeltnägi nagu aastakümnete eest, nooremad ihaldavad Ameerika sõjaväelastest armukesel ja dollareid. Tohtu vaesus, jõhker võitlus olemasolu eest isegi pereringis, *rock 'n' roll*, sünd ja surm. Ning hukuvad kõige paremad — tõeline tänapäevane islandi saaga.

Järg lk 96



# “MUUSIKALISED RISTUMISED EESTIS”: OOTUSI, REALITEETE JA JÄRELDUSI

Lühiülevaade rahvusvahelisest konverentsist “*Musical Crossroads in Estonia*”<sup>1</sup>

Tallinnas 5.—7. detsembril 1997

1. “Nii nagu me ei saa üldse mõelda ruumilistest objektidest väljaspool ruumi, ajalistest väljaspool aega, nii ei saa me mõelda ühestki objektist väljaspool ta seose võimalikkust teisega”.

(Ludwig Wittgenstein, *Loogilis-filosoofiline traktaat*. “Ilmamaa”, 1996, lk 17)

Konverentsi teema oli kahtlemata intrigeeriv, sisaldades kolme erineva tähendus-suurusega mõistet. Kõige kindlapiirilisem neist näis olevat ruumiparameeter “Eesti”. “Muusikalised” ja “ristumised” seevastu on nii avatud mõisted, et võimaldavad vägagi erilaadseid käsitlusi. Võib ju “muusikaline” tähistada nii muusikaelu kui heliteoseid, aga ka näiteks mingi sotsiaalse grupi muusikamõistmist vm. “Ristumine” kutsub küsima ristujate ja ristumisprotsessi kohta ning eriti ehk ristumisel tekkivate uute võimaluste ja seoste kohta. (Tõsi, konverentsi töökeeles oli käibel *crossroads*, mille otsetõlge mõjub miskipärast ahtapiirilisemana.)

Seega sisaldus teemas terve hulk võimalikke uurimisaspekte ning ainsaks piiranguks näis esialgu olevat “ristumine” Eestis. Tegelikult laienes vaatlusruum nii teistele Balti- kui ka Põhjamaadele ja Peterburile. Pidepunktid Eestiga tekkisid pigem paralleelsete kultuurinähtuste (XVIII saj teatritegemine Riias ja Tallinnas) ja ühiste muusikategelaste (Homilius kui eesti heliloojate õpetaja) kaudu.

Seaduspäraselt kujunes kõigi uurimuste ühiseks lähtekohaks ajalooline vaade: uuritavaid subjekte lahutas uurijaist lühem või (enamasti) pikem ajadistants, mis on ristumiste süstematiseerimiseks ja mõtestamiseks tõepoolest hädavajalik. Oleviku kultuurielus

võib ehk küll märgata mitmesuguseid tendentse ja mõjutusi, konteksti uurimine ja tegelike seoste analüüs vajab ajamõõdet.<sup>2</sup>

2. “Väiksematel rahvastel on juba ainuüksi seetõttu avaram horisont, et nad ei saa suuremate olemasolust mööda.”

(Uku Masing, 1940)

Konverentsi kolme päeva jooksul kuulatud 11 ettekannet võiks liigitada mitmeti: näiteks erinevate ajalooperioodide uurimused (16.—17. saj ja 18.—19. saj) või mitmesuguste institutsioonide vaatlused (teater, kirik) jne. Siinses ülevaates eristaksin ettekandeid siiski otseselt “ristumiste” tõlgendamisest lähtuvalt. Laias laastus saab välja tuua kaks gruppi: puht-ajalooliste ristumiste uurimised; (ajalooliste) mõtteviiside ja arusaamadade kokkupuudete ja seoste analüüs. Viimasel puhul võis omakorda märgata rõhuasetust kas ajaloo- või ideoloogiaküsimustele.

Esimesse rühma paigutaksin kuus ettekannet:

**Jüratė Trilupaitienė**, (Vilnius) “Saksa mõju leedu muusikale 16.—17. sajandil”;

**Tiina Öun**, “Gertrud Elisabeth Mara (1749—1833) jälgedes”;

<sup>2</sup> Kõrvalepõikena ei pääse siinkohal tulevikuvaatest tänasele, teise aastatuhande lõpule, mil “industrialism, kapitalism ja massikommunikatsioon on loonud vastastikusel sõltuvuses olevate riikide ja rahvuste maailma” ja kus samas on “märgatav etniliste ja religioossete lõhede kiire kasv” (A. D. Smith, “Euroopa rahvus või rahvuste Euroopa”, “Akadeemia”, 1996, nr 3). Kas tänasest on tulevikus üldse võimalik eristada ristumisi ja mõjutusi? Või põimuvad kultuurid ja info nii, et piiritlemine ja abstraherimine osutub mõttetuks?

<sup>1</sup> Konverents toimus Eesti Teadusfondilt eesti muusika ajaloo uurimiseks eraldatud granti raames.

**Žanna Knjazeva**, (Peterburi) "Saksa muusikud Peterburis ja Revalis: Heinrich Stiehl ja Louis Homilius";

**Zāne Gailīte**, (Riia) "Teatritegemine Riias ja Miiitavis 16.—18. sajandil: faktid ja olulised tunnusooned";

**Kristel Pappel**, "Muusikateater ja kontserdielu Tallinnas 1770—1900: historiograafiline ülevaade";

**Heidi Heinmaa**, "Kantori institutsioon Tallinnas 16.—17. sajandil".

Meetodilt kujutasid kõik nimetatud uurimused faktiderohket ning allikmaterjalide loetelu sisaldavat konkreetsete persoonide (Mara, Homilius) või institutsioonide (kantor, luteri kirik, muusikateater) tegevuse kirjeldusi. Et kõik kõnelejad olid põhjalikult süvenenud arhiividesse, toodi avalikkuse ette ka varem tundmatuid tõsiasju, kas või näiteks hiljuti ilmsiks tulnud materjal Leedu luterliku kogukonna tegevuse ja rikkaliku muusikaelu kohta 16.—17. saj. (J. Trilupaitienė).

Et käesolevas tutvustuses ei tundu otsarbekas ajaloolisi uurimusi ükshaaval refererida, tooksin välja üksnes mõned (subjektiivset) huvi äratanud mõtted — rõhuga eesti kultuuriloole.

Taas tuli tõdeda, et kuni 19. sajandini oli Baltimaade saksa kogukond valdavalt isenesesse sulgunud nähtus, mille vaimsed kontaktid toimusid omavahel ja kultuurivahtusena ka sakslaste emamaaga, kuid siinse põlisrahvaga "ristumine" õieti puudus. Ja sellest hoolimata tuleb oluliseks pidada, et juba 17. sajandil laulsid Tallinna kiriku- ja gümnaasiumikoorigid kantorite eestvõtmisel keerukat vokaalpolüfooniat (H. Heinmaa) või et esimesi Mozarti oopereid mängis Mme. Tilly trupp Tallinnas juba 18. sajandi lõpul (K. Pappel). Sest ühelt poolt kuulub see ju Eestimaa muusikaloo tervikpilti, teiselt poolt on kõik siinmail peatunud (kultuur)rahvad lisaks efemeersele muusikakõlamisele jätnud püsivamaid "mälestusmärke" — kirikuid, teatreid, koole, raamatuid, noote, mille tähtsus ja tähendus kohalike elanike vaimumaa-ilmale võis olla (ja on) ehk kaudne, kuid ometi hindamatult suur ja püsiv.

Kirikute tegevusega on lugu tegelikult palju komplitseeritum. Misjoneerimisülesandega kristlik kirik ei saa põhimõtteliselt kusaigil tegutseda asukoharahvast täiesti isoleeritult. Küll aga võivad osapoolte arusaamised usust, kirikust ja kirikumuusikastki olla kee-

rukalt vastuolulised. Seda valdkonda käsitles konverentsil **Toomas Siitani** ettekanne "Balti provintside kahe universaalse koraaliraamatu võistlus 19. sajandi keskel". Nimelt ilmusid sel ajal vaid kuueaastase intervalliga Punscheli ja Hageni koraaliraamat, mis mõlemad pidasid silmas nii saksa-, läti- kui eestikeelset tarbijat. Toomas Siitani analüüsis kummagi kogumiku ideoloogilist tagapõhja, kirjeldades saksa luteri kiriku, vennasteliikumise ja riigivõimu suhete ristumisi, vastuolusid ja vastastikuseid mõjutusi, mis saidki kahe võistleva lauluraamatu väljaandmise põhjuseks.

Käsitluslaadilt ja meetodilt võiks Siitani uurimuse liigitada eeltoodud tingliku jaotuse teise gruppi (nn mõtteviiside ristumise analüüs). Samasse rühma paigutaksin ka Urve Lippuse töö ning ettekanded Soome muusikateadlastelt. Viimastest oli **Helena Tyrväneni** (Helsingi) teema "Rahvuslike tunnusoonte kokkupuuted prantsuse mõjudega Toivo Kuula, Leevi Madetoja ja Uuno Klami teostes". Õppides Pariisis 20. sajandi esimesel veerandil, võtsid nimetatud soome heliloojad omaks oma õpetajate tehnikad (muusikaliste teemade ilmse sarnasuseni välja) ning puutusid kokku hoopis teistsuguste arusaamadega rahvuslikkusest: prantslaste jaoks on rahvuslikkus ühelt poolt kuninglikkuse sümbol ning teisalt seostub rahvuslikkus kitsa- ja piirkondlikkusega. Ometi said Kuula, Madetoja ja Klami võõras pinnases julgust ja uusi impulsse soomelikkuse väljendamiseks.

Riivamisi haakus kõnealuse ettekandega ka **Urve Lippuse** uurimus "*Volksgeist* inkarnatsioonid eesti muusikas". Võttes eelduseks seisukoha, et rahvuslikkuse lähtekoht on poliitilis-ideoloogiline (Carl Dahlhaus), pakub Eesti viimase sajandi ajalugu "rahvusliku vaimu" käsitamises vägagi suuri erinevusi. Need võivad peegelduda näiteks arusaamade kontrastides, mis on ilmnenud erinevail perioodidel rahvuslikkusesse ja rahvamuusikasse suhtumises. Ometi ei otsita (rahvamuusikat kasutava) helitöö kvaliteeti "õige—vale" skaalalt, vaid iga teose väärtuse määrab tema esteetiline kaalukus. Urve Lippus nimetas ka mõned iseloomujooned, mida kujutleme, karakteriseerides oma "rahvuslikku vaimu": "karge, jõuline, vaoshoitud, põhjamaine".

Põhjamaisele muusikale on tervikuna pühendatud 1997. aasta sügisel Stockholmis



ilmunud kogumik *Musik i Norden* ("Muusika Põhjalas"), mille kirjutamisloost ja koostamisprintsipiidest andis ülevaate **Fabian Dahlström** (Turu). Nimelt on selles raamatus vaadeldud Põhjamaid kui terviklikku kultuuri-ruumi. Teosesse on haaratud viie "ristikujulise lipuga maa" muusikanähtused ning autorite eesmärk oli uurida neid terviklikult, leida seoseid ja ühisjooni ning erisusi mitte rõhutada.

**Matti Huttuneni** (Helsingi) ettekanne "Muusika esitamise ajalugu Soomes: eesmärgid, võimalused, probleemid" tõi välja interpretatsioonialal kirjutamise meetodika spetsiifika võrreldes muusikateoste ajaloost kirjutamisega. Uurija rõhutas, et tänu fundamentaalsele "Soome muusika ajaloo" on olemas baas ja telg, millele tugineda esitamise ajaloo koostamisel. Ometi arvas ta kuluvat mõnikümne aastat, enne kui autoriteetne käsitlus võiks ilmuda.

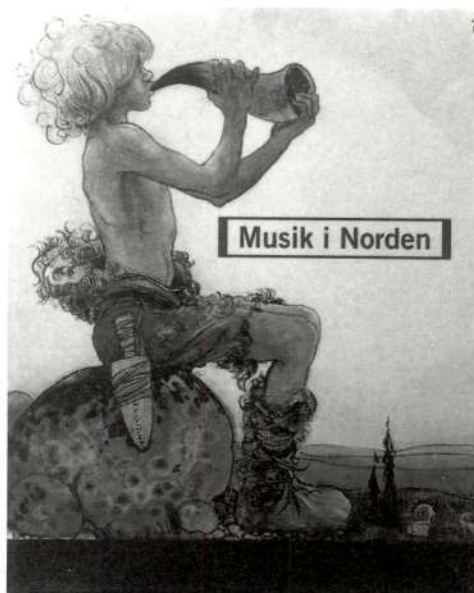
3. "Õppides tundma gruppide seisukohti, mis on meist päritolult erinevad, avardame tegelikult oma mina."

(Thomas McEvilly. "Väärtusotsuste ümberhindamine". "Sirp", 1997, nr 31)

Mida võiks järeldada konverentsi põhjal eesti muusika ajaloo ja meie muusikateaduslikust mõtlemisest?

Esmalt seda, et meie muusika ajalugu on õieti pikk kultuuride ristumise ajalugu. Ehkki konverentsi ettekanded haarasid põhiliselt 16.—19. sajandit, võiks mõjusid, kokkupuuteid, konflikte ja ühtesulamisi leida veel nii 19. sajandist kui hilisemast ajast. Kui nimetada vaid mõned esimesena meenuvad erinevate tasandite ristumised, siis: Tobiasi eestlus ja sakslus või Kreek ja rannarootslaste vaimulikud laulud või Kreek ja ortodoksi kirik või vene/nõukogude mõjud eesti muusikale. Aga küllap on viimase sajandi kultuurilised ristumised valdavalt tõesti liiga värsked, et kiretult ja teaduslikult neid lahata. Tundub, et baltisaksluse jaoks on aeg küps — optimaalne ajaintervall on andnud piisava tolerantsuse ja huvi. Selles mõttes oli konverents küll täpselt ajastatud.

Teine tähelepanekute ring on seotud meie "tegijate" ja huviliste väikse hulga. Muidugi on kõik muusikateadlased, kes ettekanded esitasid, põhjalikult süvenenud oma valdkonda ja uurinud fakte üksikasjalikult ja täpselt. Ja küllap on mõnelgi juhul laiemate



Kogumiku "Musik i Norden" kaanepilt.

seoste ja suuremate üldistuste etapp alles ees. Ilmselt laieneb siis ka huviliste ring ja mahuka töö tulemusi ei kuulu ainult kolleegid. Tegelikult pole põhjust mingiks etteheiteks või kurvaks kurtmiseks. Aga Matti Huttuneni realistlik vaade soome muusika esitamise ajaloo kirjutamisele sunnib nägema eesti muusikaloo kokkupanemises kümneid kordi kõrgemat "mäge", mida kümnete võrra väiksem inimhulk on asunud ületama.

*Algus lk 3*



*Mark Soosaar 1990. aasta juulis Budapestis.  
Lisl Waltneri foto*

Meie õnnetus on see, et maa on väike. Selleks, et Eestisse filmikoopia tuua ja varustada eestikeelsete subtiitritega, peab taga olema vähemalt paar-kolmkümmend kino, kus seda filmi näidata. Siis on võimalik ühe koopiaga käia Eestile ring peale ja film hakkab ennast ära tasuma. Selleks, et filmilevi toimiks, ei saa ootama jääda turu regulatsiooni, sest kui üks teatav traditsioon katkeb, siis teda taastada ilma elustava süstita on praktiliselt võimatu. Võib-olla on juba praegu liiga hilja. Kui mul viimast korda detsembris oli sellest juttu minister Allikuga, siis ta ütles, et see rong olevat läinud, kuna kinod on erastatud ja enam riik toetada ei saa. Näiteks viieteistkümmele maakonnakeskuse kinole oleks vajalik, et neid varustatakse korraliku aparaatuuriga ja et neis ei oleks haisvaid peldikuid. Ma ei usu seda, et riik ei saa toetada erastatud kinosid. Kui riigi eesmärgiks ja ülesandeks on või kui riik võtab ülesandeks kinovõrgu taastamise, siis võib ju ka eraomanikuga vastava projektitoetuse lepingu teha, küsimus on ainult tahtmises — kas nähakse vajadust, et ka meil elaks filmikunst.

Ma oponenteerin päris tõsiselt nendega, kes arvavad, et eesti filmi saatus sõltub Tallinnas toimuvast festivalist. Arvan, et sugugi mitte sellest, kas Tallinnas on festival või mitte, ikkagi pigem sellest, et nappi pappi kulutada kinovõrgu taastamiseks ja kvaliteetse rahvusvahelise filmiõpetuse andmiseks Eesti noortele.

**Mis aastal sa organiseerisid Pärnu Chaplini Kunstikeskuse?**

1992. aastal. Siis, kui oli näha, et endine kompartei rajooni- ja linnakomitee hoone hakkab tühjaks jääma ning sinna võib tulla pank, turg või kasiino.

**Kuidas seis on praegu, kas oled enda arvates midagi saavutanud?**

Oleneb, mis kandi pealt vaadata. Majanduslikult on meie äriplaan õige olnud. Meil ei ole võlgu, me oleme ette võtnud täpselt niipalju, kuipalju see projekt ise



reaalselt kannab. Hoone me võtsime 1992. aastal linna käest nullrendile ehk sisuliselt hakkasime ühele suurele viiekordsele hoonetele kojameheks. Fimal puudub oma auto, palgad on väikesed, töötavad andunud inimesed, kes teavad, mis nad teevad. Kogu tulu, mis me allüürnike käest saame, oleme kulutanud selleks, et hoonet samm-samult arendada, ehitanud kunstigalerii, varustanud kaasaegse aparatuuriga, omandanud professionaalide videotehnika, selleks et hakata ise saateid ja programme tootma. Mingil määral aitab ka internet; tänu Avatud Eesti Fondile ja linnavalitsusele saavad pärnakad selle abil meilt maailmaga suhelda. Kuue aasta jooksul oleme me jõudnud nii kaugele, et meil on sündimas Pärnu Uue Kunsti Muuseum tõsise kollektsiooniga. Kümnekond juhtivat eesti kunstiteadlast on selle projekti juurde tulnud Pärnu Uue Kunsti Muuseumi nõukogu näol. Nimedest Jaak Kangilaski, Sirje Helme, Reet Varblane, Linnar Priimägi, Heie Treier, Peeter Linnap, Leonhard Lapin jt. Esikohal ei ole mitte Pärnu Uue Kunsti Muuseumi hoone ja ruumid, vaid selle kollektsioon. Esmatähtis on sisu ja vastavalt sellele, missuguseks meie kollektsioon kujuneb, ehitame ka hoone.

Usutlenud JAAN RUUS

*Iga-aastasel näitusel "Mees ja naine" võis 1995. aastal vaadata kuulsat hiina kunstniku Liu Wei maali. Alasti naine sellel sümboliseerib Hiinat, väike mees Kollases jões Maod. Taiese juures näeme kunstnik Anu Rauda ja Mark Soosaart.*





"Nüüd on kõik läbi! Ja tuleval nädalal on jõulud!" hüüdis Hanna pärast kontserti Rae-koja fuajees sõbrannadele. Lõppenud oli tema elu esimene soolokontsertide turnee Eesti linnades, seljataga ka kolm esinemist professor Arbo Valdma ja tema õpilaste kuut linna — Köln, Brüssel, Amsterdam, Ljubljana, Helsingi ja Tallinn — hõlmanud mammutkontsertide turnee "Schubert klaveri peeglis". Hanna esines neist linnadest Kölnis, Helsingis ja Tallinnas. "Olen küll väsinud, aga tunnen end hästi, sest oli huvitav ja see on põhiline!" arvas Hanna möödunud kontsertidest.

Et "Eesti Kontsert" võimaldas üheksa-asteastasele pianistile nädalaga neli soolo-

kontserti, ei ole just tavapärane. Hanna on seni noorim interpret üldse, keda selle vääriliseks arvatud.

Ta on sündinud 1978. aastal. Ja pärit mitte tüüpilisest muusikute dünastiast, nagu suur osa tema koolikaaslast Tallinna Muusikakeskkoolis — Hanna ema on hoopis silmaarst ja isa füüsik. Tallinna Muusikakeskkooli lõpetas ta 1997. aastal ja läbis kogu selle stuudiumi õpetaja Maigi Pakri käe all. "Mul ei ole isegi mitte ühtegi asendusõpetajat olnud!" ütleb Hanna. Kuigi Muusikakeskkooli panid Hanna õppima tema vanemad, arvab Hanna, et muusikat armastama hakkas ta tegelikult just tänu Maigi Pakrile: "Ta on jäänud minu elus eriliseks inimeseks, mind igati



aidanud ja toetanud tähtsamatel esinemistel. Ta oli küll range ja nõudlik, aga see pani mind harjutama ning töösse tõsisemalt suhtuma. Kartsin ette valmistamata tundi minna. See distsiplineeris. Hiljem muutusid meil suhted pisut vabamaks, ma ei kartnud enam nii, tegelikult on ta väga-vega kena inimene.”

Hanna pandi kooli koos temast aasta noorema õe Eva-Liisaga — et oleks julgem. Eva-Liisa, kes asus viiulit õppima, olnud vanemate arvates aktiivsem ja energilisem. Praegu õpib Eva-Liisa edasi Ameerikas, Bostonis.

“Hanna oli väga armas, pisike ja tagasihoidlik, kui ta tuli. Meeldiv laps on ta kogu aeg olnud, temaga ei olnud mingeid probleeme. Kuigi esimestel aastatel kõik väga kergelt ehk ei tulnud, oli ta samas väga püüdlük ja temaga oli hea töötada,” meenutab õpetaja Maigi Pakri oma kasvandikku. “Neljandasviieendas klassis hakkas ta lahti minema ja siis andsin talle õppida juba suuri asju. Muide, ta omandas lood väga kiiresti, ruttu jäid pähe, ta oli kiire taipamise ja hea sõrmega — võiks öelda, et tal oli juba niisugune “külgesündinud” pianism.”

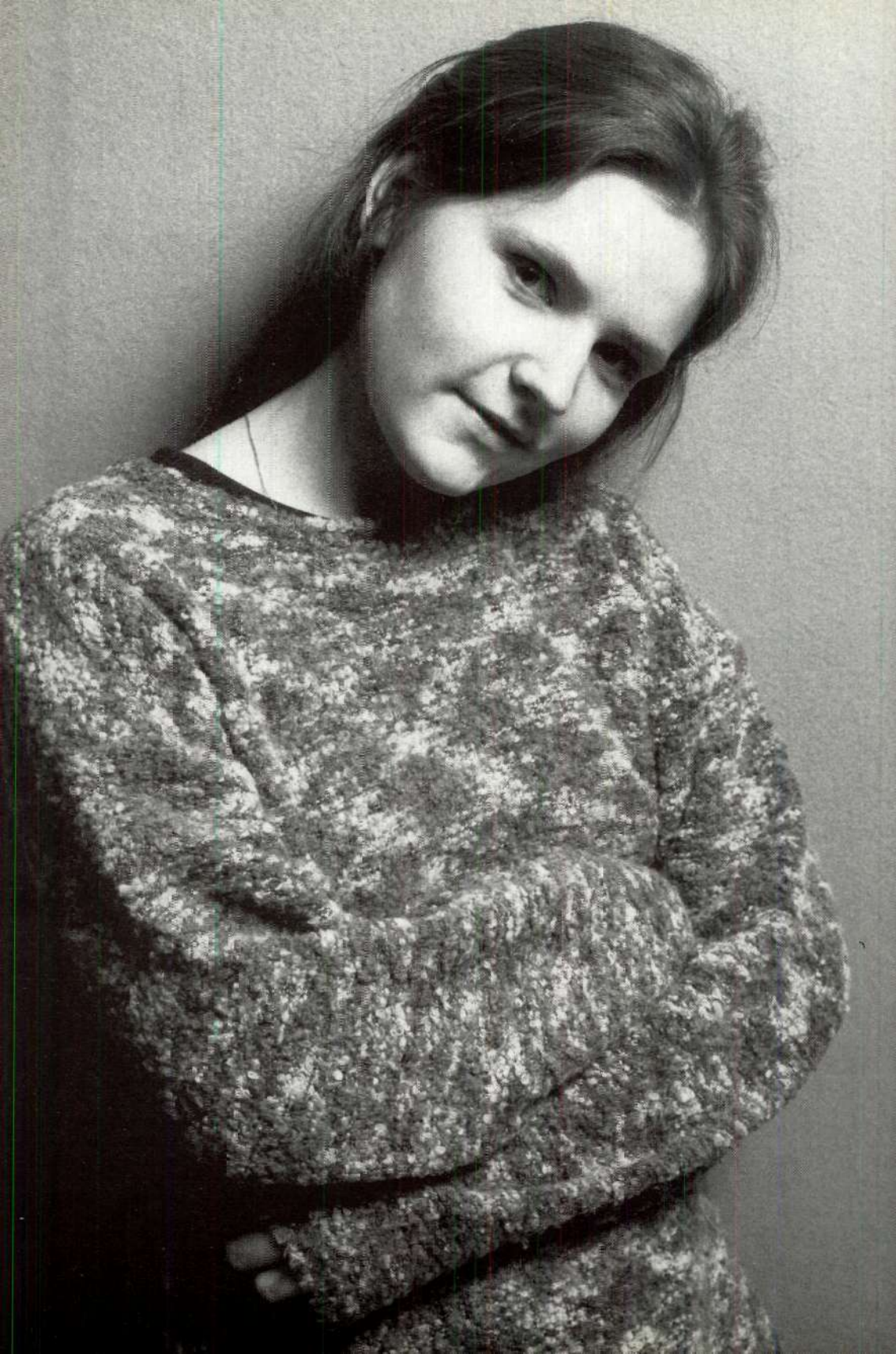
Õpetaja sõnul äratas Hanna oma muusikaalsusega tähelepanu üsna varakult ja just lüürilisusega; tal on väga tundlik loomus ja palju kõlavärve. “Armastan kõike, mis on natuke lüüriline, eriti Chopini,” arvab Hanna ise. Julgen arvata, et Hanna Chopini masurka *a-moll op 17 nr 4* suurepärase esitus viimasel kontserdil Raekojas rabas oma filigraansuse ja kõlapaletiga küllap suuremat osa kuulajast. “See on mu lemmikteos,” ütleb Hanna, “õppisin selle kolm-neli aastat tagasi üheks “iseseisvalt ettevalmistatud lugude kontserdiks”, meil oli neid Muusikakeskkoolis igal aastal, nüüd sojendasin selle paari kuuga üles...”

Muusikakeskkoolis tuleb avalikult esinema hakata juba esimesest klassist peale, küll osakonna kontsertidel, arvestustel, eksamitel, aga ka juba kooli kontsertidel Estonia kontserdisaalis, Mustpeade Majas või mujal. Lisaks konkursid. Suurema avalikkuse tähelepanu pälvis Hanna küllap 1996. aasta suvel, mil saavutas III koha Eurovisiooni noorte muusikute konkursil Lissabonis. Osavõtjaid oli 22 riigist: kuus pianisti, kuus tšellisti ja kümme viiuldajat, finaali pääses neist kaheksa. Hanna, kellel esimeses voorus oli kavas Liszti Rapsoodia nr 1 ja Pärdi Sonatiin ning teises Mozarti Klaverikontserdi *F*-duur (KV 459) esimene osa, oli oma kolmanda kohaga pianistidest parim — kaks esimest läksid viiuldajatele. Sellele seni suurimale võidule eelnes aga mitu väiksemat: 1991. aastal

— II koht vabriiklikul noorte pianistide konkursil ja I järgu diplom rahvusvahelisel noorte pianistide konkursil Tšehhoslovakkias, Usti nad Labemis, 1994. aastal — I koht vabriiklikul noorte pianistide konkursil. “Tegelikult ei meeldi mulle konkursid üldse. See sööb meelelt närve. Miks ei võiks muusikast lihtsalt rõõmu tunda?!” arvab Hanna ise.

Möödunud sügisest on Hanna Kölni Muusikakõrgkooli ja Eesti Muusikaakadeemia tudeng. Kölnis oli väga suur konkurss — umbes 230 inimest kohale. Hanna sai sisse esimesena pingereas, kuigi selles olid meie mõistes üheskoos nii muusikakeskkooli astujad, kõrgkooli pürgijad, nagu Hannagi, ja magistrandid. Kölnis juhendab teda professor Arbo Valdma, Tallinnas õpetaja Aleksandra Juozapenaite-Eesmaa. Tõsi, EMAs on ta hetkel aastaks akadeemilisel puhkusel, mis edasi saab, ei tea. “Kõik sõltub sellest, kas saan ka edaspidiseks stipendiumi, selleks aastaks on mul Kultuurkapitali oma,” ütleb Hanna. Professor Arbo Valdмага näib ta hästi sobivat: “Temas on midagi väga sütitavat ja tal on huvitavad ideed. Ta on optimistlik ja julgustab mind alati. Huvitav on see, et ta minust juba nii palju teab, iseloomu ja kõige muu kohta — olen vaid paar kuud tema juures õppinud. Ta oskab mind edasi viia ja ei ütle, et see, mis varem tegin, on jama, ja aitab mind ennast selgusele jõuda selles, mida ma tegelikult tahan.” Õpetaja ja õpilase või lihtsalt kahe muusiku suhetest arvab Hanna õpetaja professor Arbo Valdma: “On väga tähtis, et kahe inimese vahel tekiks säde, sest muusika puhul on tegemist väga elava ja elusa sidemega kahe inimese vahel ehk nagu ütlevad sakslased: need kaks inimest peavad omavahel “funkima”. Nende vahel peab tekkima omamoodi “ringhääling”! Hannat õppisin tundma kolm-neli aastat tagasi meistrkursustel Tallinnas ja ta jättis mulle täpselt niisuguse mulje, et tahtsin teda õpetada.” Hanna on Indrek Lauu järel teine eestlane, kes õpib professor Valdma juures. Õpetaja sõnul oli väga suur üllatus, et koos muusikalise andekusega on Hanna emalt-isalt, looduselt saanud kaasa ka üleüldise, eluks vajaliku andekuse: “Ta on kohutavalt reageerimisvõimeline ja tal on iga asjaga siin maailmas — inimeste, looduse, muusikateostega jne — oma, väga selge suhe ja ta on erakordselt vastuvõtlik. Olen veendunud, et just nõnda kõike ja kõiki tõsiselt võttes ja registreerides jõuab ta kaugele ning elab oma elu meeleu sügavusega.” Professor Valdma ei lähe Hanna puhul mööda ka sellest, et tal on muusikuna väga terav kõrv ning isiksusena







kordselt vibreeriv loomus esitamaks küsimusi — tüüp, mille kohta tavatsetakse öelda “küsiv intelligent”, see, kes ei ole mitte ainult “enda soustis”, vaid alati väljapoole avatud. Õppetöö kohta Hannaga ütleb professor Valdma: “Meie ühised huvid pörkuvad praegu kõla ümber. Üldse kõla kui sellise... Kõla personifitseerimine on üks minu armastatuid tegevusi: et inimene vaataks heliteost, kui see kord kõlama hakkab, ühe reaalselt eksisteeriva, konkreetse elava isikuna koos kõigi tema iseloomujoontega. Hannal on kõrva väga laia diapasoni jaoks, vaevalt märgatavast muigest üle suure naerupahvaku kõige meeletuma löntis tujuni. Ta teeb mulle väga suurt rõõmu!”

Professor Valdma sõnul on tema kõige paremad õpilased just sellised, kes on tundlikud registreerimaks kõla, selle värvi, kooskõlade voolavust, ja Hannagi näib kuuluvat nende hulka. “Ja tal on nii palju plahvatuslikku energiat — ei tea, kui palju tal seda õieti tegelikult on!...” Muret selle üle, kas Hanna on võimeline mängima adekvaatse kõlaga Tšaikovski või Chopini kontserte, ei jaga tema õpetaja praegu küll kellegagi: momendil mängib ta lühemaid teoseid ja “see on alles meie töö algus. Kaleidoskoobist suurt freskot teha on ju võrdlemisi kerge, aga ühest suurest pildist väikest detailselt lihvitud miniatuuri — erakordselt raske”.

“Minu repertuaar ei ole just suur, aga olen ikka mänginud Bachi, klassikalisi ja romantilisi asju, vähem uuemat, XX sajandi muusikat — natuke Hindemithi, Prokofjevit, eesti muusikast Pärti ja Sisaskit. Haydnist, Mozartist, Beethovenist aga igauhest natuke, Beethoveni sonaatidest küll vaid “Pateetilis”, aga see meeldis mulle hirmsasti!” hindab Hanna ise oma läbimängitud. Seni on kontsertidest kavas olnud Mendelssohni g-moll, Mozarti F-duur, Liszti Es-duur, Beethoveni Viies, professor Valdмага on plaanis hakata mängima Schumanni kontserti. Tõsi, esimese tõelise kogemuse orkestriga mängida on ta saanud vaid Lissabonis.

Suureks eeskujuks on ikka olnud Svjatoslav Richter, sest tema mäng on kirgas ja selge ning ta seab esile muusika, mitte iseenda. Hanna armastab käia sümfooniakont-

sertidel ning oma “ametivendi” pianiste kuulamas. Armastatuim sümfonist on Šostakovitš, eriti meeldib tema Kuues sümfoonia. Ooper aga ei meeldi üldse. Tümpsust arvab, et see on tema jaoks nagu “tapeet”: “Mulle meeldivad küll mõned lood, aga ma ei tea kunagi nende pealkirju ega ka seda, kes neid esitab...” Muusika õppimise kõrvalt paljuku muuks aega ei jäägi ja erilisi hobiseid Hannal ei ole, aga lugeda meeldib küll, iseäranis vene kirjandust ja just Tšehhovit, tema novelle, ja teatris käia. Küsimusele “Kas sporti teed?” vastab Hanna: “Käin vahel metsas hulkumas, vanaema juures maal on selleks hea võimalus, mulle meeldib teha seda, mis on huvitav, näiteks suusatada ja jalgrattaga sõita!”

Kuigi jõulud on imeline aeg, ootab Hanna vist suve siiski rohkem kui talve, ja eriti kevadet, sest siis öitseb kõik...

TIINA ÕUN

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

## THEATRE

### TOM STOPPARD. Happiness is balance. Change your weight (20)

The translation comprises a selection from the book "Discussions with Tom Stoppard" by the writer and theatre critic Mel Gussow, that was published in 1995 in London and includes interviews with Stoppard from 1972 to 1995. During the years Stoppard has not changed his main views. Gussow quotes Stoppard himself to Stoppard, to check the validity of old statements.

### DAVID VSEVIOV. "Arcadia" — games with time and space (24)

In spring of 1997 Tom Stoppard's play "Arcadia" was staged at the Tallinn City Theatre (director Jaanus Rohumaa) — a theatrical text taking place in mixed and parallel manner in two times: the beginning of the 19<sup>th</sup> century and today. Still the setting remains the same the Croom country manor in Derbyshire. In this issue of the magazine we publish the contemplations of historian David Vseviov, concentrated on examining the time and space games of "Arcadia".

### IVIKA SILLAR. Brecht is Brecht (36)

The critic examines the staging of "The Threepenny Opera" by Bertolt Brecht, under the direction of guest director Adolf Shapiro known for his legendary stagings in Estonian theatre. This might be called his comeback in Estonia. At first glimpse the staging might be classified as a grand mass show where only later vivid characters start to emerge. The critic also sees great development perspective in the staging, hoping that the colourful cast of actors so characteristic of Tallinn City Theatre will further unify. Under the burden of years director Shapiro has changed, his wealth of expression means has been perfected. Still basically Shapiro has remained the same: objective — his look at the world and the method of how and why he creates the alternative reality on stage are objective.

### LILIAN VELLERAND. Why a woman isn't like a man? (51)

Theatre critic Lilian Vellerand analyses the diploma staging of the 18<sup>th</sup> class of the Stage Art School, the F. Loewe musical "My Fair Lady" (directed by the class curator Priit Pedajas). This time it's not a grand musical that has been brought to the stage, but rather a chamberesque parlour staging that helps to bring forth the talents and capabilities of the theatre students. As the staging is presented by several casts the critic comparatively analyses different role-plays and comes to the conclusion that an interesting and singular generation of actors is expected to come forth. Due to the great success of the play it has been transferred to the big stage of the Estonian Drama Theatre and miraculously it hasn't suffered in the course of moving.

## MUSIC

### MERIKE VAITMAA. Echo On NYD '97 (13)

The new music festival NYD '97 gave much attention to instrumental discoveries. In the program of the festival there were a lot of works written in 1990-ies, a various selection of Estonian music included. By the opinions of critics the highlights of the festival were the performance of the Swiss violin virtuoso Paul Giger, the chamber opera "Olivia's Master Class" by Lepo Sumera and Peeter Jalakas, and the program "City Life" by NYD-Ensemble. In this analytical review by Merike Vaitmaa Helena Tulve's piece "Öö" (*The Night*) performed by Stockholm Saxophone Quartet is considered the most important premiere.

### EDUARD TUBIN'S LETTERS TO LUDVIG JUHT (44)

From Nov. 19, 1947 To March 12, 1952

In February we published a selection of letters written 1946 - 1951 by Ludvig Juht, the double-bass virtuoso and soloist as well as principal double-bass of Boston Symphony Orchestra, to Eduard Tubin, the Estonian composer who lived in Sweden after the Second World War. A central subject of the correspondence was the history of Double-bass Concerto by Tubin. In this copy of the magazine the second half of their correspondence is published.

### HALLO, ERI! AN OPEN OPUS I (61)

... is based on the radio conversations between the music journalist Ivalo Randalu and one of the most famous conductors of Estonia Eri Klas. It is the series of interviews about the conductor's life, relations and attitudes towards the musical universe around him.

### SAALE SIITAN. The Interpreters of Early Music In Changing Time I (71)

Extraordinarily great interest to early music with culmination in 1980-ies in Europe is recently decreased. Changes may be noticed also among the early music interpreters themselves. A lot of outstanding conductors have moved on in time, through the classicism to romanticism and even to 20th century. Using a historically correct approach makes the change in musical thinking more clear and the unnecessary cultural layers added throughout the history become easily distinguishable and avoidable. In the first article on this subject Frans Brüggén and Jordi Savall are introduced as well as the last trends of Nikolaus Harnoncourt.

### ANU KÖLAR. "Musical Crossroads In Estonia": Expectations, Realities And Conclusions (85)

A short review on the international conference on music history held in Tallinn in December 1997.

### Persona grata HANNA HEINMAA (90)

The pianist Hanna Heinmaa (b 1978) graduated



from Estonian Academy of Music in 1997 and continues her studies at the Cologne Music Academy under Prof. Arbo Valdma. In 1996 she won the 3rd prize at Eight Eurovision Competition for Young Musicians in Lisbon. Up to now she is the youngest interpreter to whom "Eesti Kontsert" has offered to have four recitals within one week.

## CINEMA

### MARK SOOSAAR answers (3; 88)

Last year Mark Soosaar (born 1946) finished a dilogy consisting of two 45-minute films "Father, Son and Holy Torum" ("Weiko Sawa Film"), that was first shown on March 19, 1997 at the Paris annual ethnographic film festival in the Museum of Man, and won the *Prix Nanook*. The film has later been shown in London, New York, Moscow and other places, and it has drawn much attention. At the end of last year Mark Soosaar received the Estonian Culture Capital annual reward and this January the Estonian Association of Film Journalists declared it the best film of the year giving it the "Film of the Year" award. The last long interview with Mark Soosaar in TMK was published in 1986. Then Jaan Ruus interviewed Soosaar like this time and the interview is based on the previous one. Soosaar compares the situation now and then, the possibilities for making films then and now, talks about the ethics of an artist and the niche of screen art, television and audio-visual communication in general in the present times. He concentrates thoroughly on creation of his film "Father, Son and Holy Torum". The interview further features Soosaar's recollections of his parents and childhood.

### MARKKU SOIKKELI. Through Eros to Same-ness. The Generation-X Film and the Structure of Romance (28)

The long article translated from the Finnish media magazine "Lähikuvu" discusses the Generation-X screen art and concentrates on love and intimate relations in it.

### LINNAR PRIIMÄGI. X — the pleasant stranger (34)

The art critic, aesthetic and media professor Linnar Priimägi discusses the essence and life philosophy of Generation-X in his short essay.

### HENDRIK LINDEPUU. Three festivals in Gdynia. New film of Poland (57)

One of the best known Estonian polonists Hendrik Lindepuu provides a review of the Polish screen art during the last three years. Mainly the movies are discussed that have received awards at the Polish national film festivals in Gdynia in 1995-1997 visited by Lindepuu himself. Lindepuu considers the best Polish film of the last years to be Jerzy Stuhr's "Love Stories" (*Historie miłosne*, 1997), where Stuhr, presently known as an actor, plays the total of four leading roles.

### MEELIS KAPSTAS. The appearance of the messiah as a life guard (68)

A review of Valentin Kuik's (born 1943) movie "Smile of the Beloved" (ETV "Teleteater", 1997) which has been considered one of the best films of last year by the critics. Through the story of the dwellers of a suburb house, with great force of generalisation a well timed image is provided of the 1950's. The reviewer concentrates on the analysis of the master director Valentin Kuik's directing and presentation methods. Also role-plays are examined closely.

### SULEV TEINEMAA. The Nordic films at dark nights (79; 96)

From December 5-17, 1997 in Tallinn, Tartu and Narva the Black Night's Film Festival took place, that mainly introduced Nordic films. The Estonian viewers made the acquaintance of 16 new screenplays from five Nordic countries. The article provides a review of the films shown at the festival, much attention is paid to the films of Aki Kaurismäki and Lars von Trier.

## TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

NB! *Praaeksemplariid vahetatakse trüükikoja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt 67-a (trüükikoja 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 10 ja Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2.

## TARTUS:

- Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16 ja Ülikooli Raamatupood, Ülikooli t 11.

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

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trüükida antud 18. 02. 1998. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 11,8. Tellimuse nr 426. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

Elmises aastal jõudis lõpule rootslase Bo Widerbergi elutee. Tema viimane ülimenukas film "Noorus on ilus aeg" (1996) ringleb meil pidevalt kusagil levis. Üle hulga aastate valmis Ingmar Bergmanil mullu jälle film, televisiooni jaoks mõeldud kahetunnine "Narri seltsis". Viimase aja oodatuid, nüüd meilgi festivali aegu linastunud **Kjell-Åke Anderssoni "Jõuluoratoorium"** (*Juloratoriet*, 1996) valmis samanimelise, eesti keeldegi tõlgitud Göran Tunströmi romaani järgi. Kolme põlvkonna stoori saab alguse kolmekümnendatel ja jõuab peaaegu tänasesse välja, sündmuspaigad ulatuvad Värmlandist Uus-Meremaani. Bachi "Jõuluoratooriumi" helid, saagalik müstika, kunagi katkenud unistuse lõpuleviimine kolmanda põlve poolt, ning lugu elustamas teiste kõrval tänase Rootsi ilmselt hinnatumad noored staarid Lena Endre ja Johan Widerberg (mängis "Noorus on ilus aeg" peaosa).

Põhjamaades osutatakse väga suurt tähelepanu lastefilmide tegemisele. Pimedate ööde aegu oli kavas mitmeid häid filme, nagu taanlase **Peter Flinthis** ajalooline põnevik "**Kotkasilm**" (*Ørnens øje*, 1997) või Taani täispikk joonisfilm "**Džungli Jack II — filmistaar**" (*Jungledyret Hugo — den store filmhelt*, 1997), mille tegemisel osales ka meie A-studio. Kahjuks läksid need tühjale saalile — laste toomine festivalile nõuab rohkem vaeva ja siin ei tohi raha teenimisega arvestada.

Pimedate Ööde filmifestival oli korraldajate sõnul mõeldud pilootürituseks, et järele proovida säärase ettevõtmise võimalikust Eestis. Vähemalt rahuldava hinde võib küll esimesele festivalile panna. Arvudes: eelarve oli 280 000 krooni, tulu saadi 64 000, vaatajaid kogusid filmid 4480. Kusagil väikestel festivalidel pole saalid rahvast pungil täis, ei Lübeckis Põhjamaade filminädalal, ei Espoos ega Pärnus. Ja alati läheb üritus rohkem maksma, kui sisse toob. Pealegi on Eestis kinokülastatavus väga madalale langenud, meil käiakse juba pisut alla ühe korra iga inimese kohta aastas kinos. Põhjamaades olid vastavad näitajad aasta tagasi järgmised: Islandis — 4,96 korda aastas, Norras — 2,54, Taanis — 1,97, Rootsis — 1,84 ja Soomes — 1,14.

Pimedate Ööde kõrval liiguvad jutud veel kahest Tallinna filmifestivali projektist; üks neist toetub enam-vähem reaalsusele, teine sarnaneb rohkem kohvipaksu pealt enustamisega. Viimase puhul ilmnevad lihtsalt teatud ringkonna isiklikud ambitsioonid, on

ju teada, et festivali ümber liigub palju raha. Ning kulla sära silme ees, unustatakse, kas selle ürituse läbiviimiseks jätkub üldse jõudu, oskust, aega ja isegi tahtmist. Ma ei arva, et festivali toetajate hulk ja nende rahalised võimalused oleksid mingi konstantne suurus, küll aga väga suure tõenäosusega lähenevad need teatud piirarvule antud ajahetkel ja antud paigas. Festivale ei ole kunagi üle-määra, kuid praegu oleks mõistlikum kõik huvitunud jõud siiski ühendada ja muuta Tallinnas toimuv filmipidustus esinduslikuks iga-aastaseks tegelikkuseks.





"Minu veetlev leedi" Eesti Draamateatris. Eliza — Kleer Maibaum.  
*Mati Hiisi foto*



Multiinstrumentalist Hans-Karsten Raecke puhk-metall-toos-harfiga  
(vt Merike Vaitmaa "NYYD '97 järelkõla" lk 13)

*Terje Lepa foto (ETA)*

