

1  
/2000



TMK

# 1/2000

---

## XIX AASTAKÄIK

---

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress 10505, postkast 3200  
faks 6 60 18 87  
e-mail [tmk@estpak.ee](mailto:tmk@estpak.ee)

Teatriosakond  
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel. 6 60 18 76  
Muusikaosakond  
Anneli Remme ja Tiina Õun, tel 6 60 18 69  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa, tel 6 60 16 72  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 6 61 61 77  
Tehniline toimetaja  
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59  
Korrektor  
Solveig Kriggulson, tel 6 61 61 77  
Infotötleja  
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59  
Fotokorrespondent  
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 61 61 77

---

© "Teater. Muusika. Kino", 2000

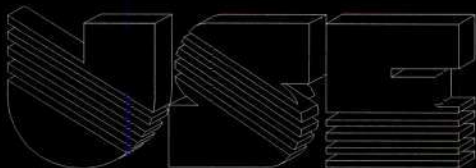
---

### Esikaanel:

Kratt (Dmitri Harchenko) Eduard Tubina—  
Mai Murdmaa samanimelises lavateoses —  
eesti esimeses ja senini parimaks peetavas  
balletis, mis esietendus Rahvusooperis  
Estonia 8. oktoobril 1999.

*Harri Rospu foto*

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS  
<http://www.use.ee/tmk/TOOBTEIENI>



# Soft

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB ANDRUS VAARIK	3
Hendrik Lindepuu	GROTOWSKI — POLSKA, POST MORTEM	18
Jerzy Grotowski	TEATRITRUPIST KUNSTI KUI VEHIKELINI	21
	PERSONA GRATA. TATJANA ROMANOVA	93
MUUSIKA		
Anneli Jaanus	TAGASIVAADE RAHVUSOOPERI HOOAJALE 1998/99	32
Kristiina Garancis	KRATT ON ZOMBIE (Tubina balleti "Krati" lavastusest "Estonias")	40
Mare Põldmäe	HELILOOJAD ON KOONDUNUD JUBA 75 AASTAT (Eesti Heliloojate Liidu aastapäeva puhul)	46
	MUUSIKA. HARIDUS. TARTU (Interjuu Tartu muusikakooli direktori Mart Jaansoniga)	50
	100 AASTAT SÜNNIST	
Avo Hirvesoo	MITMEKÜLGNE HILLAR SAHA (29.XI 1899 — 12.XI 1981)	55
	AINULT HULL VÕIB LAVAL MITTE NÄRVEERIDA (Interjuu Vladimir Ashkenazyga)	59
KINO		
Peeter Torop	IDENTITEEDI AEGRUUMIST ("Georgica" näitel)	62
Jelena Stišova	VENE JÄLG (Gitis Lukšase "Kuupaistes Leedu", Lailla Pakalņina "King" ja Sulev Keeduse "Georgica")	67
	VÄLISAJAKIRJANDUS SULEV KEEDUSE "GEORGICAST"	73
	FILM SÄÄSKEDE JA VEDURIKALMISTUGA (Miklós Jancsó päikesevarjutuses)	76
Gergely Kovács	KAKS MEEST, ÜKS LUGU (Jutuajamine Miklós Jancsó ja Ferenc Grun:valskyga)	78
Jaanus Kulli	SEITSE ELU. SEITSE LUGU (Dorian Supini dokumentaalfilmist "Aeg armastada")	85
Marek Kallin	"VENNASKOND" ÜLE "SINGER VINGERI" (Tõnu Trubetsky "Vennaskond. Millennium" ja Harði Volmeri "Kogu raha eest")	88
Paavo Põldmäe	PILDIKASTI PAINE (Pierre Bourdieu raamatust "Televisioonist")	90



**Oled jätnud paljudele pigem urbaniseerunud linnainimese mulje, ometi sa vist käid mere ääres Pivarootsis nii palju kui võimalik. Miks?**

Imelik, et ma niisuguse mulje jätan? Mu minapilt ei ole selline — mina ja urbaniseerunud. Eestlased on ju enamikus maakad, vanaisa mõisast koera vastu vahetatud... Ikka on väike hirm, et aetakse sinna asunikutallu tagasi. Ma saan aru küll, kust ma tulnud olen ja kuidas mul tegelikult on vedanud. Önn, et mind on seltskonda vastu võetud. Kas ma seda iga päev hinnata oskan?

**Sa oled ju ikkagi linnapoiss, kust siis see looduseihalus?**

Olin kümnene, kui isa ehitas maja Läänemaale Pivarootsi külla, otse mereranda. Enne seda olid ka vanaemad-vanaisad maainimesed, nii et suved olid ikka maal, kas Raplas või Virumaal, kuni vanavanematel olid talud alles. Isa ehitas selle suvemaja pärast 1967. aasta tormi, kui mets oli tormimurtud puid täis, ainult võta. Ehitas niisuguse palkmaja, ja jumal tänatud... Ema tegi minu puhul selle raskema, tuumema töö, pidas mind ületalve, mille eest käopoeg siis suurt tänulik ei osanud olla, aga isa andis suved. Nad lahutasid pärast kuuekümmet kaheksandat. Vanematel olid puhkused lühikesed ja meid jäeti venna ning isa naise pojaga suveks Pivarootsi, vahel olime kuude kaupa üksinda. Korra päevas pidime tädi Liine juures käima näitamas, et ära pole uppunud. Saime hakkama, mina olin kõige vanem, kolmteist vahest. Siis oli seal kandis veel elu: sadam, sovhoos püüdis aktiivselt kala, kohalikud, pood, elu käis. Nüüd on väljasurnud kant, viimased pensionärid ja suvilad. Tädi Liine maeti sel aastal Panso sünnipäeval.

Pärastpoole, kui ma hakkasin teadvustama, mida see kant mulle on andnud, meeldis mulle küll kuskilt pärineda, et ju ma sealt Läänemaalt pärit olen.

**Linn ju meeldib sulle, kas sa mõnes suuremas linnas ei tahaks elada?**

Ju mulle on määratud Tallinn. Aga vastupidiselt sulle, mulle New York väga sobib. Ma olin ju kindel, et linn, mida ma tean Salingeri, Bellow, Woody Alleni järgi, ei saa mulle sobida. Oli suur positiivne šokk, kuidas sobis. Niimoodi, hetkeks, on suurlinnas hea käia, avaliku elu tegelasena on vabastav see anonüümsus, mida iga suurlinn pakub.

**Kriitika ja teater ning selle kombinatsiooni kõige paremini toimiv kooslus?**

Ega oskagi täpseid printsiipe sõnastada, aeg ei soosi ka niisugust ajakirjandust, nagu igatseks; teatrit ka ei soosi... Hämmastav oli siiski lugeda näiteks Ivika Sillari "Arkaadia" arvustust, mis on ise juba suur kunst. Vaat, kui kriitikuil oleks aega selliste artiklite kirjutamiseks? Muidugi peab teater ka väärima niisugust lähenemist.

**Sul oli mõni aeg tagasi idee teha kriitikute Visnapi ja Herküluga intervjuu. Mida oleksid meilt küsinud?**

Eks ma sealt oleksin alustanud, et mis on see etalon, kuhu te projitseerite Eesti lavastusi. Eestis on väga hea teater tegelikult, seepärast tahaksingi aeg-ajalt teilt, kriitikutelt küsida, millega te ikka võrdlete meid? Ja muidugi oleks küsinud, kas te olete rahul olukorraga, et peate päevalehes kiirelt reageerima ja tihtipeale esietenduse või kontrollatenduse põhjal kirjutama? Ega mul teile palju küsimusi olekski olnud. Aga mõtlesin, kui ära sõnastada hindamise printsiibid, muudaks see kriitika ja teatri suhtlemise loomulikumaks ja arusaadavamaks, ses mõtteks võinuks too artikkel teraapiline olla. Oleks puurinud ja kiusanud teid...

**Kriitika kui tagasiside?**

Kui ma lavastajat ei usalda, siis on kriitikast abi, sest tahaks aru saada, kuidas mõjus, kas minust saadi aru, oli mu roll üldse loomingis? Ent kui lavastajat usaldan,

suhtun kriitikasse ükskõiksemalt, distantsilt: ah, et tema sai niimoodi aru, ja olgu õnnelik oma arvamises.

Mäletan, lavastuse “Kured läinud, kurjad ilmad” puhul olime valmis ka väga hävitavaks hinnanguks. Aga ükskord vilistaski meid hoopis publik välja. See oli üks Salme Kultuurikeskuse saalis antud etendus, kus publikuks olid n-ö pättpensionärid (vabandust!), kellele linnavalitsus oli tellinud jõuluetenduse. Neile jagati koridoris vist sööki, nõudepesuvahendit ja jõulupaki sees oli siis ka “Kurgede” etendus. Kõik tahtsid kõige paremat, aga kokku tuli tõeline veidrus. See minu pihkulöömise jutt esimeses vaatuses oli viimane piisk pensionäride taluvuskarikasse...

“Kured” on lavastus, mida ei tohi juhuslikult vaatama tulla, pead olema just selle tüki valinud. Tookord jaguneski saal pooleks, ühed vilistasid meid maha ja teised jälle neid, kes meid vilistasid. Läks tõeliseks mölluks ja siis tegime kümneminutilise vaheaja, rääkisime publikule, millest etendus jutustab, ja palusime neil lahkuda, kellele asi ei sobi. Siis mängisime edasi, sest me usaldasime Karusood, lavastust, kogu ettevõtmist. Osa läikuski, kuid paljud vanainimesed olid väga õnnelikud, et saavad näha lavastust, millele nad poleks jõudnud piletit osta. Ses mõttes huvitav kogemus, mida juhtub meie viisaka eesti publiku puhul väga harva.

#### Oled sa “Kured läinud, kurjad ilmad” tegelaste-prototüüpidega kohtunud?

Oma tegelastega mitte, ja ma ei tea ka, kas mu prototüübid on lavastust vaadanud. Minu tegelaste puhul oleks see ka kõige raskem, sest Joseph, keda ma esimeses osas mängin, on lavastuses väga kindlas funktsioonis. Ilmselt on ta väga haritud ja küsitlust tõsiselt võtnud inimene, kuid ta tekstist on võetud välja vaid lavastusele olulised lõigud. Talle võiks jääda vääririmõistmise tunne. Teine tegelane Malev on terviklikum, olen tema vastuseid, nagu kõiki tekste, tervikuna lugenud, sest ei pidanudki alguses kaasa mängima, vaid olema Merle konsultant-assistent. Pilt Malevist on adekvaatsem, temast on välja jäänud vahest üks aspekt — et ta on potentsiaalne vägistaja.

**Kriitikalt meediale üle minnes — sinu prognoos: millal skandaalsust ajakirjanduses vähemaks jääb? Sul ju kogemused, kui meenutada kohtuprotsessi ajalehega “Post”.**

Mu suhtumine meediasse on muutunud ükskõiksemaks. Kui skandaale otsiv ajakirjandus tekkis, siis oli mu reaktsioon väga valulik. Praegu ma enam kedagi kohtusse ei kaebaks, ükskõik mida “Seltskond” või “Kroonika” võtaksid heaks kirjutada. Siis olime tundlikumad, pealegi oleme pärit ajast, kus ajalehe nimi oli “Pravda”... Esimesel hetkel tundus ju, et nüüd kajastab ajakirjandus reaalsust adekvaatselt, nüüd ta saab ja võib seda teha! Ja kui siis lehest lugesid midagi hästi ilget, oli reaktsioon valuline. Muidugi on kurb, et ajakirjandus devalveerub ja ta usaldusväärsus kahaneb. Kui lehte loen, pean kogu aeg dešifreerima, mis on tegelikult toimunud või juhtunud ja kellele on see kirjutis kasulik. Piir tõsiselt võetava ja kollase ajakirjanduse vahel on ikka väga ähmane.

Nüüd aga kiidame kultuuriajakirjandust. “Sirp” on tore ja jõudu temale. Ja jäägu igavesti kestma mälestus “Postimehe” Kultuurist kui tõelisest majandusseadusi frotsivast tasakaaluimest, sest kadunuke oli äärmiselt arvestatav, hoolimata oma kergelt loetavusest. On hää meel, et üle saja numbri on niisugust asja tehtud ja et s a b. See annab lootust kvaliteetajakirjanduse tulevikule mõeldes. Ma ei kiida mitte sellepärast, et sina ka seda lehte tegid.

#### Oled kirjutanud seriaalile stsenaariume. Kuidas see tuli, kas telliti?

Ise pakkusin “Waba Riigile”, hakkasin vaikselt soperdama, esimene lugu tuli vist vend Madiselt, ta rääkis mehest, kes oli tohututes võlgades, kraapis umbes veerandi rahast kokku ja läks kasiinosse, pani kõik ühele kaardile, kaotas, läks uksest välja ja laskis ennast maha. Kirjutasin siis mehele eluloo taha... Aga see oli tõesti näpuharjutus. Kirjutasin “Waba Riigile” teise osa veel, see juba meeldis mulle endale ka ning ju ma oleksin edasi kirjutanud, kui oleks aega olnud. Teise loo situatsiooni mõtlesin ise välja: töötu näitlejannast staar müüb ennast kaubamaja reklaamiks vaateaknale elama, sest tal pole enam kuskil olla. Aga sa küsisid, et kas minus pole vastuolu — ise urbaniseerunud linnarott ja igatseb maale, Pivarootsi. Vastuolu kaob ju tänapäeval ära. Mõtle, kui hea oleks maal arvuti taga elatist teenida, olles samal ajal sisuliselt üliurbaniseerunud inimene. Unistan tõepoolest, et umbes kümne aasta pärast oleks Pivarootsis soojapidav maja ja ma saaksin oma erialal töötada linnas nii umbes pool aastat ja pool aastat elada mere ääres ja tegelda oma kõrvalharrastusega.

### Mis too kõrvalharrastus siis oleks?

No kirjutada, kirjutada! Olen maigu suhu saanud. Need kaks korda kaks nädalat, mil ma stsenaariume kirjutasin, oli üks õnnelikum aeg mu elus. Täielik loominguiline põlemine! Arvuti lahti, kogu aeg tekst ees, muudkui rullisin seda edasi-tagasi mööda ekraani. Oli ka hetkeks niisugune aeg, et sain ainult kirjutada, mulle ei meeldi korruga saja asjaga tegelda. Aga elu sunnib vist meid kõiki kogu aeg tegelema mitme asjaga korruga. Olen ju korruga filmisaate juht, Ivan Orav, mängin teatris üle õhtu ja teen kahtesid proove korruga. Tahaks nii, et ma ei peaks päeva jooksul tegema hüplevaid lülitusi. Oleks ainult üks asi kuklas, mis marineeruks ja suhestuks kõigega, mis päeva jooksul toimub. Mulle meeldib olla ühe asja sees. Aga sellest ei saa sõõnuks.

### Kas alateadvuses on olemas ka mõni näidend?

Ei ole tõsiselt mõelnud, kuigi vahel on tunne, et võtaks selle mõtte nüüd kaissu ja laseks tal kasvada ja areneda. On küll situatsioone ja katkeid, mida näen või loen ja millest võiks arenada näitemängu, ühe suure terviku. Aga aega ei ole.

### Saaksid sellega hakkama?

Arvan küll, sest juba need kaks pooletunnist stsenaariumiräbalat hakkasid kasvama, liikuma, elama ja mu tegelased hakkasid ise dikteerima oma lahendusi. Teatav enesekindlus on siginenud, nii et kui kunagi tekib hea näitemängu idee, siis julgeks võtta endale aega kirjutamiseks. Heldene aeg, kui lugesime "Kurgede" elulugusid, seal on igal leheküljel ainet, millest võiks tuletada näitemängu, impulsse tuleb tegelikult kogu aeg. Võiks minna ju Tartu Kirjandusmuuseumi, lapata elulugusid ja hakata lihtsalt kirjutama.

### On sul unistuste rolle?

See on komplitseeritud probleem: kus, kellega, kelle juhtimisel? Mõttetu on unistada lihtsalt rollist kui sellisest. Mul oli käes unistuste roll Claudius — ise lõin ja la lüpsikusse, kuri lehm ajas pange ümber... ja jäigi "Hamleti" Claudius mängimata. Kui on hea lavastaja, siis võib telefoniraamatut ka mängida. Ausõna! Kui ikka tuleb tark inimene, tõeline professionaal ja ütleb, et nüüd loome kaheks ja pooleks tunniks huvitava ja kultuurse, originaalse ja enneolematu maailma, ikka tahaks mängida.

### Mis on kriis — loomingu, isiklikus elus?

Eeh... Niisugune leebe kriis on tegelikult kogu aeg. Ei ole aega, kus oled rahul ja õnne tipul. Pärast õnnelikku esietendust vahest. Leebe kriis on loomulik seisund, närv on pidevalt sees. Kui kriisi pole, siis peaks kogu aeg niisugune permanentne rahu olema, jah? Meenutab surma. Enne iga esietendust on kriis. Mhh... suuremad kriisid on ikka eraelulised. Valdan teatrit paremini kui elu, mulle tundub, et elus olen tihtipeale lahendamatu probleemide ees, ja ma ei tea, kuidas käituda. Aga teatris, loomingu ma ei kaota optimismi, ma saan aru, et on raske, aga olen kindel, et leian lahenduse, või tean, kust abi saan või mis mind aitab. Elus langevad käed hoopis tihedamini rüppe, täiesti jõuetult.

### Krjukov rääkis, kuidas tal maailm värviliseks muutus, kui ta joomise järele jättis. Kas sulle sinu kriis ka millekski kasulik oli?

Muidugi kasulik. Vaata, ma olen ikka õelnud, et ma nagu ei jätnud joomist maha, vaid ühel hetkel... joomine lihtsalt jättis mind maha. See ei ole niivõrd teadvustatud kodanikuakt, et ma saan aru vastutusest enda, ühiskonna, rahvuskultuuri ja oma laste ees, vaid tekkis totaalne, valdav arusaamine, selline füsioloogiline tõdemus: ma olen ju kainest peast õnnelikum, kuidas ma varem aru ei saanud! Need taastumised ja pohmellid hakkasid juba kõige tähtsamaks muutuma. Kõige suurem probleem, millega ma tegelesin: saada ennast korda, olla siis hetk sotsiaalselt tähendusrikas, et siis jälle... See on nagu "Kirves ja kuus", kui Kiisk ütles: mina olen ikka viinaga teind, mis mina tahan, mitte aga viin minuga! Mina ei saanud seda enam öelda, sest viin tegi minuga, mida tahtis. Ja oi, küll tema tahtis, küll tal oli fantaasiat ja ettevõtlikkust! Õnneks pole ma karsklasena tigidamaks muutunud, mõnega pidi nii juhtuma. Aga miks muutub alkohoolik tigidaks? Kui ta on kaine, pohmellis, siis ta on madalam kui muru, sest ta on permanentselt süüdi — tal puudub seisukoht ja talle võib iga hetk öelda, et sina, joodik, ole vai! Ja kui ta siis julgust võtab, ega ta enam rõõmsamaks muutu, ta ei ole endaga rahul, õnnetunne on täiesti näiline. Ta on ikkagi enda suhtes raevus, et peab jooma, ja püüab ka ümbritsevaid alandada, et neid enda silmis samale tasandile kiskuda. Mis te ise paremad olete!

Ega Jura (Krjukov) muutunud karsklasena ka tigidaks. Sõnavõtlikumaks muutusime me mõlemad pärast seda, enesekindlust tuli juurde. Enam ei lase endale nii pähe istuda.

**Ja aega on nüüd ka rohkem?**

Jah, Mihkel Mutt küsis mu käest — ta oli ka hulk aega kaine olnud — noh, juhtub hoopis vähem, eks? Ja äkki oli mul vastus valmis: juhtub küll vähem, Mihkel, aga kas sa ei leia, et mäletad rohkem? Mul hakkasid laval detailid kaduma, muutusin ümmarguseks, nurkadeta, mõnusalt pehmeks vanameheks.

**Milline on olnud su helgeim aeg teatris, kuigi oled väitnud, et sul on alati vedanud?**

Helgeim aeg oli ikka kakskümmend kaks aastat tagasi, kui minust sai Viktor Kingissepa nimelise Tallinna Riikliku Akadeemilise Draamateatri inspitsient. Kui ma elasin ainult Draamateatri lõhnast, mis tekitas orgiastilise õnnetunde, mida ei saa iial tagasi. See lõhn tuleb nüüd vahel meelde, kauh ja kauh! Nagu suitsetajatel mingil hetkel esimese suitsu maitse, kui värskes õhus võtab esimene mahv pea ringi käima.

Õnnelikke aegu on loomulikult palju olnud, teha "13-aastasi" Klooga rannas, kus päevad läbi töötasime ega olnud veel aimugi, kuidas tööd tehakse: ju nii tehaksegi! Kakskümmend neli tundi ööpäevas: tegime proove, ehitasime ise lava, elasime Klooga rannas, valmistasime süüa, kirjutasime õhtul oma päevase proovi puhtalt ümber, trükkisime neid masinal ja siis hakkasime hommikusi improvisatsioone juba õhtul pähe õppima... Oli aasta 1980 ja mina teise kursuse üliõpilane. Muidugi oli õnnelik aeg, kui tegime Mati Undiga Ibseni "Kummitusi", minu jaoks ootamatult niisuguse rolli peale ja sellisesse seltskonda sattuda! Teha Ibsenit, Hilja Varemi ja Ilmar Tammuriga, minusugune koomik: peas tingud ja täid, kõõma pudesne kraele.

"Tagasitulek isa juurde" täpselt samamoodi. "Ameerika inglid". Olime Kreismanniga juba naeruväärsed, käisime käest kinni, ja kuhu me maha istusime ja nägime kahte kõrva, hakkasime kohe Malviust kiitma.

**Juhan Viiding, Sulev Luik, Jüri Krjukov — oled sa nende lahkumisi enesele kuidagi mõtestanud?**

Ma ei jõudnud Juhan Viidingule üldse lähedalegi. Kuigi sain aru, et ta on ürgnäitleja, aga ikkagi suhtusin aukartusega inimesse, kes on iseendast lõpetatud

*Colin Higgins/Jean-Claude Carrière, "Harold ja Maud" (lav M. Karusoo). TRA Draamateater, 1978. Harold — Urmas Kibuspuu, Psühhiaater — Andrus Vaarik.*

Gunnar Vaidla foto





taiese teinud. Vaatasin teda imetlusega kõrvalt. Aga temast on puudu küll, ma taban end segastel aegadel tihti mõtlemast, et ei tea, mis Juhan ütleks? Mitte et tema tõde oleks mulle alati sobinud, aga tema arvamused huvitaks mind väga, see teeks jaldi representatiivsemaks. Kui Juhani lahkumisega jäi üks eetiline parameeter puudu, siis pärast Jurat (Jüri Krjukov) kadus üks professionaalne mõõdupuu. Kui mõnd rolli teen, siis mõtlen tihtipeale, mismoodi oleks seda Jura teinud või mis tema oleks arvanud. Sageli mõtlen ka sellele, et kui Jura oleks elus, siis oleks seda rolli pakutud ilmselt esimesena temale, mitte mulle. Suleviga olime rohkem semud, ühes garderoobis ka, meie huumorimeeled kuidagi haakusid. Loomulikult jäi Draamateatri näitlejate pilt pärast neid tunduvalt vaesemaks, ühel põlvkonnal meie teatris oleks nagu jalad alt lõigatud. Ega ma poleks paljusid rolle saanud, kui nemad oleksid kõrval. Kui mõelda, et Draamateatris oleks Juhan Viidingu lavastused, siis on see ikkagi üks väga oluline asi, mis on teatrist puudu. Neis oli klassikalöhn kõige paremas tähenduses. Niisuguste asjadele mõeldes saan aru, kui vana ma tegelikult olen. Rauk.

Oled olnud pikka aega Eesti Vabariigi südametunnistus, kehatudes Andrus Kivirähi abil veendunud tiblade vihkajaks Ivan Oravaks. Räägi oma kohtumistest eesti rahvaga.

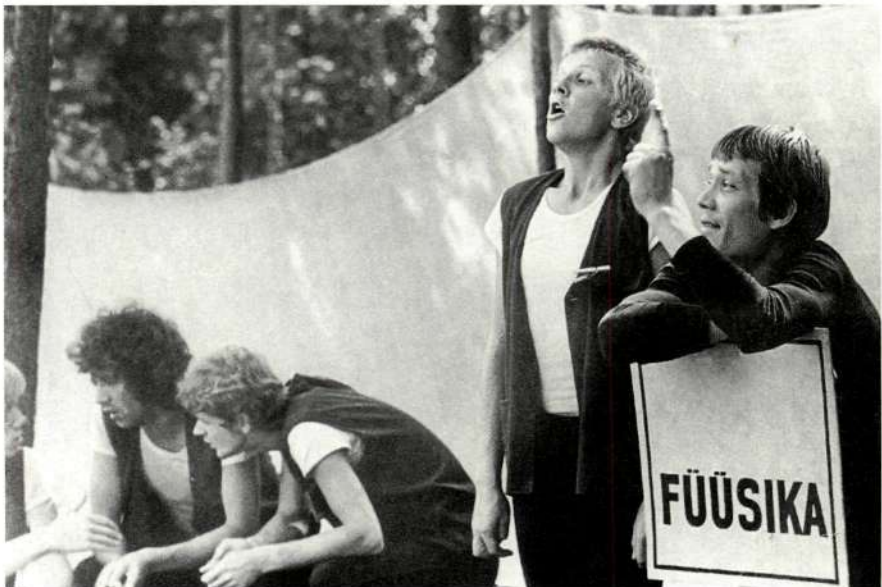
Oravat hakkasin kohe röömuga tegema, ja alguses muidugi lugema, sest Ivan Orav kehastas minu jaoks suure rahva huumorit — see tema eneseiroonia. Eriti veel seitse-kaheksa aastat tagasi, kui peale rahvusriigi midagi püha ei olnudki, hetkeks. Ja Andrus Kivirähk oma noorusliku blasfeemilisusega läks kallale ainsale pühamule. Siis see tundus nii suurejooneline, selline eneseiroonia, nii julge ja uhke.

Andrus ise ütleb ka, et tema Orav on ajas muutunud kärnaärnilikumaks selle sõna kõige paremas tähenduses, natuke aktuaalsemaks, kaotades midagi oma megaeestlase tähendusest, mis oli Ivan Orava puhul kunagi esmane. Ent Orav on üldiselt postmodernne objekt, keda on võimalik igal tasandil vastu võtta. Vahel ta lausa hirmutab mind, tema hoiak tundub lausa ebaeetiline, kui temaga samastutakse. Et pärast mu sõnavõttu minnakse kuskile kioski taha tiblasid peksma. Selline vastuvõtu tasand on ka täiesti olemas.

Kas Orav ja Vaarik mõtleavad Eesti Vabariigist tühtmoodi?

Tead, "New York Times'is" oli hiljuti olnud päevalause, noh, nagu meilgi pannakse päevalauseks tsitaate, ja see oli vene immigrandilt, kes oli NList tulnud. Tä

*Merle Karusoo, "Olen 13-aastane" (lav M. Karusoo). Noorsooteater, 1980. Guido Kangur, Villu Kangur, Andrus Vaarik, Rein Oja.*



väitis: kõik, mida nad nõukogude ajal rääkisid sotsialismi kohta, oli vale, aga kõik, mida kapitalismi kohta — õige. See kehtib ka Eesti Vabariigi kohta, kuigi natuke liialdatult. Majanduslik tsensuur on võigas asi — hiiliv, vaikne rahavõim. Raha on ju ohtlik. Kena asi küll, selle eest saab hääd ja ilusat ... aga rahahimu käsikäes tarbimisdiktaadiga — see kõik kokku on ikkagi äärmiselt salakaval. See on valitsev ideoloogia, nii et kui sa keeldud tarbimast, oled dissident.

Tegelikult olen Eesti Vabariigi üle uhke ja väga rahul. Ma ei kuulu virisejate hulka, kuigi saan aru ka kultuuriinimeste tärkavast vasakpoolsusest. Aga meil on ikkagi imeliselt hästi läinud. Tean küll endavanuseid, kellest võib aimata, et oma sisimas tahaksid nad nõukogude aega tagasi, sest siis ei pidanud ise vastutama. Seda olen ka Orava esitamise puhul tundnud, et neid on Eestimaal palju, kellelt on vaenlane ära võetud ja neil ei ole kedagi süüdistada. Kas nad julgevad ükskord enesele tunnustada, et vaenlased on nad ise? Et nad ei kõlba elama unistuste riiki, millest oli viiekümne aasta jooksul loodud tõesti ivanoravlik ettekujutus. Küllap paljud tõesti "uskusid", et õnad kasvasid nõgeste otsas ja kui Päts tuli välja, siis läks valgeks... noh, peaaegu, ma muidugi liialdan. Mul on oma vanemate põlvkonnast kahju.

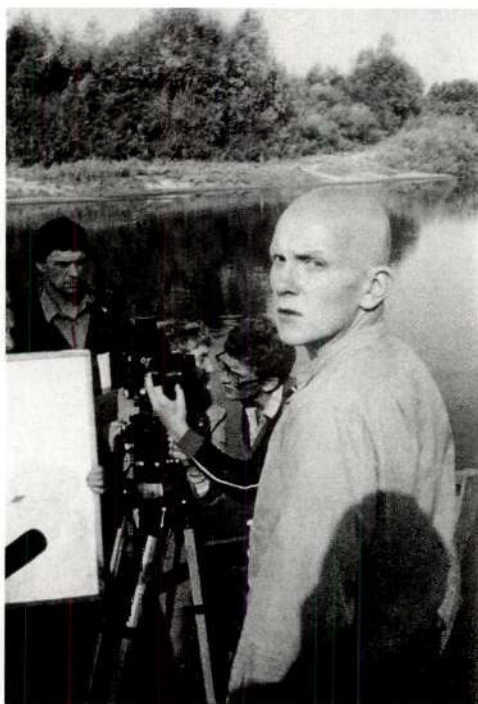
Aga mu enese sotsiaalne vastutustunne on vist väga väike, mina barrikaadidele ei torma. Ja kardan mõjuda ebakompetentsena, kui ma näiteks ühiskonna asjades kaasa hakkaksin rääkima. Ei ole ju ka aega süveneda. Kas või seesama viimane Draamateatri kriis. Eks ma jäin ikka lõpuks lolliks, kui püüdsin abitult, oskamata ennast põhjendada, Karusoo kaitseks sõna võtta. See tegi vist asjale kahju. Laskusin vist samale tasemele ministrile kaebajatega, hakates nendele vastu õiendama. Muidugi tegi kogu see lugu mind targemaks, paljud illusioonid on kadunud. Mõtlen, mis tegelikult ajendas neid kaebajaid-mässajaid? Mida nad siis tahtsid? *Status quo'd* — et midagi ei muutuks. Hirm enne kevadet, et Karusoo vaatab koosseisud üle. Ja ma saan sellest hirmust aru, tööd leida näitlejana praeguses Eestis on keeruline.

Alati on üheks rahulolematuse põhjuseks tühi teatrisaal, kui publikut ei ole. See teeb kõiki erakordselt närviliseks. Kõlab küll labaselt, aga me oleme näitlejaks hakanud ju selleks, et igal õhtul täissaalidele esineda. Aga see on hoopis keerulisem

Jevgeni Švarts, "Draakon" (lav Ingo Normet). X lennu diplomilavastus, 1981. Pürjermeister — Andrus Vaarik, Charlemagne — Andres Lepik, Heinrich — Jaan Rekkor.



Andrus Vaarik Olav Neulandi filmi "Reekviem" võtetel (1984).



ja hirmuäratavam probleem, mis sest teatrilt üldse saab. Äkki me tõesti kaome kuskile getosse, keldritesse esoteeriat esitama? Kahju muidugi, et 13 — 18 aastastele pole teatris juba pikka aega midagi vaadata, teater on jätnud ise publikusse augu.

**Teater kui ülla eesmärgi nimel toimiv tervik? On see riigiteatris võimalik?**

Väga tugeva lavastaja-teatrijuhi korral on kõik võimalik. Aga nagu kunagi Krjukov ütles: kui häid lavastajaid pole, siis muidugi on staariteater, kõik hakkavad panema, nii et maa on must ja hoidke eest! Kõik päästavad oma nahka.

**Aga meelsamini töötaksid riigiteatris, mitte väikeses trupis?**

Olen Draamateatris juba nii kaua olnud, et mul hakkab karistamatuse tunne tekkima. Pole kedagi, kes nõuaks. Ilmselt igas teatris tekib nii pika aja peale selline tunne. Ses mõttes oleks päris tore, kui kuskile külaliseks kutsutaks. Et peaks end nagu laps tõestama: miks mind üldse kutsuti? Aga siin saad rolle tõesti nii, et ei jõua eemale peksta. Eks mind seetõttu pole ka mõnda teise teatrisse kutsutud, et olen kogu aeg omas teatris kinni olnud. Mu ainuke külalisroll ongi Scapin Rakvere Teatris. Uitjutte on ikka olnud, et võiks teha, aga... keskkonnavahetus mõjuks kindlasti mobiliseerivalt.

**Millal sinu meelest oleks õige aeg lavalt lahkuda?**

Olen seda juba sada korda tsiteerinud: mis juhtub vanade näitlejatega? Midagi ei juhtu, edasi mängivad. Meil on ses mõttes hea elukutse, et kui ikka mälu, diktsioon ja füüsis on enam-vähem korras, siis mina küll kuhugi ei lähe, enne kui ära aetakse. Ei oska ju ka midagi muud! Ei tea, võib-olla vananedes tekivad mingid spetsiifilised raugakompleksid, aga minu meelest on vana inimene laval erakordselt huvitav.

**Oled tihti kurtunud nn pooliku teatri üle. Millal saab lavastus valmis?**

Vahepeal oli aeg, kui ükski tükk ei saanud valmis, hirmus aeg oli. Kas või selles mõttes oli "Meest, naist ja kontserti" rööm mängida, sest lavastus sai seitsmekümne etenduse jooksul areneda, see oli protsess, sain selle ajaga targemaks. Mitte nii, et mängime kaksteist etendust ja lavastus ei saagi vahepeal valmis, hea kui teksti pähe saad, too aeg, kui oli 18—19 uuslavastust hooajaks, kui läksime tihti peale esietenduseks lavale alles proovi tegema. Mul on oma Richard III-st kohutavalt kahju, 27. novembril oli 29. etendus ja ma tunnen, et alles nüüd võiks mängida. Sest esietendusele läksin hämmastavalt toorelt. Just enne oli olnud see "Hamletit" pusa. Noor Toompere ütles mulle pärast esietendust, et me tegime küll õieti, et "Hamletit" välja ei toonud, aga tegelikult löikasid sa endal jalad alt ära nagu Kalevipoeg, kohe sinna otsa Richardit tehes. Et midagi pidi nagu tõestama, kuna "Hamletiga" nii läks. Hästi valed pinged olid sees, ei saanud röömu ega vabadust kätte. Ja nüüd, alles viimased viis etendust, kuigi selle lavastusega on käinud üks lõputu reanimeerimine, aga nüüd olen ta kätte saanud. Mäletan, mul oli esietendusel I vaatuses hirmust kõht lahti. Ma ei julgenud laval esimese vaatuse ajal kõvemata häält teha, kartsin, et teen ennast täis. Jube kogemus, mul pole närvidest midagi niisugust varem olnud. Kuigi ma tean, et üks mu kallid kolleeg oksendab enne igat esietendust, nii et inspiatsiendiga on kokku lepitud, et enne publikumärke ei anta, kui ta on ära oksendanud.

**Mida arvad Kõivust, ta näidenditest, tema maailmast? Mäletan, kui te "Tagasitulekut" tegite, kuis sa õhkasid: hea dramaturgia tunneb miili kauguselt, ei tea millest ära.**

Olen kehv näidendilugeja, mul on elus vaid mõned korrad juhtunud, et loen näidendi läbi ja tean: aah, ma tahan seda mängida! Kuigi nooruses oli igasugu unistusi, aga tegelikult on nii olnud näidenditega Witkiewiczi "Väikeses häärberis", Stoppardi "Rosencrantz ja Guildenstern...", Kõivu "Tagasitulek isa juurde", Kushneri "Ameerika inglid"... Kõiv on väga lummas, assotsiatiivne ja nii, nagu ta näitemängud sõna-sõnalt kirjutas, on neid tõesti peaaegu võimatu lavale panna. Pedajas leiab neile näidenditele ju mingid omad ekvivalendid, mäletad, kui vaatasime Joensuu "Tagasitulekut isa juurde", milles olid Kõivu remargid sõna-sõnalt ümber pandud, ja see ei olnud nii veenev kui Pedajase leiud. "Tagasitulekus" pidin alguses olema ju lihtsalt statist — üks neist, kes teevad lava all hääli ja marsivad vene sõduritena üle lava. Priit kehitas õlgu: pole midagi teha, aga mul on vaja inimesi. Väga pika mokaga läksin seda näitemängu lugema: sooh, lava alla hääli tegema, muuks ma enam ei kõlba! Aga niipea, kui näitemängu läbi lugesin, olin kindel, et olen igas asendis nõus ükskõik mida tegema, et ainult olla osaline, anda oma pisku selle maailma loomisel.

Ja siis teatab Pedajas äkki, et ta arvab ikka, et peremees ja isa on kaks inimest, et ta teeb selle rolli siiski kaheks. Nii ma saingi Lutsepa kõrval Peremehe rolli. Pärast ei kujutanud ettegi, kuidas nad võinuksid üks roll olla. Pedajas andis mulle veel kaks monoloogi ka, ühe "Küüni täitmisest" ja teise kirjutas Kõiv juurde. Nii et mu alandlikkus sai kuhjaga tasutud — rolliga. Võimaluse Krjukoviga koos mängida, niisuguse imetlusväärse rolli nagu ta tegi!

**Kas võib öelda, et põhilised lavastajad, kellega oled koos teatrit teinud, on Unt, Karusoo, Pedajas ja Malvius? Iseloomusta neid kõiki lühidalt, kui see on võimalik.**

Nende neljaga teeks kohe kõiki asju, alati. Karusooaga töötades saan alati targemaks, tema on neist kõige rohkem ka pedagoog, tema mäletab kõiki mu stampe ja nippe, mälu on ju tema dominant. Ega tema ei lase mul vanu võtteid kasutada, ta kiusab niikaua, kuni ajab mu üle lati — tegema midagi sellist, mida ma enne pole teinud. Ja roogib armutult välja kõik vanad intonatsioonid, kohandumised ja nipid. Tema ei lase mul mugavaks minna. Proovis on raske ja etendusi teha on väga huvitav.

Tean, et Unt tahaks ka, et ma iga kord uues kvaliteedis oleksin, aga Mati on nagu kärsitu, või ta mõtleb hoopis mingi lavastajaniipi välja, et mind värskemas kontekstis või valguses eksponeerida. Aga ta ei viitsi seda peent psühholoogilist nikerdamist teha, et jälgiks väga täpselt näitlejat ja peegeldaks teda armutult. Vähestes lavastajates on seda suursugusust "ära surra näitlejas", seda laia joont — sügavat, ürgset enesekindlus, et mu parim lavastus tuleb nii, et nad ei saa üldse aru, et ma olen lavastanud. Seda oskavad vähesed — et kõik näitlejad mängivad pööraselt hästi ja uus maailm on loodud ilma väliste efektidega.

Pedajasega on väga turvaline tööd teha. Ehkki ta tööpooldest jätab vahel need lõpud tükkidel tegemata, drastilisematel juhtudel ta ei viitsi teise vaatusega üldse palju tegelda; kui esimene on paigas, siis tuleneb sellest teine! See võiks hulluks ajada seda, kes teda ei tunne. Kui nii, nagu Priit proovi alustab, hakkaks peale mõni noor lavastaja, söödaks ta ära koos naha ja kalossidega. Ega Pedajasel alguses väga kindlat plaani ole, aga ta püüab näitlejat otsa peale aidata, ja kui ta näeb, et näitlejalt hakkab juba natukenegi tagasi tulema, virgutab see tema fantaasiat ja niimoodi hakkab ta sammhaaval looma. Priidu proovis ma julgen loll olla, see on hea tunne tegelikult,

*Molière, "Scapini kelmused" (lav Madis Kalmet). Rakvere Teater, 1983.  
Géronte — Vulli Käro, Scapin — Andrus Vaarik.*



sest julged kõik välja pakkuda. Ta on ise ka näitleja, seepärast saab ta aru, miks näitleja peab alguses palju välja pakkuma, iga esimene uitmõte tuleb ära proovida. Plahverda välja kõik mis tuleb, sest Pedajas peegeldab hästi.

Ja mul meeldis "Kirvest ja kuud" ka teha, oma väikest postiljoni suitsu jalgrattaga, ning vaadata, kuidas Kiisk ja Krjukov töötavad. Väga õnnelik lavastus oli. Eriti huvitav oli jälgida Kaljo Kiiska proovis: see on üks täiesti omaette meetod. Tema proovib, osaraamat peos, või ka tekst juba peas, ja kõik, mida ta mõtleb ja tahab, see tuleb kogu aeg suust välja. Vahepeal rolli teksti ja siis oma arvamus, huvitav meetod proovida, sest lavastaja saab kogu aeg väga adekvaatse pildi, mida Kiisk parajasti proovib. Ja nii ta proovibki, kogu aeg midagi vaikselt pöbiseses, rääkides oma tegelaskujust vahepeal esimeses, vahel kolmandas isikus. Kommenteerib ja mängib samal ajal.

Georg Malviuse puhul tunnen harva esinevat väärikust, pühendumust teatrisse, autorisse, näitlejasse, proovi, ka tehnilisse töötajasse. Olla lavastaja ei ole tema jaoks enesestmõistetav privileeg, vaid suur õnn, mis tuleb igapäevase järgitu tööga ära teenida. Ta annab vastuse igale mu küsimusele ja on kogu aeg minust samm ees — ettevalmistus on sedavõrd põhjalik. Mis ei välista seda, et ta sobitab näitleja leiud väga hästi oma nägemusse. Koostöö temaga on sihipärane, loogiline, ma oskan temaga töötada, ta annab selliseid ülesandeid, et mul on, mida mõelda, teha, proovida.

Kellega tahaks veel töötada. Elmo Nüganeniga, mäletan tema heldimusest märgi silmi Fomenko truppi külalisetenduse vaheajal. Ja minu meelest pole see surnud teater, nagu ütles üks noorema põlve lavastaja.

#### **Miks sa lavastajate suhtes vahel nii kriitiline oled?**

Ma ei kannata lavastamise teesklemist, kui lavastaja hakkab mingit udu või visiooni looma. Räägi üks endale kodus, mismoodi sa kavatsed seda õhkconda luua, mina ei lähe lavale atmosfääri looma, mind tuleb näitlejana täpselt tegutsema panna. See on aja raiskamine, kui ma pean proovi minema, luuletades ise endale ülesande, et mitte lihtsalt tolgendada laval, tekstiraamat peos. Teeks nii, et mul oleks ka midagi mõelda. Muidugi on nii ebakapitalistlik lavastajale vastu hakata...

#### **Imselt on selleks ka objektiivne põhjus, tuleb lihtsalt juurde üks lavastajapõlvkond, kellel pole nii palju kogemusi.**

Võib-olla see on ka põlvkond, kes ei taha kas küündimatuses või hoolimatusest tegevusliku analüüsi meetodist midagi teada. Sest on ka lavastajaid, kes saavutavad suurepäraseid tulemusi seda näiliselt rakendamata. Aga siis peab sul juba geeniuse tunnuseid olema, isiksuse omi vähemalt. Unt räägib sellest vähe seetõttu, et ta ülehindab näitlejaid. Talle on kõik selge, aga ta justkui ei taju, et näitlejale peab nagu lapsele koolis kordama ja nämutama, mis on rolli ja näidendi suhtes oluline.

Muidugi võiks ju mõelda: aita noort lavastajat. Aga äkki märkad, et too on su uitmõttest tükile jälle uue kontseptsiooni leiutanud. Pärast vastuta.

#### **Kas ise tahaksid kunagi lavastada?**

Minu alalhoidlikkuse ja konservatiivsuse juures oleks see täiesti uus, teadvustatud etapp. Kui ma oma praegusest minast väga ära tüdin, siis võib-olla hakkab ka, tormas surmapõlgava näoga nende hulka, kelle suhtes ma nii kriitiline olen. Ja olen ise kindlasti mitu korda magedam. Mulle on ettepanekuid küll tehtud, aga seni olen kõrvale puigelnud. Võib-olla see ühel päeval juhtub, aga praegu suudan kiusatusele vastu panna. Sest see on ikka minu jaoks praegu võrreldav sellega, et ma võtan ennast ihualasti ja lähen seisan keset tormist talvapäeva Draamateatri ees, ja seisan kohe kaua! Ja ära ei lähe ning väidan, et see on mu enda valik. Et kultuuriministeeriumi akendest oleks ka näha. Ja seisan tundide kaupa: mul on pööre elus! Praegu see mõjub mulle küll nii. Las ma saan vanemaks, enesekindlamaks. See on niuke isane amet: ma tahan midagi kehtestada, valitseda; tahan elu muuta, luua lavale ühe maailma, mis on õige... Ei, vist on lootusetu, et ma kunagi julgen lavastada, sest olen enda jaoks hea lavastaja lati liiga kõrgele ajanud.

Lavastaja vastutus on tohutu, ta võtab vastutuse terve grupi inimeste elu eest enda peale: esimesest proovist viimase etenduseni. Ega lavastajad eriti palju ju etendusi vaata. Et Karusoo käib korra kahe kuu tagant "Kurgi" vaatamas, on harv juhtum. Praegusel küünisel ajal — et keegi hoolib ja see on oluline, mida me kaks kuud tegime. Näitleja amet on ikka imelik, oled oma loomingu subjekt ja objekt korraga...



Juhan Saar/Kaarel Kilvet, "Nii kaua kui sa ei tule, laulan sust..." (lav Kaarel Kilvet). Noorsooteater, 1991. Gailit — Andrus Vaarik.

Henrik Ibsen, "Nukumaja" (lav Terttu Savola). Noorsooteater, 1991. Nora — Anne Reemann, Hjalmar — Andrus Vaarik, pr Linde — Anu Lamp. Peeter Lauritsa foto



August Strindberg, "Preili Julie" (lav Mati Unt). Noorsooteater, 1987. Preili Julie — Maret Mursa, Jean — Andrus Vaarik. Peeter Lauritsa foto

### Miks sa ikkagi näitlejaks saada tahtsid?

Ega ma osanudki muud tahta. Isa mäletab, ma olevat ikka väga väike olnud, nelja-viiene, kui teatasin, et hakkam klouniks. Alates esimesest kuni kaheksanda klassi lõpuni käisin Maie Kilgase juures näiteringis, Nõmme pioneeride majas: seal olid veel Madis Kalmet, Vilja Palm, Vladislav Koržets. Esimene tükk oli "Kevadpidu metsas", kus mina olin üks neljast karust. Kuna karu kostüüme kõigile ei jagunud, siis mul oli seljas hall hundi kostüüm, millelt oli saba ära rebitud. Me oleksime pärast kaheksandat klassi heameelega edasigi käinud, aga Maie Kilgas pelgas vist, et tal pole meile enam midagi pakkuda. Tegelikult tundus ta olevat maailma parim näitleja.

Kodus meil just agaralt teatris ei käidud. Olen hämmastusega mõelnud: ei mäleta, et meil raamatuidki olnuks. Maal vanaema juures oli suur diivan, selle kast oli täis "Päevalehe" jutulisasid, krimkad. Neid lugesin, tänini olen krimkadest sõltuvuses. Ilmselt ma ikka eputan ka, et saapapoisist miljonäriks. Et näe, maapoisist sai näitleja. Kuigi ma pole ju päris maapoiss, mu vanemad on esimese põlve linlased — isa Rapla kandist, ema Virumaalt Tallinna tulnud. Hästi tõsised tööinimesed.

Mina elasin rahulikult ema juures, ei tema mind kuskile vaimselt suunanud, vend Madis oli siuke kahe pere koer, vahel ema, vahel isa juures. Koolis olin ka hästi keskmine, õppetulemuste järgi vähemalt, ei mingeid eeldusi vaimseks tegevuseks. Elu ja olud on mind sundinud selleks ja see on siia maani minu jaoks raske töö. Mul on kogu aeg hirm, et ühel päeval mind paljastatakse ja saadetakse tagasi ETKVLi kaubabaasi transporditööliseks, kus mu õige koht. Eks see ole esimese põlve intelligentide hirm. Mäletan, lavakunstikateedris Jaak Johanson, mitmendat põlve intelligent — temal oli see kõik läbi elatud, mille poole mina alles pürgisin, tema



Slavomír Mrožek, "Tango" (lav Mati Unt) Noorsooteater, 1989. Ala — Anne Reemam,  
Artur — Andrus Vaarik.  
Peeter Lauritsa foto

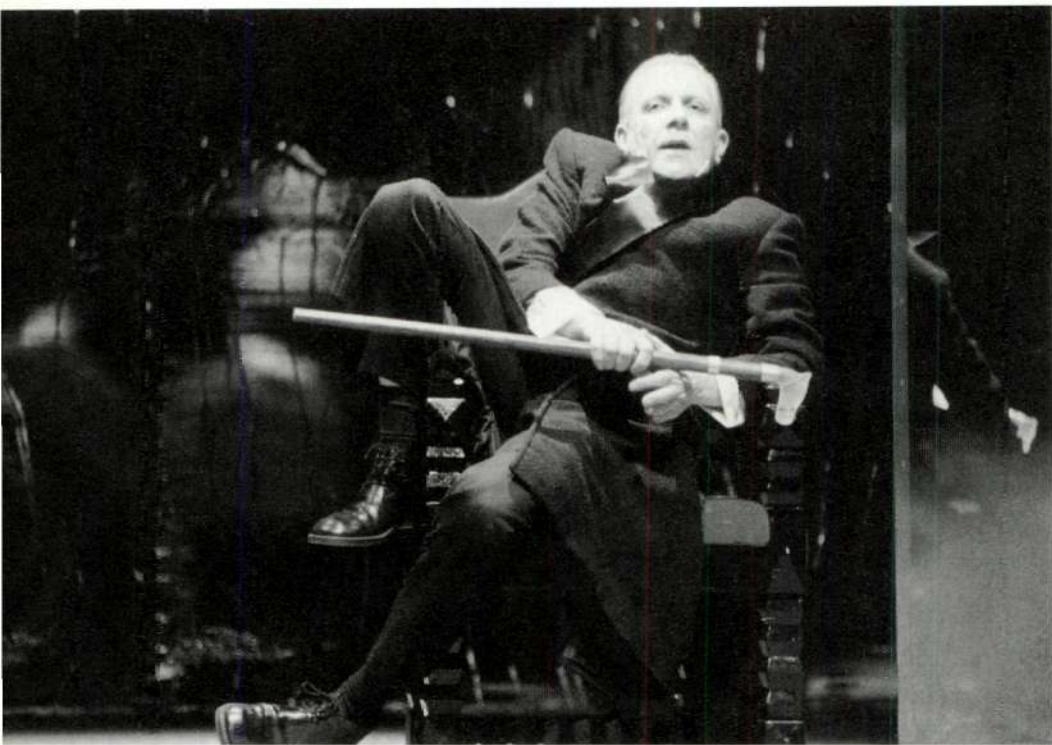
propageeris juba mediteerivat eluvormi. Lavakunstikateeder oli minu jaoks kõrgseltskond ja see amet nii kauge sellest, kust ma pärit olen.

#### 1976. aastal oli siis esimene katse lavakunstikateedrisse sisse saada?

Suure hurraaga sai mindud, teisest voorust ma vist kaugemale ei jõudnud. Eks ma paks ja loll olin. Hea ka, et siis välja langesin. Karusoo ja Trass võtsid vastu, oli ikka väga tugev kursus. Ma poleks ilmselt sinna püsima jäänud, kui oleksingi sisse saanud. Nojah, nutsin natuke, andsin endale aru, et sisse ei saanud, nagunii oleks see minu jaoks loteriivõit olnud, ma ei uskunud ikka, et sinna kuulun. Olen selline hilja täiskasvanuks saanud, ma olingi päris laps, mida ma seal õppida oleksin osanud? Mäletan, et lugesin Baudelaire'i "Raibet". Seisan seal laval kohkunud näoga ja ütlen, et mina loen *Bodleeri*. "Keda?" küsib Trass. *Bodleeri!* Trass virutas: *Bodläär!* Seletasin, et ma prantsuse keelt ei oska (ei tea, kust see julgus tuli), et vaatasin venekeelsest tiitlist, kuidas kirillitsas häälduse järgi kirjutatakse. "Vene keeles kavatsete lugeda või?" küsis Trass. Noh, mis lugejat must enam oli! Trass hävitas mu hetkel täiesti, kuigi ega see polnud tema süü, ent elu lõpuni jääb meelde. Ja r-täht ka veel!

Läksin ETKVLi kaubabaasi transporditööliseks, olin hästi lugupeetud inimene, tassisin kangaid, kangaladu oli täielik oas transpordisüsteemis, rahulik, proud hoolitsesid mu eest, kõrgepalgaline — töörahva riik ju! Ja milline klassiõdede lugupidamine, kui ma töin neile krimpleeni!

Siis ühel päeval ütles ema, et klassivend Toomas Lõhmuste käis, jätnud mulle kirja: Draamateatris lavastaja Merle Karusool on inspitsienti vaja, tule Karusooaga kohtuma! Olin kõhklemata valmis, kuigi ma ei teadnud isegi, mis see inspitsient tähendab; teadmata ja hoolimata, milleks mind teatris sunnitakse. Ja millegipärast ma sobisin Karusoole, eks ta mäletas mind sisseastumiselt, ega tema unusta midagi. Jäin Draamateatrisse seniks, kuni 1978. aastal lavakunstikateedrisse sisse sain.



W. Shakespeare, "Richard III" (lav Mati Unt). Eesti Draamateater, 1998. Richard — Andrus Vaarik.  
Mati Hiisi foto

#### Milline oli Draamateater aastal 1977?

Imeline. Esimesel nädalal ei julgenud puhvetisse sööma ka minna, seisin vaheajal proovisaali akna juures, vaatasin välja ega uskunud ikka veel, et see kõik on võimalik. Niisugust suhtumist teatrisse pole vist enam. Sattusin kohe Karusoo "Pardijahi" proovidesse, Mikiver peasas, Kibuspuu, Krjukov, Kreismann, Helenurm, Orro — suured tähed kõik. Prooviperiood oli poole peal, Karusoo oli näitlejail osaraamatud juba käest ära võtnud ja palus minul parandada, kui keegi eksib. Ma julgesin ette öelda, kui nad seisma jäid, aga Mikiveri parandada?! Karusoo varsti avastas, et ma ei paranda neid, nii siis olin kahe tule vahel, nagu mul tihtipeale elus on: tahan kõigi sõber olla, aga jään ise vahele — kas katkestada Mikiveri ja teda parandada või saada Karusoo käest peapesu. Karusool oli komme, et kui keegi tekstiga eksis, siis vähemalt oma kursusekaaslasi loopis ta tikutoosiga. Vaevalt ta Mikiveri julges visata. Tassisin talle siis tikutoosi lavalt tagasi. Ühel proovivaheajal oli Kalju Orro poes käinud, ostnud sada toosi tikke ja valas need ta laua peale: "Loobi nüüd!"

Ega ma tea, mis Karusool pähe lõi, et ta mind mängima pani, "Haroldisse ja Maude'i", olin inspitsient ja samas pidin olema valmis kõiki peale Haroldi ja Maude'i mängima, niisugune oli Karusoo plaan. Proovides ma mängisin Orava, Orgulase, Kaldi asemel; tema Psühhiaatri rolli ma jäingi dubleerima, kuigi see oli tehniliselt äärmiselt keeruline lavastus. Aga ma sain oma sutsu teha. Siis hüppasin lavalt välja ja panin pöördlava kohe keerlema... Aga pärast mängisin ma juba suuremat rolli, Kibuspuu ja Orro dubleerisid Haroldi ja Preestri osa, ent mingil põhjusel pidin ma ka Preestrit tegema. See oli ikka juba päris osa moodi.

#### Kas sul õnnestus inspitsiendina midagi tuksi ka keerata?

Olin sunnitud ikka mitu korda joobnud näitleja kohta ettekande tegema, mõni tuletab seda siiani meelde. Aga mina pidin ju vastutama, et kell seitse etendus algaks, mina vastutasin etenduse toimumise eest, inspitsiendi käsklustele allusid heli ja valgus ning ka kõik näitlejad vasuvaidlematult, nii et teatri tehnilises seltskonnas ikka





*Madis Kõiv, "Tagasitulek isa juurde" (lav Priit Pedajas). Eesti Draamateater, 1993.  
Peremees — Andrus Vaarik.  
Gunnar Vaidla foto*

valgekrae. Mõni etendus jäi ära küll, see oli õudne, maailmalõpu tunne, kui publik tuli tagasi saata.

Näitlejad võtsid mu üllatavalt kiiresti omaks, eriti Kips, Jura, Orro. Sõitsime "Haroldiga" ka päris palju ringi. Velda Otsus võttis mind kohe omaks, temaga tekkis meil niisugune lõõpiv-intiimne suhe, sundis endale sina ütlema, aga ma ei suutnud. Kibuspuu ja Krjukov õpetasid mind šampanjat jooma ja kalmaare sööma. See oli niisugune stammlõbustus — minna "Gloriasse" kalmaare sööma ja šampanjat jooma — kõlab nagu eestiaegne mälestus. Mingid rudimendid näitlejate boheemlikust ja suurejoonelisest eluviisist olid ikka alles. Palk oli mul 120 rubla ja esimesest palgast ostsin antikvariaadist seitsmekümne viie rubla eest Dostojevski kogutud teosed ning teatasin emale süüdimatult, et ta peab mind veel kuu aega toitma. Aga ta oli sellega harjunud. Vapustav ema! See, et ta mind ikkagi koolitas millekski selliseks, millesse ta endal raasugi usku polnud. Ütles mulle oma vaikselt moel veel siis, kui ma konservatooriumi lõpetasin, et kas ma ei võiks igaks juhuks õppida ka midagi praktilist, näiteks elektrikuks. Ometi ei loobunud ta mind igati toetamast, ei lasknud endale pärast insulti invaliidsusgruppi ka määrata, et saaks täiskohaga töötada.

**Kas teist korda lavakasse sisseastumiskatsetele minnes olid julgem?**

Olin jah. Kuigi see oli üks segapundar. Karusoo olevat talle omase laia joonega teatanud, et see poiss peab sisse saama, ning tegelikult oli mul kõigi nelja aasta jooksul ikkagi hirm, et äkki Uksküla polekski mind vastu võtnud, äkki ma olen talle pähe määritud. Aga vaikselt hakkas lootus tekkima, et see ongi õige koht. Mul oli ikka "Haroldist ja Maude'ist" hammas verel, juba teadsin, mis tunne on, kui publik saalis naerab, kui minu esitatud Preester õudusest minestab.

**Kellelt oma koomikusoone oled pärinud?**

Ei tea, jumala eest. Ehk emalt, temal on niisugune äraspidine huumorimeel.

Aarne Üksküla oli teie kursuse juhendaja, teil oli õnn temaga neli aastat koos olla.

Ikka on nii, et harva teeme seda... kuigi kogu aeg tahaks talle meelde tuletada, kui palju head ta on teinud. Seda ei oskagi ju sõnastada, millega ta õpetas — Üksküla on ju nii delikaatne, nii tagasihoidlik, aristokraatlik näitleja. Ta õpetas oma isikliku eeskujuga, sellega, mida ta ise laval tegi; tema George "Virginia Woolfis" oli ime. Mäletan, sõitsin teisele esietendusele, aga vist ainult pealkirja pärast: "Kes kardab Virginia Woolfi?", vaimustav pealkiri. Hääletasin Pärnu. Olin siis juba Draamateatris inspitsient. See lavastus lõi maailma lahti, hääletasin veel mitu korda seda Pärnusse vaatama. Kaks korda olen pärast seda ööbinud kuskil heinarõugus. Teda laval näha — see andis meeletu kaalu igale sõnale, mis ta ütles. Ja see, kuidas Aarne ise Šapirost rääkis. Ilmselt see nõudlikkust lavastajate vastu on ka temalt pärit. Mida võib lavastaja näitlejale tähendada, see on juba Ükskülalt sisse jäänud.

**Kuidas kooli ajal need elulugude lavastused, "Meie elulood" ja "Kui ruumid on täis", sündisid, kas Karusoo tuli teie juurde kindla teadmisega neid teha?**

Ikka. Teema oli tal teada, võib-olla vorm täpselt mitte. Hakkasime monolooge rääkima mõttega, et äkki saab sealt ainet, ei mäleta, kas need pididki monoloogideks jääma. Äkki ta lootis sealt leida ainet mingiks dramaturgiaks, aga ta on ka alati ise tunnistanud, et tal on kõrvalt puudu dramaturg, kes annaks sisule klassikalise näidendi vormi. "13-aastased", mis polnud ju monoloogid, sündis ikka pika pusimise peale.

**Kas sa ise mäletad, millise teravalt kriitilise, suisa dissidentliku õhkkonna need lavastused tekitasid?**

Noored inimesed on ju vaha lavastaja käes. Ja samas nii süüdimatud, kõige paremas mõttes. Aga ma olen kindel, et ilma selle kogemusega me oleksime palju õnnetumad ja halvemad. Alles nüüd saan aru ka hirmudest, mis nende lavastustega kaasas käisid, miks see intiimsus ja avameelsus tolles ajas nii ootamatult mõjusid.

**Ometi jäi 10. lennust mulje kui väga tugeva sotsiaalse närviga kursusest?**

Üldse mitte. Karusoo ütles meie kursuse lõpetamisel, et ta pole nii isetut ja alandlikku või allaheitlikku kursust näinud. Aga siis pidas pausi ja lausus, et võib-olla on see hoopis väga peen ülbuse vorm. Loomulikult, meil oli väga tugev kursus, kuigi praegu, pärast seda, kui Katrin Nielsen ja Elmar Trink Pärnu Teatrist lahti lasti, on seda imelik väita. See mis nendega juhtus, on arusaamatu, lausrumalus. Tõeliselt andekad profid teatrist lahti lasta?! Võib-olla tuli meie alandlikkuse ka Aarne Üksküla isikust, tema lõputust tolerantsusest. Jah, me olime väga ühtehoidev ja alandlik kursus. Väga isetu ja üldsegi mitte pretensioonikas kamp, ei tulnud me rinnaga peale, nagu enne meid üheksas ja nagu seitsmeski lend: meie tuleme! Me teadsime ka tollast rusikareeglit, et oleme paarislend, keda peeti ikka ebaõnnestunuks. Võta näpust!

**Kes teil kursusevanem oli?**

Mina olin kursusevanem ja Laine Mägi oli laekur, aga ega ma kursusevanemana mingi liider olnud, meil polnudki sellist, meie konkurentsirebimine käis rohkem professionaalsel tasandil — tahtsime olla hääd näitlejad, hääd interpreedid. Meilt ju ei ole tulnud lavastajaid peale Andres Lepiku. Võib-olla vaimne autoriteet võis kõige rohkem olla Anu Lamp — oma lastetoa, lugemuse, keelteoskuse ja kultuuriga.

**Kuidas suunamine tookord käis?**

Meile teatas Karusoo suurejooneliselt, et kes tahab, tulgu Noorsooteatrisse. Minul probleeme polnud, olin tol ajal Karusoo-usku ja läksin. Olen konservatiiv ja kardan järske muutusi, nii et Pärnusse ei julgenud ma minna. Ju Pärnu kamp arvas, et kui meid nii palju läheb Noorsooteatrisse, siis ilmselt ei jätkuks kõigile tööd. Tegid õige otsuse ja läksid viiekesi Pärnu teatrisse, viis meist jäid Noorsooteatrisse.

Ei mäletagi, mis oli esimene töö Noorsooteatris, "Püha Johanna" vist, Reimsi peapiiskop, harjumatu roll minusuguse koomiku jaoks, aga ma sain vist isegi Mihkel Muti käest kiita. Aga jah, ma õppisin ju kohe sisse suvelavastusse "Elektra saatuse on lein", jälle imeline lavastus — ja hetke pärast mängin ma seal ise! Seitse tundi vabaõhuetendust!

Ja siis pakkus Unt mulle Ibseni "Kummitustes" osa, pärast tuli välja, et Hilja Varem arvas, et seda poissi tuleks proovida. Aga koomikupitser jäi vist mulle kõvasti külge ka "Kitsa kinga" saatel.

Mängufilm  
"Ristumine peateega"  
(rež Arko Okk).  
Acuba Film OÜ,  
1999. Osvald —  
Andrus Vaarik.  
Andrejs Grantsi foto



Küllap oli algus ka "Draakonis" ja "Scapini kelmustes". Minu mälus püsivad nad noore näitleja kohta ka väga valmis, täiuslike rollidena.

Eks ma nüüd Cooney komöödias "Igaühele oma" tee täpselt sedasama, kaksikümne aastat hiljem — arutasime, et panen kõik vanad nipid ja kohandumised sellesse rolli. Ise mõtlesin; heldeke, kõik, kes on neid näinud mind tegemas, on ju surnud või end sodiks joonud — miks keelata uutele noortele rõõmu, et ma näitan seda, mis ma oskan. Ja kohe valmistusin ka vastalauseks kriitikule, kes ütleb, et ta on kõike seda näinud: aga, kullake, ka seda kõike olen ma sinu sulest juba lugenud!

**Kas Noorsooteatri ja Draamateatri aeg jaotavad su enese loomingulise mina kaheks erinevaks osaks?**

Noorsooteatri periood oli äärmiselt Undi-keskne. Selle eest, et ma olen ikka kultuuriinimeste hulka võetud, olen enamjaolt tänu võlgu Mati Undile. Ta on pedagoog, mitte just lavastajana, aga inimesena: tema kõrval ikka väga lolliks ei saa jääda. Ta annab kogu aeg aimu sind ümbritsevatest võimalustest, surfab ise kultuurimaailmas nii loomulikult ja laiahaardeliselt, et tekitab sinus uudishimu. Ta võib näitleja oma teadmistega lihtsalt üle toita. Vahel ei oska enam valikuid teha. Matis on nii palju kirjanikku, et vahel on tunne, et tema tahaks lavastajana näitekirjanikule "ära teha", temas istub mingi rivaliteeditunne või on talle kirjandus enamikus juba lihtsalt igav. Võib-olla ta ei teadvustagi seda.

**Millal sa tundsid, et oled õpipoisi seisust väljast, et oskad ja suudad palju?**

Raske öelda, millal tekkis hetk, et ma ei karda enam midagi: andke ainult roll kätte! Kersti Kreismanniga olime hästi kõrvust tõstetud, kui me "Ameerika ingleid" tegime ja hakkasime aru saama, et Georg Malvius on meiega rahul, et me sobime talle ja oleme talle nagu võrdväärised partnerid. See äratundmine oli üks parim hetk. Ega ma ole eriti midagi kartnud, ainult kõikvõimalikke rühmatöid pelgan, kui kambaga peab midagi kokku keerama. Aga kui on usaldusväärne lavastaja, ei karda ma midagi.

Küsitles MARGOT VISNAP

## GROTOWSKI — *POLSKA, POST MORTEM*



Jerzy Grotowski 10. aprillil 1991 Wrocławis ülikoolis. J. Grotowskist on saanud Wrocławis ülikooli audoktor.

Jerzy Grotowski surm 14. jaanuaril 1999 vallandas Poolas järjekordse mõttevahetuse Teater-Laboratooriumi juhi, "vaese teatri" looja ja "Apocalypsis cum figurise" lavastaja kohast poola ja ka maailma teatris. Esialgu päevalehtedes, nekroloogide viisakas vormis, hiljem põhjalikumalt ja kriitilisemalt nädalalehtedes ja ajakirjades. Näiteks 1999. aasta juunikuise "Dialogi" artikliosa oli pühendatud peaaegu tervenisti Grotowskile.

Maailmas on Grotowskist kirjutatud palju, eri keeltes kirjatööde bibliograafia hõlmab umbes kahtesadat tuhandet nimetust. Poolaski on Grotowskist kirjutatud nii palju, et olulisemastki ülevaate saamine võib vaimuselt võhmale võtta. Käesoleva kirjatükiga ei seagi ma seda eesmärgiks, püüan heita vaid valgust mõningatele aspektidele, mis eesti lugejale seni veel tundmata. Pole ju mõtet hakata ka järjekordselt ümber jutustama Grotowski elu- ja loomelugu, eesti keeles on ilmunud Hannes Villemsoni informatiivne artikkel (TMK 1989, nr 10), Grotowski ja Teater-Laboratooriumi kohta on teavet ka "Tänapäeva teatri leksikonis" (1996, lk 14—15, 132—133, 151—152).

Alustaksin väikese ekskursiga Grotowski kujunemislukku. Grotowski mainis korduvalt, et tema kujunemisteel mängis määratut rolli tark ja tolerantne ema, kes pidas õpetajaametit, samuti kodus loetud raamatud India religioonidest ja kultuurist. Grotowski enda sõnade järgi ta n-õ hinduiseerus ning hiljem, kui tahtis mõista euroopaliku filosoofia teese, siis pidi need tõlkima enda jaoks sanskritist. 1950-ndate teisel poolel, radikaalse noorpoliitikuna, pidas ta loenguid india filosoofiast. Tähdendusega pole seegi, et Grotowski viimaseks jäänud loeng *Collège de France'*is käsitles Ramana Maharishit. Ning muidugi poola lavastaja viimne soov — tema põrm tuhastati ja puistati tuulde Indias Püha Arancahli mäe jalamil. See asjaolu muudab võimatuks Grotowski tagasituleku Poolasse vähemalt sel kombel, nagu tulid (toodi) sinna tagasi romantikutest rahvuspoetid Adam Mickiewicz ja Juliusz Słowacki — ümbermatmise teel.

Naasmine vaimsemas sfääris põrkab samuti mitmele takistusele. Näiteks, kui Grotowski sünnilinnas Rzeszówis taheti nimetada üks tänav tema nimega, siis protesteeris selle vastu organisatsioon "Noored parempoolsed". Nad põhjendasid seda nõnda: linnas, mille aukodanik on paavst Johannes Paulus II, ei saa nimetada tänavat Grotowski nimega, sest Grotowski oli 1982. aastani Poola Ühendatud Töölispartei liige, samuti oli ta rohkem seotud Ida religioonidega kui katoliiklusega. Olgu Ida religioonidega, kuidas on, aga partei koha pealt oli Grotowski lihtsalt pragmaatik. Juba kuuekümnendate algul lasi ta kogu trupil astuda parteisse, sest teadis, et sotsialistlikus Poolas on parteipileti varjus lihtsam teha ametlikust joonest kõrvalekalduvat teatrit. See poliitika õigustas end — kui Opoles, kus Teater-Laboratoorium tegutses 1959—1964, tahtis kabareed ja varieteed ihkav võimuladvik sulgeda eksperimentaalset teatrit, siis võttis Grotowski kriitika omaks, lubas teatri laiali saata ning palus siis külma rahuga parteijuhtidel laiali saata ka partei algorganisatsioon, mida terve teatri isikkoosseis endast kujutas. Selline avaldus ehmatas araverelisi parteijuhte ning Grotowski teater jätkas tegevust.

Eeltoodu valguses võib tunduda paradoksaalne, aga oluline osa Grotowski kujunemisel oli ka evangeeliumil. Katoliikliku Poola koolis tohtis seda vaid ksjonds lastele vahendada. Kui Jerzy tahtis seda ise lugeda, siis sai ta usuõpetajalt kepiga vastu pead. Koduteel pistis vana vikaar Jerzyle raamatu pihku ja käskis salaja lugeda. Grotowski on arvanudki, et evangeelium on just siis hea lektüür, kui lugeda seda keelatud raamatuna. Grotowskit võlus Kristuse isik, otseseid ja kaudseid vihjeid sellele tegelasele on tema tähtsamates lavastustes "Akropolis", "Kindlameelne prints" ja "Apocalypsis cum figuris". Samas erines Grotowski Lunastaja-nägemus katoliku kiriku kanoniseeritud visioonist sedavõrd, et seitsmekümnendatel üritasid "Apocalypsis cum figuris" ära keelata parteijuhtidega võidu ka kirikusid. Üks piiskop nimetas oma kaebekirjas parteikomiteele seda lavastust homoseksualismi apoteosiks (ja mis võis sotsialistlik-katoliiklikus Poolas olla veel vängem süüdistus!).

Tahaks rääkida ka ühest "oleksist". Grotowski lavastajadebüüdiks oli Ionesco "Toolid" Krakówi *Stary Teatr*'is (1957). Poliitilise sula tõttu oli Poolas absurdistide lavastamine vallandunud justkui paisu tagant, Ionesco "Toolid" ei paistnud tolle taustal millegi erilisena. Tegelikult tahtis Grotowski lavale tuua hoopis Stanislaw Ignacy Witkiewicz "Kingseppi". Witkiewicz taasavastamine oli

Poolas alles algamas ning Grotowski ei saanud teatrikooli juhtkonnalt (ta oli tollal veel režiitudeng) selleks luba. Kui Grotowski esmalavastus olnuks Witkiewicz tekstile taotsev, siis oleks see kahtlemata oluliselt mõjutanud teatri arengusuundi nii Poolas kui kogu (lääne)maailmas. Aga see on, jah, üksnes oleks. Kahjuks ei pöördunud Grotowski hiljem enam Witkiewicz tekstide poole. Võib-olla hoidis teda tagasi asjaolu, et teine suur poola lavastaja Tadeusz Kantor kasutas kuuekümnendatel aastatel oma uuenduslike lavastuste tekstimaterjalina eranditult Witkiewicz näidendeid. Ometigi, Opoles rippusid Grotowski kabineti seintel nelja teatrimätrii portreed — Stanislavski, Meierhold, Artaud ja Witkiewicz.

Grotowski ja tema trupi Opole-periood polnud väliselt sugugi roosiline. Eespool juba mainisin, et parteibossid ihkasid hoopis kabareed, aga ega ülejäänudki elanikkond olnud vaimustuses otsivast ja katsetavast teatrikeelest. Provintsilinnas — sest sajatuhandeline Opole seda Poola mõõdus kindlasti on — ei jätkunud publikut neilegi lavastustele, mis hiljem saavutasid rahvusvahelise tunnustuse. Näiteks 14. juunil 1964 ei tulnud "Akropolis" etendusele ühtki vaatajat, sama aasta 26. septembril müüdi "Akropolis" kolm piletit, etendust ei toimunud, piletid osteti tagasi. Niisiis, parteijuhtid väljendasid rahva taht! Publikut hakkas palveränduritena Teater-Laboratooriumi voorima alles siis, kui teater oli üle kolinud Wrocławis.

Ehkki Teater-Laboratoorium saavutas kuuekümnendate lõpul maailmakuulsuse, suhtus teatrirahvas Poolas Grotowskisse pehmelt öeldes kahtlevalt. Umbusaldust tekitasid eelkõige tema treeningumeetodid. Varsavi teatrikõrgkooli õppejõud võidistasid õudusest õlgu juba ainuüksi mõtte juures, et keegi Grotowski näitlejaist võiks tulla kehaja hääletreeningut läbi viima, kardeti näitlejahakatiste luude-kontide ja häälepaelte pärast. Grotowski oli küll õppeprogrammis, kuid üksnes teoreetikuna, juba teatriajaloo nišši surutult.

Veelgi põlglikumaks muutus suhtumine seitsmekümnendatel, parateatri perioodil. Näiteks tuntud poola filmi- ja teatrilavastaja Krzysztof Zanussi on öelnud: "Grotowski tegutseb asjaarmastajaliku psühhiaatria, kuriteo piirimail. Tema juures käivad psüühiliste häiretega inimesed. Ta juhib sekti. Kunstiga ei ole sellel midagi pistmist. Olge Grotowskiga ettevaatlikud!" Samas on just Zanussi parimates filmides mänginud peaosa kunagine Grotowski teatri näitleja Maja Komarowska, kes omakorda väidab võlgnevat oma vastu- pidamise filmitegemise raskes protsessis just

Grotowski juures saadud koolile. Saatuse ironiana said nii Zanussi kui ka Grotowski ühel ja samal aastal — 1998 — paavsti kunsti-preemia *Fra Angelica*.

Avaliku põlgusega suhtus Grotowski parateatrasse otsingutesse Tadeusz Kantor, sest tema arvates polnud neil kunstiga midagi ühist. Veel 1991. aastal, kui Grotowskile otsustati anda Wrocław'i ülikooli audoktori kraad, ei varjanud paljud teatriinimesed oma pahameelt, üks lavastaja kinnitas televisioonis koguni, et aferistile niimoodi au avaldada on skandaal. Grotowski mainet tõsiste kunstiinimeste silms ongi kõige enam kiskunud alla just parateatri periood, see enda väljelaemine rohus püherdades ja soos sumbates. Tagasivaates on enesekriitiline Grotowski ka ise seda etappi nimetanud dilettantlikuks taidlemiseks.

Kuuekümnendatel jäi Poolas ilmumata ka Grotowski "Vaese teatri poole", mis pärast ingliskeelset esmatrükki 1968. aastal on trüki-valgust näinud paarikümnes keeles (viimati, 1998. aasta detsembris rumeenia keeles). Hiljem ei andnud Grotowski teatriavangardi pühakirja poolakeelse versiooni avaldamiseks enam luba. Hämmitust ja nõutust tekitab poolakates — kes siiski Grotowski teatrimõtet kõige paremini tunnevad — manipuleerimine tekstidega, endast mingi teatud pildi kujundamine. Näiteks ühel hetkel keelas Grotowski kõigi oma tekstide avaldamise, mis olid kirjutatud aastail 1959—1964 — need olevat vananenud. Grotowski nõusolekul pandi kaheksakümnendatel aastatel Poolas kokku kaks tema tekstivalikut parateatri perioodist, kuid viimasel hetkel keelas kapriisne Grotowski ka nende avaldamise. Tema teatrimõtet pidi Poolas jääma esindama üksnes valik "Tekstid aastail 1965—1969" (9 teksti sellest ajajärgust, lisaks 4 artiklit Grotowski kohta ning tema manifest "Performer" 1988. aastast). Vaieldamatult on "Tekstides..." Grotowski olulisemad avaldused n-ö etendusteatri perioodist (nt "Vaese teatri poole", "Teater ja rituaal", "Vastus Stanislavskile" jm). Kõrvalepõikena — allakirjutanul on selle valiku tõlkimine parajasti käsil ning Teatrilidu kirjastusel peaks see enne aasta lõppu ka kaante vahele saama.

Tõlkimise ja avaldamise suhtes oli Grotowski väga pedantne. Professor Janusz Degler, eespool nimetatud raamatu toimetaja, rääkis, et manifesti "Performer" puhul oli Grotowski ette kirjutanud nii šrifti kui ka reavahe. "Tekstid aastail 1965—1969" ilmus 1993. aastal soome keeles, kuid pealkirja all "Hän ei ollut kokonainen". Professor Degler ütles mulle, et Grotowski olnud raevunud — soomlased olid omavoliliselt pealkirja muut-

nud. Kuidagi teistmoodi kui ülbusena ühe väikerahva vastu ei saa käsitleda asjaolu, et Grotowski ei lubanud tõlkida manifesti "Performer" soome keelde, see ilmus soomlaste raamatus inglise- ja prantsuskeelsena (minul on küll luba see eesti keelde tõlkida). Samasugust tähenärijalikku joont jätkavad nüüd Grotowski autoriõiguste haldajad, tema *pupil'id* Mario Biagini ja Thomas Richards. Samas ajakirja numbris ilmuva artikli "Teatritrupist Kunsti kui vehiikelini" tõlkimiseks anti mulle kaasa juhtnöörid, et tõlge peab olema võimalikult sõnasõnaline ning see peab ilmu- ma ilma igasuguste kommentaaride või märkusteta. Grotowski parateatri perioodi kohta on arvatud, et tegemist oli omamoodi ususektiga. Vähemalt suhtumine tekstide avaldamisse ja tõlkimisse lubab küll tõmmata paralleele teoloogiliste tekstide publitseerimisega kaasas käiva range kontrolliga.

Pontederas Grotowski viimaste töödega tutvunud poola esseist ja kirjandus- teadlane Andrzej Mencwel on öelnud, et see pole enam isegi mitte klooster, vaid klausuur (täheanduses: võõrastele suletud osa klost- rist), ummiktänav; et Grotowskist jääb elama ja toimima see, mis eksisteerib väljaspool Grotowski ametlikku kirikut, üksnes tänu ketseri- tele.

1999. aasta juunikuu "Dialogis" küsi- takse arvamusel Grotowski näitlejameetodiga tõsisemalt kokku puutunud teatriinimestelt, kes nüüd töötavad repertuaariteatrites või õpetavad ka teatrikoolis. Lavastaja Piotr Cieślak (kes muuseas, pole sugulane Ryszard Cieślakiga) ütleb, et Grotowski näitleja- treeningu populariseeritud variant on kõige täiuslikum meetodika näitleja tööks etteval- mistamisel. Kuid sel on ometi üks oluline puudus. Suurem osa selle meetodiga intensiivselt töötavaist inimestest hakkab kasutama treeningut kui kunstilise väljenduse keelt. Erakordsed oskused, mida võib seda meetodit kasutades omandada, ei tohi siiski muutuda teatriloomingu eesmärgiks. See võib olla vaid vahend, mis juhib kunstilise metafoorini, ning viimase kvaliteet sõltub suurel määral kujut- luvõimest, mida võib nimetada ka andeks. Ükski treening ei saa külge pookida annet, treening võib vaid tugevdada instrumenti. Eriti valulik oli see Grotowski näitlejatele, kes oma suure kuulsuse juures ei olnud enam võimelised tegema teistmoodi teatrit. Nad muutusid meetodi orjadeks. Cieślak arvates põhines meetodi menüüs väheandekate harrastusnäitlejate ja muidu amatööride illusoorse lootusel, et tänu sellele treeningule saavad neist tõelised näitlejad. Ometi juhtis see neid pigem hüsteerilise ekshibitsionismini.

Lavastaja Maciej Prus ütleb, et loomulikult on Grotowski teened suured, kui küsimuses on keha ja hääleaparaadi osalus näitlemisprotsessis. Samal ajal mainib ta, et Teater-Laboratooriumis ei tehtud kunagi tööd sõna väljenduslikkusega. Tekst oli üksnes ettekääne helide, meloodiate ja rütmide otsimiseks. Hääl huvitas Grotowskit kui lihaste töö tulemus.

Sellega seoses võiks tsiteerida Tadeusz Różewiczi kolmekümne aasta tagust arvamust Grotowski tipplavastuse "Apocalypsis cum figuris" kohta: "Anda Grotowskile tekst — see on anda elusolend nahkapistmiseks. See pole ei koostöö ega suhtlemine, see on teatud laadi ohver." Muuseas, tollal oli Grotowskil plaanis tuua lavale Różewiczi poem.

Eespool domineerinud kriitiline ala-  
toon ei suuda muidugi vähendada Grotowski teeneid teatrikeele uuendamisel, samuti maailmale Poola kui teatrimaa teadvustamises. Näiteks Styani XX sajandi maailma teatri- ja draamaloos on vaid paar-kolm märgget poolakatest ning tervelt mitu lehekülge Grotowskist. Võib-olla ongi Grotowski mõju maailma teatrile suurem kui poola teatrile. Mida me ka ei arvaks Grotowski treeningumeetodist, parateatri perioodist, viimasest tööetapist Pontederas, ei saa me mööda tösiasiast, et XX sajandil ei kasutanud ükski näitleja üheski teatris niisuguses ulatuses oma keha võimalusi kui Teater-Laboratooriumi näitlejad Grotowski etendusteatri perioodil.

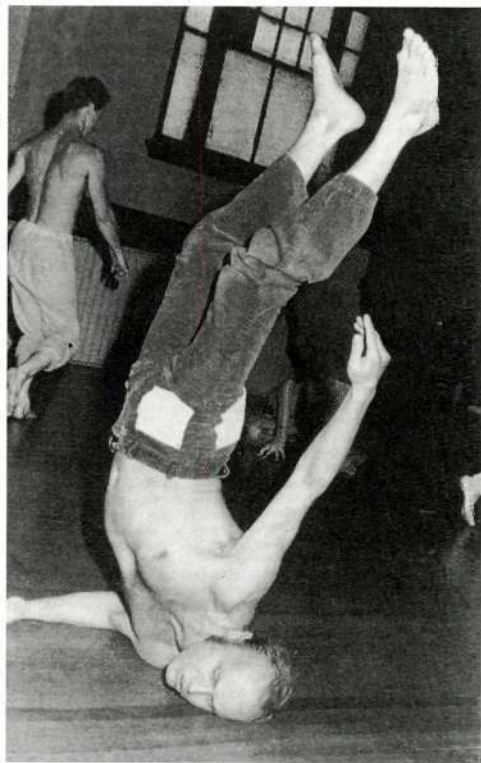
Grotowski tegevuse mõistmist piirab tema käsitlemine üksnes teatrimehena. Pigem oli Grotowski kultuurifilosoof, kelle jaoks teater oli vaid vahend uurimaks inimese saladust, inimestevahelist kommunikatsiooni. Ta lakkas lavastusi loomast, kui mõistis, et inimest saab uurida ka väljaspool teatrit. Teatriantropoloog Leszek Kolankiewicz arvates oli Grotowski sillaehitaja, ning üks nendest sildadest pidi ühendama kunsti teadusega. Grotowski suhtus oma tegevusse (loomingusse) kui teadlane, uurija. Sellele viitab ka sõnaühendi Teater-Laboratoorium teine osa.

---

JERZY GROTOWSKI

---

## TEATRITRUPIST KUNSTI KUI VEHIKELINI



Zygmunt Molik viib läbi *workshop*’i "Voice and Body". Actor's Lab Theatre, Toronto, 1985.

### I

Kui ma räägin teatritrupist, siis pean silmas ühe grupi pikaajalist tööd. See ei ole mingil erilisel moel seotud avangardikontseptsiooniga. Asi on hoopis meie sajandi kutselise teatri põhibaasis, mille alged ulatuvad möödunud sajandi lõppu. Võime öelda, et Stanislavski juures muutus teatritrupi mõiste professionaalse töö aluseks. Minu

meelest on Stanislavskist alustamine loomulik, sest milline ka ei oleks meie esteetiline orientatsioon teatrikunstis vallas, on meil ikka aimu, kes oli Stanislavski. Ta ei harrastanud eksperimentaalset ega avangardset teatrit, ta töötas erakordselt soliidiselt ja süstemaatiliselt näitekunsti käsitööoskusega.

Mis oli enne teatritruppi? Euroopas, eriti Kesk- ja Ida-Euroopas tegutsesid XIX sajandil muu hulgas näitlejapered. Sellises perekonnas olid näiteks isa ja ema näitlejad, vanaonu omakorda lavastaja — ehkki reaalselt piirdus tema roll selletaoliste juhistega: “pead tulema sellest uksest ja istuma tolele toolile”; lisaks tegeles vanaonu vajaduse korral ka kostüümide ja rekvisiitidega. Pojast kasvas samuti näitleja, ning kui ta kord naise võttis, siis sai kaasastki näitlejanna. Vahel liitus peretruppiga ka mõni sõpradest.

Neil oli väga lühike prooviaeg: näidend toodi lavale umbes viie päevaga ning valmis lavastust mängiti järgmised paar päeva. Tollastel näitlejatel kujunes välja lausa erakordne mälu. Nad õppisid teksti väga kiiresti, paari päevaga oli see neil peas. Ometigi eksisid vahel nemadki. Siit ka vajadus suflööri järele.

Sellele perioodile distantsilt tagasi vaadates tundub mulle, et nende inimeste töö ei olnudki nii niru. Ehkki nad ei suutnud kõike piasjadeni läbi töötada, teadsid nad, et lavastuses peavad olema detailid. Nad teadsid, milline dramaatiline situatsioon peab tekima, ent eelkõige olid nad silmitsi paratamatusega leida oma tegutsemise kaudu olemisviisi tegelaskujudele. Sellest vaatepunktist lähtudes arvan, et see, mida nad tegid, on palju parem kui nelja- või viienädalane prooviaeg. Sest neli või viis nädalat on liiga lühike aeg mängu tõelise partituuri ettevalmistamiseks, aga liiga palju, et tabada elu üksnes improviseerides.

Milline on prooviperioodi õige pikkus?

See on suhteline. Stanislavski tegi proove vahel terve aasta ja jõudis isegi selleni, et töötas ühe aja kallal kolm aastat. Ka Brechtil olid pikad prooviperioodid. Aga on olemas midagi sellist nagu keskmine aeg. Näiteks Poolas oli viiekümndatel aastatel tavaline prooviaeg kolm kuud. Noortele lavastajatele, kes toovad välja oma esimest või teist lavastust, on ehk kasulik omada kindlat tähtaega ja lühikest prooviperioodi, näiteks kaks ja pool kuud. Muidu võivad nad hakata aega surnuks lööma. Oma lavastajatöö hakul on nad täidetud senise elu vältel kogunenud materjaliga,

mis pole veel leidnud väljundit kunstiteostes.

Teisest küljest, mõned justkui kogunudki lavastajad tunnistavad, et pärast nelja proovinädalat ei tea nad enam, mida peale hakata. Vaat see on probleem. Puuduvad teadmised tööst näitlejate ja lavastusega. Kui tahetakse saavutada ühe kuu jooksul samauguseid tulemusi, nagu saavutasid näitlejaperekonnad viie päevaga, siis on loogiline, et peatselt pole enam millegi kallal edasi töötada. Proovid muutuvad järjest pealiskaudsemaks. Mis on selle põhjus? Kommertsialiseerumine; teatritrupid kaovad, loovutades kohe lavastuse tööstuslikule tootmisele (*industry*). Eriti Ameerika Ühendriikides, aga järjest enam ka Euroopas. Tekivad töövõtukontorid, kes paluvad lavastaja; too omakorda valib kümnete ja sadade kandidaatide hulgast näitlejad plaanitud teatritüki jaoks ja alustab paar nädalat kestvaid proove. Mida see kõik tähendab?

Ökoloogiliselt võrduks see olukorraga, kui raiutakse metsa ning jäetakse uued puud istutamata. Näitlejal puudub võimalus avastada midagi kunstilist ja isiklikku. Nad ei või. Niisiis, et esitatud ülesandega toime tulla, peavad nad kasutama seda, mida juba oskavad ja mis tõi neile edu — aga see on vastuolus loomingu enda mõistega. Sest looming on pigem ikka tundmatu avastamine. See on peamine põhjus, milleks on vaja teatritruppe. Need annavad võimaluse teha uusi kunstilisi avastusi. Teatritrupi töös tuleb otsida teatud järjepidevust; iga järgneva näidendiga, pikema aja vältel, võimalusega liikuda üht laadi rollidelt teiste juurde; näitlejail peab olema aega otsinguteks. Siis ei ole see metsa raiumine, vaid loomingulisuse seemnete külvanine. Stanislavski alustas sellega.

Loodusseaduste järgi ei kesta trupi loominguline elu kaua. Kümme kuni neliteist aastat, mitte rohkem. Seejärel hakkab trupp kiduma ja sureb — kui ei korralda end ümber ega saa juurde värsket verd. Me ei peaks vaatama teatritruppi kui eesmärki iseeneses. Kui trupist saab lihtsalt ohutu kohake, siis muutub ta inertseks; siis pole enam tähtsust, kas trupil on loomingulisi võtte või mitte. Kõik on nagu bürokraatlik masinavärk: venib, venib ja ükskord jääb seisma. Vaat, milles on hädaoht.

## II

Ameerika Ühendriikides on ülikoolides sadu teatrikateedreid, mõned neist isegi väga suured. Ja peaaegu kõigis õpetatakse





"Apocalypsis cum figuris", Teater-Laboratoorium, Wrocław, 1969.

Stanislavskit. Palju professoreid töötab Stanislavski nimel, otsides isiklikul skaalal seda, millele Stanislavski osutas, või kinnitades, et nad on Stanislavski ideede "jätkajad". Ja siin oleme silmitsi absurdiga. Kuidas saab õppida Stanislavskit kaks või kolm aastat ning tuua lavastus välja nelja nädalaga (nagu nendes teatrikateedrites tehakse)? Stanislavski poleks sellega iial nõustunud. Tema jaoks oli lühim võimalik prooviperiood mitu kuud ja esietenendus tehti siis, kui trupp oli selleks valmis.

Väljaspool teatrikateedreid seletatakse asja rahapuudusega. Aga teatrikateedreis on üldiselt piisavalt raha ja veel enam aega. Võib teha tööd neli või kümme kuud, aasta, sest aeg ei sunni tagant. Teatrikateedreis on näitlejaiks draamakunsti tudengid (kellele selle eest ei maksta). Niisiis võiks proove teha nii kaua, kui vaja. Aga ei tehta.

Põhja-Ameerika teatrikateedrite raames on võimalus luua midagi, mis võiks funktsioneerida kui teatritrupp; ja mitte poliitilistel või filosoofilistel alustel, vaid kutselistel. Mitte raisata aega — igale uuele toesele suurte avastuste pretensioonidega lähenedes —, vaid lihtsalt otsida, millised on

võimalused ja mil viisil piire ületada. Aina edasi suundudes. Üht teost lõpetades olla juba valmis järgmiseks. Teater-Laboratooriumis töime 1964. aastal välja "Hamleti", mis kriitikute arvates oli fiasko. Ent minu jaoks polnud see fiasko. Minu jaoks oli see ettevalmistus palju olulisemaks tööks ning selle tulemusel valmis paar aastat hiljem "Apocalypsis cum figuris". Aga selleni jõudmiseks olid vajalikud needsamad inimesed, seesama trupp. Esimene samm ("Hamlet") ei olnud veatu. See polnud kehv, pigem lõpetamata. Ometigi oli see lähedal tunduvalt tähtsamate võimaluste avastamisele. Hiljem, teise teosega töötades, osutus võimalikuks järgmise sammu astumine. On palju elemente, mis sõltuvad käsitööoskusest, mis nõuavad tööd pika aja vältel. Ja see on võimalik vaid teatritrupis.

Kui tehakse tööd Stanislavski nimel, siis peaks see algama miinimumist, mida ta nõudis: aeg proovide jaoks, mängu partituuri väljatöötamine ja töö trupis. Või siis naasta näitlejaperekondade juurde ja teha tükke viie päevaga. See on ehk parem kui need teie närused neli nädalat.

### III

Siirdun nüüd järgmise teema juurde. **Esituskunstid** (*performing arts*) on kui kett, mis koosneb paljudest eri lülidest. Teatris on meil nähtav lüli — etendus, ning teine, peaaegu nähtamatu — proovid. Proovid pole üksnes ettevalmistus esietenduseks; see on territoorium, kus võime avastada iseennast, oma võimalusi, see on väli, kus võime ületada oma piire. Kui teha tööd tõsiselt, siis on proovid suur seiklus. Võtame Toporkovi tähtsa raamatu Stanislavski töö kohta, "Stanislavski proovis". Seal selgub, et kõige huvitavamad asjad toimusid "Tartuffe'i" proovides, ent Stanislavski isegi ei mõelnud selle avalikust esitamisest. Töö selle tekstiga oli tema jaoks sisemine töö, määratud näitlejale, kellesse ta suhtus kui näitlemiskunsti tulevastes meistritesse või kui tulevastesse lavastajatesse, ta näitas neile, millel põhineb proovide läbi viimise seiklus.

Fleming ei otsinud penitsilliini; tema ja ta kolleegid otsisid midagi muud. Aga otsingud olid süstemaatilised ja nii ilmuski penitsilliin. Midagi sellist võib öelda ka proovide kohta. Otsime midagi, millest meil on vaid ähmane aimus, teatud sissejuhatav kontseptsioon. Kui me otsime seda intensiivselt ja ausalt, siis ehk ei leia me just seda, aga paljastuda võib midagi muud, mis võib anda kogu tööle teise suuna. Kunagi alustasime Teater-Laboratooriumis tööd Slowacki näidendiga "Samuel Zborowski" ning endalegi aru andmata muutsime proovide ajal suunda. Kõigepealt ilmus mitu uut elementi näidendis endas. Need olid huvitavad, täis elu ja energiat. Kuid need ei puudutanud eriti teksti. Lavastajana olin ma selle poolt, milles oli tõelist elu. Ma ei otsinud viisi, et liita need elemendid plaanitud teose struktuuri, pigem jälgin, mis juhtub neid edasi arendades. Ühel hetkel muutusime täpsemaks ning see viis meid Dostojevski Suure Inkviisitori tekstini. Lõpptulemuseks oli "Apocalypsis cum figuris". See ilmus keset teise näidendi proove; võiks öelda isegi, et nende proovide eos.

Niisiis on proovid midagi väga erilist. Proovis on vaid üksainus vaataja, see, keda nimetame lavastajaks ehk siis professionaalseks vaatajaks. Seega, meil on proovid lavastuse väljatoomiseks — ja samas proovid mitte nii väga lavastuse väljatoomiseks, vaid suunatud rohkem näitleja võimaluste avastamisele. Kõnelesime niisiis väga pika keti kolmest lülis: vaatemäng, proov vaatemängu sünniks ja proov, mille peaesmärk pole

vaatemäng... see on keti üks ots, keti teises otsas on midagi väga ammust, mis on meie praeguses kultuuris peaaegu tundmata: Kunst kui vehiikel (*art as vehicle*) — mõiste, mida Peter Brook kasutas minu praegust tööd defineerides. Tavaliselt tehakse teatris (pean silmas etendusteatrit, Kunsti kui etendust) tööd teose visiooniga, mis ilmub vaataja tajusse. Kui lavastuse kõik elemendid on läbi töötatud ja veatult kokku monteeritud, siis tajub vaataja visiooni, mingit lugu; võib öeda, et teatud määral ei ilmu etendus mitte lavale, vaid vaataja tajusse. See on Kunsti kui etenduse erilisus. **Esituskunsti** nime kandva keti teises otsas asetseb Kunst kui vehiikel, mis ei ürita luua montaaži vaataja tajus, vaid esitavais näitlejais endis. See lüli eksisteeris juba minevikus, antiiksetes müstereiumides.

### IV

Ma olen oma elus läbinud mitu tööetappi. Etendusteatris (Kunst kui etendus) — minu meelest oli see väga tähtis etapp, ebatavaline seiklus, millel oli kaugeleulatav mõju — jõudsin teatud punkti, kus uute lavastuste väljatoomine jättis mind ükskõikseks.

Mulle muutus vastumeelseks töö vaatemängu konstrueerijana ja ma keskendusin keti teiste, etendusele ja proovidele **järgnevate** lülide avastamisele; sellest kujunes välja parateater ehk osalusteater (see tähendab, teater, mis oli **avatud** inimestele väljastpoolt). See oli väga eriline Püha, mida iseloomustas vastastikune täielik "relvitustumine". Seda oli raske läbi viia. Milliseid järeldusi võis teha? Esimestel aastatel, kui sellega töötas kuude vältel vaid väike grupp ja kui väljastpoolt liitus vähesel arvil osalejaid, juhtus asju imede piirimailt. Ometigi, hiljem seda suurema arvu inimestega korrates — või ka, kui põhigrupp polnud varem läbi käinud põhjaliku ja tõsise töö perioodi — funktsioneerisid küll mõned elemendid, aga tervik lagunes hõlpsasti inimestevaheliseks tunnetesupiks, ebamääraseks nukuteatriks. Parateatrist sündis **järgmine lüli**, Allikate Teater, milles oli küsimus erinevate traditsiooniliste tehnikate allikas, selles, "mis oli enne erinevust"; samas oli tegemist eelnevaga sarnaste probleemidega, mis, ausalt öeldes, on seotud teatud tüüpi diletantismiga.

Praegune töö, mida ma pean enda jaoks lõpp-punktiks, viimaseks etapiks, on Kunst kui vehiikel. Ma olen oma teel läbinud pika trajektoori — **esituskunsti** kogu pika keti — startides Kunstist kui etendusest, et

maanduda Kunstis kui vehiikelis (mis muu- seas on seotud minu ammuste huvidega). Len- nujoonele jäid parateater ja Allikate Teater. Parateater lubas katsetada otsustavat enese- paljastust, millegi taha varjatust. Ometigi pole minu praegune töö osalusteater; selles pole mingit avatud osalust inimestele väljast- poolt. Allikate Teater lubas heita pilku mille- legi, mis oleks võinud osutuda võimalikuks. Ometi sai selgeks, et seda ei saa teostada *im- promptly* tasemelt — mis on seotud diletant- lusega —, vaid tuleb tõusta tasemeni, kus tehakse tööd detailidega. Lähtudes endiselt Allikate Teatri aluste juures olevast teatud tüüpi nälgast, suundub Kunst kui vehiikel **täiesti teistmoodi** töö poole, mida iseloo- mustab keskendumine reeglitele ja detailidele, mille täpsust võib võrrelda Teater-Labora- tooriumi lavastustega. Aga tähelepanu! See ei ole pööre Kunsti kui etenduse poole; see on sama keti teine ots.

## V

Sellest vaatepunktist lähtudes täpsust- tan mõningaid aspekte, mis puudutavad minu tööd Itaalias Pontedera *Workcenter's*.

*Workcenter's* on üks minu töö telg pühendatud instruktaažile (pideva näitleja- hariduse tähenduses), mis puudutab selliseid valdkondi nagu laul, tekst, füüsiline tegevus (Stanislavski omaga analoogiline), näitleja "plastilised" ja "füüsilised" harjutused.

Teine telg hõlmab seda, mis suundub Kunsti kui vehiikeli poole. Ülejäänud teksti kavatsengi pühendada just sellele sfäärile, sest siin on meil tegemist millegi tundmatuga, või õigemini — tänapäeva maailmas unustatuga.

Seda võib nimetada mitmeti: "Kunst kui vehiikel", "rituaali objektiivsus" või ka "Rituaalsed kunstid". Kui ma räägin rituaalist, siis ei mõtle ma selle all ei tseremooniat ega Püha, ammugi mitte väljastpoolt pärit ini- meste osalusega improvisatsiooni. Ma ei räägi mingite eri paigust pärit rituaalsete vormide sünteestist. Rituaali all pean silmas selle objek- tiivsust; see tähendab, et Aktsiooni elemendid on **Aktsioonis tegutseja keha, südame ja peaga** tehtava töö instrumentideks.

Tehniliste elementide vaatepunktist on Kunstis kui vehiikelis peaaegu kõik nagu teatritükkides: teeme tööd laulude, impuls- side, liikumisega; võivad ilmned a isegi nar- ratiivsed motiivid. Ent samas on kõik taan- datud vaid hädavajalikuni, et luua sama täpne ja lõpetatud struktuur nagu etenduses — **Aktsioon**.

Seega võib küsida: milline on erinevus selle rituaali objektiivsuse ja etenduse vahel? Kas juhtumisi pole erinevus lihtsalt ja ainuüksi selles, et sinna ei kutsuta vaatajaid?

See on põhjendatud küsimus. Tahangi anda mõned lähtepunktid, mis selgitaksid etenduse ja Kunsti kui vehiikeli erinevust.

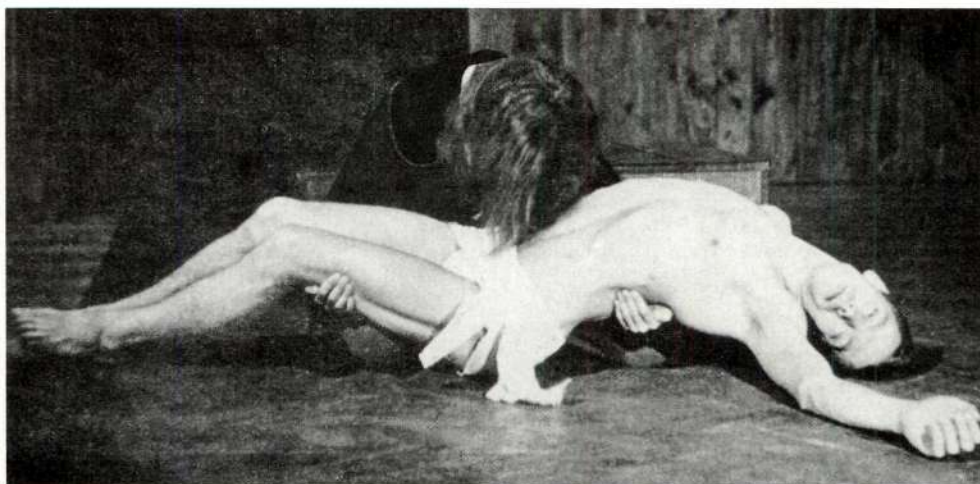
Muu hulgas on erinevus montaaži kohas.

Etenduse puhul toimub montaaž vaa- tajas, Kunstis kui vehiikelis toimub montaaž tegutsejais, kunstnikes endis.

Tahan tuua siin näite **vaatajas** toimu- vast montaažist. Võtame Ryszard Cieślaki nimiosalisena Teater-Laboratooriumi "Kindla- meelses printsis". Enne kui Cieślak kohtus oma rollitöös partneritega lavastuses, töötä- sine kuude kaupa ainult kahekesi. Miski tema töös polnud seotud märterlusega, mis on Calderóni-Słowacki näidendis just selle rolli tema. Kogu eluvoog näitlejas oli seotud helgete meenutustega, konkreetse mälestuse juurde kuuluva tegevusega, sellest mälestus- killust lähtuvate heliliste ja kehaliste impuls- sidega. See oli tema elus suhteliselt lühike mo- ment — ütleme nii parkümmend minutit —, tema varase nooruse armumise hetk, mis seostub selle **eikellegimaaga** kire ja palve vahel. Kõne all olev moment oli vaba igasugusest süngusest, justkui oleks see mälestuste poiss vabastanud end samm-sammult kehast — keha raskusest, igasugusest valulikkusest. Detailide rohkuse kaudu, läbi kõigi pisi- impulsside ja tolle hetkega seotud toimingute leidis näitleja Calderóni-Słowacki teksti voo.

AGA kirjandusteose tema, teksti loo- gika, lavastuse struktuur — see, mis teda ümbritseb ja temaga seostus —, teised tege- lased, samuti narratiivsed elemendid — kõik see sisendas, et ta peaks olema vang ja märter, keda püütakse murda ja kes jääb kuni lõpuni oma tööle truus. Ja jõuab läbi nende kannatuste agoonia tippu.

Selline oli lugu vaataja, aga mitte näit- leja jaoks. Peategelast ümbritsevad tegelased, kes olid rüütatud armeeprokurõride tooga- desse, seostusid tollase, kuuekümnendate aastate keskpaiga Poolaga. Aga loomulikult polnud see lavastuse võti. Montaaži all oli kogu see narratiiv (Kindlameelset Prints'i mängiva näitleja ümber), mis aitas luua märtri lugu: lavastus, kirja pandud teksti struktuur, ja mis kõige tähtsam, teiste näitlejate tegevus, kel kõigil olid oma motiivid. Keegi ei proovi- nud mängida näiteks armeeprokurõri, igaüks mängis oma eluga seotud seiku, täpselt ümbervormitud ja valatud tollesse Calderóni- Słowacki loo vormi.



P. Calderón, "Kindlameelne prints", Teater-Laboratoorium, Wrocław, 1965. Prints — Ryszard Cieślak.

Aga kus oli siis etendus?

Omalt kombel ei eksisteerinud see **tervik** (montaaž) mitte laval, vaid **vaataja** meeltes. Etendus monteeriti tervikuks vaataja tunnetuses, tajus. Kuid see oli otsitud, kunstlik montaaž. Näitlejate tehtu oli hoopis midagi muud.

Montaaži tegemine vaataja meeltes pole mitte näitleja, vaid lavastaja ülesanne. Näitleja peab pigem üritama **vabanemist** n-ö vaatajasõltuvusest, ning see — kui ta ei taha iseendas kaotada ennast — ongi loomise idu. Montaaži tegemine vaataja meeltes on lavastaja kohustus ning tema ametioskuste tähtsaimad elemente. "Kindlameelse printsi" lavastajana töötasin ettekavatsetult seda laadi montaaži loomiseks ning enamik vaatajaid haaras oma meeltega just **tolle** montaaži: märtri loo, vangi loo, keda ümbritsevad tagakiusajad. Need püüavad teda murda, aga samas on temast vaimustatud jne. Kõik see oli ette määratud peaaegu matemaatilise täpsusega — et montaaž toimiks ja realiseeruks **vaataja** meeltes.

Kui ma räägin Kunstist kui vehiikelist, siis viitan ma montaažile, mis **ei ole mitte vaataja meeltes, vaid tegutsejas**. Asi pole selles, et tegutsejad lepiksid omavahel kokku, milline tuleb ühine montaaž; asi pole selles, et nad jagaksid mingit ühist definitsiooni sellest, mida hakkavad tegema. Ei, mitte mingit verbaalset lepet, mingit sõnalist määratlust; see tuleb avastada tegutsemise enda kaudu, samm-sammult läheneda ühisele sisule. Sel juhul toimub montaaž tegutsejais endis.

Võime kasutada ka teist sõna: lift. Etendus on kui suur lift, mille operaator on näitleja. Liftis on vaatajad; etendus viib neid ühest sündmusest teiseni. Kui lift vaatajate jaoks toimib, siis on montaaž hästi tehtud.

Kunst kui vehiikel on nagu algeline lift, ta meenutab kõie otsa seotud korvi, mille abil tegutsejad tõusevad subtiilsema energia juurde, et **koos sellega** laskuda meie instinktide keha juurde. See on rituaali **objektiivsus**.

Kunsti kui vehiikeli toimides eksisteerib ka see objektiivsus ning korv liigub Aktisioonis osalejate jaoks.

Töö mitmed elemendid on analoogilised kõigis **esituskunstides**, aga just selles liftide erinevuses (üks on vaatajaile, teine, algelisem, tegutsejaile), samuti erinevas montaažikohas (üks vaatajate meeltes ja teine tegutsevates kunstnikes) peitub Kunsti kui etenduse ja Kunsti kui vehiikeli lahknevus.

Kunstis kui vehiikelis on tulemuseks *impact* — selle suhtes, kes tegutseb. Aga tulemus ei ole sisu; sisu on see liikumine raskest subtiilseni. Lihtsate, aga väga täpsete detailide kaudu.

Kui ma räägin algelisest liftist ja Kunstist kui vehiikelist, siis viitan vertikaalsusele; me võime näha seda vertikaalsust energeetilistes kategooriates: rasked, orgaanilised energiad (seotud elujõuga, instinktidega, ihadega) ja teised, subtiilsemad energiad. Muuseas, asi pole selles, et lihtsalt taset vahetada, vaid tahumatu tõstmises subtiilseks ja subtiilse **juhtimises** argisemasse tegelikkusse, mis on seotud keha "tihedusega". Justkui üritaksime siseneda **kõrgemasse ühendusse** (*higher connection*).

Asi pole selles, et lahti öelda meie loomuse mingist osast; kõik peab jääma oma loomulikule kohale: keha, süda, pea, see, mis on meie "jalge all" ja see, mis on meie "pea kohal". Kõik on kui vertikaalne joon, mis peab kulgema orgaanilisuse ja **teadlikkuse** (*the awareness*) vahel. *Awareness* tähendab siin teadvust, mis pole seotud kõnega (mõtlemis-masinaga), vaid **osalusega**.

Kõike seda võib võrrelda Jaakobi redeliga. Piiblis on juttu Jaakobist, kes uinus, kivi pea all, ning koges järgmist nägemust: mööda määratud redelit liikus üles ja alla mingi jõud või vägi. Või, kui soovite, inglid.

Jah, on väga tähtis meisterdada Kunstis kui vehiikulis Jaakobi redel, aga et redel toimiks, peab iga redelipulk olema paigale pandud oskuslikult, meistrimehe hoolikusega. Vastasel juhul redel murdub; kõik sõltub töö professionaalsusest, detailide kvaliteedist, tegevuse ja rütmi kvaliteedist, elementide järjestusest; kõik peab olema teostatud laitmatult — käsitöömeistri vaatepunktist. Otsides kunsti kui Jaakobi redelit, kujutatakse tavaliselt endale ette, et see on seotud lihtsalt hea tahtega; otsitakse seega midagi vormitut, supisarnast, ja lahustatakse oma illusioonides. Ma kordan: Jaakobi redel peab olema meisterdatud suure käsitööliku tõepärasusega.

## VI

Väga vana traditsiooniga rituaalsed laulud on toetuspunkt astmete konstrueerimiseks sellisele vertikaalsele redelile. Asi pole üksnes meloodia võimalikult täpselt tabamises, ehkki selleta pole võimalik midagi saavutada. Tuleb leida ka temporütm kõigi tema kõikumistega meloodia sees; aga eriti tähtis on leida midagi, mis moodustab tõelise kõla — nii tajutat vibratsioon, et teatud määral muutub see laulu tähenduseks. Teisisõnu, laul ise muutub tähenduseks vibratsioonilise konkreetsuse kaudu; sõnu polegi ilmingimata vaja mõista, piisab vibratsioonide vastuvõtust. Kui ma räägin sellisest "tähendusest", pean silmas ka kehaimpulse; see tähendab, et helilisuks ja impulsid ise on vahetult ja otse tähendus. Vanade laulude vibratsioonilise väärtuse avastamiseks tuleb avastada meloodia ja vibratsiooniliste omaduste erinevus. Ühiskondades, kus on kadunud suulise pärandi edasikandumine, on see väga oluline. Samal põhjusel on see väga oluline meie jaoks. Meie maailmas, meie kultuuris tuntakse meloodiat kui nootide järgnevust, kui noodikirjutust. See on me-

loodia. Aga meloodia ei ole sama, mis vibratsioonilised väärtused. Ent meloodiat tuleb tabada absoluutselt täpselt, muidu pole võimalik avastada vanade laulude vibratsioonilisi väärtusi. Ei saa avastada vibratsioonilisi väärtusi, kui hakatakse nii-öelda improviseerima. Ma ei taha öelda, et lauldakse valesti, aga kui sama laulu esitatakse viis korda ja iga kord ilmub uus laul, siis see tähendab, et meloodiat ei fikseeritud. Et alustada tööd vibratsiooniliste omadustega, peab meloodia olema täielikult fikseeritud. Võiks öelda, et tänapäeva inimene laulab, tegemata vahet klaveri ja viiuli helil. Nende instrumentide resonants on täiesti erinev; aga tänapäeva inimene otsib üksnes meloodilist liini; ta ei taha resonantside lahknevust. Laulu vibratsioonilised väärtused peaksid olema kinnistunud keha tegevusse ja temporütm.

Traditsiooniline laul on kui isik. Kui inimesed alustavad tööd näiliste rituaalidega, siis hakkavad nad — läbi primitiivsete ideede ja allusioonide — otsima hullust, ehk näilist transsi, mis viib kaose ja improviseerimise, kus saadetakse korda ei tea mida. Tuleb unustada see eksootika, peab üksnes avastama, et vana laul, koos oma impulssidega, on "isik". Aga kuidas seda avastada? Üksnes tööga; võin teile anda teatud ettekujutuse, et oleks umbkaudu arusaadav, millest jutt. On olemas vanu laule, millest selgub kergesti, et need on naised, teised jälle on mehed; on laulud, millest on kerge mõista, et tegemist on noorukite või isegi lastega; mõni on laul-laps ja teine jälle vanur. Seega võib küsida: kas laul on naine või mees? Kas see on laps, nooruk, vanur? Võimalusi on tohutult. Ometi, selliste küsimuste esitamine **ei ole meetod**. Kui sellest kujuneb meetod, siis lame ja rumal. Ning veel: laul on elusolend; laul ei pea ilmingimata olema inimene, on ka laulud-loomad ja laulväge.

Kui hakatakse tabama vibratsioonilise käsitöö rangetele reeglitele toetudes, siis leiab kõik oma koha impulssilises ja tegevuses. Ja siis järsku hakkab laul helisema. Ma tunnen vana laulu helinat; ma ei tea enam, kas olen ise laul või olen seda laulu leidmas. Kuid tähelepanu! See on hetk, mil tuleb olla valvel, et mitte muutuda laulu omandiks. Tuleb säilitada "valvus".

Traditsioonilist laulu kui vertikaalsuse tööriista võib võrrelda mantraga hinduistlikus või budistlikus kultuuris. Mantra on äärmiselt läbitöötatud heliline vorm, mis hõlmab ka kehaasendit ja hingamist, ning tekitab vibratsiooni nii täpselt temporütmis, et see

mõjutab ka mõistuse temporütm. Mantra on lühike loits, tõhus tööriist, ta ei teeni vaatajat, vaid mantra lausujat. Ka traditsioonilised laulud teenivad nende esitajaid. Eri laulud, mis vormisid väga pika aja vältel ning mida kasutati sakraalse või rituaalse eesmärgiga (ma ütleksin, et neid kasutati kui vehiikeli elementi), annavad esitades erisuguseid tulemusi. Neid on mõjult nii energeetilisi kui rahutoovaid (selline määratlemine on muidugi väga lihtsustatud, võimalusi on äärmiselt palju).

Miks ma töin näitena mantra, aga seejärel suundun hoopis traditsioonilise laulu juurde. Põhjus on selles, et mind paeluvas töös on mantra leidnud vähem kasutust, see on liiga kaugel orgaanilisest lähenemisest. Seevastu traditsioonilised laulud on juurtega orgaanilisuses. See on alati laul-keha koos läbi keha voogavate elu impulssidega; traditsioonilistes lauludes pole küsimus keha asendis ega hingamisega manipuleerimises, vaid impulssides ja pisitoimingutes. Sest kehas voogavad impulsid — ja just need — kannavad vana laulu.

Erinevate vanade laulude tabavuse aste (*impact*) on samuti erinev. Vertikaalsuse vaatepunktist: tõus subtiilseni ja sealt subtiilsuga argisemale tasandile laskumine vajab "loogilist" struktuuri, ükski laul ei või teiste laulude suhtes olla veidi varem ega veidi hil-

jem — tema koht peab olema ilmselge. Teisest küljest, kui pärast väga subtiilset hümnit on tegevusjoont järgides vaja näiteks laskuda **instinktiivsema** laulu tasandile, siis ei tohi seda hümnit endas kaotada, tuleb säilitada **endas** tema jälg.

Kõik, mida ma seni olen öelnud, on vaid paar näidet tööst traditsiooniliste lauludega. Teisest küljest, selle vertikaalse redeli astmed, mis tuleb meisterdada hea käsitööoskusega, rangete reeglite alusel, need pole üksnes vanad laulud ja viis, kuidas me nendega töötame, vaid ka tekst (elava sõna tähenduses), liikumine, pisimategi toimingute loogika (siin on oluline alati ennetada vormi sellega, mis peab seda ennetama, see tähendab, säilitada protsess, mis viib vormini). Iga eelmainitud aspekt nõuaks tõtt-öelda eraldi peatükki.

Tahaksin ometi teha paar märkust, mis puudutavad tööd kehaga. Keha kuuletumise probleemi võib lahendada kahel viisil; ma ei taha öelda, et on välisatunud mitmekihiline või kahekordne lähenemine, lihtsalt selguse mõttes eelistan piirduda kahe erineva viisiga. Esimene: sundida keha kuuletuma seda dresseerides. Seda võib võrrelda balleti või teatud liiki atleetvõimlemisega. Niisuguse lähenemise oht on selles, et kehal on väärtust vaid muskikogumina ning ta pole piisavalt elastne ja "tühi" olemaks energiakanal. Teine

Ludwig Flaszen ja Ryszard Cieślak.



oht — veel suurem — seisneb selles, et inimene tugevdab separatsiooni: ühele poole jääb juhtiv pea ja teisele keha kui liigutatav marionett. Tuleb rõhutada, et nimetatud lähenemise ohud ja piiratus on ületatavad, kui teha tööd täie teadlikkusega nendest ohtudest ja piirangutest ning kui instruktor tunneb asja. Nende ohtude ja piirangute ületamise näide on see, kuidas tehakse tööd kehaga mõningates võitluskunstides.

Teine lähenemine on esitada kehale väljakutse, andes talle ülesandeid, mis tunduvad ületavat keha võimeid. Tuleb kutsuda keha sooritama "võimatut" ja lasta tal avastada, et "võimatu" võib jagada osadeks, väikesteks elementideks. Selle teise lähenemise puhul muutub keha kuulekaks, ise teadmata, et peab olema kuulekas. Keha muutub energiakanaliks ning elementide reeglid ja elu voog ("spontaansus") leiavad üksteist. Keha ei tunne end siis dresseeritud loomana või koduloomana, pigem uhke metsloomana. Gassell, keda ajab taga tiiger, jookseb kergelt, ebatavaliselt harmooniliselt. Kui vaadata seda aegluubis, siis annab gaselli ja tiigri jooks pildi täiuslikust ja paradoksaalsest rõõmsast elust. Mõlemad lähenemised on täiesti põhjendatud. Ometi on mind loomingulises tegevuses alati enam huvitanud see **teine** lähenemine.

## VII

Kui otsitakse Kunsti kui vehiikelit, siis on paratamatus ehitada struktuur, nii-öelda teos, mida saab korrata, isegi suurem kui töös vaatajale mõeldud lavastusega. Ei saa teha tööd enda kallal (kui kasutada Stanislavski termineid), kui seda ei raami mingi konkreetne struktuur, mida saab korrata, millel on algus, kulg ja lõpp, kus igal elemendil on oma loogiline, tehniliselt vajalik koht. **Kõik see on determineeritud selle subtiilsusse tõusva vertikaalsuse vaatepunktist, samuti tollesama (subtiilse) alla, keha tihedusse laskumise vaatepunktist.** Detailideni välja töötatud struktuur — Aktsioon — on võti; kui pole struktuuri, siis valgub kõik laiali, muutub ebamääraseks supiks.

Niisiis, töötame kehaga, töötame Aktsiooniga. Töö, mis on korraldatud proovide põhimõttel, hõlmab kaheksat kuni neljateist tundi päevas, kuut päeva nädalas ning kestab süsteemikindlalt aastaid; selles on laulud, reageeringute partituur, liikumise arhailised mudelid, oma iidsuse tõttu peaaegu anonüümsed sõnad. Sel kombel tekib midagi konkreetset, lavastusega võrreldav konstruk-

sioon, mis ometi ei ürita luua montaaži vaatajate tajus, vaid kunstnikes, kes seda esitavad.

Aktsiooni konstrueerimisel kasutatakse allikelementidest kuulub enamik ühel või teisel viisil lääne traditsiooni. Kõik need on seotud sellega, mida me nimetame "hälliks" (tähenduses: läänemaailma häll). See tähendab antiikaegset Egiptust, Süüriat ja Iisraeli ning Kreekat. Eksisteerivad näiteks tekstielemendid, mille päritolu on peaaegu võimatu kindlaks teha, on vaid üle kogu Vana-Egiptuse levinud pärimus, ent on olemas ka teine versioon, kreekaakeelne. Antiikajal oli kogu Egiptus, aga ka Iisrael, Kreeka ja Süüria üks häll. Initsiatsioonilaulud, mida me kasutame (nii Mustast Aafrikast pärit kui kariibide omad), on juurtega Aafrika traditsioonis; me tõlgendame neid oma töös kui millegi jätku, mis elas vanas Egiptuses (või selle **juurtes**), niisiis, kui meie hälli võra.

Agas siin on üks probleem: ei saa tõeliselt mõista oma traditsiooni, kui me ei võrdle seda teise hälliga (vähemalt minu puhul on asjad nõnda). Seda võib nimetada korroboratsiooniks. Sellest seisukohast on orientaalne häll minu jaoks väga oluline. Mitte ainult sealsete lihvitud näitlemistehnikate pärast, vaid isiklikel põhjustel. Just orientalse hälli allikast sain lapsepõlves ja nooruses mõjutusi, ammu enne, kui hakkasin tegelema teatriga. Korroboratsioon avab tihti ootamatuid perspektiive ja murrab mõttemalle. Näiteks orientalses traditsioonis võime läheneda sellele, mida nimetame Absoluudiks, nagu emale. Seevastu Euroopas on sama asja juures rõhk rohkem isalikul poolel. Juba üksnes see näide heidab ootamatut valgust meie ammeste eelkäijate sõnadele läanes. Tehniline korroboratsioon on veelgi käegakatsutavam, see võimaldab märgata analoogiaid ja erinevusi (näitena sellest minu eespool toodud analüüs mantra ja traditsioonilise laulu toimimisest).

Ma tahan, et mõistetaks: töös Pontedera *Workcenter's* Kunsti kui vehiikeliga, kui me konstrueerime teost — Aktsiooni —, ammutame peamiselt läänemaailma hälli allikaist.

Aktsioon: esituse struktuur, mis on objektiväärunud pisisajades. See töö ei ole mõeldud vaatajaile, aga aeg-ajalt võib tunnistajate juuresviibimine olla vajalik: ühest küljest, et töö objektiivsust proovile panna, ja teisest, et see ei muutuks puhtalt privaatseks, teiste jaoks kasutuks. Kes olid meie tunnistajad? Esmalt isiklikult kohale kutsutud spetsialistid ja kunstnikud. Seejärel kutsusin *Workcenter'sse* noore ja otsiva teatri truppe.

Nad polnud vaatajad (sest esituse struktuur — Aktsioon — polnud loodud neid eesmärgina silmas pidades), aga teatud kombel olid nad **justkui** vaatajad. Kui meid külastas teatritrupp või kui meie inimesed külastasid noore teatri kollektiivi, siis ühed kui teised jälgisid vastastikku teise tööd, teoseid ja isiklikke harjutusi (seevastu polnud mingit vastastikust avatud kaasatagemist).

Sel kombel kohtusime viimaste aastate vältel peaaegu kuuekümnepäevase teatritruppiga. Neid kohtumisi ei korraldatud avaliku kuulutamise kaudu või ajakirjanduse vahendusel. Vastupidi, neid kaitsi meediakära, reklaami ja muu taolise eest, kohtumistest võtsid osa üksnes külastav kollektiiv ja võõrustav trupp. Me ei aktsepteerinud kunagi lisatunnistajaid väljastpoolt. Tänu ettevaatlikkusele ja piirangutele ei pörganud tööde võrdlemisel räägitud kartusele saada kriitika osaliseks või jõuda valesse valgusesse. On tõeliselt tähtis, et asi poleks "kuulutuse" peale tulnutes. Mitte mingeid truppe, kes selleks ise soovi avaldavad; üksnes need, keda leiame omal viisil. Mitte mingit bürokraatiat, mitte mingit mehaanilisust küllakutsutava trupi leidmisel. Just tänu diskreetsusele ja mitteformaalsusele õnnestus meil kohtuda ka väikeste ja vaeste truppidega, kes tegutsevad ilma igasuguse reklaamita, kes tõesti otsivad vaid selle mõistmist, mis nende töös toimib ja mis ei toimi; mitte teoorias, mitte ideede tasandil, vaid lihtsate, käsitöö tasemel näidete varal, kutsetöö pinnal.

See on näide, kuidas väga isoleeritud Kunst kui vehiikel võib hoida elavat sidet teatri vallas, ning seda eranditult ametivendade kaudu. Me ei püüa kunagi muuta eesmärke, mille on endale püstitanud teised. See poleks õige, sest nende pingutused seostuvad teiste kategooriate ja tähendustega, teise töökeskkonna ja kunstimõistega.

## VIII

Kas saab töötada ühe teosega kahes eri registris? Ühest küljest, nii selle arhailise liftiga (Kunst kui vehiikel) kui ka teise, kaasaegsega — avaliku vaatamänguga (Kunst kui etendus)?

Sellise küsimuse olen endale esitanud. Ma näen, et teoreetiliselt peaks see olema võimalik; praktikas tegin neid kahte asja, Kunsti kui etendust ja Kunsti kui vehiikelit, eri eluetappidel. Kas mõlemad on võimalikud **ühes ja samas teoses**? Tegelikult, vaatamata sellele, kas teoreetiliselt on see võimalik või mitte,

varitseb siin tohutu oht, et kogu protsess muutub võltsiks. Kui töötada Kunsti kui vehiikeliga ning samal ajal soovida seda kasutada etendusena, nihkub raskuspunkt ja kõik muutub kahtlähenduslikuks. Järelikult võib öelda, et see on raskesti lahendatav probleem. Aga ma tunnistan — kui mul oleks tõeline usk, et kõigest raskustest hoolimata on see lahendatav, siis langeksin selle kiusatuse võrku. Ent minus puudub usk selle probleemi lahendatavusse; samas pole see üksnes usupuudus, minus on ebatavaliselt tugev aimus, et loomulikum, tegelikkuse reeglitele vastavam ja traditsioonidele truum on mitte üritada jõuda selle kahekordse aspektini **ühes ja samas teoses**.

Loomulikult, kui me oma töös Kunsti kui vehiikeliga kohtusime peaaegu kuuekümnepäevase noore ja otsiva teatritruppiga, siis võis olla mingi mõju, oma delikaatsuses **praktiliselt anonüümne**, tehniliste detailide, **kutsetöö pisiajajade** tasemel. See puudutab näiteks täpsust — ja see on põhjendatud. Ometi panen mõningate trupptide juures tähele, et nähes meie tööd Kunsti kui vehiikeliga, tabavad nad kuidagi selle olemust ning küsivad siis endalt, kuidas oma töös — mis on suunatud ju etenduse loomisele — puutuda kokku millegi samalaadsega. Kui nad esitavad selle küsimuse mõistuslikult, formuleeritult, metodoloogiliselt jne, siis ütlen neile, et nad ei peaks selles vallas meid järgima, et nad ei peaks otsima oma töös Kunsti kui vehiikelit. Aga kui küsimus jääb justkui õhku rippuma, alateadvusse, et hiljem ilmnedagi mingil moel sisemises töös, või siis töös endaga proovide ajal — ei saa ma seda vastustada. Sel kombel on küsimusest vaid kontuurid, see ei formuleeru isegi mõtteis. Hetk, mil see formuleerub, on kõige ohtlikum, sest siis annab see alibi, kui etendusel puudub väärtus. Õhutada kedagi rääkima endale: "Teen lavastust, mis on töö enda kallal," kõlab meie maailmas nõnda: "Ma tunnen end vabana ja ei pea oma teost vaatajate ees lõpuni viima, sest tegelikult otsin ma muid väärtusi." Ja olemegi katastroofi lävel.

## IX

Hiljuti küsis minult keegi, kas ma tahan, et Grotowski Keskus jätkaks tegevust pärast minu kadumist. Vastasin, et ei, ma ei taha Grotowski Keskust ilma Grotowskita. Reageerisin nõnda, sest ma vastasin küsimusele **kavatsusele**, mis minu arvates oli järgmine: kas ma tahan luua Süsteemi, mis peatub punk-



tis, milles minu otsingud peatuvad ning mida hakatakse hiljem sellisena õpetama? Seepärast ütlesin "ei". Aga pean tunnistama, et kui minult oleks küsitud: kas ma tahan, et neid traditsioone, mille ma teatud ajal ja teatud kohas uuesti leidsin, jätkataks, kas ma tahan, et **otsingud** Kunsti kui vehiikeli vallas jätkuksid — siis ei saaks ma vastata eitavalt.

Minu praegune töö on paradoksaalne. Me tegeleme Kunsti kui vehiikeliga, mis oma olemuselt pole määratud vaatajaile, aga ometi kohtusime kümnete teatritruppidega; enamgi veel, me **ei õhutanud** neid truppe, et nad hül-gaksid Kunsti kui etenduse, **hoopis vastupidi**, ergutasime neid seda jätkama. See paradoks on näiline. See võis nii olla, sest Kunst kui vehiikel tõstab praktikas esile ametioskustega seotud probleemi, mis on arnased **esitus-kunstide** keti mõlemas otsas, nimelt nii kaugeleulatuvalt käsitoolikud ja ametioskusi hõlmavad, et juba kokkupuude selle nähtu-sega on mingil moel ülekande akt (transmis-sioon).

Ametialases tähenduses on *Work-center's* olemas ka instruktaaz. Viienda peatüki algul mainisin, et meil eksisteerib näitlemise põhiharidusele pühendatud telg (isegi kui kasutame selles erisuguseid, rituaalsete vormidega seotud elemente). Noored näitle-jad, kes stažeerivad *Workcenter's* (vähemalt aasta, aga vahel ka kauem) ja osalevad selle-laadses töös, teevad seda oma ametit silmas pidades, näitlejakutse perspektiivis, ja mina kasutan *Workcenter'* võimalusi, et neid selles vallas aidata. Samas pole ma kurt küsimustele, kas käsitöö võib anda mingeid vihjeid tööks iseendaga. Aga see on erakordselt delikaatne küsimus ning ma eelistan vältida igasugust otsest mõjutamist.

*Workcenter's* anti mulle võimalus koge-da töö teist telge, mille juured on Kunstis kui vehiikelis: traditsioonis ja otsinguis. See ei hõlma otseselt kõiki, kellega ma töötan. Isikutest, kes on seotud vahetult Kunsti kui vehiikeliga, ei mõtle ma kui "näitlejaist", vaid kui "toimijaist" (*doers*), sest nende eesmärk ei puuduta publikut, vaid oma vertikaalsusse suunduvat teed.

*Workcenter's* puutusid noore teatri kol-lektiivid kokku kõigea, mis on sügavalt angažeeritud Kunsti kui vehiikelisse. Ent isegi kui mõnele jäi mulje n-õ ülekandest, siis selliste kohtumiste piiratud aeg ei lase küll arvata, et nad on minu "õpilased". Kunsti kui vehiikelina oleme vaid keti üks ots ja see ots peab jääma kontakti — mingil moel — teise otsaga, mis on Kunst kui etendus. Mõlemad

otsad kuuluvad ühte suurde perekonda. Peab olema võimalus tehniliste avastuste, käsi-tööoskuste transmismiooniks... kui me ei taha olla maailmast täielikult eraldatud, siis peab see kõik üle kanduma. Ma mäletan, vanas Hiina Muutuste Raamatus öeldakse, et kaev võib olla oskuslikult kaevatud ja vesi selles suurepärane, aga kui keegi sellest ei ammuta, siis hakkavad seal elama kalad ja vesi roiskub.

Teisest küljest, kui üritatakse mõjutada, on olemas müstifitseerimise oht. Ma eelistan mitte omada õpilasi, kes läheva maailma, kandes endaga Head Uudist. Aga kui ma märkan sõnumit reeglite ja nõudmiste kohta, sõnumit, mis valgustab "elu kunstis" sfääris toimivaid seadusi — siis on teine asi. See sõnum võib olla läbipaistvam kui misjonärliku sihi või ebatavalise orientatsiooniga toonitatu.

Kunsti ajaloost (aga mujaltki) võime leida lugemata hulga näiteid sellest, kuidas **otsitud** mõju kas sureb kiiresti või muutub karikatuuriks, moondub nii radikaalselt, et tihti on raske leida lõpptootes isegi jälgi algallikast. Ning muuseas, eksisteerivad ju need anonüümsed mõjud. Keti mõlemad otsad (Kunst kui vehiikel ja Kunst kui etendus) peavad olemas olema: üks nähtavana — avalikuna — ja teine peaaegu nähtamatuna. Miks ma ütlen "peaaegu"? Sest kui see on täiesti varjatud, siis ei saa puhuda elu sisse anonüümsetele mõjudele. Seega, ta peab olema varjatud, aga **mitte täiesti**.

Poola keelest tõlkinud  
HENDRIK LINDEPUU

Selle loenguga esines Jerzy Grotowski oktoobris 1989 Itaalias Modenas ja mais 1990 Ameerika Ühendriikides Irvine'i *University of California's*. Poolakeelsena ilmus "Teatritrupist Kunsti kui vehiikelini" ajakirjas "Notatnik Teatralny", nr 4 (talv, 1992).

*Jerzy Grotowski loomingu ülevaade jätkub TMK veeb-ruarinumbris Madis Kolgi käsitlusega "Grotowski ret-septsioonist kaasajas" ning Halina Filipowiczi esseega "Kus on Gurutowski?"*

# TAGASIVAADE RAHVUSOOPERI HOOAJALE 1998/99

## Teetähised

1998/99 oli "Estonia" teatri jaoks esimene täishooaeg Eesti Rahvusoperina, mis tegutseb EV Riigikogu poolt 1997. aasta detsembris vastu võetud Eesti Rahvusoperi seaduse alusel avalik-õigusliku institutsioonina, Estonia pst 4 asuva teatrimaja omanikuna. Rahvusoperit juhib üheksaliikmeline nõukogu, kuhu kuuluvad poliitikud, Eesti Muusikaakadeemia, EV Haridusministeeriumi, EV Kultuuriministeeriumi, Eesti Teatri-liidu, Eesti Heliloojate Liidu ja "Estonia" seltsi esindajad. Rahvusoperi nõukogu tööd juhib EV Riigikogu esindajana Peeter Olesk, teatri loominguline juht ja peadirigent on 1995. aastast Paul Mägi, pealavastaja 1994. aastast Nee-me Kuningas.

Endiselt on laval kolm žanrit — ooper, ballett, operett/muusikal, teatri olulisimaks funktsiooniks on pakkuda publikule maailma ooperi- ja balletiklassika paremikku, eesti algupärandit ja kergema žanri parimaid lavateoseid.

Teatri peadirigent Paul Mägi hindab möödunud hooaega järgmiselt:

"Esiteks. Oluline koht esietenduste, kontsertide ja igaõhtuste etenduste kõrval oli mahukal salvestusprogrammil. Valmis eesti muusikaajaloos esimene itaalia ooperi terviklik salvestus — Verdi "Nabucco" CD-duubelplaat (solistid: Jassi Zahharov, Ivo Kuusk, Mati Palm, Sigute Stonyte, Riina Airene jt, dirigent: Paul Mägi). Nii helis kui pildis jäädvustati Tambergi ooper "Cyrano de Bergerac", (režissöör: Arno Crönwall Soomest, solistid: Sauli Tiilikainen (Soomest), Mia Huhta (Soomest), Mati Kõrts jt, dirigent: Paul Mägi), millest tehti ka otseülekanne "Euro-raadiole". Teiseks. Tellisime helilooja Raimo Kangrolt uue, täispika ooperi "Süda", mis esietendus novembris 1999, festivali "NYYD '99" raames. (Viimane täispikk algupärandist ooper esietendus meil 16 aastat tagasi.) Kolmandaks. Augustis toimusid suurejoonelised külalissetendused Belgias Bizet' ooperiga "Carmen", kuhu oli kaasatud rahvusvaheline solistide koosseis. Belgias anti 11 etendust üle 30 000 vaatajale.

[--] Tegu on Bizet' teose kõneka ja selge tõlgendusega, mida toetab hea solistide koosseis ja suure ooperiteatri vääriiline dirigendi töö.

*Eesti Rahvusoperi orkester Paul Mägi juhatusel on näide heast professionaalsusest, mis ilmnes juba avamängu esimestes taktides: elavad tempod, tasakaalustatud diinaamika, orkestrisolistide rafineeritud sisseastumised. Vabaõhulava rasketes tingimustes tuli suurepäraselt toime ka koor — koos orkestriga panid need kaks end perfektselt maksma kogu etenduse vältel.*

Martine Dumond-Mergeay.  
"La Libre", Belgique, 23.VIII 1999.

## Eelmine hooaeg statistika valguses

Žanritevahelisi proportsioone, nende külastatavust ja publiku huvi erinevate lavastuste vastu näitavad kõige ilmekamalt arvud:

	ooper, ballett, operett/muusikal			
<u>Etendusi:</u>	86	79	69	Kokku: 234
<u>Külastajad:</u>	33573	35366	36419	Kokku: 105 358
<u>Saali täituvus:</u>	66,7 %	67,2 %	81,7 %	Keskmine: 71,9%

Nagu näha, jaotuvad etendused kolme žanri vahel proportsionaalselt. Ka külastatavus on eri žanrite puhul enam-vähem võrdne ning publiku huvi puudumise all ei kannata otseselt ükski žanr ega etendus. Eelistatumad on aga siiski ooperi- ja balletiklassika lavastused. Ooperitest "juhhib" "Carmeni" kõrval endiselt Verdi "Nabucco" (juba alates 1996. aastast). Ballettidest on "edetabeli" eesotsas Tšaikovski "Luikede järv", läbi aegade üks menukamaid lavastusi üldse, ja uuslavastus — Pugni "Esmeralda". Kergemas žanris on kõige rohkem välja müüdnud ja eelmise enim nõutud etendus Ehala "Nukitsamees", talle järgneb Offenbachi "Ilus Helena".

Kahjuks ei ole viimastel aastatel tehtud põhjalikku uurimust külastajate kontingendi kohta. Teatris käimine on muutunud üldiselt prestiižikamaks, sagedased on ka õpilaste (koolide) ühiskülastused. Kuna teater teeb viimastel aastatel tihedat koostööd põhjanaabrite turismifirmadega, siis külastavad meie etendusi aktiivselt ka Soome turismigrupid.

## Repertuaari iseloomustuseks

Eelmise hooaja repertuaari kuulus 9 ooperit, 12 balletti, 4 operetti, 1 muusikal ja 2 lasteetendust. Rahvusooperi pealavastaja Neeme Kuninga arvates on tähtis, et eelmisel hooajal kujunes välja erinevatele koolkondadele toetuv teatri ooperiklassika baasrepertuaar, mille kujundamisega tehti algust juba 1995. aastal. Sellele "vundamendile" saab üles ehitada edasist repertuaari ning liikuda lähemale meie kaasajale.

Repertuaaris on itaalia suurmeistrite Verdi ja Puccini ooperid — "Don Carlo", "Nabucco", "Traviata", "Madama Butterfly", "Boheem", "Il Trittico". Prantslase Bizet' ülituntud "Carmeni" kõrvale tuli eelmise hooaja lõpul ka viini klassiku Mozarti "Don Giovanni", mis kuulub iga muusikateatri juurde. Pärast kümneaastast pausi jõudis lavale vene romantiline ooper — Dargomõžski "Näkingeid", ühtlase solistide koosseisuga ja huvitavas tänapäevases lavastuses, mis leidis laialdast vastukaja nii Eesti pressis kui ka väljaspool (Peterburi ja Moskva ajakirjanduses, ajakirjas "Opern Welt"). Ooperi poolelt on viimastel aastatel mängitud viini klassikalise opereti tippe — Johann Straussi "Viini verd" ja "Nahkhiiri". Nüüd lisandusid sellele prantsuse vaimu kandjatena operetimeistri Offenbachi "Ilus Helena" ning Monnot' revüü-traditsioonidest lähtuv muusikal "Irma" (koostöös "Endla" teatriga). Laste-tükkidest vahetas Tõnu Raadiku "Puhhi" välja Olav Ehala kauaoodatud "Nukitsamees".

Rahvusooperi möödunud balletihooaega hindab peaballettmeister Mai Murdmaa mitmekülgselt. Olemasolevale klassikarepertuaarile — Tšaikovski "Luikede järv", "Uinuv kaunitar", Minkuse "Don Quijote", Adami "Giselle", Prokofjevi "Romeo ja Julia" ning "Tuhkatriinu" — lisandus Pugni "Esmeralda". Kuna viimastel hooagadel pole tänapäevaseid tantsuetendusi repertuaaris olnud, aas tema sõnul eelmine hooaeg Rahvusooperi balleti jaoks uue lehekülje, repertuaari lisandusid nüüdisaegse koreograafiakerelega "Tuleingel" ja noorte koreograafide õhtu "In Pas". Põneva ettevõtmisena toimusid Talveaias ka noore koreograafi Jane Raidma etendused "Rohi kasvab must läbi" Lepo Sumera muusikale, mis on Raidma esimene töö "Estonias". Märkimisväärseks sündmuseks oli ka Peterburi Maria teatri solistidepaari Marina Tširkova ja Vladimir Arhangelski liitumine "Estonia" trupiga, praegu osalevad uued tantsijad juba peaaegu kogu balletirepertuaaris.

## Aktsendid

Teatris on tähtsündmusteks esietendused, millele tugineb kogu töö planeerimine.

Eelmisel hooajal oli neid sündmusi kaheksa: lavale tuli 2 ooperit, 3 balletti, 1 operett, 1 muusikal ja 1 lasteetendus.

Kriitikute hinnanguil olid hooaja tip-pudeks Dargomõžski "Näkingeid" (mida nimetati ka teatri intellektuaalsemaks lavastuseks) ja Ehala "Nukitsamees".

Nüüd pisut lähemalt uuslavastustest esietendumise järjekorras:

### "TULEINGEL"

Mai Murdmaa ballett Aleksandr Skrjabin muusikale

Koreograaf ja lavastaja: Mai Murdmaa  
Lavakujundus ja kostüümid:  
Andris Freibergs (Läti)

Valguskunstnik: Lloyd Sobel (USA)  
Esietendus 25. septembril 1998

Mai Murdmaa looming keskendub inimese igatsusele ideaali järele, ideaalse ja reaalse maailma kokkupõrkele. Ka "Tuleingelis", mis on ajendatud vene sümbolisti Valeri Brjussovi novellist, pürib peategelane Renata oma ebareaalse ideaali, Tuleingli poole, ekseldes pühaduse ja lihalikkuse vahel, jõuab ta hukuni. Kuigi balletti läbib selgelt välja joonistatud süzeeliin, on selle põhiorhk kangelanema elamuste, nägemuste ja tunnete peegeldamisel. Ajakirjanduses tantsuühteruumiks nimetatud balleti mõtet kannavad sellised märksõnad nagu, "hinge igavesed otsingud", "religioosus", "inimese meelelise ja jumaliku pooluse vastandid". Neoklassitsistliku koreograafiakerega balletis kasutab Murdmaa laulu kõrval uue elemendina esmakordselt ka sõna — rääkimist-pomisemist. Peaosi tantsivad Kaie Kõrb ja Viesturs Jansons ning Marina Tširkova ja Vladimir Arhangelski. Muusikaks kasutab koreograaf Aleksandr Skrjabin müstikast ja religioonist inspireeritud heliloomingut: klaveriteoseid, mida esitavad pianistid Aldis Liepinš Lätist ja Anneli Tohver ning katkeid helilooja sümfoonilisest muusikast. Lisaks sellele kõlavald etenduses ka 16. sajandi itaalia ballaadid, mida laulab Leili Tammel igavesti armastava ürgema rollis.

### "ILUS HELENA"

Jacques Offenbachi operett

Lavastaja: Neeme Kuningas  
Muusikaline juht ja dirigent: Erki Pehk  
Lavakujundus ja kostüümid: Jaak Vaus  
Esietendus 8. jaanuaril 1999

Kergema žanri poolel lavaküpselt saanud Jacques Offenbachi *opéra bouffe* ehk ka operetiks nimetatud "Ilus Helena" "sünkooprib" pikka aega "Estonia" repertuaaris figureerinud viini operetile. Offenbachi operetti võis "Estonias" muide viimati näha 1972. aastal, kui valmis "Rüütel Sinihabe".



Antiikmütoloogiast tuntud sündmusi, mis saavad alguse legendaarsest "öunaloost" ja viivad välja Trooja sõjani, parodeeris prantsuse operetiisa oma aja kontekstis, andes teemale oma loomingule iseloomuliku poliitilise värvingu. Kuna Henri Meihaci ja Ludovic Halévy libreto selle algsel kujul tänases Eesti ühiskonnas oleks väheütlevalt, adapteeris lavastaja Neeme Kuningas selle vastavalt meie kaasajale, puudutades hetkel "õhus olevaid" probleeme. Kireva ja särava lavakujunduse ning kostüümide autori Jaak Vausi jaoks on see lavastus viies koostöö Neeme Kuningaga. Muusikaliselt nõudlikke, kohati ooperlikke partiisiid, laulavad nimiosades **Pirjo Levandi** ja **Tiiu Laur**. Viimane on end tõestanud võimeka solistina ka ooperitides "Viini veri" ja "Nahkhiir". Kuna praegu on "Estonias" noored hea lavalise liikumisega baritonid, kohandati Parise tenoripartii baritoni jaoks sobivaks, mida esitavad **Rauno Elp** ja **Aare Saal**. Erinevaid jantlikke, groteskseid ja parodeerivaid karaktereid mängivad **Väino Puura** ja **Tarmo Sild** (Agamemnon), **Rostislav Gurjev** ja **Ivo Kuusk** (Menelaos) jt.

#### "NUKITSAMEES"

Olav Ehala muusikal

Laulutekstid: Juhan Viiding ja Leelo Tungal

Libreto: Leelo Tungal

Lavastaja: Neeme Kuningas

Kunstnik-lavastaja: Hardi Volmer

Muusikaline juht ja dirigent: Elmo Tiisvald

Esietendus 30. jaanuaril 1999

Hooaja "rosinaks" nimetatud kodumaine muusikal "Nukitsamees" oli kauaoodatud sündmus nii tegijatele endile kui ka publikule. Kuigi Olav Ehala tuntud laulud samanimelisest filmist on oma kauni helikeele ja meisterlikkuse tõttu juba hittideks saanud ning lugu ise seostub ilmselt eelkõige linasteosega, rõhutasid muusikali autorid, et teatrvariandis lähtuti eelkõige Oskar Lutsu jutustusest. Lavastuse visuaalne külg — dekoratsioonid, kostüümid, näitlejaid tundmatuse ni muutev grimm **Tiiu Luhti** juhendamisel; hoogne liikumine **Tatjana Järvi** seades — sai lastepäraselt tõetruu, kus ilus on ilus ja kole on kole. Dekoratsioonide kohta nentis kunstnik Hardi Volmer ise, et "nii üliarahvusromantilist ja naturalistlikult ilusalt lavakujundust tema teada eesti teatrites polegi". Nimi-osatäitja leidmiseks korraldati konkurss, mille tulemusena leiti neljakümne osaleja seast kolm Nukit — **Joonas Veelma**, **Andres Uutma**

"Tuleingel". Mai Murdmaa koreograafia Aleksandr Skrjabin ja itaalia XVI sajandi ballaadide muusikale. Renata — Kaie Kõrb, Ruprecht — Viesturs Jansons.

Harri Rospu foto

ja **Sander Kibuvits**. Viimane pälvis selle osatäitmise eest teatrifestivalil "Banaanikala '99" preemia loomulikkuse eest. Muusikalise juhina tõi lavastuse välja debütant, rahvusoperi koori peadirigent **Elmo Tiisvald**.

#### "NÄKINEID"

Aleksandr Dargomõžski ooper

Aleksandr Dargomõžski libreto Aleksandr

Puškini värsdraama ainetel

Muusikaline juht ja dirigent: Paul Mägi

Lavastaja: Dmitri Bertman (Moskva)

Lavakujundus: Igor Nežnõi (Moskva)

Kostüümid: Tatjana Tulubjeva (Moskva)

Esietendus 27. veebruaril 1999

Puškini 200. sünniaastal toodi Rahvusoperis üle kümne aasta taas välja vene ooper — Dargomõžski "Näkineid", mida "Estonias" on varem lavastatud kolmel korral ning viimati oli see laval viiskümmend aastat tagasi. Miks tehti just selline valik (mille ajaloolises väärtuses ei kahtle keegi, kuid vene koolkonnas leidub ju mõjusamaidki heliloojaid), sellele küsimusele andis vastuse lavastuse muusikaline juht ja dirigent Paul Mägi esietenduse-eelsel pressikonverentsil: "Esiteks, 1998. aasta Wexfordi festivalil said alguse tema head loomingulised kontaktid lavastaja Dmitri Bertmaniga, kellega koos toodi välja "Näkineid" sellel festivalil. Teiseks, "Estonias" on praegu selle ooperi jaoks suurepärase solistide koosseis, nende hulgas Möldri osatäitja **Teo Maiste**, kes debüteeris sama rolliga "Vane-muises" 1961. aastal. Kolmandaks, ka rahvusvaheline kliima on soodne "Näkineiu" lavastamiseks — hetkel ei ole see teada olevatel andmetel ühegi teise ooperiteatri repertuaaris. Kui originaalis kestab ooper ligi neli tundi, siis "Estonia" versioonis on tehtud ulatuslikke kupüüre, et muuta see tänapäeva inimesele kergemini jälgitavaks. Seda, et "Näkineid" oli õige valik, tõestab ka lavastaja Dmitri Bertmani nüüdisaegne nägemus sellest ooperist. Esialgsel pilgul süütu muinasjutuna mõjuvast loost on lavastaja välja toonud üldinimliku ja igavese temaatika: armastus, reetmine, vihkamine, kättemaks, surm. Bertman, kes ooperimaailmas üha enam reputatsiooni kogub ja mõnel pool oma originaalsete tõlgenduste tõttu isegi "kurikuulsaks" nimetatud, on vaatamata oma noorusele (31) jõudnud lavale tuua sama palju teoseid, kui tal on eluaastaid. Bertmani nimi ei tohiks ka eesti ooperigurmaanidele tundmata olla — tema loodud ja juhitud Moskva eksperimentaalne ooperiteater "Helikon" võitis Tšaikovski "Padaemandaga" osa ka Georg Otsa muusikafestivalist 1996. aastal. Erakordne leid "Näkineiu" lavastuses on ka lava jaotamine kaheks tasandiks (lavakujundus — Igor Nežnõi), mis viis mänguruumi visuaalselt erinevatesse keskkondadesse: vee all näkineidude maailmas sünnivad

müstilised ja salapärsed teod, maapealses inimeste reaalses elus leiavad aset aga mõistuspärase sündmused. Selle jaoks muretseti spetsiaalselt Saksamaalt ligi miljonikroonine lavakonstruktsioon koos vastava tõstemehhanismiga. Euroopa teatrites kuulub see tänapäevase lavatehnika hulka, Eestis võeti aga kasutusele esmakordselt. Ajakirjanduses leidsid kiitmist ka **Tatjana Tulubjeva** teatrailsed ja efektsed kostüümid. Lõpetuseks võib tsiteerida peaosatäitjaid puudutavat retsensiooni rahvusvahelisest pressist: "Nadia Kurem (Nataša/Näkinoid) oma jõulise, kuid samas varjundirikka soprani ja Teo Maiste (Mölder), kelle hääle plastilisus ja mõtestatud kiirgus omandavad peaaegu šaljapinlikud mõõtmed, laulavad kõrgtasemel, andes etendusele rahvusvahelise sündmuse hõngu." (Aleksi Parin, "Opern Welt" 6/1999). Aramärkimist leidsid ka **Riina Airene** Vürstinna ning **Mati Kõrtsi** Vürsti roll.

#### "IRMA"

Marguerite Monnot' muusikal  
 Koostöös Pärnu "Endla" teatriga  
 Lavastaja: Neeme Kuningas  
 Muusikaline juht: Erki Pehk  
 Lavakujundus ja valgus: Airi Eras  
 Kostüümid: Ivo Nikkolo  
 Esietendus 26. märtsil 1999 Pärnu "Endla" teatris

Esimeseks prantsuse muusikaliks peetud **"Irma"** (originaalpealkirjaga **"Irma la Douce"**, "Õrn Irma", libreto ja laulutekstid: Alexandre Breffort) töid lavastaja Neeme Kuningas ja muusikaline juht Erki Pehk välja "Endla" teatris, mis on "Estonia" jaoks esimene koostööprojekt draamateatriga. **"Irmat"** ei ole varem Eestis lavastatud, küll aga teatakse seda lugu 1963. aastal Hollywoodis valminud Billy Wilderi filmi järgi, milles peaosi mängisid Shirley Maclain ja Jack Lemmon. Muusikali autorit Marguerite Monnot'd tuntakse aga eelkõige Edith Piafile kirjutatud laulude autorina. "Endlas" menu-tükiks kujunenud ja ka Tallinnas uue hooaja alguses loorbereid lõiganud loo eestindasid **Kadi Herkül** (libreto tõlge), **Villu Kangur** ja **Tõnu Oja** (laulutekstide tõlge). Selles mängivad-laulavad nimiosa Siiri Sisask ja **Kärt Tomingas**, neile sekundeerivad **Tõnu Kilgas** ja **Meelis Sarv**. Ülejäänud seltskond koosneb enamuses Pärnu teatri näitlejatest. Oluline osa on lavastuses ka liikumisel, mille seadsid **Marge Ehrenbusch**, **Kristjan Kurm** ja **Jüri Nael**. Lava- ja valguskujunduse tegi Londoni *Rose Bruford College*'is õppinud **Airi Eras**, kes sellest hooajast on Rahvusoooperi valguskunstnik ning rakendust leidnud veel ballettides "Esmeralda" ja "Kratt" ning ooperis "Süda".

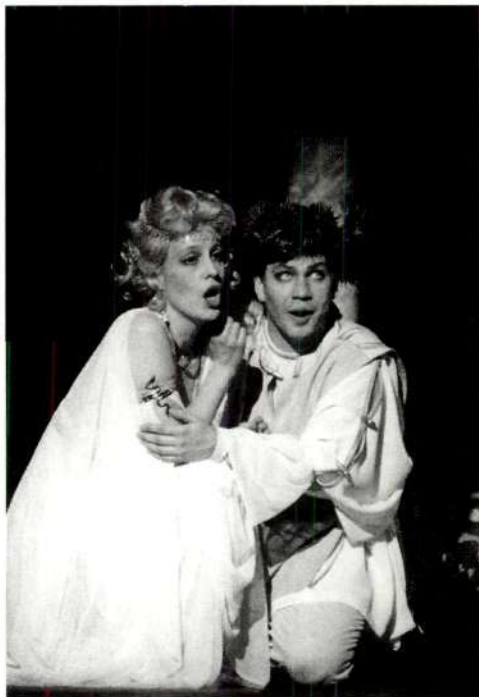
#### "ESMERALDA"

Cesare Pugni ballett  
 Koreograafia: Jules Perrot, Marius Petipa  
 Lavastaja: Nikita Dolgušin  
 Muusikaline juht ja dirigent:  
 Norman-Illis Reintamm  
 Kunstnik: Eldor Renter  
 Esietendus 14. aprillil 1999

Victor Hugo romaani **"Jumalaema kirik Pariisis"** ainetel loodud vana kaunis muinasjutt **"Esmeralda"** täitis eelmisel hooajal klassikalise balleti uuslavastuse kohta. Selle romantilise balleti tõi "Estonias" lavale suurepärase stiilitundega Ida-Euroopa parimaks klassika restaureerimisspetsialistiks peetud **Nikita Dolgušin** Peterburist. Kuulus koreograaf on varem siin lavastanud ka "Giselle'i". Lavastajat assisteeris **Aleksandra Tihomirova**. Peaosi tantsivad **Kaie Kõrb** ja **Juri Jekimov** ning **Marina Tširkova** ja **Vladimir Arhangel'ski**. Huvitavaid karakterrolle teevad **Viesturs Jansons**, **Andrus Kambre** (Claude de Frollo), **Janis Garancis**, **Mart Kangro** (Quasimodo), **Dmitri Harchenko**, **Sergei Fedossejev**, **Vjatseslav Nikkinen** (Pierre Gringoire) jt. Lavastust on saatnud suur menu.

Jacques Offenbachi operett **"Ilus Helena"**.  
 Lavastaja: Neeme Kuningas. Helena — Tiiu Laur,  
 Paris — Rauno Elp.

Harri Rospu foto



## "DON GIOVANNI"

Wolfgang Amadeus Mozarti ooper

Libreto: Lorenzo da Ponte

Muusikaline juht ja dirigent: Eri Klas

Lavastaja: Neeme Kuningas

Lavakujundus ja kostüümid:

Anna Kontek (Soome)

Valguskunstnik: Esko Suhonen (Soome)

Esietendus 3. juunil 1999

Hooaja viimane ooper, Mozarti "Don Giovanni", oli pühendatud selle muusikalise juhi, Eri Klasi 60. aasta juubelile. Kui "Don Giovanni" lavastamise ajaloost rääkida, siis esmakordselt võis seda ooperit Tallinnas näha 1795. aasta suvel Louise Caroline Tilly külalistrupi (Põhja-Saksamaa) esituses, s.o juba kaheksa aastat pärast ooperi esietendust Praha Ooperis! "Estonias" on seda meistriteost varem lavastatud kolmel korral, viimati oli see laval 1975. aastal Georg Otsa esimese ja viimase legendaarse lavastusena, mille viis lõpule Arne Mikk. Seekordses lavastuses, Neeme Kuninga interpretatsioonis, ei ole "Don Giovanni" konventsionaalselt tõlgendatud lugu patusest naistekütist, kes saab lõpuks oma karistuse, vaid temas on nähtud elukunstnikku, kes paneb end proovile ja tuleb välja igast olukorrast. Eri Klasi ja Neeme Kuninga tööle andsid kriitikud hea hinnangu, nimetades lavastust muusikateatriks, mis lähtub täpselt muusikast, on tugeva dramaturgia ja selgete lavastuslike aktsentidega. Kiideti Neeme Kuninga klišeevaba ja hea stiilitajuga ooperitõlgendust, milles ühendatakse oskuslikult *opera seria*, *opera buffa* ja *singspieli* erinevad stiilid ja karakterid. Märgiti ka, et Neeme Kuningas tõi eelmisel hooajal viie kuu jooksul välja neli eri žanris lavastust, millest kolm läksid lausa kümnesse (Igor Garšnek, "Sirp", 11. VI 1999.) "Don Giovanni" kunstnik Anna Kontek Soome Rahvusooperist on "Estonias" varem kujunduse teinud Verdi "Traviatale". Lavastuses teevad kaasa noored solistid, don Giovanni eakaaslased, kellest mitmed on debütandid: Sibeliuse Akadeemias praegu õppiv Heli Veskus (donna Elvira) ja Janne Ševtšenko (Zerlina). Oma esimese suurrolli ooperis tegi ka Ain Anger Leporellona. Peaosa laulavad juba kogenud Aare Saal, Rauno Elp ja Tarmo Sild. Don Ottavio osas teeb Mati Kõrtsi kõrval külalisena kaasa ka noor Läti tenor Aleksandrs Antonenko.

Aleksandr Dargomõžski ooper "Näkingeid".  
Lavastaja: Dmitri Bertman. Näkingeid — Nadia Kurem, Väike näkingeid — Ksenja Bespalova.

Harri Rospu foto



Marguerite Monnot' muusikal "Irma" (koostöös "Endla" teatriga). Lavastaja: Neeme Kuningas. Irma — Kärt Tomingas, Nestor le Fripé — Tõnu Kilgas.

Ants Liiguse foto



## "IN PAS"

Noorte koreograafide õhtu

"Ursula X", koreograaf: Teet Kask

"Ämberlund", koreograaf: Dmitri Harchenko

Esietendus 12. juunil 1999

Kahest lühiballetist koosnev "In Pas", millega noored koreograafid Teet Kask ja Dmitri Harchenko demonstreerisid oma loomingu "Estonia" suurel laval, tuli viimase uuslavastusena välja mõni päev enne suvepuhkusele minekut. "Milleks võtta keskpäraseid koreograafe New-Yorgist, kui meil endal on paremaid," põhjendas seda peaballettmeister Mai Murdmaa. Rahvusvahelise lavakogemusega Teet Kask on tantsinud Norra Balletis üheksa aastat ning loonud kaheksa lavastust. Tema "Ursula X" jõudis 1999. aastal Pariisis toimunud noorte koreograafide konkursi finaali ning Hannoveris konkursi poolfinaali. Ka Dmitri Harchenko pole uus nimi. Lisaks peaosadele nii klassikalistes kui ka tänapäeva ballettides on ta ka ise teinud üheksa lavastust. Seekordne lühiballett "Ämberlund" on ajendatud Tarjei Vesaasi "Jäälössist".

Cesare Pugni "Esmeralda". Marius Petipá koreograafia, lavastaja: Nikita Dolgušin.  
Esmeralda — Kaie Körb.

Harri Rospu foto



W. A. Mozarti ooper "Don Giovanni".  
Lavastaja: Neeme Kuningas. Donna Elvira —  
Pirjo Levandi, Don Giovanni — Rauno Elp.

Harri Rospu foto

## Kontserdid

Paul Mägi on viimase nelja aasta jooksul planeerinud igasse hooaega ka Rahvusoperi sümfooniaorkestri ja ooperikoori regulaarsed kontserdid. Eelmisel hooajal esitati neli kontserti kahe erineva kavaga Tallinnas ja Tartus. Hooaja esimeses pooles tuli esmaettekandele Richard Straussi "Till Eulenspiegel", Bohuslav Martinü Kontsert keelepillikvartetile ja orkestrile (soleeris Tallinna Keelpillikvartett) ning Johannes Brahmsi Saksa reekviem. Märtsis esitati Ferenc Liszti grandioosne oratoorium "Kristus", kus lisaks Rahvusoperi sümfooniaorkestrile, ooperikoorile ja solistidele esinesid ka ERSO, RAM ja oratooriumikoor.

ANNELI JAANUS on Eesti  
Rahvusoperi "Estonia" kirjandusala  
juhataja

## "Estonia" hoone renoveerimisest

Rahvusoperi nõukogu poolt 1998. aastal vastu võetud teatri arengukavas nähti ette selle olemasoleva hoone renoveerimine ning juurdeehituse võimalus teatrimaja Pärnu mnt poolsesse





"Ursula X" ("In Pas"). Erik Wollo muusika, Teet Kase koreograafia.

Harri Rospu foto

külge. Hoone remont sai hoo sisse juba 1996. aasta suvel, kui alustati mädanenud katusekonstruktsioonide väljavahetamist. Põhiosas lõpetati katuseremondid 1998. aasta suvel. Uute katusekonstruktsioonide kasutuselevõtmisega avanesid võimalused ka uute proovisaalide väljajhitamiseks — Kuppelsaal (280 m<sup>2</sup>) teatri vaatesaali kohale ja otsasaal (480 m<sup>2</sup>) hoone G. Otsa tänava poolsesse osasse. Kuppelsaal on esimene koht teatrihoone ligi üheksakümne-aastasest ajaloost, kus on võimalik teha proove peaaegu lavamõõtmetele vastavas ruumis. Otsasaali lõpetamine ootab veel finantseerimist, tulemuseks võiks olla ilus kammerisaal. 1998. aasta remonditööd keskendusid avariiohtlikus seisundis olnud konstruktsioonidele, nii lava ja lavakarbi konstruktsioonide tugevdamisele kui ka keldrilagede ja trepikodade remondile. Parandati estoonlaste tööolusid, remonditi prooviklasse, olme- ja puhkeruume, näitlejate garderoobe, arendati infosiisteme. Oma järge ootavad lavaeesriie ja kogu teatrisaali sisustuse uuendamine, lava rekonstrueerimine ja saali akustika parandamine.

"Estonia" maja külastab koos kontserdisaali publikuga üle kaheksaja tuhande inimese hooaja jooksul. Siin töötab üle seitsmesaja inimese, kellest suurem osa on oma ala tippspetsialistid Eestis. Lähenemas on teatrimaja valmimise 90. aastapäev aastal 2003 ja kutselise teatri 100. aastapäev aastal 2006. Tänapäeva külastaja ei ole

nõudlik mitte ainult kunstilise kvaliteedi, vaid ka keskkonna suhtes, kus ta viibib. Väga palju on teha veel selleks, et publik tunneks ennast hästi nii etendusel ja kontserdil kui ka vaheajal, ja miks ka mitte — võiks einestada "Estonia" restoranis. Juubelipidustusteks peaks küll see maja korda saama. Vahendeid (miljonites kroonides) selle hoone kordategemiseks on kulutatud järgmiselt: riigieelarvest 1996. aastal — 2,0; 1997 — 3,8; 1998 — 14,4; 1999 — 6,65; 2000. aasta riigieelarve projektis on 5,0 milj; omatuludest (sponsorid, "Estonia" seltsi korjandus jm) — 7,0 milj krooni. Finantseerimise kokkukuiuvamistendents nihutab maja kordategemise kaugesse tulevikku. Kokku kuluks maja renoveerimiseks 250 miljonit krooni, millest tegelikult on juba tehtud remonditööd ligi 50 miljoni ulatuses (sh kontserdisaali uuendamine). Tänu Kultuurkapitali, Rahvuskultuuri Fondi ja eraisikute toele ning eraldistele omatuludest jätkus ka teatriorkestri amortiseerunud instrumentide väljavahetamine.

PAUL HIMMA

## KRATT ON ZOMBIE

*Laineis laostund huultenelgid  
jätanud hambad õudselt irvi.  
Põrkuvad neist päikselgelgid  
nagu kari kuldseid hirvi.*

\*

*Palja päälae tõmmust siidist  
välgub riba valget konti.  
Silmad paisuvad orbiidist,  
nagu näeks nad kõrkjas tontii...*

Heiti Talvik, "Laip rannal"

"KRATT". Helilooja Eduard Tubin. Muusikaline juht ja dirigent Paul Mägi. Libretist ja koreograaf Mai Murdmaa. Kunstnikud Mai Murdmaa ja Jane Kaas. Valguskunstnik Airi Eras. Osades: Dmitri Harchenko või Aivar Kallaste (Kratt), Viesturs Jansons või Ivar Eensoo (Peremees), Vladimir Arhangel'ski või Juri Jekimov (Sulane), Anatoli Arhangel'ski, Vitali Nikolajev või Sergei Martinovitš (Kurat), Lemme Järvi, Tatjana Järvi või Kaire Kasetalu, Helen Org (Koristajad), Kristiina Kriit või Toomas Nestor (Viituldaja).

Esietus Rahvuskooperis Estonia  
8. oktoobril 1999. a.

## Elmäng

Murdmaa on nähtus eesti teatrimaastikul, seda ei eita keegi. Tema esindusvõim on efektne, nõtked, katkematult voogav, kohati akrobaatiliselt keerukas koreograafiline tekst. Murdmaa eelistab narratiivsust — monoloogilist ja dialoogilist kehakõnet, mis on enamasti lineaarne, loogiline ning hästi jälgitav. Murdmaa balletides eksisteerib kogu skaala surma ja sünni vahele jäävaid inimkirgi ja -kannatusi, mis on alati suurde, mitte üld- või keskplaani suurendatud. Tantsija räägib koreograafi teksti iga nüansi ja liigutuste ornamendi sisemiselt mõtestades ja kindla tähendusplommiga pitseerides.

Murdmaa koreograafiline pinnas on alati mitmemõõtmeline, loodud tegelaskujud muutuvad tantsijate sisepõlemises dekoratiivset tehnilisest vormist filosoofiliselt üldista-

vateks karakteriteks, allegoorilisteks kujudeks. Murdmaa lemmikteemadeks on aegade jooksul kujunenud vaimu ja võimu, isiksuse ja massi igavikulised võitlused.

## Ajalooline jäljevõtt

Tehniliselt on Murdmaa aimatavalt laenanud neoklassikaliselt balletilt tantsutekstilise kauni ja sireda joone; saksa väljendustantsult Kurt Joossi liitearmidega klassikalise ja tabuvaba moderni; Mary Wigmani suundumuse seestpoolt väljapoole; Martha Grahami tehnikale omased psüühika salaurkaid valgustavad kokkütõmbed ja lödvestused; *butoh*’ilt "pimedusest pulbitseva tantsu", mis kehakriisid liikumisjoonisessesse surub; Alwin Nikolais’lt tantsu, muusika, lavakujunduse ja valguse üksteist täiustava koosseksiteerimise mõtte; Mats Ekilt ühiskonnakriitilise teatristiili; Maurice Béjarilt tantsu vormilise dekoratiivsuse kilbile tõstmise; sõnateatril psüühiliste seisundite peenplastilise peegelduse tegelaskujude nägudelt ja koreograafilistelt tegudelt; modernballeti sõnavarast piruettide, kõrgete hüpate, arabeskiide jada ühendamise põrandatehnika, akrobaatika, kukkumiste ja vaba torsotehnikaga.

## "Kratt" — viimane balletilaps

Kõike seda ja veel palju muudki võis leida Murdmaa viimase balletilapse "Krati" koreograafiliselt maastikut.

Eduard Tubina suurepärasest muusikast interpreteeriv "Kratt" on koreograafi käekirja näidisenähtusena eklektilisem, kuid selles nn sibula stiilis õnnestunud kui kunagi varem. Loos on koos stiilide paabel, traagelniidi jälgedele juhib seekord alusjutustuse katkendlikkus, plaanide ja tegelaste kiire vaheldumine.

Eklektilisest lähenemisest annab tunitust juba kristalliseerunud definitsioonikogumiga tantsuteatri elementide kasutamine. Näiteks eksisteerivad lavastuses külge külje kõrval sõna (teise vaatusel kuul korista-

jate dialoog rahast), lavale tõstetud elav muusika (Viiuldaja näol), tegelaskujude erinev tantsustilistika (Sulane väljendab end vabaplastikas ning rühm modernstiilis). Võrdselt oluline osa on kõigil teatrikunsti komponentidel — muusikal, valgusel, kostüümidel, dekoratsioonidel.

## Mulla ja maapinna maitse

Murdmaa lavastusi on ikka kandnud maisest eksistentsist vabanemise vaeva ja eeterlikuks puhtaks vaimuolendiks saamise saladus. Meenutagem “Anselmi lugu”, “Joanna tentat”, “Meistrit ja Margaritat”, “Tuleinglit”, “Kuritööd ja karistust”, “Surma ja sünni laule” jne. Murdmaa kõik senised balletid on olnud põhisuunitluselt ikka ülespoole, sinavatesse kõrgustesse püüdlemised.

Seekord on emake maa ta miskipärast ära võlunud. Pole Murdmaa balletti (“Catulli carmina” ja “Carmina burana” ehk osaliselt), kus oleks nii tugev sõnum pinnasest me jalge all. Nii Peremehe kui ka meesrühma tantsuseaded on kui ülistus maale. Iga liigutust juhib ja valitseb maa külgetõmbejõud, mis lausa sunnib jalgu maaga suhtlema trampimiste, tõukamiste, libistamiste keeles. Kuni agressiivsete kuuldavate sammurütmideni välja, mis helikoest läbi kaiguvad ja maale omaette oode laulma hakkavad. Murdmaa on “Kra-tiks” inspiratsiooni saanud maast ja maa inimeste hingelisest süütusest. Seekord on maa tantsijate element, seda teenitakse käte, jalgade ja kogu liikumissõnavaraga.

“Kratt” tirib mälestustes tagasi 1980. aastasse, mil esietendus Veljo Tormise muusikale loodud ballett “Eesti ballaadid”. Sarnaselt paarkümmend aastat vanema lavastusega on ka seekordses klassika või neoklassika suursugune joon taganenud etnilise elemendi vallutusretke ees. Lavalaudadel on vähe akadeemilist laadi graatsilist jäikust, ülekaalus on raske, trampiv, maadligi koreograafiline joonis. Murdmaa käekirjale omane tantsijate käte ja jalgade pehme tõus ja langus on asendunud tajutava maa külgetõmbejõuga ja lihaseid nurksulgudesse suruva kumeruse ja kõverusega. Meesrühm sooritab kõik ettenähtud diagonaalid ja muud üle lava liikumised viisil, mida saab kirjeldada omadussõnadega “intensiivne” ja “rohmakas”, “mehine” ja “agressiivne”. Korraks lipsab sisse ka naiselik graatsiline poolus — nn kiigetantsu ajal, mil meestantsijad imiteerivad,

naised kätel, kiikumisliigutusi, aga see on ka kõik.

## Rõõsast koorest Sulane

Heas mõttes maaläheduse, puhtuse ning lihtsuse, millel baseerub atraktiivne ja jõuline meesrühma ja näiteks ka Peremehe liikumissüsteem, on aga kohati varjutanud lihtsameelsust ja plakatlikkust. *Tabula rasa* ehk puhas valge, kuid mitte ainult eetilisel ja moraalsel, st mitte siseruumilisel, vaid osalt ka mõistuse poole pealt puhas näib olevat talusulase kaju. Tema hingesugulane näib otseselt olevat vene muinasjuttudest tuntud naiivne lollike Ivan-duratsok. Vahe on ainult selles, et slaavi Ivanuškal lõpuks alati vedas, st ta sai ahju peal magades ja haviga suheldes imelauakese, pool riiki ja lõpuks ka printsessi, kuid kratiballeti Sulane on tüüp, keda iga ühiskond ja kord omasoodu ja oma tahtmist mööda pillutab, tõmbab ja lollitab. Valge hullusärgiga talusulane annab koondpildi vaimsetel kõrgustel surfavatest ja rahapiskust nakatamata tüüpidest kui natuke “kiuk-suga vendadest”, kes pole suutelised raha magusat maitset tundma, selle *power’it* tajuma ega ka taluma.

Sulane **Vladimir Arhangelski** kehas-tuses pani mõtlema sellele, kui raske on tantsida läbinisti head tegelaskuju, sest palju huvitavam on ju leida psühholoogilisi tugipunkte, karakteri ülesehitamiseks vajalikke tõuse ja langusi isiksuse vastuolude loodud toestikult. Tegelasuku ei meenutanud ei koreograafilise keele ega hullusärki kopeeriva riietusega seda vaimselt kirkastunud rikkumata hinge, kelle sarnased me kõik tahaksime oma parema südametunnistuse järgi olla, vaid elu tõmbe-tuultes ekslevat ullikest, kel peale “helesinistesse kõrgustesse” püüdlemise mingit muud eesmärki ei näi olevat. Füüsiliste eelduste ja tantsutehnika poolest on Maria teatri klassikavangis istunud tantsija Vladimir Arhangelski Sulase vabaplastilisse rollipilti väga sobiv tantsija, kes iga etendusega areneb ja enesekindlamaks muutub. Kahju on sellest, et rollipilt, psühholoogiline karkass, on sisuliselt liiga lihtsustatud, plakatlik.

## Kratt-zombie

Kratt on oma välismoelt küllaltki õudne — narmendav lipilapiline koredast riidest kostüüm, juukse jääkutid pealael, suured

surmtühjad silmad ning näost läbi kumamas kondid ja luud. See paharet on endasse neelanud surnud ja elutu ilma, kuid tulistest sabadest ja säravast taevaleennust ning õhust raha püüdmisest selle Krati "autobiograafias" juttu ei tule. Ta on *zombie*, surnust üles tõusnud inimene, kel mustad patud hingel ja kes on ärrganud, et uusi ja veel õõvarjulisemaid teha. Nii nagu ta keha koosneb veel lagunemata orgaaniliste ja anorgaaniliste ainete jäänustest, on ussid ta mõistusegi olematuks seedinud.

Kratid, nii **Dmitri Harchenko** kui ka **Aivar Kallaste** kehastuses, on mõlemad nauditava kratiilma loonud. Harchenko Kratt on rohkem kaslaste sugukonna esindaja, pantri ja siberi kassi järeltulija, kes on kokku pandud nõtkusest, hääletust kõnnist ja graatsiast. Ta teeb pahategusid nagu kuri mõte ja sabaga täht, mille kohalolu võib ainult korraks aimata. Ta ei ole hingetu robot, vaid *zombie*, kelle geneetilises koes on midagi segi läinud metskassi või libakaslasega. Ta ei ole hingetu, ta on hääletu ja üdini paha, sest see on tema olemise ja mõtlemise vorm. Ta lihtsalt ei teagi, mis on eetilised väärtushinnangud. Ja kuna ta korraldab kõike enesestmõistetavalt ja täiesti loomulikult, siis on see kuratlikult veetlev.

Kallaste tulihänd on kui üleskeeratud robot-*zombie*, kes lõpuks oma peremehe tapab, kuna see on temasse kodeeritud. Tal käib vedru maha ja selles õudses jäigas poosis, milles ta füüsiline keha Peremehe rinnale kähgistamisvõttes tardub, on lihtne sõnum: "Mul käis vedru maha, aga ma jätkan, kui keegi mu uuesti üles keerab." Ta on robot-*zombie*, kes läheb *recycling*-protsessi ja pääseb vanaraua staatusest niipea, kui talle uus ülesanne ja uus peremees leitakse. *Zombie*'likkus on mõlemas osatäitmisel silmaga tabatav mõõde, lisaks on Krati ette püstitatud saatuslik ülesanne — ta peab täitma maapealseid korraldusi, liikuma hävingu ja surma külvajate eskadroni eesotsas, oma eeskujuga kõike nakatama, et siis puhkama jääda ja teispoolsusse vajuda.

Kui esimese vaatuse teises pildis kujutatud muinasaegne Eestimaa mõjus oma rahvastseenidega nagu ülemlaul looduslähedusele ja hingepuhtusele, siis teise vaatuse massistseenid kõnelevad juba sellest, et Kratt on inimhingedes suure laastamistöe teinud. Figureerivad punaste sokkide ja võõritusmaskidega veste kandvad ametnikud,

poliitikut-maksamerelised. See maailm ja need inimesed ei erine Krattist sisuliselt millegi poolest. Olles veel elusad ja mõistuslikud, sööb nende hingi rahakirg. Kui esimeses vaatuses eksisteeris veel vastandus — Kratt ja Peremees/Sulane ja rahvas, siis teises vaatuses jääb Sulane üksi oma kurba ja lootusetult kõlavat lõpumonoloogi tantsima. Antagonistlikud tegelased ja allegooriliselt esitatud loomuomadused sulavad teises vaatuses olematuks. Peremees, kes oma ahnuses kolme tilga vere eest Krati Kuradilt ostab, jääb ise oma inimlikus nõrkuses kaotajaks. Tulihänd hävitab selle, kes talle elu lunastab, sest inimlikkus saab talumehest vastu ta enda tahtmist võitu. Peremeest ei kähgista mitte tema liigne saamahimu, vaid jõuetus pisuhännale uusi ülesandeid anda, sest puuk sai rahvapärimestes ainult sellest jagu, kes ei suutnud talle uusi ja raskemaid tegutsemisjuhiseid jagada või siis teda kellelegi teisele müüa. Vastu tahtmist võidab niisiis tegelikult inimlikkus, mille nimeks on füüsiline ja vaimne nõrkus.

## Maksamerelised konnarasvast küünalde ümber

Selles krati-versioonis konnarasvast küünalaid pole, kuid on see-eest teises vaatuses meesrühma esitatud maksamerelised — ametnikud, poliitikutud. Punasokilised meesantsijad, kellele koreograaf on omistanud karakterse liikumisjoonise, on kui meenutus "Meistri ja Margarita" kriitikutest. Vaimukad pükste tagataskute patsutused, vonklevad raha ihaldavad käeliigutused väljendavad kõik ühte kirge — rikastumisiha. Kui "Meistri ja Margarita" kriitikud hävitasid kõik, mis loomingu järele lõhnas, siis need tüübid on oma hinged ise rahahimul läbi närida lasknud. Iseloomuliku terava rütmi ja kõverdatud joontega koondliikumise taga on maksamereliste, nagu ka kriitikute puhul, nii hävitamiskui ka rahakire teenimise lugu.

Maksamerelisi liikuma panevaks jõuks võiks olla 1970. aastatel läänemaailma jõudnud nüüdistantsuvormi *butoh* (tõlkes "pimedusest pulbitsev tants") filosoofia. Jõuks, mis

---

Kratt (Dmitri Harchenko) on oma välimusest õudusttekitav — narmendav ja lipi-lapiline, näost läbi kumamas kondid ja luud, suured surmtühjad silmad. Ta on *zombie*, kelle keha näib koosnevat veel lagunemata ainete jäänustest ning kel on tumedad patud hingel.





Peremees (Viesturs Jansons), sõlminud lepingu Kuradiga, saab endale raha kokku kühveldava abilise Krati (Aivar Kallaste) näol. Algul tulemusrikkalt kulgev koostöö toob Peremehele lõpuks surma, kuna ta ei suuda leida pisuhännale piisavalt rakendust.

*Harri Rospu fotod*

sunnib kriisiseisundis keha olema asja või nähtuse sümbol ja saama inspiratsiooni hirmust eksistentsi põhjatute kuristike ees. Või siis eespool mainitud maa-suhe, mis tantsijate jalgu ja siseilma mitte maapinnast õhku ei tõuka, vaid, vastupidi, selle külge kleebib.

### Takune karikatuur — Peremees

Viesturs Jansons Peremeheena on väga õnnestunud tegelaskuju, ehkki samas osas oleks väga hästi ette kujutanud ka spetsiifilise tantsija-draamanäitleja andega Oleg Titovit, kes oleks talumehe groteskse liikumisjoonise omapärase miimika ja lihaskonnaga täiesti oma rolliks kinnistanud. Kui juba Kallaste "Vanemuisest" "Estoniasse" kratti käima tuli, oleks ju võinud ka Titovi kaasa võtta.

Viesturs Jansonsi talumehe on ürgset jõudu, füüsilist tihkust ja karusust. Tema tegelaskuju on pigem eesti kirjandusest tuntud kauka jumal või Gori karikatuuri elustunud joonterägastik kui tavaline alalhoidlik

eesti verd talunik. Jansonsi saamahimuline Peremees ja Kallaste tulihänd on nii tüübilt kui füüsilistelt parameetritelt ideaalne paar — koreograafiline partii, mis neid kahte ühendab, on vaimukas ja leidlik.

### Varvaskingades põrguvürst

Kuradiks moondumine on hea karaktertantsija Vitali Nikolajevi draamanäitleja võimeid veelgi teravdanud ja sidunud ta jalgade otsa kapjadeks seekord punased balletikingad. Selles balletis ei kuulu ta deemonliku särava meesiluduse Wolandi ja filmimaailma saatusliku tumemeelse "külaline teisest ilmast" hulka, vaid koreda kodukootud sarviku-vanapagana klassi. Siiski annab üle lava lonkav ühe-kabja-tagalohistamise-kõnd, purpur ta kapjade ümber ja saksikud säravavestilised abilised aimu sellest, et ta on pigem kurat-mõisnik, tulevärvi kukesulg mustal kaabul, kui Vanapagan, keda Kaval-Ants ninapidi vedada saab.

Kurat sõlmibki selle kratiteo tehingu kolme veretilga eest ja on hiljem tunnistajaks, kuidas tulihänd tapab Peremehe; sisulisest aspektist ja ka koreograafilises partituuris on ta aga selles balletis kõrvaltegelane, taustafiguur, kuigi ei saa salata, et ka käivitav jõud.

## Kahe peaga kunstnik

Kunstnikutöö, mille Murdmaa ja Jane Kaas seekord kahasse tegid, lõi liigutusteloole tausta funktsiooniga lavakujunduse. Murdmaa peab loomulikuks kujundust, mis balletti toetaks ja ei pretendeeriks iseseisva meistriteose nimele, ning seda võis ka tajuda. Rohe-line murukääbas ja suur tähtedest sirav tume taevavõlv rõhutasid liigutuste grotesksust. Taevakaar viis mõtted Mai Murdmaa 1978. aastal lavastatud Lepo Sumera "Anselmi loo" juurde. Airi Erase valguskujundus pani "Krati" ilmaruumi tõesti helendama. Tumedale taevalaotusele, lavalaudadele ja ka õhku projitseeritud valgusmäng lisas Krati ja Peremehe tegudele uue ruumilise mõõtme. Mäng hõbedaste redelitega nagu ronimispuude, karjääriredelite ja hiljem pikalilükatult ka aedadega, mille juures meestevägi pisuhänna jäljed üles võtab, oli aga vaimukas eluta vormi leid elusate avastuslike tantsukujundite seas.

## Leping sisu ja vormi vahel

Loodud tegelaskujusid, filosoofilise sõnumi kandvust ja "seestpoolt väljapoole" mõtlemist "Krati" koreograafilises tekstis võib võrrelda ühe korraliku draamaga. Balletile nii iseloomulikud karid, mis avalduvad näiteks selles, et abstraktsioonisund tahab nülvida nii vormi kui ka sisu terava kihi, seekord õnneks ei ähvarda. Kratt, Sulane, Peremees, maksa-merelised, kõik on saanud täpselt selga sobivad liigutusterüüd.

Seekord on Murdmaa poolt nii armastatud "raskete teemade" kaalukausi üles tõstnud huumor ja selle sugulased satiir ning grotesk. Tantsukujundites ja tegelaskujude füüsilises vormis domineerib vaimukus. Põhirõhk ongi visuaalsel, sest moraalijutluse pidamine stiilis "puust ette ja punaseks" — see on paha ja see on hea —, on tantsu kujunditerohkusse ja vaimukate koreograafiliste metafooride rägastikku ära eksinud. Ja see on Murdmaa loomingus see uus ja värske, mida vaataja igas lavastuses leida igatseb.

Sõna (koristajate vada rahast ja valuutakurssidest) ja elava muusika (laval mängiv Viuldaja, kelle pill Sulase tantsumonoloogile kaasa kõlab) ühendamine tantsu, valguse ja kujutava kunstiga (kostüümid ja dekoratsioonid) on Murdmaa jaoks muutunud kinnisideeks, mida ta püüab, "totaalse teatri" reegleid järgides, oma stiiliga sulatada.

Dramaatiline element on sõlminud "Kratis" lepingu tantsutehnikaga. Murdmaa on loonud draamaballeti, mis juhul, kui jutustuse edastamine ununeks või kui keegi Krati loomise muistendiga tuttav pole, mõjuks ka puhta vormina. Draamaballett, mis on tantsitud modernses etnoelementidega piktitud laadis, võikski olla koreograafi seekordse balleti määratlus. Kratt on oma loojale ühteist väga väärtuslikku kokku kandnud.

# HELILOOJAD ON KOONDUNUD JUBA 75 AASTAT

Kui Karl August Hermann möödunud sajandi lõpul muusikaterminitele eestikeelseid vasteid püüdis leida, siis komponisti vastena nägi ta sõna "iluhelide looja". Iseenesest ju üsna täpne, täpsemgi kui käibele läinud "heli-looja".

Eesti Akadeemiline Helikunstnike Selts (EAHS) sai teoks küll alles parkümmend aastat pärast Karl August Hermann surma. Samas paneb siiralt imestama, et Hermann, too kõigega tegeleja, ei püüdnud oma elu ajal mingit heliloojate ühendust luua. Oli ju ta toonaste "iluhelide loojate" silmis ülikõrgelt koteeritud ning omagi perekonna pärimusi peiti tean, kuidas kauges eisisa Juhan Elken Väike-Maarja kooli ja koori juhatades Hermann "Laulu ja Mängu Lehe" komponeerimisõpetuse järgi laule lõi. Ning toonases muusikapildis sugugi mitte edutult. Mis viib mõtte omakorda selle eesti muusika paradoksin, et kõik sünnib paralleelselt, XIX ja XX sajandi vahetuses, üheaegselt nii Tobiasi suurteosed kui ka kohalike koorijuhtide tihti hittideks, rahvalikeks lauludeks muutuvad taiesed. Ikka servast serva!

Aga tol 1924. aastal, mil loodi Eesti Akadeemiline Helikunstnike Selts, oli muusikamaastik Hermann aegade võrreldes tundmatuseni muutunud ning selts pidi lahendamata juba suuremaid strateegilisi kultuuripoliitilisi küsimusi. Või nagu sätestab põhikiri: "Seltsi eesmärgiks on ühendada eesti kutselisi helikunstnikke, kes oma võimete ning saavutuste poolest esinevad eesti muusikalise arengu seisukohalt üldiselt tunnustatud jõududena ja kellel on omal alal välja paistvaid teeneid, selleks, et: a) eesti muusikakultuuri üldiselt arendada ja selle taset tõsta, eriti tähelepanu pöörates eesti rahvusliku muusika edendamisele ja propageerimisele; b) kaasa aidata, et eesti loovmuusika "toodang" võiks soodsates tingimustes kasvada ja täieneda, ühtlasi aga ka üldine kunstmuusika tegevus meil tõuseks, intensiivsemaks saaks ja kõrgel tasapinnal püsiks, — et see kõik laiemates hulkades leviks, harides rahva

maitset ja peenendades ta hinge; c) kaasa aidates, et eesti muusikaline progress leiaks endale õige, eesti rahvuskultuurile vastava suuna; d) abinõusid leida selle vastu, et meie muusikakultuuri loomulikkude arenemist ei halvaks mitmesugused üldised, rahva elus ettetulevad pahed." Jne. Põhimõtteliselt on see kõik ju kehtiv olnud ka kõigil edasistel aegadel, sõltuvalt režiimist on siis sellele vaid erinevaid sõnakõlke sisse põimitud.

EAHSi asutamiskoosolek peeti 19. novembril 1924 ning asutajaid oli seitse: Artur Kapp, Artur Lemba, Johannes Paulsen, Peeter Rämül, Jaan Tamm, August Topman ja Adolf Vedro. 13. detsembriks oli põhikiri kinnitatud ning tol päeval toimus esimene peakoosolek, mille valiti esimeseks EAHSi esimeheks Artur Kapp. Seltsi peamiseks väljundiks oli kammermuusika, mille seisukohalt olid olulised 1929. aastal seltsi juurde loodud keelpillikvartett ja 1932 tegutsema hakanud puhkpillikvintett. Korraldati ka heliloomingu konkursse, taas kammermuusikat silmas pidades. Hiljem hakati välja andma ka muusikaalast kirjandust, sh ilmus ka Karl Leichterit toimetatud raamat "Kakskümmend aastat eesti muusikat", mis 49.—50. aastate "formalism" ja "koodanliku natsionalismi" klaperjahis väga tugevaks märklauaks osutus. Olgu siinkohal meenutatud, et koorimuusikaga tegeles juba 1921. aastal asutatud Eesti Lauljate Liit, kelle tegevuse põhiraskus oli muidugi laulupeol.

Selline oli kogemuste pagas, millelt alustas tegevust Eesti Heliloojate Liit, ajal, mil maakera pöördus itta ja idas see ka sündis — 1944 ja Moskvas.

See teise nimega heliloojaid koondav organisatsioon — Heliloojate Liit — on tegutsenud 55 aastat ning selle ajal jooksul on sinna kuulunud ligi 200 liiget, sh EAHSi asutajad Artur Kapp, Artur Lemba ja August Topman. Tõsi, viimane visati 1949. aastal liidust välja — kirikumuusikaga seonduv ju tollesse aega ei sobinud — ning tagasi ta sinna ka ei astunud. Välja visati noil aegadel teisigi, teiste hulgas Karl Leichter ja Hugo Lepnurm.



Heliloojate Liidu esimehi on olnud selle viiekümne viie aasta jooksul kõigest neli: 1944—1966 Eugen Kapp, 1966—1974 Boris Körver, 1974—1993 Jaan Rääts ning alates 1993. aastast Lepo Sumera.

### Eesti Heliloojate Liit 1999

Kui vaadata veidi statistikat, siis on Heliloojate Liidus hetkel 87 liiget, neist 27 muusikateadlast. Kuigi, piir muusikateadlaste ja helilooja vahel on mõnigi kord ähmane olnud, alates juba kuulsatest klassikutest nagu näiteks Artur Lemba, kes oma nelja ooperi, kahe sümfoonia ja viie klaverikontserdi loomise ning pianisti- ja pedagoogikarjääri

kõrval oli ajalehe "Vaba Maa" muusikakriitik. Nõue heliloojate liitu astumiseks on kõrgema erialase hariduse omamine (ja siingi tehakse erandeid); muusikateadlaste hulgas on küll erinevate diplomijärgsete erialade inimesi: heliloojaid, pianiste... Praegu juhib liidu tööd esimees Lepo Sumera ja 9-liikmeline juhatus: Olav Ehala, Raimo Kangro, Tõnu Kõrvits, Mare Põldmäe, Reet Remmel, Jaan Rääts, Toomas Siitan, Eino Tamberg ja Peeter Vähi.

Heliloojate Liidu liikmete arv on aastate arvestuses enam-vähem samas suurusjärgus püsinud. Küll aga on toimunud viimasel kümnendil põlvkondade vahetus. Aastaid tagasi oli komme liidu uut liiget ka avalik-

Eesti NSV  
Heliloojate Liidu X  
kongressi puhul  
1974. aastal. HLi  
juhatuses esimeheks  
valiti Jaan Rääts  
(keskel). Vasakult  
üles ees:  
Eva Potter(?),  
Ofelia Tuisk,  
Monika Topman,  
Ingrid Rüütel ja  
Jaan Sarv;  
taga: Leo Normet,  
Aurora Semper,  
Tiina Vabrit, Vaike  
Sarv, Artur Vahter,  
Avo Hirvesoo, Karl  
Leichter ja Mati  
Märtin.  
Paremalt üles: Raili  
Sule, Udo Kolk,  
Harri Kõrvits, Uno  
Soomere, Vilma  
Paalma ja Vardo  
Rumessen.

Elmar Kõstri foto  
Eesti Muusika  
Infokeskuse arhiivist



kusele tutvustada. Kuna seda enam ei tehta, olgu siinkohal üles loetud viimasel kümnendil EHLiga liitunud (tähestiku järjekorras): Boris Björn Bagger, Tõnis Kaumann, Aare Kruusimäe, Tõnu Kõrvits, Mark Rais, Aadu Regi, Jüri Reinvere, Anneli Remme, Rauno Remme, Mart Siimer, Timo Steiner, Toivo Tulev, Enn Vetemaa, Mari Vihmand, Peeter Volkonski. Liidu liikmete keskmine vanus on praegu 55 aastat.

### Looming

Sellesse seitsmekümne viiesse aastasse mahub muidugi enamik tõsiseltvõetavat eesti heliloomingut, selle aja sees on tegutsenud kõik meie heliloojate põlvkonnad. Erandiks vaid päris esimesed koorimuusika loojad (Aleksander Kunileid, Aleksander Thomson), "kümnevõistleja" Karl August Hermann ning traagiliselt vara lahkunud Rudolf Tobias ja Peeter Süda.

Loodud heliteoste arv on aukartustäratav, eriti kui arvestada seda, et igas kümnendis tegutseb aktiivselt kuni 30 heliloojat (st seltsi/ühingu liiget). Loodud on ligi 40 ooperit (tõsi, kõik neist pole lavale jõudnud ja mõned arvatavasti ei jõuagi), ca 120 sümfoonia, 30 oratooriumi ja 150 instrumentaal-kontserti. Täpset arvu on peaaegu võimatu kindlaks teha, sest mõnegi kirjasõnas kajastuva teose puhul on kahtlus, kas see on säilinud (või kas tervik on olemas), tihti pole selge, kas üks või teine teos on üldse olemas olnud, loodud. Kammer- ja koorimuusika arvudest on veelgi keerulisem rääkida, ka seetõttu, et alati on olnud heliloojaid, kes pole EAHSi või EHLiga seotud olnud. Koorile kirjutajad tahaks peaaegu jagada kaheks:

heliloojad-koorijuhid ja koorijuhid-heliloojad. Ja samas, mine võta kinni, kumb sel juhul oli Gustav Ernesaks või Tuudur Vettik. Küll aga on olnud Eestis mitmeid koorijuhte, kes pole Heliloojate Liitu kunagi kuulunud, aga kelle laulud on olnud populaarsed ja kõlanud ka laulupidudel, näiteks Arvo Ratassepp.

Muidugi sõltub looming (ja selle arvukus) interpretidest. On selge, et kui tegevust alustas EAHSi keelpillikvartett, kirjutasid heliloojad selle tarbeks. Kui tegutses klaveriduo Anna Klas — Bruno Lukk, kirjutasid heliloojad nendele, kui duo Nata-Ly Sakkos — Toivo Peäske, siis nendele. Saksofonikvarteti ilmumine eesti muusikaareenile tingis just sellele koosseisule arvukate teoste loomise ning "NYVD Ensemble" tekkimine hoopis uutmoodi koosseisude kasutamise. Ja kui oli aeg, mil Eestis polnud ühtegi pidevalt tegutsevat keelpillikvartetti, ei kirjutatud ka vastavat muusikat.

### Looming ja kuulaja

Erinevatel perioodidel on erineva teravusega üles tõusnud küsimus, kas eesti muusikat mängitakse meie kontserdisaalides ikka piisavalt. Ja eri aegadel on olnud ka sellele küsimusele erinevad vastused. Heliloominguga on paraku nii, et kui ta ei kõla, siis teda ei teata ja teost nagu polekski olemas. Mis viib taas sellele mõttele, missuguseid muusikalisi varandusi võib veel välja ilmuda, mille olemasolust meil aimu pole. Ometi on kontserdisaalides eesti muusikal kindel koht, ning eelisolukorras on olnud just uus muusika. On praegugi, kui arvestada kas või kahte festivali, rahvusvahelist "NYIDI" ja kohalikku "Eesti muusika päevi", kus ju reeglina kõlab just



Eesti Akadeemilise Helikunsti Seltsi keelpillikvartett 1930. aasta paiku. Vasakult: Rudolf Palm, Artur Saat, August Karjus ja Herbert Laan.

*Parikase foto  
TMMi arhiivist*



Eesti delegatsioon viimasel Üleliidulisel Heliloojate Liidu kongressil 1986. aastal Moskvas Kremliis. Ees vasakult: Heino Jürisalu, Boriss Parsadanjan, Villem Reimann, Lydia Auster, Eugen Kapp, Leo Normet, Alo Põldmäe, Olav Ehala, Ingrid Rüütel, Raimo Kangro, Tiina Vabrit, Lepo Sumera, Ants Sõber ja Vardo Rumessen. Taga vasakult: ?, Merike Vaitmaa, Raimond Lätte, Valter Ojakäär, Eino Tamberg, ?, Avo Hirvesoo, Jaan Rääts, Mati Kuulberg, Mare Põldmäe, Monika Topman ja Jüri Reier.

*Foto Eesti Muusika Infokeskuse arhiivist*

selleks festivaliks tellitud muusika. Samas on festivalid hoolt kandnud ka selle eest, et see uus muusika sünniks, olles suurimad loomingu tellijad. (Siia tuleb liita ka "Vox Est Fest".) See puudutab nii kammer- kui ka sümfoonilist muusikat. Viimasele on muidugi kaasa aidanud resideeriva helilooja koha loomine, mis kaks aastat järjest on olnud ERSO juures, resideerivateks heliloojateks esimesel hooajal Eino Tamberg (ja tulemus — 4. sümfoonia), teisel hooajal Raimo Kangro.

Mis puutub möödunud aegade muusikasse, siis sellega on asi tunduvalt segasem kui uue osas. Ja see ei käi mitte ainult sajandi alguse muusika kohta. Üllatavalt vähe kõlab ka näiteks 1950., 1960. ja 1970. aastatel loodu. Kui väljaspool Eestit on kõige enam mängitavaateks orkestriteosteks Jaan Räätsa Kontsert kammerorkestrile *op. 16* ja Veljo Tormise Avamäng nr 2, siis meie kontserdisaalides kõlavad need teosed üllatavalt harva. Arvan, et meie heliloomingu absoluutset paremikku peaks ikka ja jälle mängima, nii nagu mängitakse ikka ja jälle maailmaklassika paremikku.

1990. aastate looming on nii laiahaardeline, et seda isegi statistiliselt kokku võtta on peaaegu võimatu. Ähmastunud on ka piirid. Levi- ja süvamuusika vahel. Muusika ja teiste kunstiliikide vahel. Viimane puudutab eelkõige elektronmuusikat, kuid mitte ainult. Mõneski teoses on kirjanduslik tekst sama oluline või vaat et olulisemgi kui muusika. Mõnigi teos ei ole salvestatav. Mõnigi... Aga siinkohal peaks juba eesti 1990. aastate heliloomingu üksipulgi lahti harutama.

Igal juhul, ka praegu on Eestimaal umbes 30 aktiivset heliloojat, kes kirjutavad erinevates žanrites eriilmelist muusikat ja kuuluvad Heliloojate Liitu.

# MUUSIKA. HARIDUS. TARTU

Intervjuu Tartu Muusikakooli direktori MART JAANSONIGA

Helilooja, muusikateadlase ja teoloogi haridusega Mart Jaansonit võib kõrvaltvaataja pikemalt mõtlemata nimetada veendunud tartlaseks. Pärast õpinguid Tallinnas ja Viinis pöördus ta tagasi Tartusse, et selle linna muusikaelus midagi korda saata. Mart Jaanson on sündinud 31. märtsil 1966. Ta on õppinud Miina Härma nimelises Tartu 2. keskkoolis, seejärel Heino Elleri nimelises Tartu Muusikakoolis. Aastatel 1987—1992 õppis ta kompositsiooni Tallinna Konservatooriumis Eino Tambergi juures. Akadeemiline aasta 1992/93 möödus Viini Muusikakõrgkoolis Kurt Schwertsiku kompositsiooniklassis. Järgnesid teoloogiaõpingud Tartu Ülikoolis 1994—1999. Eesti Muusikaakadeemia magistrantuuris on praegu veel kaitsmata töö muusikateaduses Mart Humala juhendamisel. Mart Jaanson on olnud üks Pärnu uue muusika päevade, Tartu uue muusika pidustuste ja Eesti Arnold Schönbergi Ühingu eestvedajaid ning mänginud olulist osa ka "NYYD Ensemble'i" siini juures.

Alates 1994. aasta sügisest on Mart Jaanson Tartu Muusikakooli muusikateoreetiliste ainete õpetaja ja 1999. aasta 26. juulist ka kooli direktor. Siinne intervjuu heidab valgust sellele, millise hinnangu annab ta pärast mitmes koolis õppimist oma haridusele ja milliseks peab ta praegust Eesti muusikahariduse olukorda üldisemalt. Mõõda ei pääse ka vanast, pingeid tekitavast kiisimusest — Tartu ja Tallinna vahelise konkurentsi teemast.

**Miks ei ela Tartus tuntud heliloojad, miks on nad koondunud peamiselt Tallinna?**

Heliloojal on tarvis institutsioone, kes muusikat tellivad. Ma arvan, et see on peamine põhjus, miks kõik tuntud heliloojad elavad Tallinnas. Võib ju ajutiselt elada perifeerias nagu Peter Maxwell Davies kusagil Šotimaa rannikul või Harrison Birtwistle mingi saare peal. Uute ideede, loominguliste impulsside saamiseks muudetakse keskkonda. Aga see on ajutine. Muusiku koht on seal, kus tema tööd vajatakse. Kui institutsioonid on Tallinnas, siis on paratamatu, et heliloojad elavad seal. Kui Tartusse sellised institutsioonid tekivad, siis võib-olla tulevad siia ka heli-



Mart Jaanson, õppinud heliloomingut, muusikateadust ja teoloogiat, on alates möödunud suvest Tartu muusikakooli direktor, iitlasi üks eesti nooremaid ja haritumaid koolijuhle. Tema suhe klaveriga on olnud lähedane — kõik koolikaaslased teavad Mardi pianisti- ja improvisaatorikalduvusi.

loojad. Kui näiteks "Vanemuine" võtaks kord kolme aasta jooksul ette ja telliks algupärase ooperi või balleti, võiks siin juba elada. Esimese vabariigi ajal toimusid Tartus siinsete heliloojate loomingut õhtud, orkester kandis nende teoseid ette.

**Kas sa usud, et helilooja võidakse ära unustada? Elab ju üks tuntud eesti helilooja põhiliselt Hiiumaal?**

Tunnustatud helilooja puhul tõepoolest ei ole elukoht enam nii tähtis, aga nendele, kes ei ole veel rahvusvaheliselt tunnustatud, samuti noorematele, on küll.

Tartu oli 1920.-30. aastatel Eesti kunsti-elu keskus, seda ei saa eitada. Miks ikkagi sündis esimene muusikakool Tartus? Miks ei tundnud siia suundunud heliloojad, et nad tulevad metsa oma asja ajama? Järelikult polnud Tartu tollal mets. Praegu aga on. Kes on selles süüdi? On tehtud sellist kultuuripoliitikat — viia kõik Tallinna. Tartu positsioon on muutunud. Praegune olukord on tsentraliseerimise tulemus. Aga eesti kultuuri tasakaal tuleb taastada.

EMA filiaali ja kontserdimaja Tartusse toomine oli ehk paratamatu, kuid pikemas perspektiivis poolik lahendus. Aga loodame, et nad kunagi iseseisvuvad. Näiteks osa misjoniteadust õpetab, et kui kusagil misjoneeritakse, siis ei tasu jätta tekkinud kirikut emamaa kirikust sõltuvaks. Ta peab iseseisvuma, hakkama oma vahenditega toime tulema. See muudab misjoni elujõuliseks. Samuti on kultuuri, aga ka inimeste puhul — kui sa inimese eest kogu aeg hoolitsesid, siis ta ei iseseisvu, ei hakka enda eest seisma, endaga ise hakkama saama.

**Milliseid võimalusi pakub Tartu haritud muusikule? Kas Tartul on muusiku seisukohalt Tallinna ees eeliseid või hoopis olulisi puudusi?**

See mis Tartus on, on üldiselt teada: Vanemuise Sümfooniad, kellel on nüüd uus peadirigent ja kes loodetavasti tõstab orkestri taseme nii kõrgele, et üks hea muusik tahab siia tulla. Ja teatris on veel teisigi muusikaga seotud ametikohti.

Tulevikus tahab ka muusikakool muutada haritud muusikule atraktiivsemaks. Seni ei ole see veel piisavalt ligiõmbav: tingimused ei ole küllalt head, muutused ei ole suured ja korralikku palka ei saa veel pakkuda. Selle poole tuleb liikuda. Kooli taseme määravad ikkagi suuresti õpetajad, kes siin töötavad.

Puudu on filharmoonia, mis toetaks kohalike kutseliste muusikakollektiivide tegevust. Peale Vanemuise Sümfooniakute võiks siin olla veel mõni ansambel, minugi poolest kas või orkester, et sinset suletud muusikaelu arendada. Et me ei peaks endale muusikaelu Tallinnast tellima. Kontserdimaja on just täpselt selle skeemi produkt. Isegi Tartu uue muusika pidustused olid sama skeemi tulemus — tellisime Tallinnast kaasaja muusika siia, kohapeal ei suutnud eriti midagi tekitada.

Eeliseid? Võib-olla pingevabam tegevusväli. Siin ei ole nii suurt olemusvõitlust. Ühest küljest on see ohtlik — konkurentsi puudumisel võib hea muusik hakata maha käima. Kui suudetaks luua selline tase, et mahakäimine oleks välistatud, siis tekiks ehk kergemini loominguine õhkkond.

Kui Tartus oleks rohkem kollektiive, oleks ka suuremale arvule muusikutele tööd. Praegu võib tekkida olukord, et õhtuks on vaja kontrabassimängijat, aga Tartu neljast mängijast kolm on etendusega seotud, neljandal on mingid perekondlikud probleemid ja ei saagi kontrabassimängijat. Tallinnas saab alati.

Võiks teha kammerorkestri, kas muusikakooli või ülikooli baasil, aga mängijatest on puudus. Pillimehi on vaja stimuleerida, et nad peale olemasoleva töö veel midagi muud teeksid. Näiteks võib tuua "NYVD"-ansambli, kelle sünni juures ma olin. Kõik head mängijad jagasid oma aega isegi juba kolme orkestri vahel — neil oli välja kujunenud tasakaalustatud süsteem. Selleks, et süsteemi lõhkuda, sinna vahele veel midagi pookida, tuli tekitada muusikutes usaldus — see saavutati igasuguste vahenditega, näiteks korrektsete proovigraafikutega kogu projekti ajaks ja ümbrikuhonoraridega lava taga. Oluline ongi korrektne ja hoolikas suhtumine muusikusse. Tartus on see kõik alles ees. Muusikud, kes Tartus töötavad, on juba hõivatud. Selleks, et neid veel kusagil mängima panna, tuleb midagi ette võtta, meelt heita ei tasu.

**Kuidas suhtud (muusikute) igivanasse kanakitkumisse Tartu ja Tallinna vahel?**

Ma arvan, et demokraatlikus Eestis peavad kõik linnad ja omavalitsused saama vabalt areneda. Ja kui Tartu tahab areneda riigi, st Tallinnas asuvates riiklikes institutsioonides jagatava rahaga, siis peab ta Tallinna samaväärsete asutustega võrreldes kahekordselt pingutama. Tallinna ja Tartu vahel ei peaks olema mitte kanakitkumine, vaid loov konkurents. Tallinn jääb alati suuremaks ja Tartu väiksemaks vennaks, aga Tartu peab olema selle võrra kavalam. Kanakitkumine tuleb sellest, et puudub tasakaal. Mulle tundub, et enne sõda kanakitkumist ei olnud. On ajalooline fakt, et esimene muusikakool — Nieländeri muusikakool — avati Tartus ja alles seejärel tulid Tallinna muusikakoolid. Aga see, et Tallinn muutis oma kooli riiklikuks ja Tartu seda ei saanud, on paratamatu — Tallinn on võimu keskus. Siiski, mõlemad koolid olid rahul 1930. aastatel, kui Tartus oli kõrgem muusikakool ja Tallinnas konservatoorium.

Tartu ei saa oma kohast üle — tal on paratamatu kohustus ajaloolist järjepidevust edasi viia. Isegi kui me ei taha, on muusikakool siin olemas. On kaks võimalust — kas lasta tal välja surra või taastada endisena.

Muusikakadeemia ei tohiks arvata, et tema on eesti muusikahariduse tipp, vaid peaks lubama enda kõrval ka teisel püramiidil olla. Muidugi võib muusikahariduses toimuda Kirde-Eesti renessans, nõnda et sinna tekib

kolmaski püramiid — iseasi, kas siis tasakaal püsib.

Me tuleme tsentraliseeritud ühiskonnast ja eesmärgiks on detsentraliseerimine, mille eestvõitleja ma selle jutuga justkui olen. Kui ka haridusministeerium kolib Tartusse, siis ei asugi kogu riik enam Tallinnas. Selles mõttes on Isamaaliidul päris otstarbekas arengukava.

#### **Mida pead oma (muusika)hariduse tugevamateks ja nõrgemateks külgedeks?**

Ma ei saa nuriseda, ma olen kätte saanud selle hariduse, mida on vaja minu kui inimese eluks siin riigis ja siin ühiskonnas. Kui ma räägin tugevatest külgedest, siis ma arvan, et tugev külg on universaalsus, põhi, mille minu pikaajalised õpingud ja erinevate koolide uste kulutamine on mulle andnud. See võimaldab mul tegelda erinevate asjadega või valdkonnas, milles ma ei ole spetsialist, end oma põhja toel üles töötada.

Nõrk külg ongi see, et ma pole spetsialist, eriti juhul, kui seda oleks kohe tarvis. Selles mõttes hindan õpetajatööd — mitte et ma oleksin kirglik õpetaja, aga õpetades tulevad välja nõrgad kohad. Samas on see minu arvates parim viis juurde õppida.

Universaalne, mitte ainult muusikaline, vaid ka humanitaarne haridus annab mulle võimaluse igast olukorrast välja tulla. Olen õppinud muusikat ja keeli nii palju, et saan nendega hakkama (võib-olla prantsuse keelt oleks tarvis õppida), natuke ka matemaatikat...

#### **Aga konkreetsemalt?**

Paar aastat tagasi oleksin küll üles lugenud nõrgad kohad muusikahariduses. Pärast Tartu ülikoolis õppimist ja selle lõpetamist vaatan ma aga asjade teistmoodi. Ma mäletan, et Tallinna Konservatooriumis olin rahulolematu väga paljude asjade üle, läksin selle pärast välismaale ja otsisin sealt ei-tea-mida. Praegu aga näen, et mul on olemas just see põhi, mis võimaldab paljude asjadega tegelda. Kui ma harjutan, mängin keskmisest raskema klaveriteose ära, kui võtan endale aega, kirjutan keskmise väärtusega kompositsiooni või analüüsin keskmisel tasemel mingit teost mõne analüüsimeetodi järgi. Ühesõnaga, ma ei saa oma muusikaharidusele midagi ette heita. Mida ma pole saanud Tallinnast, olen saanud mujalt. Ma tõesti ei tea, kuidas Tallinnas praegu õpetatakse, võib-olla saab ka sealt nüüd kõike vajalikku. Aga ma ei teeks enam etteheiteid Tallinna Konservatooriumile. Ma olen oma rahulolematusest üle saanud.

Minu arvates peakski hariduse eesmärk olema koolitada seesuguseid inimesi,

kes nähes, et kui kusagil on midagi puudu, suudavad selle lünga omal jõul täita. Hariduse lõppeesmärk peaks olema universaalsus. Võib-olla ka selle hariduse eesmärk, mida ma ise anda püüan. Vahest peaks etapiti koolitama välja spetsialiste, aga kui inimene jõuab haridustee lõpuni, siis peaks temast olema saanud mitmekülgne isiksus. Et ta oleks terviklik, täiuslik ühiskonna liige. Õeldakse küll, et inimene õpib kogu elu, aga kitsamas mõttes hariduse omandamine lõpeb siiski ühel hetkel ära, siis, kui asutakse tööle. Võib-olla sellest universaalsuse püüdlusest ongi meie ühiskonna hariduselus kõige enam puudu.

#### **Mida oleks vaja eesti muusikahariduse süsteemis (või lihtsalt suhtumises) muuta?**

Kuna ma olen nüüd ametiisik, Tartu muusikakooli direktor, toon välja selle, mille puhul võiks minust abi olla. Minu arvates on oluline lasta tekkida regiooni olulistel või optimaalsetel koolitüüpidel. Praegune haridusseadusandlus on jäik: meil on põhi-, kesk-, kutse- ja kõrgharidus. Igale haridusastmele vastab teatud koolitüüp. Aga on koole, kus peaksid olema need erinevad astmed koos. Praegu ei ole see võimalik. Minu arvates tuleks seadust natuke ümber teha. Muusikahariduses on muusikaakadeemia kõrgkoolina, Elleri ja Otsa kool muusikalise kutsehariduse koolidena ja muusikakeskkool üldhariduskoolina kõik erinevate seadustega seadustatud. Minu arvates oleks haridusministeeriumis otstarbekas luua omaette osakond kunstihariduse jaoks. Näiteks enne Teist maailmasõda, esimese vabariigi ajal oli haridus- ja sotsiaalministeeriumi juures teaduste ja kunstide osakond. Seda oleks vaja ka praegu, et koondada sinna kõigi kaunite kunstide alase hariduse koordineerimine. See annaks võimaluse taotleda muudatuste tegemist seadustesse ja praeguseid koolitüüpe muuta. Negatiivse näitena võib tuua Tartu kunstikooli, mis järgmisest õppeaastast muutub rakendus- ja kõrghariduseks ja sellega seoses peab ära kaotama keskaste. See tähendab, et kaob ära ainuke võimalus omandada Eestis kujutava kunsti alast keskharidust. Seega on see lausa üle-eestiline, mitte ainult Tartu probleem. Kui kunstikoolil oleks võimalus säilitada keskaste — kehtestatud koolitüüpi muuta —, oleks see kasulik kõigile.

Teine, muusikaharidust puudutav probleem on, et EMA kujutab eesti muusikaharidust ette ühe suure püramiidina, mille laiem põhi on lastemuusikakoolid, järgmine etapp on kutsehariduskoolid (Elleri ja Otsa kool, TMKKI gümnaasiumiosa) ja püramiidi tipp on EMA ise oma diplom- ja bakalau-

reuse- ning magistri- ja doktoriõppega. Minu arvates on see mudel eesti kultuuri seisukohalt vale. Seda kinnitab ka näiteks üldhariduse mudel: Tallinnas käib äge liikumine tekitamaks Tartu ülikooli kõrvale ka Tallinna ülikooli. Ei lepita ühe püramiidiga, mille tipp oleks Tartu ülikool, vaid peetakse iseenesest-mõistetavaks, et ka Tallinnas peab ülikool olema. Järelikult ka üldhariduses liigutakse kahe püramiidi mudeli poole. Ma tahangi väita, et regionaalse kultuuri arengu seisukohalt on see Eesti jaoks optimaalne. Ka muusikahariduses tuleks rääkida kahe püramiidi mudelist. Tallinna regiooni püramiid võiks siis olla muusikaakadeemia ja Tartus oleks natuke väiksem püramiid — selle tipp võiks olla rakenduslik kõrgharidus. Peaks taastama sõjaeelse, minu arvates väga hästi töötanud mudeli.

**Kas sa tunned, et oled olemasolevas süsteemis midagi muutnud või püüad seda teha?**

Tunnistan, et ametiisikuna ei ole ma veel eriti palju jõudnud sellega tegelda. Mõningaid pöördumisi ma olen küll teinud, aga põhiline töö seisab alles ees. Erasikuna olen püüdnud üht-teist varemgi teha, näiteks korraldanud siin muusikafestivale, aga see ei ole otseselt sellistest eesmärkidest lähtunud. Või ei ole ma neid niiviisi seostanud. Aga see, et ma olen siia tulnud, toimus selle pärast, et Tartusse midagi tekitada.

**On sul ehk mingisugune ajaline programm?**

Küllaltki kunstlik — kolme aasta peale, sest direktoriks olen ma valitud kolmeks aastaks. Aga uue staatuse taotlused võtavad kaua aega. Seesama Tartu kunstikool on umbes kümme aastat rakenduskõrgkooli staatust taotlenud. Teisest küljest võin öelda, et meie kool ei ole istunud päris niisama — eelmine direktor tegeles 1990. aastate algusest kuni keskpaigani muusikalise kõrghariduse taastamisega üsna aktiivselt, nii et see asi ei ole päris alguses. Meie kooli juures tegutseb ju EMA filiaal. Mina seda probleemi täielikuks lahenduseks ei pea, aga selle arvamuse põhjendamine on pikem jutt.

**Kohalike omavalitsuste valimistega seoses ilmunud tegevusprogrammides oli vähemalt kahel parteil kirjas seisukoht toetada muusika- ja kujutava kunsti alast kõrgharidust Tartus, panid tähele?**

Ei, seda ma tähele ei pannud. Ma lugesin Tartu linna strateegilist arengukava. Elleri kool oli seal justkui rakendusliku kõrghariduse all. Mul on tunne, et ei saada päris täpselt aru, mis kool see selline on.

**Mis on Elleri koolis viimastel aastatel muutunud ja mis hakkab muutuma lähemas tulevikus?**

Mis on viimased aastad? Võrreldes 1987. aastaga, mil ma ise veel siin õppisin, on siit kadunud üks raskesti kirjeldatav nähtus, mida sobiks ehk väljendada sõnaga "musitseerimisrõõm". See võib-olla ei ole kadunud, aga on justkui tuha all, sütena, mis tuleb alles lõkkele puhuda. Aga kui võtta viimaste aastatena viit viimast aastat, siis ei olegi midagi muutunud. Lähemas tulevikus, oma direktoriks olemise ajal, ma püüaksin musitseerimisrõõmu jälle lõkkele puhuda. Musitseerimisrõõm peaks tõmbama siia nii õpetajaid kui ka õpilasi ja samas tõstma ka taset, sest selleks, et hästi musitseerida, et sellest rõõmu tunda, peab muusikat hästi tundma, ette kandma, looma. Armastus muusika vastu tuleb muuta kõige tähtsamaks asjaks koolis. Ma ei ütle, et seda ei ole olemas, aga seda tuleb väärtustada ja lasta välja paista.

*Inglisilla kõrval asuv Heino Elleri nimeline Tartu Muusikakool oli sajandi esimesel poolel üks muusikute vaimuelu keskusi ja hiljemgi on sealt tulnud muusikuid, kes eesti kultuuripilti kujundavad. Mart Jaanson tahab muuta kooli atraktiivsemaks ja taastada selle olulise koha eesti muusikaelus.*  
Malev Toomi fotod



Vaidleksin siiski selles osas vastu, et pole midagi muutunud. On ikka küll — õhkkond koolis on seoses direktori vahetumisega muutunud.

Võib-olla mina oma olemuse, tööde ja korraldustega püüan alateadlikult sinnapoole liikuda. Iga kool on oma juhtide nägu. Rõõm musitseerimisest ja taseme tõus tuleb seada prioriteediks ning kõik muu peab olema selle teenistuses. Kogu materiaaltehniline baas peab olema selleks, et õpetajatel ja õpilastel oleks hea töötada, musitseerida, harjutada. Samuti et kontserdid oleksid koolile kõige tähtsamad.

Kui midagi on muutunud, siis see tuleneb ehk minu isikust. Probleemidest, mida on vaja lahendada, teen ma pingerea ja hakkan neid siis järjekorras käsitlema. Asi ongi ilmselt selles, et ma järjestan probleemid teisiti kui eelmine direktor.

**Milline on sinu ettekujutus ideaalsest muusikust?**

Ma arvan, et muusik peaks suutma muusikat nii luua kui ka taasluua — produtsseerida ja reprodutsseerida. Ta peaks suutma komponeerida ja samas esitada — see on muusiku ülesanne alati olnud. Peale selle, Muusikul suure algustähega peaks olema silmaring, mis võimaldab tal loodu ja taasloodu asetada mingisse laiemasse süsteemi, umbes nii: milleks on muusikat tarvis mulle, teistele, milleks on muusikat üldse tarvis. Ja siis selles süsteemis tegutseda. Et ta mitte ei mängi või komponeeeri, vaid ka teab, miks ta seda teeb. Kõik suured muusikud on seda alati teadnud, kas või mõistnud paratamatust, et nad ei saa teisiti. Aga on ka teistsuguseid muusikuid, kes lihtsalt teevad oma igapäevast tööd ja on ikkagi head muusikud.

On hea, kui muusikul on lisaks veel pedagoogianne. Võib-olla saab muusikut õpetada õpetama, aga ma tunnistan, et mul ei ole selles osas veel kogemusi. On ju olemas pedagoogika haru ja ma isegi olen kooli arengukavasse kirjutanud, et siin peaksid olema pedagoogilised suunad, diplomil peaks olema pedagoogi kutse. Aga kuidas tegelikult õpetada muusikut õpetama? Võib-olla mõned pedagoogilised ained aitavad. Ka mina olen neid konservatooriumis õppinud, aga ma ei avaldaks oma arvamust, sest mul puuduvad veel kogemused.

Muusik peaks hästi valdama oma eriala. Õpetajaanne on individuaalne, see ei ole täielikult õpetatav.

**Milline on praegu sinu suhe komponeerimisega?**

Olen oodanud aega, mil ma tunnen, et mul on midagi öelda. Ehk see tunne varsti

tekib, aga tükk aega pole seda olnud. 1996. aastal tegin viimase suurema loo, mis aga ebaõnnestus, ja pärast seda olen ma natuke hell.

Ma olen siiamani olnud rohkem teoreetik. Tartus tegutsevatest heliloojatest on ehk Margo Kõlar tõeline helilooja, komponeerides muusikat nendele, kes tahavad seda kasutada. Võib-olla jõuan ka mina tagasi sinna, kus olin konservatooriumi esimesel kursusel, kui kirjutasin kõrva järgi ja musitseerimisrõõmust. Vahepeal ma mitte ei komponeerinud, vaid analüüsisin algusest peale seda, mida kirjutasin. Sellele on isegi kummaline tagantjärele mõelda. Mulle oli struktuur, täpne vorm äärmiselt oluline. Ma olin avangardi ideoloogia mõju all, õigemini mu ettekujutus kunstilisest vormist oli samasugune nagu avangardistidel, viiekümnendate-kuuekümnendate aastate serialistidel: oluline oli hästi korrestatud struktuur. Või ka nagu Ligetil, kes ei ole küll serialist, aga kelle mõtlemine on serialistlik — ta komponeerib struktuure. Samas kõlavad need aga väga hästi, neis on mingi hingejõud. Vaat see hingejõud jäi minul puudu. Olin keskendunud muule. Kui mul tekib rohkem aega, kujuneb võib-olla ka vajadus jälle midagi kirja panna. Aga seni ei ole ma pidanud end heliloojaks, kes, kui ta midagi ei komponeeeri, on maailmale võlg.

Küsis VIRGE JOAMETS



## MITMEKÜLGNE HILLAR SAHA

29. XI 1899 — 12. XI 1981



Hillar Saha 1946. aastal.  
Foto TMMi arhiivist

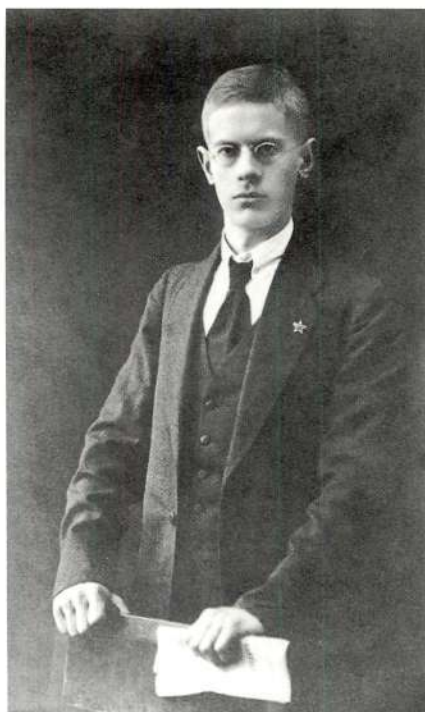
See oli 1959. aasta hilisügisel, kui mu tööruumi sisenes vivaliku olekuga kõhnapoolne mees ja vajus laua kõrval asunud tugitooli. — “Näh! Ilmad ka nii rõsked, prilliklaasid, näe, uduseks tõmmanud!”

Nii algaski mu tutvus Hillar Sahaga. Olin alles mõne nädala eest Teatri- ja Muusikamuuseumi tööle asunud, kus mu ülesandeks sai tähtpäevaliste näituste korraldamine, kaugemas perspektiivis aga muuseumi püsiekspositsiooni koostamine, mille avamine pidi toimuma vahetult enne 1960. aasta üldlaulupidu. Saha oli nähtavasti kelleltki

kuulnud, et sellise ajaloolase ülevaatenäituse koostamine on pandud mingi poisikese peale (olin siis 24-aastane) ja tuli oma silmaga kaema... Ju ma siis nii lootusetuna talle ei tundunud, kuna kohe samast esimesest kohtumisest peale jagas ta ohtralt teavet selle kohta, kust midagi eksponeerimisväärset leida, millest alata ja kuhu välja jõuda. Muuseumi enda fondides valitses tookord täielik segadus! Kõikjal kõrgusid käsikirjade, trükiväljaannete ja esemete kuhilad. Et midagi leida, sai toetuda vaid muuseumi vanemate töötajate mälule või õnnelikule juhusele. Hunnikute eelsorteerimiseks olid küll appi võetud mõned tudengipreilid, kes jaotasid siis seda nn fondi eraldi virnadesse: raamatud, nooditrükised, käsikirjad, isikute kirjavaheetus, asutuste dokumentatsioon jne. Peaaegu kõigis ruumides valitses kõrvaltvaataja pilgu järgi tõeline kaos, mida visa järjekindlusega oldi mõne aja eest hakatud jõudumööda “läbi närirama” — vastavalt sellele, kuidas ruumiolud pisutki lahendamaks muutusid. Sellises seisus olid Hillar Saha kui endise sama muuseumi peavarahoidja teadmised hindamatud. Tema teadis, mida nendest hunnikutest võis leida, mida mitte; mida tuli pildistada arhiividest, mida deponeerida teistest muuseumidest. Tal oli erakordne mälu. Mitmeid kordi võttis ta mu käekõrvale ja viis näiteks tookord veel Laial tänaval asunud Tallinna Linnaarhiivi (kus ta oli justkui oma inimene!) hoidlariilite vahele, näitas põnevaid dokumente ja inkunaableid. Mitmetest neist tellisime hiljem fotokoopiad. Ta oskas sütitada mu tookord ehk isegi mitte nii innukat ajaloohuvi sedavõrd, et olen hiljemgi jõudumööda sellel rajal tatsunud. Ja järgnevatel aastakümnetel oli mul temaga veel palju põnevaid kokkusaamisi.

Hillar Saha pikk elutee on üsna kirev — nagu ka sajand ise, millesse pidime kõik

ära mahtuma. Ta sündis 29. novembril 1899 Tallinnas Anna ja August Sakaria paljulapselises peres. 1917 lõpetas ta samas Nikolai (enne ja nüüd taas Gustav Adolfi) gümnaasiumi hõbemedaliga, mille järel tudeeris ühe õppeaasta Petrogradi ülikoolis keemiat. 1919 võttis osa Vabadussõjast Lõuna-Eesti rinnetel. Juba gümnaasiumi päevil oli ta haaratud dr Ludwik Zamenhofi loodud rahvaste ühiskeelee ideest, esperantost, õppis selle iseseisvalt selgeks ja omandas 1922 Helsingi esperanto-instituudi juures ka vastava diplomi. Saha oli ka üsna märkimisväärne persoon Eesti Esperanto Instituudi asutamises 1925. aastal. Kuni 1940. aastani oli ta tegelikult tuli hingeline esperanto propageerija, selles keeles koostas ta muide ka eesti muusika ülevaateid ja levitas neid esperantistide lainealas. Ka kaks aastat (1922—1924), mil ta töötas Tallinna Rahvaülikooli psühholoogialaboratooriumis, oli esperanto ta põhiharrastuseks.



Hillar Saha 1921. aastal. Pildistatud Haapsalus.

*Foto TMMi arhiivist*

Vaade majale Tallinnas Vene tn 12 (Praegu Katriina käik?), kus Hillar Saha elas aastast 1902 kolmkümmend aastat.

*Parikase foto  
TMMi arhiivist*



1926 astus Hillar Saha Tallinna konservatooriumi, mille lõpetas 1931 kahel erialal: organistina (August Topmani klassis, diplom nr 110) ja heliloojana (Artur Kapi klassis, diplom nr 133), diplomitööks Orelisonaat. Kolmekümnendad aastad ongi talle edukad nii loome- kui ka uurijatöös. Nimetamisväärsena tõstaksin esile tema neljaosalist kantaati "Vabaduspäevaks" solistidele, koorile, orele ja orkestrile, mis esmakordselt kõlas Tallinna Pühavaimu kirikus 24. veebruaril 1933. Samal ajal sidus ta ennast ka Eesti Akadeemilise Helikunsti Seltsiga, mille liikmeks ta võeti 6. märtsil 1932. Temast sai EAHSi mitmete väljaannete koostaja ja autor. Juba 1933 koppeeriti ta koos Julius Vaksi ja Voldemar Leemetsaga EAHSi informatsioonikeskuse koosseisu ja aasta hiljem ka sama seltsi muusikateaduse sektsiooni koos Adolf Vedro, Arkadius Krulli ja Riho Pätsiga. Sektsiooni ettevõtmisel ilmus 1934. aasta oktoobris "Eesti muusika almanak" I, mille koostamisel oli Sahal oluline osa. Samal aastal ilmunud "Eesti muusikaajaloo lugemik" I on aga tervikuna Saha autoriväljaanne, nagu ka 1940. aastal

(juba pärast juunipööret!) ilmunud sama raamatu II osa. EAHSi hõlmas ilmutas Saha 1936 ka raamatukese "Valimik muusika oskussõnu" I, mille eest talle määrati honorariks 30 krooni. Huvitav on ehk seegi, et 1937 esines Saha EAHSis loenguga "Seltskondlikust tantsust Tallinnas XVII—XIX sajandil", mis tekitanud palju elevust (juba siis suhtuti temasse kui lootusetusse vanapoissi!). Aga



Eesti Esperanto Seltsi segakoor "Espero" 1932. aastal. Ees keskel dirigent Hillar Saha.  
*Foto TMMi arhiivist*



Tallinna konservatooriumi orelklassi õpilasi 1927. aastal. Paremalt kolmas — Hillar Saha.  
*Foto TMMi arhiivist*

Tallinna konservatooriumi VII lend ja õppejõud 1930/31. õppeaastal:  
I reas: Vally Hellmann, Paul Karp, Aino Riomar-Roomere, Anna Glass-Klas, Aleksandra Johanson, Leida Kurko, Eleonore Soots ja Johannes Kuusemets; II reas: õppejõud August Topman, Ludmilla Hellat-Lemba, Raimund Kull, Aino Tamm, Sophie Heinrichs, Jaan Tamm, Artur Lemba, Johannes Paulsen, Artur Kapp, Juhan Aavik, Raimond Bööcke ja Adolf Vedro; III reas: Hillar Saha, Marie Lang, Hilda Tamjärv, Olav Roots, Arvid Redlich, Delila Puuman-Veinert, Erika Käppa, Margarete Kruus, Helmi Valdmann, August Pruul ja Evald Brauer; IV reas: Oskar Valker, Voldemar Leemets, Aleksander Öunapuu, Eevalt Turgan, Gustav Ernesaks, Voldemar Toomingas, Christfried Krause ja Eugen Kapp.  
*Foto TMMi arhiivist*



nähtavasti etiketti ta valdas, sest miks muidu oli ta pidevalt valitud EAHSi väliskülalisi vastuvõtvasse toimkonda. Hillar Saha oli ka EAHSi uue, 1940. aasta jaanuarist kehtestatud põhikirja peamine autor. Saatuse ironia on aga see, et sama põhikiri läks pärast mõningaid redaktsioonilisi kohendusi käiku ka sõjajärgse Heliloojate Liidu põhikirjana — sama liidu põhikirjana, kust Saha 24. augustil 1948 juhatuse otsuse põhjal välja heideti. Protokollis seisis kirjas: "...seoses pikaaegse loominguilise ja organisatsioonilise passiivsusega".

Kuidas siis oli selle loominguilise passiivsusega? Tõsi! Suurvorme ta esimestel sõjajärgsetel aastatel ei loonud. Küll aga väikevorme, nii instrumentaalseid kui ka vokaalseid. Kui 1945 toimus Adolf Vedro põrmu ümbermatmine, kirjutas ta viiehäälse "Pühenduse" sõbra mälestuseks, mis tookord ka ette kanti. "Pühendusi" on tal teisigi, näiteks Jaan Oksa mälestuseks naistriole ja orelile (1947). Aga tal on ka naiskoorilaul "Esimene mai" (I. Truupõld, 1945), "Prohvet" (M. Lermontov, 1949) ning veel teisigi. Või on saatuse ironia seegi, et vaid Sahal on kaks pühendust äsja loodud kolhoosidele: Tartu valla kolhoosile "Uus jõud" ja Saue valla kolhoosile "Edasi". Tema

ettekandmata suurvormidest väärksid esiletõstmist veel Zamenhofi sõnadele loodud kantaat "Revoj-relaj"(1957) ja *Requiem auter-nam* (1957).

Mõne reaga ka Hillar Saha nimevarian-tidest. Meetrikaraamatus on tal eesnimesid koguni kolm: Hilarius Valerius Ferdinandus. Need muutis ta 16. XI 1937 ametlikult Hillariks. Perekonnanime vorme oli tal kaks: Sakaria ja Sakarias. Need eestistas ta 3. III 1939 Sahaks.

Kohe pärast Teist maailmasõda hoo-gustus Saha uurimistegevus. 1944. aasta no-vembrist on ta Teatri- ja Muusikamuuseumi teaduslik sekretär, 1945. aasta suvest aga peavarahoidja. 4. I 1947 palub ta aga ennast töölt vabastada "...et pühenduda teaduslikule tööle". Tegelikult ootas Saha juba ammu võimalusi asuda uurimistööle. Tolleaegse Teaduste Akadeemia president Hans Kruus kavatses oma haldusalas välja arendada tõsise eesti ajaloo uurimiskeskuse. Keskaja muusika-elu pidigi seal hakkama uurima Hillar Saha. Kuna aga need kavad luhtusid ja veel üsna räigete tagajärgedega TA juhtidele, tuli Sahal leida muu väljapääs. Nii juhtuski, et juba 1947. aasta jaanuaris asus ta teadustööle Tallinna Linnamuuseumi, kus ta töötas kuni surmani. Hillar Saha suri 12. novembril 1981. Oma uurimistöödega ongi Hillar Saha endast kõige rohkem jälgi jätnud. Peale juba nimetatud väljaannete on temalt ilmunud "Vana Tallinna noodikirjandusest..." (1945), "Muusikaelust vanas Tallinnas" (1972), kümneid artikleid ajalehtedes, ajakirjades ja kogumikes. Palju-dele algajatele uurijatele oli ta aastakümneid heatahtlikuks juhendajaks ja allikate juurde juhtijaks. Käisin minagi oma artiklikestega tema silme alt läbi, viimati 1980. aasta kevad-talvel. Mäletan, et ta vaimustus igast pise-mastki allikaleiust, mille tooja ta ette võis ase-tada. Märksa vähem hoolis ta faktide ja alli-kate ümber "kootud liiglihast". Tema arvates võis seda lubada vaid suusõnalise vestluse vormis. Peaaegu üldse aga mitte trükitud kujul: "See jääb järele, see peab täpne olema!"

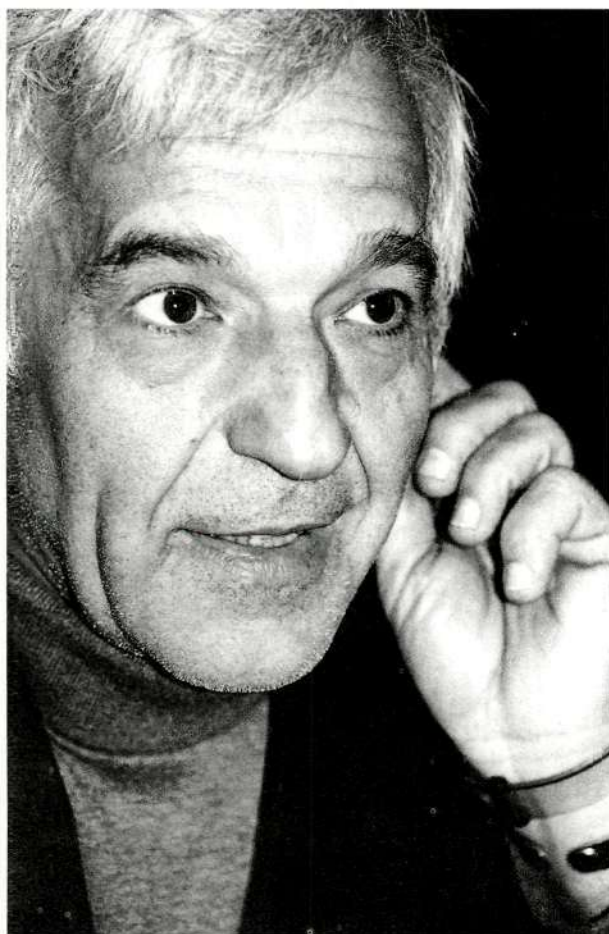
Hillar Saha 1963. aastal.

Foto TMMi arhiivist



# AINULT HULL VÕIB LAVAL MITTE NÄRVEERIDA

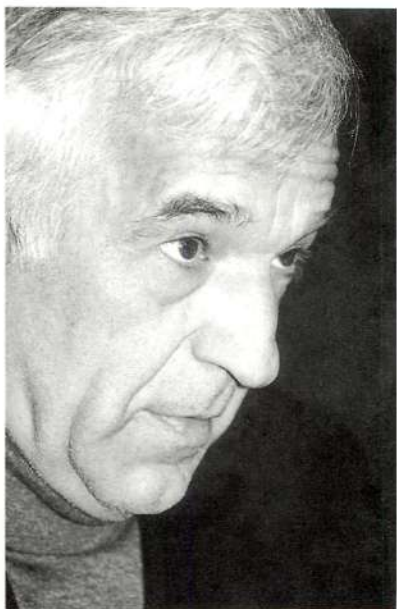
Intervjuu VLADIMIR ASHKENAZYGA



Vene-juudi päritolu silmapaistev pianist ja dirigent Vladimir Ashkenazy on sündinud Gorkis (praeguses Nižni-Novgorodis) 1937. aastal. Muusikalise hariduse omandas Moskvas — õppis klaverit Moskva Keskmuusikakoolis ja Moskva Riiklikus Konservatooriumis (Lev Oborini juures). 1955. aastal võitis ta teise preemia F. Chopini nim konkursil Varssavis, peapreemia Kuninganna Elisabethi nim konkursil Brüsselis (1956) ja P. Tšaikovski nim konkursil Moskvas (1962). 1972. aastal loobus ta N. Liidu kodakondsusest ja asus elama Reykjavíkki.

Ashkenazy on esinenud suuremal osal maailma muusikametropolide lavadest nii soolopianistina, orkestriga kui ka kammeransamblites koos Itzhak Perlmani, Pinchas Zukermani, Lynn Harrelli, Elisabeth Söderströmi, Barbara Bonney ja Matthias Goernega. Ta on salvestanud peaaegu kõik olulisemad klaveriliteratuuri teosed. Alates 1970. aastast tegutseb Ashkenazy ka dirigendina. Ta on juhitanud Berliini Filharmoonikuid, Los Angelese

Filharmoonikuid, Bostoni ja San Francisco SOd, Concertgebouw' orkestrit; olnud Londoni Royal Philharmonic Orchestra muusikadirektor aastail 1987 — 1994, Clevelandi SO esimene külalisdirigent 1988 — 1994, Londoni Philharmonia Orchestra esimene külalisdirigent, Deutsches Symphonieorchester'i peadirigent ja muusikadirektor 1989—1999; alates 1998. aastast on Ashkenazy Tšehhi Filharmoonikute peadirigent. Eestis esines ta pianistina kahel õhtul — 24. oktoobril "Vanemuise" kontserdimajas ja 25. oktoobril "Estonia" kontserdisaalis.



**Kas teile on kontserdil tähtsam publiku reaktsioon või see, kuidas ise rahule jääte?**

Raske küsimus, olen selle üle kogu elu mõelnud ega oska vastata siiani.

**Kas teie muusikalised eelistused on aja jooksul muutunud?**

Tunnen, et kõik on praeguseks asetonud teatud perspektiivi. Venemaal olid mul erinevad kiindumuste perioodid: Skrjabin, Tšaikovski, Rahmaninov. Kui tulin läände, oli mulle väga tähtis aru saada, milliste impulsside alusel eksisteerib Bach, Mozarti, Beethoveni muusika. Seda oli Venemaal raske mõista, muusikakultuur on Venemaal hoopis teisel tasemel. Paljut on keeruline formuleerida, probleemidest, millest siinjuures mõtlen, võiks terve filosoofilise traktaadi kirjutada. Kuna lahkusin Venemaalt kahekümnendates eluaastates, polnud neid asju veel hilja mõista, olgugi et mitte ka liiga vara. See oli mulle suur ülesanne. Ei saa öelda, et ma oleksin mingit muusikat eelistanud, kuid ma tegin enda jaoks suuri avastusi.

**Moskvas saadud pianistlik haridus on andnud suurepärase tulemuse. Mida peate eriti väärtuslikuks oma õpingutes?**

Vene kultuuris on palju vaimsust, Nõukogude Liit ei suutnud seda vaatamata kõigile püüdlustele välja juurida. Minu ümber olid õpetajad, sõbrad ja muidugi perekond. Isa oli

mul juut, ema venelane, emas oli palju vene vaimsust. Võimalik, et ma oleksin rohkemgi saanud, aga ma ju mängisin kogu aeg.

Õppisin Keskmuusikakoolis armeenlanna Smbatjani juures. Vaatamata rahvusele oli ta loomult venelane nagu selles riigis sagedasti juhtub. Ta oli õppinud Leningradis Anna Jessipova õpilase juures.

Moskva Konservatooriumis oli minu õpetajaks Lev Oborin, õilis inimene, aristokraat küll mitte sünnilt, kuid olemuselt. Ta oli kõigest üle, vaatles asju kuskilt teiselt, kõrgemalt tasandilt. Õpetamine ei olnud just tema lemmiktegevus, ta pidas seda enda jaoks teisejärguliseks. Lev Oborin armastas mängida, ta kontserteeris palju. Talle meeldis olla professor, ma ei ütle seda halvustavalt, ta teadis ja suutis väga palju. Aga talle polnud omane end peale suruda, ta kuulas vaid ja ütles mõned sõnad. See, kes töö ära tegi, oli tema assistent Boriss Zemljanski, inimene, kes andis õpetamisele oma ihu ja hinge. Ta töötas väsimatult. Eriti minuga.

**Kas olete ka ise õpetanud või suvekursusi juhendanud?**

Ei. Niinimetatud meistrkursustesse ei suhtu ma just eriti positiivselt. Lühike aeg ei saa anda märkimisväärseid tulemusi. See on rohkem platvorm professoritele.

**Kas suudate tunda naudingut musitseerimisest laval või tajute seal ainult vastutust ja pinget ning rahuldus tuleb hiljem? Kas tunnete ka rambipalavikku?**

Sellega on mitmeti, kord nii, kord naa. Mis puutub rambipalavikku, siis ainult hull võib mitte närveerida.

**Keda hindate kõrgelt praegustest pianistidest?**

Neid on palju. Nimetaksin näiteks Jevgeni Kissinit, kes on veel üsna noor. Tal on kõik, mis vaja: ta on meeldiv inimene, sinna juurde talent ja fanatism. Ja tal on olnud õnne. Seda on ka tingimata vaja. Näiteks Natalja Gutman väärinuks Tšaikovski-nimelisel konkursil esikohta viis aastat varem kui ta tegelikult sai. Siis oleks talle maailma lavad kohe avanenud (sai hoopis Natalja Šahhovskaja). Natalja Gutman on maailmaklassi tšellist.

**Te juhatasite orkestreid, kuid olete pianistina ka paljude teiste dirigentidega koostööd teinud. Keda nimetaksite eriti inspireerivana?**

Mul on palju positiivseid mälestusi. Võib-olla ehk Karajan, kellega olen vaid korra

mänginud. Ta oli väga hea koostöös, küsis minu soove, kohandas temposid jne. Vahel räägitakse temast teisiti. Kui oboe soolo talle ei meeldinud, tegi ta minu poole grimasse. Oivalised olid kõik *tuttid*, ma ei unusta neid kunagi. Mängisin Beethoveni Neljandat kontserti.

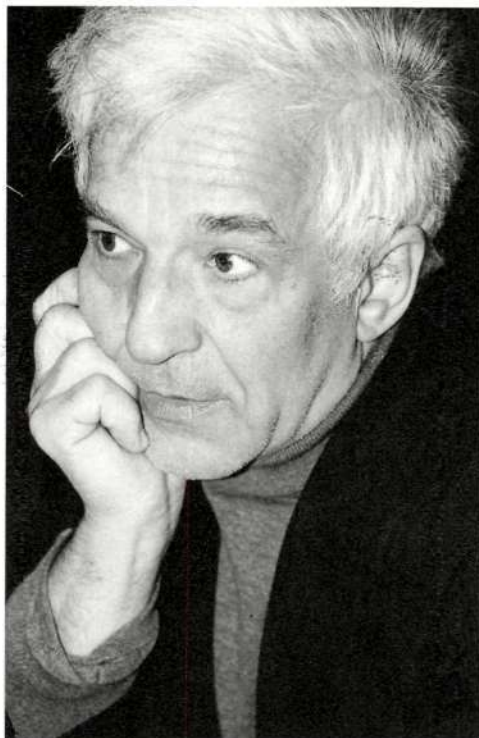
**Kas on kergem dirigeerida üks kontsert orkestri ees või anda sooloõhtu klaveril?**

Kui laval on sada inimest ja nad kõik aitavad sind, siis on selge, et klaveriõhtu andmine on midagi hoopis muud.

*Need Vladimir Ashkenazy pianistitegevust puudutavad küsimused on esitatud pressikonverentsi saginas, kus räägiti rohkem poliitilistel ja perekondlikel teemadel. Kuid ka sealt koorus välja tõsiseid seisukohti.*

*Ashkenazy nentis, et tema hobiks on leida tõde. Ta rõhutas, et kogu maailmas valitseb raha võim. On raske leida poliitikuid, kes mõistaksid kultuuri rolli ühiskonnas, kuna neid huvitab eelkõige vaid võim. Kuid kultuuri mitte toetada — see on tuleviku suhtes ohtlik. Kõige tähtsam üldse on haridus. Popmuusikat peab Ashkenazy antikultuuriks.*

*Kontserdijärgses vestluses tuli muu hulgas juttu Dmitri Šostakovištšist ja tema mälestusteraamatust. Šostakovištši muusikaga on Ashkenazyl väga lähedane suhe. Ta meenutas ka Svjatoslav Richterit kui pianisti ja inimest, keda ta väga kõrgelt hindab. Tema arvates kannatasid superklassi muusikud David Oistrakh ja Emil Gilels sisevastu-*



Vladimir Ashkenazy soolokontsertide puhul oktoobris 1999.  
Harri Rospu fotod

*olude all (parteilisus ja samas aus südametunnistus), mis neid ehk ka enneaegu hauda viis. Richterit aga peeti veidi iseäralikuks inimeseks ega usaldatud talle poliitiliste küsimustega peale käia.*

*Vladimir Ashkenazy, kelle kontsert pakkus superklassi klaverimängu ja suuri muusikalisi elamusi (eriti Ravel ja Rahmaninov), jättis endast ausa ja poosivaba inimese mulje. Mul on kahtlusi, et niisugune inimitiip käibki hästi kokku suure kunstiga.*

Tallinna kontserdi puhul 25. oktoobril 1999  
küsitlenud LILIAN SEMPER



Dirigendina proovis aprillis 1994 "Estonia" kontserdisaalis.

Kalju Suure foto

## IDENTITEEDI AEGRUUMIST

*"Georgica" näitel*



*"Georgica", 1998. Režissöör Sulev Keedus. Evald Aavik (Jakub). "Kas sa kuuled... Tema on minu jummal. Teda minä tienin... Pacta servanda sunt... Kakkulepetest tuleb kinni pidada."*

Arno Saare foto

Sulev Keeduse "Georgica" pakub väga hea filmina dialoogi võimalust õige mitmes mõttes. Osana oma ajastu kultuurist pakub ta tänapäevast versiooni identiteediotsingute võimalustest. Teiselt poolt kerkivad selle filmiga seoses esile mõned üldisemad filmikunstiga ja laiemalt kogu tekstikultuuriga seotud probleemid. Identiteedi ja seega mina-olemise kujundamine/kujunemine on iga kultuuri jaoks ja iga kultuuri sees tähtis protsess. Kuid selle protsessi tavapärasuse muutumine on märk kultuuri kui elukeskkonna muutmise. "Georgica" sünopsises on öeldud, et filmi tegevusaeg on Aafrika enne Esimest maailmasõda ja Eesti pärast Teist maailmasõda. Just sellesse murrangulisse aega paigutub kultuuriantropoloog Margaret Mead, kes eristab kultuuri arengus ja individuaalse identiteedi tekkes kolme seotud etappi. Kõigepealt postfiguratiivne ehk vanematelt lastele pärandatav kultuur ja koos

sellega identiteet. See eeldab ühtset ja enamasti rahvuskultuurilist ümbrust, kus kultuuri kultiveerimine käib kaasas vilja- ja loomakasvatuse, mesilaste pidamise ja muu maaga siduva tegevuse kaudu. Nende tegevuste tsükliline korduvus tagab kogemuse säilimise ja arendamise — seega ka tihedad suhted erinevate põlvkondade vahel ning kõrgealiste autoriteedi. Kuid viimasest maailmasõjast ja koloniaalsüsteemi lagunemisest tingitud migratsiooniprotsessid on põhjuseks kofiguratiivsete kultuuride tekkimisele. Perede väljarändamised muudavad võõral maal suhteid põlvkondade vahel. Noored kohanevad uute keele- ja kultuurioludega kiiremini, samuti uues ümbruses sündinud lapsed. Vanade osaks jääb kodune elu või piiratud sotsiaalne aktiivsus. Nende prestiiž on minevikuline, seotud rahvusliku pärandi tundmise ja kultiveerimisega. Kuid suhtumine pärandisse on muutunud kaks-



kultuuriliseks. Kuni eksisteerib diglossia, keelise suhtlemise funktsionaalne jagumine kodukeeleks ja töökeeleks ehk sotsiaalse suhtlemise keeleks, seni on põlvkondade suhted tasakaalus ja vanadel on veel oma elav roll etendada. Kui aga areng viib bilingvismini, kahe keele võrdse valdamiseni, hakkab ka kodukeel muutuma. Bilingvism võõral maal on assimilatsiooni märk ning laste ja kolmanda põlvkonna keeleline areng näitab juba selgesti uue keele eelistamist ja selliste nähtustega tutvumist, millest oma esivanemate keeles enam rääkida ei osata. Vanavanemate tarkus konserveerub, kuid jääb veel siiski identiteedi seisukohast oluliseks. Umbes sama loogika kehtib migratsiooni mõiste asendamisel uue tehnoloogia mõistega, mis samuti loob eelised noorematele. Tulevikukultuuriks aga nimetas M. Mead *prefiguratiivset* kultuuri, kus identiteet luuakse subkultuurilisel alusel või hoopis juhuslike mõjutuste meelevaldas. Vanemad õpivad siin lastelt. Rahvusvahelises majandustegevuses ja sotsiaalsetes suhetes ei toimi enam piirid ning teatud ajaks kaotavad oma tähtsuse juured. Kuid juhuslikkuse identiteet loob soodsa pinnase uuteks identiteediotsinguteks, sest rahvusliku identiteedi asendumine sotsiaalse, subkultuurilise või individuaalpsühholoogilise identiteediga toob kaasa identiteetide vahetamise ja vaheldumise. Ei vähenda aga vajadust identiteedi järele.

Identiteet on ka tekstidel, millest kultuur koosneb. Selle identiteedi tagavad autor ja teksti tervikkikkus, struktuurne ühtsus. Et aga viimaste kümnendite probleemideks on kultuuritekstide detsentreeritus, fragmentaarsus, mosaiiksus, avatus, lõpetamatus jne, siis on vastukaaluks alati eksisteerinud ja viimastel aastatel isegi aktiveerunud tervikuanalüüs ja püüdlamine tervikkäsitletele. Ühelt poolt võib rääkida lugemise (seega igasuguse kultuuritarbimise) eetikast ehk "eetilisest momendist lugemisaktis", mille esimeseks tunnuseks on vastutustundlikkus ja respekt loetava suhtes ning teiseks tunnuseks impulss kõlbliseks käitumiseks, st eelkõige poliitilisest angažeeritusest vabanemiseks (J. Hillis Miller. *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin.* New York: Columbia University Press, 1987, lk 4). Üks taidetekstide missioone kultuuris ongi ju triviaalsusest ja utilitarismist vabastamine.

Filmina on "Georgica" ise kultuuri-tekst, kuid selle teksti sees toimub Vergiliuse "Georgica" lugemine-tõlkimine-interpretamine ja mis kõige olulisem — teatud vastuvõtjale kindla eesmärgiga adresseerimine. Nii on meil tegemist kahe sõnumiga. Üks läkitatakse filmi sees, teine läkitus on film ise. Filmi kujundimaailma jaoks tähendab see mitme kujundisüsteemi koosseisestamist. "Georgica" on tulvil *aprioorseid* kujundeid, st üldtuntud märke, mille sümboolsus on arusaadav ka siis, kui vaataja hoomab vaid ühte mitmest võimalikust tähendusest. Tuntud märkide taustal torkavad enam silma *protsessuaalsed* kujundid, mis kontseptualiseerivad filmi, muutes argikäitumise ritualiseerituks ja filmi märgisüsteemi loovaks. Nii on orelimäng, kantslist kõnelemine, redelil ronimine, hääle salvestamine ja salvestuste kuulamine, ümberriietumine jne seotud ühe ja sama märgiloomemehhanismiga. Kõigele lisaks tuleb eristada ka *aposterioorseid* kujundlikkust, mis muudab filmi kui terviku makrokujundiks, näiteks allegooriaks, või antud juhul sümboliks. On ju "Georgica" pealkirjana mitmetähenduslik märk. Vergiliuse lugemine-tõlkimine, sellest lugemisest ja tõlkimisest jutustamine ning film ise kui "Georgica" laulude lineaarne esitamine (lugemine ja lehekülgede pööramine) moodustavad simultaanse terviku. "Georgica" Vergiliuse ja rooma kultuuri jaoks, "Georgica" filmi tegelaste (nii Jakubi kui wakambade) jaoks, "Georgica" Keeduse ja läbi tema meie jaoks moodustavad samuti terviku nagu moodustavad terviku ka luulelisus ja loolisuus, Vergiliuse "Georgica" tekst ja eshatoloogiline-apokalüptiline filmilugu.

Kõrvuti lugemise eetikaga tuleks teiselt poolt meenutada suurte narratiivide kriisi ja ehk laiemalt narratiivsuse kriisi üldse. Reaalse ja kujuteldava vahekorras, tegelikkuse identifitseerimises imaginaarses on raske kokku viia mingil viisil nähtut (*seeing as*) ja tegelikult nähtavat (*actual seeing*): R. Kearney. *The Crisis of Narrative in Contemporary Culture. Metaphilosophy* 1997, k 28, nr 3, lk 191). See omakorda tõstatab uutmoodi vaatleja või jutustaja küsimuse. See on ebausaldatava jutustaja küsimus, mis eristub ebausaldatava narratiivi analüüsis. Samas ei tohi seda küsimust segi ajada narratiivi teadliku avatuse ja ebamäärasuse kui poeetika

võttega ning teksti struktuuri peidetud (implitsiitse) autori küsimusega. Nii filmi kui ka kirjanduse puhul tähendab jutustaja ebasaldatavus vajadust eristada esiplaanil olevat (nähtavat) ja tagaplaanile jäävat (varjatud) jutustajat ning mõlema puhul tuleb omakorda eristada jutustaja kontrollitavust või kontrollimatust, mis jällegi sõltub implitsiitse autori rollist teksti struktuuris (vt põhjalikumalt: G. Currie. *Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1995, k 53, nr 1, lk 19—27).

"Georgica" kontseptsiooni mõtestamise seisukohalt on jutustamise viis oluline ning komponeeritud sellisena, et verbaalse jutu kontrollitavus tagatakse paralingvistiliste vahenditega (hingamine, pilk, žestid, liikumine, häälitsemine), assotsiatiivsusega (rääkimisajendeid ja teemasid põhjustavate esemete, kehaosade, maastike jms näitamise) ning visuaalse aegruumilise kompositsiooniga. Oma orienteeritusega kõigile meelele moodustab film pertseptiivse töötava terviku, mis sobib hästi illustreerima Nelson Goodmani tuntud mõtet: "Kontseptsioon pertseptioonita on tühi, pertseptioon kontseptsioonita on pime" (N. Goodman. *Ways of Worldmaking*. Hassocks: The Harvester Press, 1978, lk 6). Siit jõuamegi selle terviku struktuurse eripärani, mis on ehk kõige rohkem kontseptualiseeritud ja mille kaudu tähtsustuvad enam ka üksikud elemendid.

### Kronotoobilisus

Jutustamine on aegruumiline tegevus ning filmi nagu muidki kultuuritekste analüüsis võib ta viia vastavusse universaalse kronotoobilise struktuuriga. Jutustav tekst vajab üldjuhul paika sündmuste toimumiseks ning see paik võib olla lihtsalt sündmuste taustana kirjeldatud. Igasugune lugu leiab aset mingis ajas(tus) ja ruumis, mis on kujutatud teatud tegelikkusena, ja seega võime rääkida *topograafilisest kronotoobist*. See omaette, rohkem kujutatud kui jutustatud aegruum on vaid üks kronotoobiline tasand, milles me ei pruugi aimata autorit. Filmi puhul võiks öelda, et see on kaamera vaatepunkt, tehnilise vahendaja presenteeriv tegevus. Kuid omaette kronotoobitasandi moodustab *psühholoogiline aegruum* ehk jutustaja või tegelaste vaatepunktide süsteem. Sel tasandil võib

rääkida mitmest ajast ja ruumist, sõltuvalt psühholoogiliste maailmade hulgast. Neid maailmade erinevusi võib markeerida rakur-siga, seest või väljast vaatamisega, tonaalsusega jne. See on subjekti olemise viisi ja tema maailmapilti vahendav tasand. Ja lõpuks *metafüüsiline kronotoop*, mis on kontseptsiooni loomise, implitsiitse autori tasand.

Kuigi kronotoobi mõiste tuli Mihhail Bahtini töödes käibele juba enne viimast maailmasõda, on huvi tema vastu uuesti tõusmas seoses intersemiootilise analüüsiga, s.o erinevates märgisüsteemides samaaegselt eksisteerivate tekstide või mitut märgisüsteemi (diskursust, meediumi) ühendavate tekstide ühtseks kirjeldamiseks. Kronotoobilisus annab tekstide materjalist sõltumatu struktureerimisviisi tõttu tervikumõõtme, mille järele on pihustunud kultuuritekstide ajastul suur nõudmine. Seetõttu on loomulik, et kronotoobilises analüüsis nähakse võimalust leida tervikumõõde nii "normaalkronotoobilistele" (*Normal Chronotop*) kui ka lõhestunud ehk "õuduskronotoobiga" (*Horror Chronotop*) filmidele (T. A. Rosolowski. *The Chronotopic Restructuring of Gaze in Film*. *Arizona Quarterly* 1996, k 52, nr 2, lk 109).

Kronotoobilisusega on tihedalt seotud ikoonilisus ja asjaolu, et ikoonilised märgid toimivad teksti erinevatel tasanditel erinevalt (W. M. Osadnik. *Some Remarks on the Nature and Representation of Space and Time in Verbal Art, Theatre and Cinema*. *S. European Journal for Semiotic Studies* 1994, k 6, nr 1—2). Samas toetub sellisele ternaarsusele isikuslik ruumikäsitlus, millele vastavalt võib isiku ruumi vaadelda kooslusena keha- ja esemeksest elamisruumist (*lived space*), psühholoogilisest isiklikust ruumist (*personal space*) ja piiriga teispoolsusesse seotud eksistentiaalsest ruumist (*existential space*: R. A. Etlin. *Aesthetics and the Spatial Sense of Self*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1998, k 56, nr 1, lk 2 jj). Kaht viimast aspekti ühendama sobib meeldetuletus kultuuri ühe määratlemisvõimaluse kohta — sümbolite süsteemina. Sellest lähtuvalt on kultuuri vahend, mille abil me loome tähendusi, maailma tähenduslikkust endi jaoks ja endi tähenduslikkust maailma jaoks. Järelikult on sümboolika mõtestamisel filmis ka kronotoobiline aspekt ning see seostub tihedalt identifitseerimise ja identiteedi teemaga (vrd: A. P.

Cohen. Culture as Identity: An Anthropologist's View. New Literary History 1993, k 24, lk 196). Et kronotoobilist struktuuri paremini mõista, võib alustada aja ja ruumi lahutatud kirjeldamisest. **Madis Kõiv** on stsenaristina kirjutanud ühes oma teises, Eesti esimesele ärkamisajale pühendatud töös: "1) *isama* võib olla see pilt, mis mulle praegu on ette visatud, millesse ma ise olen sisse visatud nii, et ta paistab mulle ettevisatuna. 2) *isama* kui piltide hulk, mille aja-funktsioon *T* annab, ja seepärast võib teda mõista aja-funktsiooni endana. Ta on temaga esindatud" (M. Kõiv. *Was ist des Esten Philosophie: Metafilosoofiline mõtisklus*. Akadeemia 1999, nr 11, lk 2461).

### "Georgica" ruum

Tegevuspaigaks on saar keelutsoonis, nagu filmi algul vene ja eesti keeles teatatakse ja kaardil näidatakse. Saar on lennuväe polügoon ja samas Jakubi elupaik (angaaris).

SAAR on okupeeritud ehk deterritorialiseeritud, peategelane elab angaaris ja nimetab lennukit oma jumalaks. Saarel on lagunenud KIRIK. Ja saar on jagatud ruutudeks, mida pommitavad lennukid, kuid need ruudud moodustavad ka Jakubi mälukaardi.

AAFRIKA on maa, kus Jakob on kuus aastat kirikut ehitanud, kuid valmis pole saanud. Misjonärina oli Jakob seda maad ristimas, tõlkijana tahab ta sellele maale õnnistust saada.

LAEV ehk surnud rahvuskaslaste hinged ja meri kui maa ja põld.

TORN, mille täitmine siloga annab õiguse maa peale tagasi minna. Ja mille tipus on vaatluspunkt.

MAA, mis on Vergiliuse "Georgica" kaudu sakraliseeritud ja mille Jakob apokalüptiliselt Jaakobi redeli all tagasi saab.

Seega näidatakse vaatajale põhiliselt kaht reaalselt geograafilist ruumi saare ja Aafrika näol ning rida tinglikke ruume kiriku, angaari, kaardiruudustiku ja hingede laeva näol. Näidatakse ka poisi ja tema ema maailma raudteel ja vagunelamus. Ja jutustatakse töötatud maast (vihjega Piiblile ja "Georgicale").

### "Georgica" aeg

Minevik I ehk oma saar, kus kasvasid puud, elasid inimesed ja olid majad.

Minevik II ehk õpingud Saksamaal Leipzgis ja misjonäriks saamine.

Minevik III ehk Aafrika oma ambivalent-susega oikumeenilisest ristimiselamusest ja kiriku ehitamisest erootiliste mälestusteni.

Minevik IV ehk Vergiliuse "Georgica" aeg. Olevik ratsionaalsena kui äravõetud saar ja irratsionaalsena kui hingede elu laevas ja teenimine kirikutornis silo tehes.

Olevik eshatoloogilisena kui tornist maa peale langemine.

Olevik "Georgica" lugemisena, liikumisena laulude kaupa põlluharimiselt mesinduseni ja mesilaste päästmise motiiv finaalis (ja mesilaste sakraalne roll sümboolikas).

Tulevik I ehk "Georgica" lugemisest sündiv uus ajastu Aafrikas.

Tulevik II ehk apokalüptiline saare tagastamine.

### "Georgica" aegruum

Aja- ja ruumiaspektide loetelu saaks veel jätkata sümboolikast lähtudes. Osalt olen sellele vihjanud oma eelmises artiklis TMK (5/1999). Muidugi see sümboolika ei mineta oma olulisust ka terviklikuma pildi tekkimisel filmist. Kronotoobilisel lähenemisel saame viidatud ajad ja ruumid koondada põhiteema ümber. Selleks põhiteemaks tundub olevat identiteedi ja selle otsimise-saavutamise väärtustamine.

1. Topograafilise kronotoobi tasandil on meil tegemist topoklasmiga ehk paiga destruktsiooniga. See tähendab, et deterritorialiseerimisega on hävitatud paiga identiteet, saar on muudetud ruutudeks ja selle hävitamine jätkub pommitamisega. Teiselt poolt on saarel kirik, kus lauldakse ja tehakse loomade hääli; kirikutorn, kuhu kogutakse silo (mida tallab hobune Misjonär) ja mille tipus on vaatluspunkt. Jakob on teeninud jumalat misjonärina, teenib nüüd kirikutornis uut jumalat (viidates lennukile) ja teenib samas kirikutornis silo tehes oma saare surnud rahvast, kelle hinged pesitsevad laevavrakis. Seega teenib ta vastandlikke jumalaid ja esindab LÕHESTUNUD IDENTITEETI. Liikuvad pildid Aafrikast ja fotod näitavad ka tolle perioodi vastuolulisust. Nagu ka vihje jumala või wakamba nõidade ärापahandamisest. Võimendab seda teemat erinevate keelte kasutamine.

Psühholoogilise kronotoobi tasandil leiab aset KOMPENSATOORSE IDENTITEEDI loomine. Jakob suunab vaatluspostist

oma kodusaare pommitamist, kuid samas täiendab ruudustikku mälupeilidega. Samamoodi ühendab ta religioosse talituse orgiastliku riitusega. Iseloomulik on hääle salvestamise tekst: "GUTEN TAG. HIER SPRICHT MISSIONÄR JAKUB... Täna ristime ühe wakambanaga Maecenaseks ja siis kargame ringmängu ümber tule nagu mesilased emalinnu ümber." Ja selle uue wakambaga teeb Jakob tornis misjonitööd. Aafrikasse viis ta wakambade jaoks võõrast jumalat. Selleks oli vaja kõigepealt kodust oma jumalate juurest lahkuda ja Saksamaal õppida. Nüüd tõlgib ta Piibli asemel hoopis põllumeeste raamatut ladina keelest: "Ja mina tien temä suahiili kielde ümber... Siis wakambad loevad sedä ja tahtvad sama maatööd tehä... Ja siis tuleb rõem... ja rahu... Ja rikkus tuleb ka... Nõnna on Vergilius kirja pand... Sie piästab... Ja sie tieb wakambad õndsast oma maal... sial Aafrikas... enne kui nad taiva oma jummaläte ette lähevad... Aamen..."

Niisiis ühinevad Jakubi teadvuses "Georgica" maa, wakambade maa ja saar. Kuid saare mentaalne territoorium koondub maa ja taeva vahele — silo täis kirikutorni. Mälestused ühelt poolt, lubadused kadunud hingedele teiselt poolt muudavad silotegemise topoteraapiliseks, uut paigasuhet kultiveerivaks tegevuseks. Seega on kompensatoorne identiteet illusoorne: "Ja kui sina tuled, minä näitan, sie on sinu... Ja sinä tule seie, tule seie... Sie on sinu põld... Ja vili pääl... Ja kasvab... Ja juba kollasesttõmband ja sina tule ja akka leikama... Küll mina kõik seal toimetan...". Toimetamise tulemus peaks olema maa tagasisaamine: "Varsti on torn silo täis, siis me meneme sinne alla... Sinne einama piale jalutama... Ja juoksma ... ja traavi laskma ja ... püherdama einä pial ja päike paistab meile piale siel all... Ja sial on ia... Sinna meie meneme... sies on vabadus käe... Ei tüöd enam kedagist... Lust ja laulupidu... *Deus nobis haec otia faciet* (Jumal annab meile selle puhkuse)."

Metafüüsilise kronotoobi tasandil sünnib apokalüptiline TAASLOODUD IDENTITEET. Jakob sai selle redelialuse maa, mis Piiblis Jaakobile lubati. Ja pärast kukkumist tornist algab filmis "Georgica" neljas laul, mis on Vergiliusel mesindusest ja mis algab Jakubi viimaste sõnadega Maecenasele: "Piasta mesilised." Maa omaks saades reterritorialisereib Jakob saare, ta on omal maal oma heade vaimude hoole all ja mesilased ja lahkuv Maecenas jäävad ootama oma aega.

Identiteedi aegruumis sakraliseerub maa koduna, aiana, põlluna ja oma jumalate meelevallana. Selle identiteedi lõhkumine enda ja oma maa suhetes on sama palju karistatav kui tungimine võõra identiteedi ruumi. Seetõttu on sarnastavaid seoseid ka Jakubi ja poisi ema vahel. Ning seetõttu on "Georgica" kompositsiooni järgiv filmilugu tegelikult selle raamatu eitus topograafilises aegruumis, katse see mentaalselt omaks võtta psühholoogilises aegruumis ja apokalüptiline lootus metafüüsilises kronotoobis. Identiteedi kaotamine on traagiline, identiteedita olemine, selle puudumise kompenseerimise vajadus on veelgi traagilisemad. S. Keeduse filmi kummastatud maailmas on identiteet mäletamise — olemise — lootuse teljel paiknev käitumisstrateegia, milles on kõrvuti ratsionaalne ja irratsionaalne, teadvustatu ja teadvustamata. Inimese sisemine ebakõla muudab selles filmis ümbritsevat maailma sama palju kui poliitiline ebakõla lennukipommide näol. Vägivald oma loomuse ja vägivald isamaa kallal, oma ja võõras vägivald on identiteedile, seega harmoonilisele olemisele ja eneseteadvustamisele võrdselt ohtlikud. Järelikult ongi lootus maa sakraalsuses, evangelist Johannese lootuses, et nisuiva maa sisse langeb ja sureb tulevase ärkamise ja viljakandmise nimel ja ei jää mitte ükski.

# VEENE JÄLG

*Ääremärkmeid ebapopulaarsele süžeele*

*Tema päevad vilhast on kantud.*

*Perestroika* helesinisel perioodil istusime suure seltskonnaga igal nädalal konfliktsete loominguliste küsimuste komisjoni koosolekul ja võtsime riulitelt alla sinna jumal teab mis ajast seisma jäänud filme. Tsensuurile oli tehtud lõpp, avalikustamine oli kõik lüüsid avanud, oli alanud informatsioonibuum, üle kogu maa peeti miitinguid ja elati tormiliselt läbi enneolematutest muudatustest põhjustatud vapustusi. See oli ajalootunnetuse ärkamise magus hetk — kõik koos ja igaüks eraldi tundis, et ta on oma kalli ajaloo looja ja vastutab selle eest. Ühel heal päeval astusime me kõik üksmeelselt välja Olav Neulandi dokumentaalfilmi "Hitler & Stalin, 1939", (1989) kaitseks: kokkunud NSVL MN Riiklik Kinematograafia Komitee — oma endises koosseisus — oli keeldunud andmast sellele ekraanile lubavat tunnistust. Nõukogude võim ju püsis veel ja pani vastu, selle "viimse võitluse" otsustav lahing oli alles ees.

Mõistagi polnud meist kellelegi, kes me tookord saalis istusime, avastuseks süžee Balti kodanlike vabariikide annekteerimisest Nõukogude Liidu poolt, mis järgnes Molotovi — Ribbentropi pakti allkirjutamisele (kirjeldatavate sündmuste ajal ei olnud pakt veel avalikus ajakirjanduses avaldatud, selle eest võitlesid tuliselt Baltimaade rahvarinded, sealhulgas ka Leedu "Sajüdis"). Kuid keegi ei kujutanud ette, kuidas see oli toimunud. Kroonikakaadrid sissetungist olid muidugi mõista keelu all. Teravalt on mälu jäänud pilt õhtusest taevast, mis oli silmapiirini täis raskepommitajaid — nad lendasid mootorite mõirates kiiluna. Need olid "meie" pommitajad. Ja kuigi me olime juba ammu vabanevad "vabastajaarmee" illusioonist, oli agressiooni kujutamine mõjukas. Isegi väga mõjukas. See lammutas nii visuaalse kui ka emotsionaalse stereotüübi. Oises taevas mürisevad eskadrillid olid minu põlvkonna teadvuses reeturlikkuse märk, hukkamise märk, mis oli lahutamatu seotud fašismi ja fašistidega — absoluutse ja halastamatu kurjaga. Nende jaoks, kes teadsid, mida tähendab õhuhäire, ei muutunud Nõukogude Liidu kinoekraanidel massiliselt näidatud õhurünnaku kaadrid iialgi stambiks. Nad ajavad seniajani kanna ihule.

Režissöör teadis, mida ta tegi, kui ta kasutas sümboliks muutunud kujundit. Ta vahetas märgi — plussi miinuse vastu — mitte teab kus, vaid meie alateadvuses. See operatsioon osutus — vähemalt minu jaoks — väga valuliseks.

Neuland ei näinud kummagi türanni, Hitleri ja Stalini, ning nende strateegia vahel mingit erinevust. Ka meie jaoks ei olnud seda erinevust enam olemas. Aga emotsioonide vedik oli muidugi hoopis teistsugune. Kuid režissööride ei pakkunud peensused huvi. Ta tegi oma filmi, süvenemata vene haritlaste võimalikesse refleksioonidesse, kartmata neid solvata. Pole midagi, olge nii lahke ja proovige järele, kuidas teile meeldib okupantide roll — käis kogu filmi paatos ja ülesehitus peale. See oli täiesti uus tunne ja see tegi olemise kõhedaks.

Sel ajal, mil NSVL Kinematografistide Liidu konfliktikomisjon kaitses ärakeelamise eest Eesti filmi, mis paljastas Nõukogude Liitu kui agressorit, tekkis Venemaal tormiliselt kodanikuühiskond. See eksisteeris täpselt nii kaua, kui oli vaja selleks, et päästa vene noor demokraatia 1991. aastal. Siis läks kohe käiku vastupidine dünaamika, mis ei olnud vähem tormiline. Nõukogude võim lõppes, kuid samas kirstus maeti maha ka paljud probleemid, mis olid uue võimu jaoks kas liiga koormavad või siis ei olnud prestiižsed. Aega kaotamata asusid uued tegelased omandit ümber jagama ning kaotasid selle meelikõitva tegevuse käigus igasuguse huvi kõige muu vastu. Kodanikuühiskonna viirastus sulas *perestroika*-järgsesse uttu, alles tärgranud ja Venemaa vaimse seisundi jaoks ülitähtsad protsessid hajusid. Me hakkasime jälle elama, "tunnetamata kodumaad oma jalge all". Põrmugi mõtlemata sellele, missugused on meie, venelaste, suhted nendega, kellega meid aastakümneid olid sidunud "vennaliku sõpruse" sidemed. On hoopis tähtsamaid probleeme. Tõepoolest, meil pole ei sooja ega külma sellest, et "rahvast ühtset peret" ei ole enam olemas. Muidugi on kahju, et ei saa nädalavahetuseks Tallinna sõita. Kallis ja tülikas, viisa vormistamise mõttes, on sõita Leetu ja Lätti, kus meile kõigile meeldis puhata, sest tundsite end seal natuke sedamoodi, nagu viibiksime välismaal. See-eest on praegu imelihtne pörutada mingisse An-

talyasse — see on odavam ja märksa rohkem “välismaa”.

Möödunud sügisel, kui Riias käituti vene pensionäridest vanainimestega lausa alalt, puhkes poliitiline skandaal, telekanalite uudistesaadet edastasid teateid selle kohta esmatähtsatena ning Krasnaja Presnja universaalkaubamaja sissepääsu kohal rippus — ma nägin seda oma silmaga — plakat: “Läti kaup me ei müü.” See oli vist kõige käreدام protestiaktisioon.

Kas kuulete — meie omasid pekstakse! Elu süvakihid, mida ei ulatu läbi valgustama massiteabevahendid, visklevad valu ja alanduse käes. Mida oli või on väärt vene lastele, kes on sattunud diasporaasse, “iseseisvuste paraad”, mille üle oli nii uhke Venemaa laia joonega president.

Psühholoogid teavad, et “lapsepõlve lõpetamata teod” võivad täiseas põhjustada neuroose. “Lõpetamata teod” kogu maa ulatuses, eriti veel sellise maa puhul, nagu seda on meie maa, ei ole lihtsalt järjekordsed “luukered kapis”, nad on reaalne oht stabiilsusele.

Venelased heitsid oma südameilt uskumata kiiresti vaenu ja vihkamise kivi igipõlise vaenlase sakslase vastu. Kõigest kuusteistkümmend aastat pärast sõda tegid Aleksandr Alov ja Vladimir Naumov filmi “Rahu ilmaltulijale” (1961) — loo sellest, kuidas pörutada saanud vene sõdur kaitses rahva viha eest rasedat sakslannat. [Ja seda pärast Mark Donskoi filmi “Vikerkaar” (1944), milles fašist tõukab täägiga jääauku vastsündinud!] Parteiline kriitika andis režissööridele pähe patsifismi pärast, kuid rahvale see linatõus meeldis. Kellelgi ei tulnud pähe kahelda loo enda tõepärasuses. Meie unustamatu “ülemaailmne osavõitlikkus” ei ole vene geeniuse ilus väljamõeldis. Muide, üks teine vene mõttetark nimetas sedasama vene iseloomujoont nimme rärgelt “vene hinge igaveseks eidelikkuseks”. Viidates sellele, et vooresel on olnud osutada puuduseks. Vene häämas-tav (“eidelik”) kõikeandestavus, mis on jõudnud viimse piirini, võib hõlpsasti muutuda meeletuseks. Selles on omakorda süüdi üks teine vene iseloomujoon: ei tajuta seda viimast piiri, millest ei tohi üle minna.

Ma arvan, et vene meelega avaldas mõju meie leppimise tempole sakslastega pärast sõda. Kuid ärgem unustagem ka võitjate suuremeelsust: me ju võitsime neid, mis olnud, see olnud. Meenutame ka 1950-ndate aastate poliitilist pragmatismi, mille eesmärgiks oli “vennalik sõprus” äsja loodud Saksa Demokraatliku Vabariigiga. Juhid mõjutasid alamkihtide meeleolusid. Mõju avaldasid ka protsessid, mis toimusid võidetud Saksamaal.

Sakslastel oli piisavalt poliitilist tahet ja rahvuslikku enesedistsipliini, et sisendada kogu maailmale ja isendale: sakslased ja natsid on kaks täiesti erinevat substantsi. Meil ei olnud jõudu, et hajutada müüti nõukogude

ühiskonna “moraalsest ja poliitilisest ühtsusest”. Me ei suutnud sellest teha selget aktsiooni, vaid jäime lõpmatult vaidlema selle üle, et kus täpselt on veelahke “kommunistide ja parteitute blokis”. Kes on süüdi meie “lõpetamata tegudes”, selles, et me ei teinud läbi patukahetsust, see on süüze kolmanda aastatuhande analüütikute jaoks. Täna aga pole meil põhjust solvuda, kui meid kõiki ühe vitsaga lüüakse. Me oleme selle ära teeninud.

Aasta 1988. Esimene rahvusvaheline filmifestival “Arsenäls” Riias. Saal on tulvil venelastest ja venekeelsetest inimestest — külalisi ja ajakirjanikke ei olnud tulnud mitte üksnes Moskvast. Festivali avamise tseremooniat peeti läti ja inglise keeles. Korraldajad olid vaimustuses, kohale sõitnud ajakirjanduse esindajad aga maruvihased. Rahustasin, kuidas oskasin oma gruusia kolleegi. Oli ilmselge, et seda oli tehtud venelaste kiusuks. Aga milleks siis üldse külla kutsuda? Ei, ma ei solvunud, kuid läbimõeldud näkku sülitamisele ma oma hinnangu andsin. Sellest ajast peale ei ole mul tahtmist “Arsenälsile” sõita, kuigi räägitakse, et see olevat väga huvitav filmifestival.

Aasta 1998. Kinematograafistide Liidu valge saal. **Gitis Lukšase “Kuupaistes Leedu”** (1997) esilinastus. Kolleegide, Ülelindulise Riikliku Kinematograafiainstituudi oma-aegsete õpingukaaslaste südamlilikud tervitus-sõnad. Lukšas ise pidas niisama metafoorse ja elegantse kõne, nagu on tema filmid. Ta rääkis oma helladest tunnetest Venemaa ja Moskva vastu. Et Leedu läänestamine on kõigest peagi mööduv mood ning et vana sõprus ei roosteta. Oma filmi esitles ta kui “väiksest müüti Leedu kohta, mida enam olemas ei ole”. Valgus kustus, film algas.

Lukšas on muidugi meister, see on väljaspool kahtlust. Juba oma debüütfilmis “Tammepärg” (1976) deklareeris ta, et tema ideoloogias on stiil. Ka linatõuses “Kuupaistes Leedu” on palju stiili: sümboolid, märgid, teisiütlemised, šifreeritud kujundid. Kes ei ole asjasse pühendatud, see neist aru ei saa. Ausalt öeldes oleksin ma olnud päris rõõmus, kui ma ei oleks aru saanud, siis oleksin ma võinud naudida stiili ilu, hinnata vääriliselt režissööri efektset väljamõeldist Leedu maketiga, mis hõljub kosmilises ruumis nagu mingi eksootiline asteroid. Väga ilus! Kuid ma olen viimase aastakümne jooksul liiga hästi tundma õppinud seda stiilšifri koodi ja seepärast on mulle paratamatult täiesti selge, kellele ja mis puhul lüüakse hinge-kella.

Niisiis, esimesed sõjajärgsed aastad. Leedu küla, täpsemalt öeldes talu. Vägi-valdselt deporteeritavate vooresel foonile ilmuvad pigem märkkujud kui ajalooliselt tõepärased tüübid. Igaüks neist on metafoor. Struktuuri loovaks läbivaks tüübiks on leedu keele õpetajanna, kelle nimi on Angele. Tema on ka emake kodumaa, Leedu. Okupant oli

teda vägistanud, ta oli posija juures teinud abordi ja saanud hiljem poja, enda omaga, "metsavennaga", endise gümnaasistiga, keda hüütakse Jeesuseks. Muuseas, selline süžee, peategelase vägistamine okupandi poolt, on ka Mark Donskoi "Vikerkaares". Ohver vihkab oma üsa ja leiab pääsemise soovitud surmas — karistussalklase kuul tabab teda kõhtu.

Angele vägistajaks oli Saksa mundris bandiit. Teinud oma teo ära, tuli ta majast välja ja vahetas mundrit. Kaamera näitab viieharulist tähte pilotkal ja püksirihma metallpandlal. Milline on metsas varjuva libahundi tõeline pale, see ei selgu. Kuid just see ongi autoril kavatsuslik: ükskõik, kas see või teine sõdur. Mõlemad on halvemad. Mõlemad on okupandid, vägistajad ja marodöörid.

Angele aga on lausa ingel, kirglik kannataja, kes on valmis igauhte armastama ja hellitama. Isendale kahjuks. Ta pakub oma majas peavarju vene sõdurile, kas siis desertöörile või oma väeosast maha jäänud mehele. Mees on üsna omapärane, õpib koguni leedu keelt rääkima. Ilmselt on Angele väga hea õpetaja.

Õnnetu sõdur käib haige peaga ringi, kõrvad kinni seotud. Teose lõpupoole sõidavad tema juurde sugulased Venemaalt, samasugused hädised inimesed. Neil on kaasa laps, välimuse järgi otsustades vaimse puudega, ka temal on kõrvad haiged. Sugulased püüavad kramplikult laule üürata ja tantsida. Minema sõidavad nad koli täis laotud vankril.

Kuid veel enne seda, kui sugulased saabuvad, löi "vene Ivan" hangu Jeesusele selga, kui viimane rehe all Angelega armatses. Arvas, et päästab naise vägistaja käest. Tahtis, kuidas parem oleks, aga kukkus välja nagu alati. "Agar loll on vaenlasest ohtlikum." Valmist laenatud moraal paistab selgesti kätte.

On see nüüd asjakohane või mitte, aga meenub hanguepisoodi vastasriim. Omal ajal kuulsast Almantas Grikevičiuse ja Vytautas Žalakevičiuse filmist "Fakt" (1981). Leedu nooruk tapab täpselt samuti, hangulöögiga selga, fašisti. See juhtus Pričiupėi külas, tollesamas, mis koos elanikega maani maha põletati. Ma mäletan, et "Fakti" arutelul heitsid mõned leedu režissöörid autoritele ette fašistide kujutamise liiga objektivislikku tooni. "Võiks arvata, et Leedu ei teadnud, kes on tema vaenlane!" on mulle meelde jäänud ühe sõnavõtnu repliik. "Kuupaistes Leedu" kohta seda öelda ei saa. "Vaenlase kujuga" on selles teoses kõik korras.

Angele, inglilingega naine, andestab oma armastatu tapjale. Mis tal muud üle jäi? Miilitsasse minna ta ju ei saanud, sest Jeesus oli lindprii. Ta kuulus metsavendade hulka, tollase poliitilise terminoloogia järgi oli ta bandiit. Tapmisele järgnenud päeval läks Angele salaja kõrvalisse kohta, et Jeesus maha matta, kuid leiab eest ainult tema riided. Järelikult tõusis ta surnuist üles ja läks

taevasse. Paralleelid evangeeliumidega on filmis üsna pealetükkivad. Kui hipide kombel pikajuukseline blond iludus on hüüdnime järgi Jeesus, siis kes on Angele? Igatahes mitte igavene neitsi, sest rasedaks ei jäänud ta pühast vaimust. Ka ei ole ta pattu kahetsev Maarja Magdaleena.

Angele teeb pattu ega kahetse seda. Ta andub pöösaste vahel noorukile, kes vanuselt sobiks talle pojaks. Ta laseb oma voodisse ka ilmse koputaja, nõukogude kooli direktori, kes talle moraali loeb.

Kahtlemata ei vändanud Lukšas följetonit või paroodiat, vaid "väikest müüti". Peategelase armuküllasus on metafoor, mis filmi süsteemis ei tähenda ulaelu ja liiderdamist, vaid voorust. Tühisõnaliselt lobisevate meestegelaste foonil, kes on õige ja vale usu rägastikku ära eksinud, jäänud ebajumalat uskuma ("rahva isa" tohtud portreed torkavad ligal sammul silma) ning unustanud tõelise Jumala, on Angele vaga naine ja päästja. Ta ravib ideoloogilist hullust armastusega.

Meie vana filmikunsti ideoloogia aktsentueerimine kuulub juba kiviaega, arheoloogia valdkonda. See ei varja enam pilku ega sega nägemast neid kunstilisi kihte, mida varem ei osatud välja lugeda. Kuid Baltimaade uus rahvuslik filmikunst, mis on end vabaks rabelnud, on *perestroika* tõmbetuultes nakatunud ägedasse ideoloogiainfeksiooni ja takerdunud propagandistlike "lööklilmide" staadiumi. Koomiline või farsilik maskistrateegia on sel staadiumil efektiivne. Vaenlase kuju, Fritzu, naerdi välja ja madaldati. See oli aeg, kui meil keegi ei mõtelnud kahest Saksamaast. Kõik sakslased olid ühtemoodi fritsud.

Ka linatõeses "Kuupaistes Leedu" tungib ideoloogiline ägedus tihedast metafoorilisest käekirjast läbi. Järele jääb jäme ideologism: "vene Ivan" vägistab Angele kujus Leedu, kuid viimane vabanes võorast seemnest ja sünnitas Gediminase, sümboolselt jätkates Leedu suurvärssti sugupuud. Ka sünnitus ise on puhtalt sümboolika. Tundes, et algavad tuhud, jooksis Angele ambulatooriumi, kuid see oli lukus: kõik olid läinud parteikoosolekule. Angele tormas sisse kas siis klubisse või koolimajja, kus tegevus toimus, seinal vilksatab vuntsidega isakese portree. Ja juba lamabki sünnitaja lina asemel tema alla laotatud maailma maakaardil.

Läti "King" on kavandatud puhtakujulise farsina. Kuid ideoloogia — seda me teame omast käest — tapab kõik žanrid. Eriti naljakad.

Tuleb au anda Laila Pakalīnale, tal on kogenud dokumentalisti hea käsi ja täpne silm. Eriti õnnestuvad tal üldised ja kauged plaanid, nii staatilised kui ka liikumise pealt võetud. Nendele ongi film üles ehitatud. Stiililise terviklikkuse tunnet süvendab mono-

kroomne kujutus ja rondo vaimus kompositsioon: "King" lõpeb sellega, millega ta algaski.

Terviklikkuse efekt osutub puhtväliseks: sisu ja mõtet piisab vaid süžee aluseks oleva anekdoodi ideoloogiliseks tagamiseks. Anekdoot ise seisneb aga selles, et mingis Läti väikelinna paiknevad Nõukogude piirivalvurid leiavad hommikul supelranna piiriribal naistekinga. Kõrvulukustavalt mõirgab häiresignaali, kolm piirivalvurit saavad koos koera-aga ülesande piiririkkuja üles leida. Edasine tegevus on üles ehitatud muinasjutuvõttele, mis on laenatud "Tuhkatriinust". Sõdurid proovivad õnnetut kinga jalga eranditult kõigile väikelinna naistele. Nüüd on nalja ja lusti laialt. Noormehed tulevad kööki, kus on oma püha toidukeetmise tööga ametis elurõõmus priske naine, aega raiskamata ja midagi seletamata tõstavad nad naise õhku ja püüavad talle kinga jalga proovida. Priske naine muidugi mõista röögib ja rabeleb. Säherdune sõna-sõnalt "situatsioonikoomika". Järgmised sellelaadsed tembud ei ole midagi muud kui kordused. Need ei ole enam naljakad. Käparditest sõdurpoisse, kes täidavad käsku puhtmehaaniliselt, ilma vähimagi huvita asja vastu, ei õnnestu üldsegi lolliks teha. Ei õnnestu sellepärast, et režissöör ei oska näitlejatega töötada, rakendab neid eranditult statistidena. Oma tegelasrolli neil ei ole, neil on vaid süžeeist tulenev funktsioon. Kõik kaadrid on väandatud eranditult keskmises plaanis, tegelasi üksteisest eristada on lihtsalt võimatu. Kui ehk ainult üht neist, kõige pikemat. Tema nimi on Juhan, järelikult on ta oma, ning tänaval pakub väike tüdruk kompvekki miskipärast just temale. Juhani käitumine on veidi mõtestatum kui teiste, venelaste oma. Ta teretab ühtepuhku linlasi, ütleb "täna" ja "palun". Meie poisid, "vene Ivanid", on täiesti totakad mannekeenid.

Komandör on igati sõdurite vääriline. Tema portreed välja joonistades on autor kõik mängu pannud. Võõni paljas, vormimüts peas, ilutseb major avatud aknal ja võtab sõdureid läbi, nii et maa on must. Mühaka kroonumehe portree viib lõpuni pudel. Nagu kombeks, joob komandör otse pudelist. Ja tundub, et mitte seltersit.

Agas on siis Tuhkatriinu, kelle king jäi rannaliiva sisse? Selle saladuse jälile me ei jõuagi. Keegi rihmikutes ja sarafanis naine jookseb, selg kaamera poole, mööda kitsast tänavat ja me aimame, et tema ongi see, kes esitab sel kombel väljakutse okupantidele. Finaalis jookseb tundmatu naine varahommikul jälle välja supelrannale, karab end madalasse vette ja tuleb tagasi. Kohe hakkab taas huilgama sireen, piirivalvurid rivistuvad häiresignaali peale üles ning allüksus saab ülesande piiririkkuja üles leida ja kahjutuks teha.

"Kinga" näidati möödunud aastal Cannes'i rahvusvahelise filmifestivali ühe programmi raames, räägitakse, et koguni edukalt. "King" valiti ka rahvusvahelise filmifestivali "Euraasia" konkursile. Alma-Atas seda linatseost ei märganud. Ei märganud ei žürii ega ajakirjandus. Huvitav on aga see, et mõned välismaal vaatlejad, kes viibisid "Euraasial", kritiseerisid uue rahvusvahelise festivali geopoliitilist kontseptsiooni. Mis puutuvad siia Balti riigid? — küsisid nad. Hoopis teine etniline ja kultuuriline ruum.

See poleemika tuli mulle meelde pärast "Euraasia" finaali, lausa järgmisel päeval, kui ma olin Saksamaal Mannheimis FIPRESCI žüriis, see on üks Euroopa kõige vanemaid debüütfilmide festivale. Programmis oli mulle täiesti tundmatu eesti režissööri Sulev Keeduse mängufilmi "Georgica" debüüt. See



"King", 1998. Režissöör Laila Pakalīna. Tuhkatriinu muinasjutust lähtuvas mõistuloos kehastab Jaan Tättte kolmandat sõdurit.



linateos avaldas mulle nii suurt mõju, et ma tutvusin otsekohe režissööriga ja võtsin talt intervjuu.

Kõigepealt filmist. Muuseas, minu kolleegid žüriis lihtsalt ei mõistnud seda linateost. Stilistika oli nende arvates liiga keerukas ja süžest ei saanud nad aru. Mul on tulnud enam kui kord veenduda, et läbivate metafooride poeetika on slaavi kultuurile palju lähedasem. Keedus ei ole slaavlane, kuid ta käib Andrei Tarkovski jälgedes. Ma taipasin seda sõna otseses mõttes esimesest kaadrist peale. Kummaline rakurs, võte on tehtud poisikesse pea kõige kõrgema punkti tasemelt, poisid pead aetakse nulliga paljaks, juukse-salgud langevad põrandale... "Ivani lapsepõlv" (1962) ütles miski minu sees. Kuid ma ei aimanud ära süžeed, vaid Tarkovski poeetika matriitsi, mis pigem tuletas meelde "Stalkerit" (1980): kujutamise iseloom, rütm, plaanide pikkus, tegevuse arhitektoonika, kus unenäod, ilmsi nähtu ja mälestused eksisteerivad koos ühises voolus, ning ka sisetsitaadid antiikautoritelt. Koguni stressi üle elanud poisi ajutine tummus — ka see on Tarkovski reminisents. Pärast selgus intervjuu ajal, et Sulev Keedus on pärit kohast, kus vändati "Stalkerit". Tarkovski on tema jaoks klassik ja eeskuj.

Filmi süžee ja selle dramaturgia on täiesti algupärased. Eelkõige oma materjalilt, mida varem pole kuskil päevavalgele toodud. Ning reaalse ja väljamõeldu ühitamises poolest selles materjalis. Lõpuks on algupärased ka kontseptsioon ja kõlbeline filosoofia, mis on kaudselt seotud meie teemaga.

Stsenarium on meisterlik. Ega siis režissöör asjata võidelnud kaasautoriks välja Tartu dramaturgi **Madis Kõivu**, kes pole varem kino jaoks kirjutanud.

Aeg ja ruum on filmis mõtestatud mütolooliselt, kuigi tegevus ei toimu hoopiski mitte eelajaloolisel ajal, vaid praktiliselt siinsamas ja praegu — 1970. aastatel (tegelikult toimub sündmustik 1950. aastatel — *toim.*) —, ja mitte mingis väljamõeldud, tinglikus "kuskil", vaid tillukesel Läänemere saarel, mille võimud olid välja valinud salastatud polügooniks, kus endise Vastastikuse Majandusabi Nõukogu riigid katsetasid oma lennukipomme.

Poisi jaoks on see keelatud ja hoolikalt valvatud tsoon isoleerimise, väljasaatmise koht, mis asendab parandusliku töö kolooniat või koguni vanglat. Poiss oli püüdnud kraavi lasta vene sõjaväeükseloni. Tema ema pesi sõjaväelastele pesu ja armatses nendega nagu ka teised kohalikud naised. Ükskord pääses poiss vagunisse, kus paiknes sõjaväeosa, ta nägi seal midagi sellist, mille nägemine kahjustab lapse psüühikat.

Saarel sattus ta Jakob Karlovitši hoole alla, see on kummaline, peaaegu arulage vanamees. Jakob Karlovitš võtab sageli silma-koopast välja oma kunstsilma, päikesekiirtes

ei ole see sugugi värviline klaasitükk, vaid otsekui maagiline kristall, mille läbi ta näeb mingit teistsugust, poisile tabamatut maailma.

Et periskoobis jälgida pommide allahitmist, selleks piisab ka ühest silmast. Seejärel karjub vanamees vigases vene keeles väli-telefoni: ta teatab järjekordse rünnaku tulemustest. See oli tema ülesanne.

Vana mees ja noor poiss mereavarustesse kadunud saarel, kus käib veel sõda, pealegi on nad peavarju leidnud kiriku varemetes — see on selgelt eksistentsiaalne situatsioon. Mõistujutulise süžee mudel. Ja mõistujutt ei lase end kaua oodata.

Enne sõda peeti kirikus jumalateenistusi ja toimetati vastavaid rituaale, saarel elasid põllumehed ja kalurid. Tollest elust on alles jäänud hobune, keda hüütakse Misjonäriks. Vanamees on õpetanud ta ringiratast käima ja veskikivi ringi ajama.

Omavalitsuse ajal, sajandi alguses, oli Jakob Karlovitš ise olnud misjonär, ta oli viinud Kristuse sõnumit paganatele. Aeg-ajalt vaatab ta vanu dagerrotüüpe, millel ta on kujutatud Aafrika aborigeenide keskel, vaimuliku valge rüü seljas. Mõnikord fotod elustuvad, me näeme mustvalgetes kaadrites vana mehe möödanimiku kadunud elu üksikasju. Nüüd, vanas eas, peab ta oma misjonitegevust veaks. Ta on jõudnud veendumusele, et iga rahva õigus oma kultuurile ja usule on püha. Tema vabatahtlik põgenemine maailmast on katse lunastada noorpõlvepatte. Peale selle on ta endale määranud veel ühe kahetsusteo: ta tõlgib ladina keelest suahiili keelde vanarooma luuletaja Vergiliuse kuulsat traktaati "Georgica". Ta unistab oma tõlke saatmisest Aafrikasse. Aga siin, saarel, püüab ta elu korraldada Vergiliuse õpetuse järgi. Ta peab mesilasi, on korda teinud silotorni, püüab kala ja pärast päevatöö lõppu laulab koraale, saates end oreli.

"Georgica" on traktaat põllumajandusest. "Antiigileksikonist" loeme "Georgica" kohta, et "Vergilius ülistas selles Itaalia talupoegade rahulikkust, kuid vaerarikast tööd; peateemad on põlluharimine, viljapuu- (eriti õlipuu-) ja viinamarjakasvatuse, loomapidamine ja mesindus." Ja edasi: "Teos ei olnud mõeldud ainult põllumajanduskäsiraamatuks, vaid selles kujutatud terve, töökas talupoegade miljöo pidi olema eeskujuks kodusõhukades pinna kaotanud laostunud rahvahõldekadele."

Niigi traagilise süžee viib režissöör lõpule radikaalselt. Ühel järjekordsel pommitamisel on lendur nähtavasti etteantud koordinaadid segi ajanud ja heidab oma surmatoova lasti alla saare sellele osale, kus elavad vanamees, poiss ja hobune. Need kaadrid on täielik apokalüpsis. Tulemeres hukkuvad hobune ja vanamees. Tumm poiss aga teeb läbi initsiatsiooni. Ta saab tagasi kõnevõime, sest ta sai teada, mis on armastus. Ta tormab telefoni juurde ja püüab katkeval

häälel välja kutsuda arsti. Kuid Jakob Karlovitš on juba surnud ja mesilased on paksu kihina katnud ta näo. Siinsamas kõrval lebab kunstsilm, poiss võib nüüd selle pihku võtta ja näha maailma sellisena, nagu seda nägi vana Jakob.

Minu jaoks on see süžee piisavalt läbinähtav teisitiütlemine ikka sellesama teema kohta. Kui üks kultuur peab end teisest paremaks ja püüab seda endale allutada, mõistagi kõige parematest soovidest lähtudes, siis lõpeb see heal juhul "stilistiliste erimeelsustega", nagu oli kombeks öelda Andrei Donatovitš Sinjavskil. Kultuur nagu usutunnistuski ei saa olla ei halvem ega parem. Nii üks kui teine on immanentne teadvuse ja mõtlemise vastava tasemega. Kultuuri "parandamine" on ette teada lootusetu tegevus.

Meie silme ees toimunud draama on minu meelest lepitamatu kultuurikonflikti *par excellence* keerukas metafoor. Jakob Karlovitš otsib lunastust oma missioonile misjonärina. Temast saab erak ja ta uurib Vergiliust, suure paganliku kultuuri suurt esindajat.

**"Georgica".** Mait Merekülski (Maecenas). "Ema... ema... Ma ei saa sinule helistada, see telefon on ühendatud ühe teise kohaga... Jakob kukkus alla ja... Hobune kukkus alla ja... Mina ei kukkunud ja hakkasin rääkima... Mina lähen ära... Ma ei saa ütelda, kuhu mina lähen... Keegi ei tohi seda teada saada..."

Arno Saare foto



Poiss on kultuurikontekstist välja heidetud, ta on uskmatus ja jumalasalgamise ohver. Läbikäimine vaimulikuga osutub tema pääsemiseks. Kõik muud selle süžee järelused tulenevad peamisest, hingelisest aluspõhjast.

Režissöör Keedus on pisut üle neljakümne aasta vana, ta on sündinud nõukogude võimu ajal ja üles kasvanud okupatsiooni oludes — nimetagem asju oma õigete nimedega. Kuid minu meelest ta saab aru, et ikka veel valulist konflikti eestlaste ja venelaste vahel saab kõrvaldada ainult kultuuriliselt ja konfessionaalselt tasapinnalt lähtudes ning vastastikusel alusel. Ka siin järgib ta Tarkovskit, kes tunnetas selgesti oma maa kultuuri konfessionaalseid juuri. Ja pidas ääretult lugu teistsugusest usutunnistusest.

Võib-olla on Sulev Keeduse intuiitvise vaimuvälgatuse algpõhjus see, et Eesti suutis nõukogude võimu aastatel jääda kinniseks ühiskonnaks, seisis mehiselt vastu teise kultuuri mõjudele, säilitas oma protestantliku vaimu. Kultuuriline isolatsioonism oli eelkõige vaimne vastupanu. Ja enesesäilitamine. Arvatavasti tunnevad eestlased end täna vaimselt täisväärtuslikematena ja terviklikumatena kui nende naabrid, kes samuti kannatasid nõukogude võimu ja neile pealesunnitud võõra kultuuri tõttu.

Filmi Vergiliuselt pärinev epigraaf hoiatab meid pealiskaudsete hinnangute ja lihtlabaste vigade eest. Sest "õnnis on see, kes teab asjade loomust".

Ajakirjast "Iskusstvo Kino" 1999, nr 4  
tõlkinud JÜRI OJAMAA

**"KUUPAISTES LEEDU".** Režissöör Gitis Lukšas, stsenaarist Sauljus Šaltjanis, operaator Algimantas Mikutenas, kunstnik Augis Kepežinskas, helilooja Vidmantas Bartulis. Osades: Dalia Mihelevičiute, Valentinas Masalskis, Vydas Petkiavičius, Gediminas Girdvainis jt. © Cinemark ja Leedu Filmistudio, Leedu, 1997.

**"KING".** Stsenaarist ja režissöör Laila Pakalniņa, operaator Gints Berzins, kunstnik Juris Pakalniņš, helilooja Anrijs Krenberg, monteeriija Sandra Alksne. Osades: Igor Buraks (esimene sõdur), Vadims Grossmans (teine sõdur), Jaan Tätte (kolmas sõdur) jt. 35 mm, 83 min, värviline © Schlenner Film GmbH, Läti-Saksamaa, 1998.

**"GEORGICA".** Režissöör Sulev Keedus, stsenaaristid Madis Kõiv ja Sulev Keedus, operaator Rein Kotov, helilooja Ariel Lagle, monteeriija Kaie-Ene Rääk. Osades: Evald Aavik (Jakub), Mait Merekülski (Maecenas), Ülle Tõming (ema) jt. 35 mm, 109 min, värviline ja toneeritud. © "Q Film", 1998.

JELENA STIŠOVA töötab ajakirja "Iskusstvo Kino" toimetuses.

# VÄLISAJAKIRJANDUS SULEV KEEDUSE "GEORGICAST"

Üks neist esmapilgul igavana tunduvaist filmidest, mis lõpuks osutub festivali parimaks. See eesti film vaimustab oma lihtsa süžee ja julge kujundimaailmaga. Jakob on vana jutlustaja, kes elab üksikul saarel, kuni ühel päeval saabub tema juurde keegi poiss. Film laotab aeglaselt laiali oma rikkused, kujutades üksikasjalikult ja peene tundenärviga Jakubi igapäevatoiminguid, mis aitavad tal säilitada tervet mõistust ja tulla toime oma töödega — ta jagab ohtralt hoolt mesilastele, keda ta peab, ja hobusele, kellega ta sõidab. Film tõuseb teisele tasandile, kui tumm poiss meenutab oma lapsepõlve ja Jakob pöördub mälus tagasi oma misjonieagadesse Aafrikas. Mõtte ja mälu mustrid on suurepäraselt paika pandud, film toimib nagu poem, tekitades selle, mida Valéry nimetas "keeleks keeles". Ta manab esile terve paralleelse reaalsuse, nii saladusliku ja maagilise, et ma hakkasin pidama seda filmi tolle teise võlusaare-filmi *The secret of Roan Inish* (1994, rež John Sayles) õpooleks.

"The Seattle Weekly" 14. V 1998

\*

## SULEV KEEDUS JA EVALD AAVIK: "KUI KÕIK ON HÄVINUD..."

Eesti režissööri teine ambitsioonikas täismetraažiline film "Georgica" oli tõeline seiklus nii autorile kui ka näitlejatele, keda siin esindab Jakubi osatäitja Evald Aavik. Keedus meenutab meile, et kino nõuab peaaegu religioosset pühendumist ja et just sellest pühendumisest tuleneb tema sügavus.

Kuidas te tulite "Georgica" idee peale?

Sulev Keedus: Alguses oli meil ainult väljamõeldud lugu. Aga kui me püüdsime materjali dokumenteerida, hakkas meid huvitama üks sarnane sündmus, mis oli päriselt aset leidnud.

Niisiis on Jakob päriselt olemas olnud...

Evald Aavik: Jah. Isegi kui võib tunduda, et tegelased on välja mõeldud, on lugu endisest Aafrika misjonärist, kes elas erakuna ühel saarel, siiski tõsi. Me toetusime dokumentidele, mille see mees endast maha jättis.

S. K. Kõik algas päevast, mil ma leidsin tema kunagiste fotode klaasnegatiivid. Pärast seda tuli põhjalik dokumenteerimise töö.

On see teie kui dokumentalisti minevik ("In Paradisum", 1993), mis õhutas teid siduma lugu tegelike sündmustega?

S. K. Ei, minu pilk pole ainult dokumentalisti pilk. Muide, kui ma esmakordselt "Georgica" mõtlesin, polnud ma teinud veel ühtegi doku-

mentaalfilmi. Eesti oli nõukogude võimu all ja tsensuur oli väga range. Kuna tegevus toimub 50. aastatel, Eestile dramaatilisel repressiooniperioodil, ei saanud ma seda filmi kaheksakümnendatel teha. Niisiis pidin ma tõestama end dokumentaalfilmi-dega, oodates võimalust ühel päeval "Georgica" juurde tagasi tulla.

Suletus näib mängivat teie filmides tähtsat osa?

S. K. Ma olen tõesti selles teemas üsna kinni. Minule oli Eesti kaua aega üks suur vangla. Muide, ma tegin "Georgica" eelkõige eesti rahvale. Ma ei arvanud, et filmi kunagi välismaal näidatakse ja hinnatakse. Mis puutub Eestisse, siis ma usun, et praegu asjad muutuvad...

Teil oli oma filmi tootmisega probleeme.

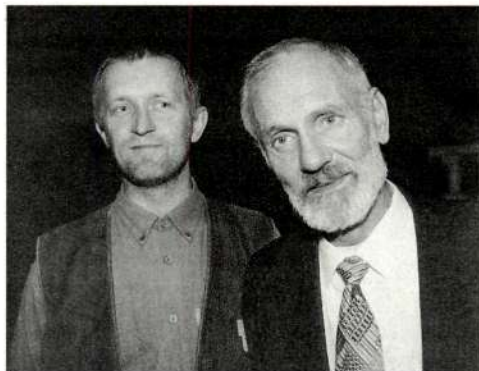
S. K. Oli küll. Raha polnud kerge leida. Võtted kestsid algul neli kuud ja seejärel venis kõik kolmele aastale. Seisakuperioodid ulatusid kuni üheksa kuuni. Me saime filmi lõpetada tänu ühele Rotterdami erifondile. Alles siis hakkati Eestis teadustama projekti tähtsust ja võimaldati meil film lõpetada.

E. A. Ka meile tundus see aeg pisut pikk! Mina oma eas muutun vähe. Aga kas te kujutate ette last, Maitu? Kolme aastaga ta ju arenes.

Poisi osatäitja Mait Merekülski on muide erakordne.

E. A. Jah. Ta ei mänginud "ameerika stiilis". Tal oli — ja minul muuseum samuti — erinev arusaam sellest, mida ollakse tavaliselt harjunud ekraanil nägema. Ta püüdis olla "naturalistlikum". Küllap sellepärast, ma arvan, tunnetati filmi Poolas, Itaalias ja Prantsusmaal erinevalt, kuid vaatajad võtsid tegelase iga kord omaks.

Sulev Keedus ja Evald Aavik 1998. aasta oktoobri keskel Tallinna rahvusvahelisel filmifestivalil.  
Harri Rospu foto



S. K. Mait on tundlik poiss, ja temaga polnud lihtne töötada, aga mida kaugemale me võtetega jõudsime, seda kergemaks läks. Mitte keegi teine poleks suutnud last niimoodi kehastada.

**Vergiliuse "Georgical" on filmis keskne koht. Kas raamat kuulus misjonäri isiklike asjade hulka?**

E. A. Ei, raamatul on eelkõige sümboolne väärtus. See on kirjutatud enne ristiusu tulekut ja räägib puutumata maast ja viisist, kuidas seda üles harida. Jakub, tegelane, keda mina mängin, tõlgib raamatut, et anda Aafrika hõimule edasi selle teadmisi. Filmi lõpus võtab laps Jakubi töö uuesti kässile. Öigupoolest kirjeldab "Georgica" uue ühiskonna sündi.

S. K. Kui me alustasime tööd filmi stsenariumiga (eriti Jakubi rolliga), mõtlesime kohe lülitada sinna "Georgica" raamatu: see võimaldas vana mehe isikut konkretiseerida. Kui Jakub on aru saanud, milline viga oli püüda põliselanikke ristiusku pöörata, leiab ta "Georgicas" tagasitsee elu põhiväärtuste juurde. Kuidas leida elutõde, kui kõik on hävinud?

*"Le Quotidien" 15. III 1999*

\*

## KINO ÕPPETUND

Juukesaljud langevad hallile, räpasele, ebasõbralikule maapinnale. Keegi laseb endal habemenoaga juukseid maha ajada. Mees? Naine? Ei, hoopis laps, kes alistub vaikides? Stseen kestab paar sekundit, paar väga pikka, kohutavat ja külma sekundit. Ta juhatab sisse aeglase järgnemise, mis on tulvil mälestusi, unistusi, košmaare ja igapäevapiinu. Süžee kirjeldamiseks piisab ühest lausest: laps elab üksikul saarel koos vana mehega, kes on kohustunud temaga tegelema. Aga huvikese ei asu mitte seal (suhteid lapse ja vana mehe vahel on kinos sageli kujutatud). See asub hämmastavalt jõulises kinematograafilises käsitluses. Iga kujund, iga kaader ilmutab harukordset visuaalset jõudu. Plaanid on peaaegu eranditult liikumatud, vormilt peadpööratavalt ilusad, aeglased.

Eesti režissööri Sulev Keeduse universumis kulgeb igapäevarutiin omapärasel ajamõõtmel. Otsekui võiksid väga pikalt filmitud paigad ja inimesed ilmutada kaootilist minevikku või ebakindlat tulevikku.

Laps ja Jakub laveerivad päevast päeva vaenulikul maal, toetudes teineteisele, et ellu jääda. Üks uriseb, räägib üksinda, palvetab, kõneleb loomadega, teine vaikib sellesama vajaduse tõttu suhelda teisiti. Üks hüpleb nagu laps, teine peidab ennast oma maski taha. Mõlemad on sügavalt inimlikud. Oma mälestustes viibib Jakub rahva hulgas, kelle juures ta elas Aafrikas, tagasitõmbununa, varjul tsiviliseeritud maailma eest nagu nemadki. Filmi käigus meenutab vana mees aega, mil saar oli veel asustatud ja suviti rahvast tulvil. Nüüd on seal tema ükski... ja mõned hauad.

"Kui sa tahad elada ja ellu jääda, siis oota. Oota ja tee seda, mida sa pead tegema. Ja pärast seda, kui oled teinud seda, mida pead tegema... oota veel. See on parim, mida sa võid siin ilmas

teha," õpetab vana misjonär last. Kaks müstilist kogemust. Süžee on vaid ettekääne. "Georgica" viib meid tagasi lapse juurde, kes me oleme olnud, ja vana mehe juurde, kelleks me saame või keda me oleme lapsena tundnud.

Rääkida Evald Aaviku (Jakub) ja Mait Merekülski (laps) osatäitmisest on peaaegu kohatu, niivõrd jääb neist mulje, et nad mängivad filmis iseendid. Noor Mait on hämmastav. Valgus ja aetud mänglevad igal osakesel tema näost ja paljaks aetud kolbast, muutes selle viimsegi kurru ülimalt väljendusrikkaks.

Mis puutub muusikasse, siis see puudutab vaataja kõrva vaid filigranselt. Helimaailma täidavad müra, lained, mis purunevad kaljudel ja riivavad paadi külgi, vahetud helid, mis omandavad mõõtmatu ulatuse. Ja siis veel kujundite eneste muusika...

Paljudes kontemplatiivsetes, väga tugeva esteetilises küljega filmides ei ole haruldane raskusjõu ületamiseks õhku tõusta, põgeneda *flash-back* idesse, stseenidesse, mis manavad üksikasjalikult esile teisaloleku ja õigustavad tummust. "Georgica" on üks neist. Iga filmitud hetk on tõeliselt vahetu, kätkeades käesoleva hetke taju, mida arvukatel ellipsitel ei õnnestu häirida, pigem vastupidi. Sulev Keeduse film on ebatavaline mõtisklus üksindusest, eraldatusest ja mõnede inimeste võimest end maailmast lahti kiskuda, et seda paremini kontrollida ja mitte lasta end sellel lämmatada. Eraldatus kui oma saatuse valitsemine.

*"Le Quotidien" 14. III 1999*

\*

Napoli filmifestivali parima filmi väljakuulutamisele eelnes eripreemia andmine eesti filmile "Georgica", autoriks noor režissöör Sulev Keedus, kellele see samuti oli esimene täispikk linateos. Preemia määramise põhjendus on järgmine: "Georgica" on ilus ja stimuleeriv film, mis märgib uue jõulise lavastajatalendi esilekerkimist." Film põhineb Vergiliuse "Georgical" ja ilmutab Andrei Tarkovski mõjusid Keeduse kujunemisel, kes on õppinud režiidi Moskvas ja on lavastanud mõned dokumentaalfilmid enne mängufilmide juurde asumist.

*"Corriere del Mezzogiorno" 27. VI 1998*

\*

Vähe valgust tuleb praegusel ajal idast. Kunagi nii kõrgelt hinnatud Ida-Euroopa filmikunst on alla käinud. Ehk aitab Mannheimi festivali koostööprojektide turg, mille raskusele suunatud Ida-Euroopa filmitegijatele, midagi muuta? Tavapäraselt on Mannheimil alati olnud eriti head sidemed just Ida-Euroopaga. Sel aastal esitati näiteks ainsana viimaste aastate toodangust Eesti filmi. Tallinnast pärit Sulev Keeduse "Georgica" jutustab ühest vanast mehest ühel mahajäetud saarel. See on sõjaväele kuuluv keeluala, mida korrapäraselt pommitatakse. Vanamees jälgib seda välibinokliga ja kannab tulemustest ette. Tema protežeeks saab üks noor poiss, keda ta pühendab oma absurdsetesse rituaalidesse ning süreerivale keelutsoonni maagiasse. Võimsad sümbolpildid,

filosoofiline mõistukino, mis aga ülemäära ihaldavalt oma eeskujud järgib. Tarkovskile saadetakse tervitusi ja ometi ei jõuta temani. Kui aga filmitegija viiks läbi isatapmise? Vahest juhtub see tema kolmanda või neljanda filmiga.

*"Berliner Zeitung"* 19. X 1998

\*

Režissöör Sulev Keeduse "Georgica" pildi-maailm luuakse dokumentaalse täpsuse ja tarkovskilike visioonide peegelduse kaudu. Mingil saarel, kust inimesed evakueeritud ja mis muudetud sõjaväele kuuluvaks keelualaks, elab ainsana endine misjonär Jakub. Ühest küljest tuleb tal iga kord pommitamise ajal tabamusi kontrollida ja sellest telefoni teel teada anda, teisalt pühendub ta manöövrimest hoolimata mesindusele, viljakasvatamisele ja kalapüügiele — seejuures järgides oma lemmikraamatut, Vergiliuse "Georgicat", mis samuti laseb pühitseda maaelu rõõme ülemaks sõja eitusest. Kui saarele tuleb maismaalt nooruk, kes on sattunud ühiskonnaga vastuollu, avardub Jakubi tegevusväli ja ta pühendab poisi oma tegemistesse. Unarusse jäetud, tasakaalu kaotanud ja tummiks jäänud nooruk õpib saarel kõigepealt tundma rituaale ning igapäevase mõistetavaid elutoiminguid. Kui Jakub hukkab õppuste ajal, õpetab häda nooruki uuesti rääkima.

"Georgica" on film viimastest lapist vabast loodusest keset kvadraatideks jaotatud võitlusvälja. Veelgi enam — see on film elust täis pinget katastroofi äärel. Autor esitab läbimõeldult oma kahe tegelase sise- ja välismaailma ning nende omavahelisi suhteid, ekspressiivse väljendusdramaturgia kaudu saavad selgeks kõik pinged ja lootused. Kus on vari, seal on ka valgus.

*"Frankfurter Allgemeine"* 20. X 1998

Tõlkinud KAIA SISASK ja SULEV TEINEMAA

Detsembri keskpaigaks oli "Georgicat" näidatud kolmekümne kolmel festivalil ning film jõudis Prantsusmaal kinovõrku. "Georgica" on saanud kümme rahvusvaheliste festivalide auhinda, viimati novembri lõpus VI Barcelona sõltumatute filmitegijate festivalil tunnustati ta konkursiprogrammi parimaks mängufilmiks ning samal ajal VI SRÜ ja Baltimaade filmitegijate festivalil "Listapad '99" Minskis sai Evald Aavik parima meesosatäitja auhinna. Uue aasta algul hakkab film linastuma Hollandi kinodes.

## ÕNNITLEME!

4. jaanuar  
**SELMA TAMARKIN**  
pianist — 80

6. jaanuar  
**IRINA KASK**  
ooperilaulja ja pedagoog — 80

10. jaanuar  
**LEMBIT AVESSON**  
helilooja, organist ja koorijuht — 75

15. jaanuar  
**ELMAR KELL**  
teatrikunstnik — 75

16. jaanuar  
**INESSA KOZLOVA**  
dokumentaalfilmide operaator — 75

17. jaanuar  
**UNO KAUPMEES**  
estraadilaulja — 50

23. jaanuar  
**ELS HIMMA**  
estraadi- ja džässilaulja — 60

30. jaanuar  
**MILVI KOIDU**  
näitleja — 70

31. jaanuar  
**RAIVO ADLAS**  
näitleja ja lavastaja — 60

31. jaanuar  
**VIJU PITK**  
klaveripedagoog — 60

# FILM SÄÄSKEDE JA VEDURIKALMISTUGA

MIKLÓS JANCSÓ päikesevarjutuses

Ta istub värava kõrval suure puu all, kõrvaklapid peas, käes mikrofon, ja jälgib ekraanilt toas toimuvat proovi. Miklós Jancsó väntab oma Kisoroszi majas oma uue filmi stseene. Tundub, et mitte ainult režissöör, vaid ka meeskond tunneb end koduselt sel väikesel taluõuel, kuhu see hulk inimesi suuri vaevu ära mahub.

Valmimas on niisiis "Pagan võtku! Säased" (*Anyád! A szűnyogok*), mida võib kõrvaltvaatajate meelest võrrelda eeskätt Jancsó eelmise filmiga "Mulle andis Vanajumal Pestis laterna kätte" (*Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten*, 1998), mille kriitika ja publik üksmeelse vaimustusega vastu võttis. Loo on Gyula Hernádi ideid kasutades kirjutanud Miklós Jancsó ja Ferenc Grunwalsky (kes on ühtlasi selle filmi operaator), — õigem oleks küll öelda: kirjutavad lugu päevast päeva, ööst öösse, kohanedes rahanappusega, parasjagu võimalikuga. Produksendi ja meeskonna ülesanne ei ole kerge. Jancsó on sunnitud stseenid üles võtma elu lühima võtteajaga, kaheksateistkümne päevaga, kuna peale TV2-lt saadud kolmekümne miljoni forindi [umbes 1 900 000 kr — E. H.] on nad

siiski võinud arvestada ainult Ungari Televisioonilt ja "Duna" televisioonilt "natuuras" saadud toetusega.

Produksent András Ozorai ütleb, et tänapäeval riskib iga filmimees, kui ta alustab võtetega, sest kellelgi ei ole filmi jaoks vajaminevat raha. Nemadki ootavad veel toetust teistest allikatest, ORTT-It ja Ungari Kino Ühisseltsist (*Magyar Mozgóképi Közalapítvány*); kodumaised filmimehed on aga laiali puistatud ja jõuavad kooskõlastamatult sihile. Miklós Jancsó näiteks leidis oma uue filmi idee veebruaris, ja kui tal oleks tulnud läbi käia ametlik konkursside tee, siis ei oleks saanud töid alustada enne tulevast suve. Filmis on aga sees päikesevarjutus, ja see kordub alles kaheksakümne aasta pärast.

András Ozorai ütleb, et rahapuudus sunnib meeskonnale peale pingelise töötempo. Väsinud näib olevat ka Miklós Jancsó, siiski jälgib ta heatujuliselt, mida näitlejad kõik välja mõtlevad. Ta ütleb, et tekst, mille osatäitjad saavad, on ainult kanvaat, mida kujundavad ja rikastavad kaasloojate, näitlejate ideed. Ja on tõesti peadpööritav, millega kaks meespeasalist, Péter Scherer ja Zoltán



"Mulle andis Vanajumal Pestis laterna kätte", 1998. Vasakul Zoltán Muksi (Kapa) ja paremal Péter Scherer (Pepe).

**Mucci**, parajasti hakkama saavad; see, palju vaataja sellest näha saab, selgub alles montaažis. Jancsó ütleb, et rahaküsimus ei ole küsimus, sest on küll tõsi, et lugu tuli mõnevõrra lihtsustada, aga ka niisugustes tingimustes ei tule teha mitte kompromisse, vaid filmi.

"Pagan võtku!" on lugu, ja mitte episoodifilm, ütleb režissöör, milles kolm peategelast — naispeaosa mängib **Emese Vasvári** (kõik kolm näitlejat esinesid ka Jancsó eelmises filmis) — unistavad sellest, et korraldavad vanas raudteedepoos suure esindusliku näituse ja käivitavad ka nostalgiarongi. Raha tuleks vanaisalt, kelle varanduse aga keegi teine üle lööb, kusjuures selgub, et dollarid on hoopis võltsitud. Tähtsat osa etendab loos ka läbiv motiiv, et abielupaar, eeskätt naine, tahab last saada.

Miklós Jancsó ei soostu filmi žanrit määratlema, aga lepib ajakirjaniku abipakkumisega: nimetame ta absurdiks ehk blödlis. Jancsó ei ilmuta ka valmisolekut seda lugu sügavama ideoloogiaga voorderada, ütleb vaid muiates, et praegu tuli just niisugune mõte pähe.

Võttepaikadeks on peale Jancsó maja veel filmis kaastegeva **B. Miklós Székely** sealsamas naabruses olev maja ja Ungari Riigiraudtee Budapesti XIII rajooni vedurikalmistu, on käidud ka Vabaduse ausamba juures, ja kaks päeva veedeti Kornyi järve ääres, kus filmiti päikesevarjutust. Nädala lõpuks lõpetatakse võtted, kuigi üles on veel võtmata lõpustseenid, need tuleb aga praegu rahapuudusel edasi lükata.

András Ozorai on kõigile raskustele vaatamata lootusrikas. Tema meelest on film väntamise ajal paremaks, ja mitte halvemaks läinud, ja ta loodab, et nad võivad sellega esineda veebruari ülevaatusel. See ei olene nüüd enam neist. Aga mis siis saab, kui lubadused jäävadki lubadusteks? Siis on sündinud üks telefilm. Aga imelik siiski oleks, kui Miklós Jancsó nimi ei tähendaks kvaliteedigarantiid.

(hanthy)

Ajalehest "Magyar Nemzet" 28. VIII 1999  
tõlkinud EDVIN HIEDEL



"Nii ma tuln", 1964. András Kozák ja Sergei Nikonenko.



"Türanni süda ehk Boccaccio Ungaris", 1981.

# KAKS MEEST, ÜKS LUGU

Jutuajamine MIKLÓS JANCSÓ ja FERENC GRUNWALSKYGA

Pool aastat pärast filmi "Mulle andis Vanajumal Pestis laterna kätte" (*Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten*, 1998) esilinastust väntavad Miklós Jancsó ja Ferenc Grunwalsky uut filmi. Loojapaari innustas eelmise filmi menu kirjutama uut lugu, kus peaosad on jälle määratud Zoltán Mucsi ja Péter Schereri uuelaadsele duole. Filmi lavastaja Jancsó ja operaator Grunwalsky leiavad, et nad ei oleks jaksanud lõpuni läbi teha ametliku filmirahastamise pikka protseduuri, sest ootamisega oleks kaotsi läinud see raev, mida väljendab filmi pealkiri "Pagan võtku! Säased" (*Anyád! A szúnyogok*).

**Keda ta peaks võtma?**

**Miklós Jancsó:** Tõenäoliselt vereimejaid. Me kõik oleme seda natuke. Hävitage säased! Tänapäeval pole see kombeks.

**Ferenc Grunwalsky:** See on üks raev. Ka meie eelmises filmis oli raev, aga see on praegu kindlasti jõulisem. Nende kahe filmi stiilis on huvitav see, et seal võib idiooti mängida või raevunud olla, ilma et näitleja või autor oleks ülearu dramaatiline. Võib reflekteerida sääskede või elu üle, ilma et me targutaksime.

**M. J.:** Kuigi mõne meie kolleegi meelest tuleb sellest targutav film. "Pagan võtku!" on sirg-

jooneline lugu, vastandina eelmisele, mis koosnes episoodidest, ja sellega muutus ta raev ülekantumaks.

**Millest see raev on tingitud?**

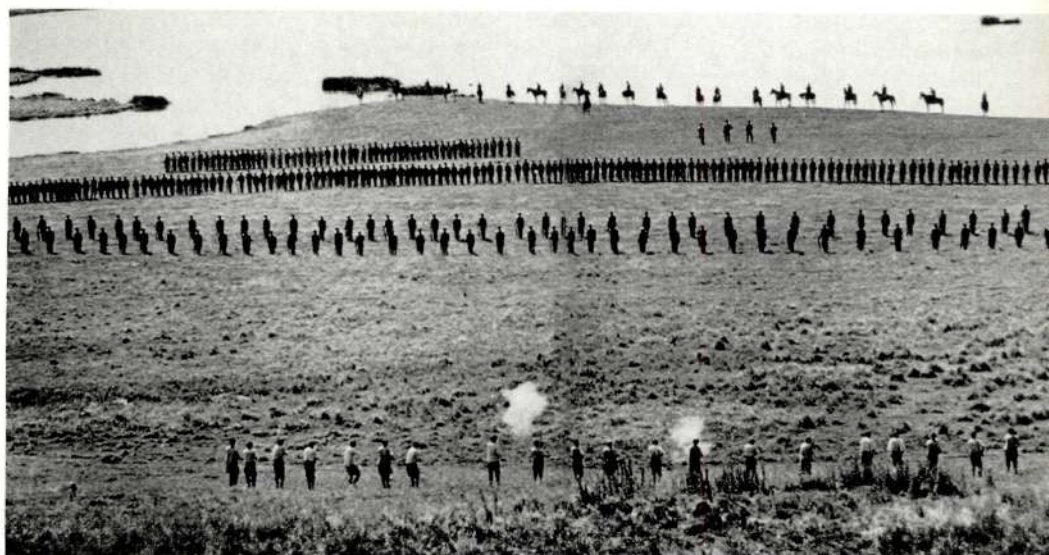
**M. J.:** Tuhat aastat, kaks tuhat aastat... Maa-ilmast kogetu, kirjanduslikud elamused. Ma soovitan sellega seoses alati, et palun, lugege Piiblit. On niisugune katoliiklik väljaanne, mis on pandud tänapäeva keelde. Mina olen katoliiklane, aga üldiselt ma loen Károli Piiblitõlget, mida on väga raske mõista, kuigi seda on tuhandeid kordi kohendatud. Tänapäeva keelde pandud Pühakirja lugedes aga tõusevad inimesel juuksed püsti! Seal on uskumatult palju julmi lugusid. Inimkond maadleb aastatuhandeid ühtede ja samade probleemidega.

**F. G.:** See raev ei tähenda aga tapvat viha või märtsemist. Ma reedan ühe episoodi filmist. Me väntasime ka päikesevarjutuse ajal. Selle erilise loodusnähtuse valguses seisavad kolm peategelast väikese järve kaldal, ja nad vehivad meeleheitlikult kätega, tõrjudes sääski. Kusjuures kogu pilt, valgus on suurepärase, ja jääb lahtiseks, kas siin domineerib nüüd koomika, raev või ilu. Selles on kõik olemas. Ka säased...



"Vaikus ja karje",  
1968.





“Tähed ja sõdurid”, 1967.

Härra Jancsó! Enne “Mulle andis Vanajumal Pestis laterna kätte” võtteid te ütlesite mulle, et tõenäoliselt äratab filmi huumor paljudes pahameelt. Pahameeleavaldusi ei olnud ja selle aasta filmiülevaatuses üpris vähestest väljaantud auhindadest saite teie välismaa kriitikute auhinna, film aga saavutas ka kodumaises *arthouse*-võrgus suure küllastajate arvu. Uue filmi pealkiri ja teema — “Ameerika ungarlase” kojutulek — tundub aga olevat veel provotseerivam.

**M. J.:** See lugu ei räägi “Ameerika ungarlasest”, see on lihtsalt üks märk. Keskpunktis on siin üks abielupaar (Péter Scherer ja Emese Vasvári) ja nende semu (Zoltán Mucsi). Ameerikast tuleb koju üks vanahärra (B. Miklós Székely), kes on nagu Schereri kehastatud tegelase isa või vanaisa — see ei ole päris selge, sest perekondlikud suhted on üpris segased. Vanahärrast on kuulda, et ta on miljonär... Lugu räägib õieti sellest, kes, kuidas ja mida “alla neelab”. Nagu “Laterna” ühes episoodis Kapa (Zoltán Mucsi) “neelab alla” panga või midagi sellist.

**F. G.:** Selles episoodis, mida Miklós nimetas, muutus Kapa “allaneelajaks”, siin aga on peategelased väikesed inimesed, ja nemad on kannatajad. Möll käib kujuteldava või tõelise päranduse ümber, ja paistab, et neil tõmmatakse nahk üle kõrvade. Raev tuleb sellest, et “pagan võtku!” ei ütle mitte meie, vaid tegelased, kui nad vehivad enda ümber, sääski tappes. Ma usun, et see on filmi tonaalsusele üldisemaltki iseloomulik. Selles on palju koomilisi elemente ja on palju vaevlemist.

Näitlejad naudivad seda väga, et nad võivad nüüd laiemal skaalal läbi mängida, naerust vihapurskeni. See on sirgjooneline lugu ja selle tõttu ka palju sihikindlam, siin ei saa enam suurematele kõrvalekalletele ja vaid puäntidele ehitada nagu episoodifilmis.

**M. J.:** “Laterna” episoodid on oma olemuselt anekdoodid. Üks episood räägib sellest, et Kapa laseb pidusööki selverida inimliha. See on mõneminutine puänteerimine. Seal lõpetati anekdoot lühidalt.

Gyula Hernádi määratluse järgi on viimased Jancsó filmid olnud blödlid. “Pagan võtku!” tuleb nüüd ehk juba tõsisem kui blödlid?

**M. J.:** See on seda sorti blödlid, millel on ka tõsi taga. Omal ajal me oleme Hernádiga niisuguseid asju juba teinud. Muidugi see hoiak siin on mingil moel lahustatud, see on pigem ironiseerimine.

**F. G.:** Minu meelest saab selle kohta kasutada klassikalist kategooriat pikaresk. Jutustamislaad sarnaneb “Don Quijotega”, nagu see tollal inimesi puudutas. See on niisugune tõeline janditamine, mis äratab väga tõsiselt hingelisi assotsiatsioone. Mäng, aga kibeda kõrvalmaiguga. Loo lõim on aga kord reaalne, kord irreaalne, nagu “Don Quijotes”. On sürrealistlikke motiive, aga tervikuna on jutustus niisugune, nagu räägiks see tänapäeva keeles. Mulle meeldib see, et tuntud filmistiilidest ei ole midagi peale surutud. Praegu on kümme-kond rahvusvahelist jutustamise šabloonsüsteemi ja väljaspool seda ei proovitagi midagi muud teha, eriti kui tegu on tänapäevase looga.

**M. J.:** Kusjuures seda filmi kirjutatakse tõesti kaameraga. Ma ei teagi, mitu stsenaariumi on olnud...

**F. G.:** See on praegu kaheteistkümnes versioon.

"Mulle andis Vanajumal Pestis laterna kätte" erineb oma tonaalsuselt ja struktuurilt täielikult sellest, mida varem mõiste "Jancsó film" tähendas. "Pagan võtku!" tegijad, Ferenc Grunwalsky kui kaasautor ja peategelased, on samad, kes "Laternatki" tegid. Kas seda saab vaadata nüüd kui uut filmitsükli?

**M. J.:** Niisugusest asjast ei saa rääkida, sest film ei ole kirjatöö, mille autor lihtsalt loob, ja kui mitte keegi muu, siis ise välja annab. Isegi see film läks palju maksma, seda raha polnud kerke kokku saada. Ungari filmimees ei või oma asjas iial kindel olla.

Jääme siis selle juurde, et stiil ja karakterid on eelmise filmi omadega sarnased.

**M. J.:** Karakterid on veidi sarnased küll, lõpuks on ju tegemist Don Quijote ja Sancho Panza duoga. Kuidas me ka ei püüaks midagi muud teha, näitlejate karakter ei luba seda. Enne "Laternat" ma ütlesin Mucsile ja Schereriile, et valmistugu selleks, et nad ei ole võimelised enam tükil ajal sellest välja murdma, et nad jäävad koos esinema — vähemasti filmis.

Nad moodustavad samasuguse paari, nagu olid Stan ja Pan (meie traditsioonis Dick ja Doff — E. H.) Samamoodi täiendavad teineteist ja samamoodi oskavad teisele palli ette sööta. Selleks nädalaks said valmis mõned visandid, kus on muidugi ka dialooge, aga need kujutavad nende jaoks ainult kanvaad: nemad ütlevad seda, mis me oleme kirjutanud, aga oma sõnadega. Ja võimatu on ette arvata, mida nad ütlevad. Möödunud nädalal oli näiteks üks stseen, mida ma ei osanud lõpetada. Nemad aga leidsid sinna hiilgava puändi, ja mitte ükskõik missuguse, vaid kirjandusliku reminitsentsiga. Sellega saavad hakkama ainult nemad.

**F. G.:** Kui me otsustasime, et teeme uue filmi, siis vaatasime, et mille tõttu vaatajad eelmise vastu võtsid. Minu meelest selle tõttu, et vaataja ja filmi vahel ei kujunenud välja tavalist suhet: publik reageerib sellele, mida ta linal näeb. Siin masseerivad tegelased teineteist. Kaks inimest murravad koos pead, püüavad koos välja rabelda olukorrast, millesse nad on sattunud. Vaatajal pole niisiis tarvis nende pärast närvitsema nagu draama puhul, vaid ta võib kõrvaltvaatajana nautida seda, et need küsimused, mis teda elus vaevavad ja närvidele käivad, on esile manatud

"Lindpriid", 1965.





"Värvilised tuuled", 1968.

ilma selle pingeta, mis surub ta "abitu vaataja" positsiooni. Tänapäeval pole inimesel sõpru, eraelulised suhted pole head, tähendab harva on võimalik kellegagi koos pead murda: mida, pagan, me nüüd teeme? Kuhu me oleme sattunud? Kes siin loll on? Miks siin nii palju sääski on? Pagan võtku! Selle veidi burleskse stiiliga saab need küsimused välja meelitada. Ja nende kahe kokkukuuluvus on väga tähtis. Nad kuuluvad kokku nii allasurutuses kui ka edukais elusituatsioonides, ja sellest paarist on tunda, et see ei ole nii ainult filmis. Sellepärast mõjus dramaatilise jõuga, kui "Later-na" viimases episoodis kahe tegelase teed lahku läksid.

Eelmise filmi episoodides paistis, et Zoltán Mucsi kehastab alati ühte ja sama karakterit, ta on kindel punkt, Schereri osade ring aga teiseneb, vastavalt episoodile.

M. J.: Jah, sest Scherer — filmis Pepe — on Sancho Panza. Don Quijote võtab end täiesti tõsiselt. Ja Mucsil on niisugune dramaatiline aitiitüüd täiesti olemas, temast võib uskuda, et ta peab tuuleveskeid vaenlaseks.

F. G.: Mucsi on loomu poolest niisugune, kes tormab tuuleveskile kallale. Ja tema mängitud figuur saab värvi juurde sellest, et samal ajal, kui tema juba surmapõlgavalt ründab, küsib see teine, tõntsakas sell, süütu näoga, et kuhu,

kuhu? Mis, pagan, sa tormad? Mucsi eriline anne on selles, kuidas ta peatub ja püüab vastata. Peatub, aga raev jääb. Seetõttu ei mängi Mucsi segadusse sattunud ja ka Scherer ei kehasta tüüpi, kes tegelikult asjast aru ei saa. Nad mõistavad teineteist, ja ometi esitavad sisulisi küsimusi, ja reageerivad teise küsimustele.

Hoolimata eelmise filmi menust on tänapäeval üllatav, et juba esilinastuse aastal uut filmi tehakse. Kuidas õnnestus teil sellega hakkama saada?

M. J.: See on juba oma meetodilt selline film, kus me ei saa väljakujunenud rada järgida. Praegu tehtavad filmid on ju vähemalt aastapoolteist tagasi kirja pandud. Siis esitati stsenaarium Kino Ühissuhtasutusele, ja kui saadi selle jaoks raha, hakati sponsorite uksi kulutama. Seda filmi me hakkasime välja mõtlema kohe, kui eelmisel oli veebruaris esilinastus. Selle ajaga aga ei oleks jõudnud ametlikku teed läbi käia ja siis ei oleks film sel aastal valmis saanud. Võib-olla alles tulevaks aastaks, aga võib olla, et ka siis mitte, sest selleks ajaks oleks see raev ja iroonia juba hoopis midagi muud. Filmi vorm kujunes niisuguseks sellepärast, et seda loetakse ka Ungari oludes *low budget*-produktiooniks.

F. G.: Tegelikult me langetasime juba ametliku



"Veel palub rahvas"  
("Punane psalm"),  
1971.

esilinastuse õhtul otsuse jätkata, sest vaatajad võtsid filmi nii hästi vastu, vabanesid selle mõjul. Ma arvan, sellepärast, et tänapäeval on väga vähe filme, mis annavad aimu meid ümbritsevast maailmast, nii et see ei oleks masendav. Seda ma võin rahulikult öelda, sest minu film "Tagasitulek" (Visszatérés, 1998), mille ma lavastasin kohe pärast "Laternat", räägib ka küll tänapäeva maailmast, aga on väga rusuv. See on üks tragöödiasse suubuv lugu, milles ei saanud probleeme, konflikte lahendada. Sel kombel filmi jaoks mingit raha saada oli väga raske, uskumatu, et me üldse seda vääntame, aga me teadsime ette, millega me riskime.

**Nõnda et nii lugu kui ka selle teoks tegemine keerleb raha ümber...**

**M. J.:** Raha on vähe, tuleb teistes võttepakkades, teisiti filmi teha. Me oleme sunnitud seda, mida me algselt ette kujutasime, edasi mõtlema. Ja see on hea, sest see viib selleni, et me ei läheks "üle piiri". Kui meie käsutuses oleks 800 miljonit, siis oleks meil muidugi kergem, aga kui eelarve on ainult 60–80 miljonit, siis sunnib see mänglevusele, vaimsele jõupingutusele.

**F. G.:** Kui režissöörile öeldakse, et stseeni jaoks, mida ta peab tähtsaks, ei ole raha, siis tunneb ta enamasti, et on sunnitud hädalahenduseks ja et ei tasu jätkata. Meie aga võtame asja nii, et igasugune takistus on osa elust ja et seegi on vaimne väljakutse. Takistus võib asjale kasukski tulla, tervik kujuneb elulisemaks. Just niisugune nappide vahenditega tehtud film ei tohi nigel olla. Seda tuleb teha nii, et kuskilt välja ei paista, millistes tingimustes see on tehtud.

**M. J.:** Kõik oleneb ideedest. Feri idee oli näiteks see, et vääntame Vabadussamba juures. Pepe ja Kapa istusid kraanale ja liikusid linna kohale tõustes kuhu näoni.

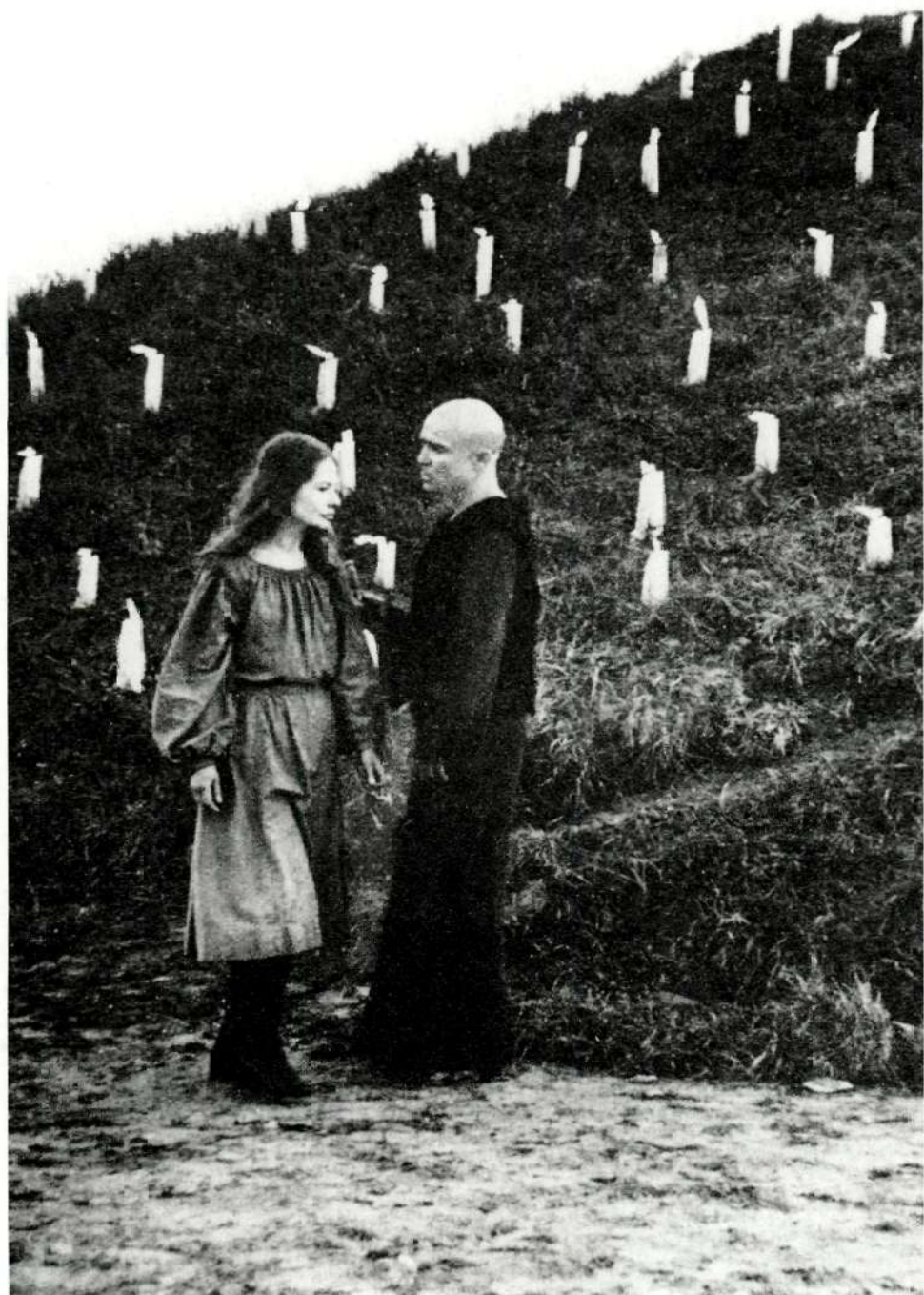
**F. G.:** Nad olid seal linna kohal, kahe meetri kaugusel kuhu näost. Vahtisid temaga tõtt. Seda kuhu pole keegi veel niimoodi näinud, keegi ei tea, kuidas see nägu seal välja näeb, mis kogu aeg linna valvab. See on vapustav visuaalne elamus.

**M. J.:** See ausammas oli algselt mõeldud István Horthy [Ungari riigihoidja Miklós Horthy poja — E. H.] mälestuse jäädvustamiseks, kes langes lennuväeohvitserina Vene rindel. Kuhu oleks palmioksa asemel kätel hoidnud lennukipropellerit ja selle jalamil oleks seisnud István Horthy kuhu. Hiljem, tänu marssal Vorošilovile, anti pooleliolevale ausambale praegune kuhu. Ausamba jalamile seati vene sõdurit kujutav skulptuur. Seda jutustab Mucsi kraanal Schererile. Vahva lugu, üks ole? Selles on sees kogu sajand.

Vestelnud GERGELY KOVÁCS

Ajalehest "Magyar Hírlap" 28. VIII  
1999 tõlkinud EDVIN HIEDEL

"Elektra, mu arm", 1974. Mari Töröcsik  
ja József Madaras.





"Jumal läheb tagurpidi", 1990.

MIKLÓS JANCÓSÓ on sündinud 27. septembril 1921. aastal Ungaris Vácis. Ta õppis Kolozsvári ülikoolis õigusteadust, etnograafiat ja kunstiajalugu. 1944. aastal sai ta õigusteaduses doktorikraadi ning tegeles seejärel mõned aastad Transilvaanias etnoloogilise uurimistööga. 1947—1950 õppis Budapesti Draama- ja Filmikunsti Akadeemias. Pärast lõpetamist tegi mitme aasta jooksul hulga ringvaateid ja lühidokumentaalfilme, põhiliselt kunsti ning etnograafia teemal. Mainigem mõnda: "Kangelaste väljak — meie muistsed mured ja rõõmud" (*Hősök tere — régi bínik és*, 1950), "Zsigmond Móricz 1879—1942" (1956), "Pekingi paleed" (*Peking palotái*, 1957). Aastal 1958 valmis Jancsó esimene mängufilm "Kirikukellad läksid Rooma" (*A harangok Rómába mentek*). Rahvusvaheline tunnustus tuli filmidega "Lindpriid"

Miklós Jancsó (paremal) ja operaator ning kaasstenarist Ferenc Grunwalsky filmi "Pagan võtku! Säased" võtetel 1999. aasta augusti lõpul. Tamás Szigeti foto



(*Szegénylegények*, 1965), "Tähed ja sõdurid" (*Csillagosok, katonák*, 1967) ning "Vaikus ja karje" (*Csend és kiáltás*, 1968). "Lindpriid" kujunes Cannes'i festivali sensatsiooniks ning kuuekümmendatel võitsid Jancsó filmid hulganisti auhindu. 1972. aastal Cannes'is tunnustati ta filmiga "Veel tahaks rahvas!" "Punane psalm" (*Még kér a nép*, 1971) parimaks režissööriks, "Allegro barbaroga" (1978) pälvis sealsamas 1979. aastal elutöö preemia. 1987 peeti teda Venetia festivalil žürii eripreemia vääriliseks ja 1992. aastal Montrealis parimaks režissööriks. Jancsó on filmikeelt jõuliselt uuendanud, ta ütles lahti paljudest kinematograafia tavapäraest elementidest, nagu süžee lineaarne arendus, põhjuslik-ajalised seosed, dialoog, tege-laste žanrile vastav iseloomustamine jm. Vastu-kaaluks asetas ta rõhu ruumi ja rütm dramaatilisele aktiivsusele. Tema töömeetodit iseloomustavad ülipikad kaadrid (plaanepisoodid), tegelaste maaliline ja sümboolne paigutus ning "koreograafiline" liikumine. Jancsó filmid on enamasti üle küllastatud muusikast ja tantsudest. Oma filmides kujutab ta sageli lakoonilise ekspressiivsusega Ungari ajaloo pöördelisi sündmusi, põimides nii mõnigi kord läbi erinevad ajastud, et luua üldistust. Jancsó töötab väga kiiresti, nii võttis ta filmi "Intriig ja lõpplahendus" (*Oldás és kötés*, 1963) üles ühe-teistkümmet päevaga ja kasutas selles vaid 12—13 plaani. Pikka aega on ta kaaslasteks olnud samad tegijad: kaasstenarist Gyula Hernádi, operaator János Kende, kunstnik Tamás Banovich, näitlejad György Cserhalmi, Mari Töröcsik, József Madaras, Zoltán Latinovits. Miklós Jancsó oli abielus ungari nimekaima naisrežissööri Márta Mészárosiga, nende poeg Miklós Jancsó junior operaator. Jancsó filmograafia sisaldab umbes 70 nimetust, ta on endiselt pidevalt teinud ka dokumentaalfilme. Miklós Jancsó valitud filmograafia: "Nii ma tulin" (*Így jöttem*, 1964), "Värvilised tuuled" (*Fényes szelek*, 1968), "Tälvine sirokkó" (*Téli sirokkó*, 1969), "Jumalal tall" (*Égi bárány*, 1970), "Patsifist" (*La Pacifista*, 1970), "Tehnika ja riitus" (*La tecnica e il rito*, 1971), "Rooma tahab uut Caesarit" (*Roma riuvoles Cesare*, 1973), "Elektra, mu arm" (*Szerelmem, Elektra*, 1974), "Isiklikud pahed ja avalikud naudingud" (*Vízi privati, pubbliche virtù*, 1976), "Ungari rapsoodia" (*Magyar rapszódia*, 1978), "Türanni süda ehk Boccaccio Ungaris" (*Zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon*, 1981), "Koit" (*L' Aube*, 1985), "Monstrumite aeg" (*Szörnyek évadjá*, 1986), "Jeesus Kristuse horoskoop" (*Jézus Krisztus horoszkópja*, 1988), "Jumal läheb tagurpidi" (*Isten hátrafelé megy*, 1990), "Ilusal sinisel Doonaul" (*Kék Duna keringő*, 1991), "Armastagem üksteist, poisid! — Suur ajusurm" (*Szeressük egymást, gyerekek! — A nagy agyhalál*, 1996), "Mulle andis Vanajumal Pestis laterna kätte" (*Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten*, 1998).

## SEITSE ELU. SEITSE LUGU

"AEG ARMASTADA". Stsenarist ja režissöör Dorian Supin, operaator Ago Ruus, helirežissöör Mart Otsa, heliinsener Koit Pärna, monteerija Kadri Kanter, produtsent Reet Sokmann. Filmigrupp tänab Tabivere Huviteatri truppi koosseisus Rein Annuk, Lii Kristerson, Endel Pekk, Linda Amjärv, Anu Aunap, Valdur Annuk ja Esta Sock, aga samuti Pilvi Pindmat, Rein Tanilood, August Laksi ja Aune Seppa. Filmis on kasutatud katkendeid Endrik Kerge näiteloo "Per aspera ad astra" (Fr. R. Kreutzwaldi "Kilplaste" ainetel): lavastaja Endrik Kerge, näitejuht Tõnis Lepp, kostüümid Liivia Kiisselilt. Filmi muusika: "Una furtiva lagrima" (G. Donizetti ooperist "Armujook"), katkendid G. Mahleri 5. sümfooniast, Gary Moore'i "With Love" ("Remember") jm. Video Beta SP, 52 min, värviline, © F-Seitse OÜ, 1999.



Stsenarist ja režissöör Dorian Supin on ühes intervjuus tunnistanud, et enne tõsielufilmi "Aeg armastada" juurde jõudmist polnud tal õrna aimugi ei Tabiverest ega seal tegutsevast huviteatrist. Aga kuskil alateadvuses olevat ta teadnud selle teatri ja trupi olemasolust. See teema tuli ise tema juurde.

Nii on ilus mõelda. Ent mitte ainult. Miks ei peaks seda uskuma? Miks peaks Dorian Supin vett segama? Või lihtsalt segast panema. Peale hea silma, vaistu ja ajanärvi peab dokumentalistile jaguma ka ausust. Ilma selleta ei tule midagi välja. Ta peab olema aus nii iseenda kui ka loomingu suhtes. Nii iseenda kui ka vaataja ees. Jah, mängufilmis võib režissöör vaatajaga mängida, dokumentaalfilmi žanr seda üldjuhul ei soosi.

Kunagi laulsid oktoobrilapsed ühe poolenisti isehakanud maailmaparandaja headest ja ausatest silmadest. Nii et ka siin on midagi paigast justkui ära nihutatud.

Miks ma nendest silmadest? Aga sellepärast, et Supinil on teravat silma, ta on ka ise väga hea operaator ja peale selle on ta silmavaates midagi väga ausat. (Käesoleval juhul võttis loo üles küll Ago Ruus.) Supini varasemate filmide põhjal võib öelda, et ta on romantiku hingega inimene ja looja ning seda on näha ja tunda ka tema silmis.

Lüüriline see sissejuhatus nüüd natuke sai. Aga ma eeldan, et Supini puhul nii võib. Supinile on ka dokfilmi tegemisel oluline teatud hingeline seisund, mingi seesmine välgatus haaramaks kinni ühest või teisest teemast. Supinis on rohkem emotsioone ja tundeid kui *ratio*'t ja see määrab ka paljuski

"Aeg armastada", 1999. Režissöör Dorian Supin. Kolm filmi seitsmest tegelasest: Linda töötab lasteaias ja armastab paadiga sõita, Rein kasvatab üksinda kahte tütarit ja roose ning kirjutab sonette, Esta on kaupluses müüja ja teda võlub operetimuusika.

tema filmide käekirja. Kuigi nii mõnelegi ei pruugi see käekiri täies mõodus meeldida. Näha võib selles pindmisi kobamist, dokumentalistika puhul ehk liigagi vähest närvitaju jms.



*"Aeg armastada".  
Seitsmekesi koos  
mängitakse kilplasi  
Endrik Kerge näiteloo  
"Per aspera ad astra".  
Ago Ruusi fotod*

Kahtlemata on Supini loojanatuuri vorminud seegi, et ta ei ela oma isamaal. Nii vist öeldakse, kui eeldada, et Eesti on talle siiski kodumaa. Eeldatavasti just see sümbioos, et ta, tühtpidi, on elanud lausa iga rakuga sisse kohalikku eluollu ja samas on oma hinge sügavamates soppides ja ei tea mis nähtamatute niitidega kinni esiisade kultuuris, ongi kujundanud Supinist Eesti oludes omanäolise filmilooja, dokumentalisti.

Dorian Supin võtab kätte ja teeb valmis lavastuslike elementidega filmi "Eraelu" (1998) kindral Laidoneri abikaasast. Toogi film leidis erinevat vastukaja; minu jaoks oli olulisim see, et üks järjekordne must auk ajaloos kisti lahti, ja tähelepanuväärne, et seda teeb mees, kes pole Eestis sündinud ja kel pole ka vanemate kaudu peegeldusi murrangulistest 40-ndatest aastatest, rääkimata isiklikest läbielamistest.

Nii on Supin täitnud Eesti ajaloos ja dokumentalistikas ühe augu, mida eesti kinestid võinuksid juba ammu teha.

Nüüd aga filmi "Aeg armastada" juurde.

Kui palju on täna Eestimaal huvi- või harrastusteatreid — kuidas neid ka ei nimetataks? Mina seda arvu ei oska öelda. Kindlasti mitte igas külas. Aga kindlasti on neid tunduvalt rohkem kui üks, Tabivere oma. Miks siis ikkagi Tabivere? Kas Tabivere torkab millegi poolest siin Eestimaal erilisel silma? Vist mitte. Nagu ka tema elanikud. Sellest loogikast lähtudes on, jah, õigus neil, kes ütlevad, et analoogse filmi võib valmis vändata ükskõik millise küla elanikest. Mis on omast kohast õigus. "Iga inimene on kordumatu," kõlab üks ilus lause. Jumalast õige.

Supinile on ette heidetud, et filmis olevat vähe sotsiaalset pinget. Vähest isegi õigustatult. Ometi on see linatöös tunduvalt

rohkem kui pelgalt portreefilm Tabivere elanikest või sealsest huviteatrist. (Kuigi videokassetil tituleeritakse filmi just portreefilmiks, seda kindlasti režissööri liigest tagasihoidlikkusest.)

Ometi pole see vaid Tabivere seitsme inimese portree. Ei koondportree ega ka pelgalt huviteatri lugu. Just need seosed, mis jäävad teatri ja portreeritavate/intervjueritavate vahele, on märkimisväärsed. Ja siinkohal oleks ehk küll tahtnud näha režissööri aktiivsemat sekkumist teemasse. Kas näiteks nende seitsme inimese vähem-rohkem ootamatult eluteele sattunud kõver viis neid eraldi, ükshaaval teatrisse või vastupidi — mingi ühendav asi tõi neid kokku teatritegemise juurde. Nende suhe teatri ja ühe eluetapi või isegi ühe eluviivuga — seda suhet ja sidet kahe pooluse vahel võinuks portreeritavate kaudu rohkem avada.

Vaataja saab küll aimu, et teater on nüüd see paik, mis ühel või teisel moel midagi kompenseerib. Aga kuidas just? Mida konkreetselt? Millega? Kooskäimisega või rollide abil. Võimalusega kas või paariks tunniks ennast ümber kehastada, kellegi teisena tunda ja eluslepp maha raputada. Inimese hinge sisse (kui raske see ka poleks) oleks tahtnud rohkem näha. Nüüd jäid need seosed justkui lõpuni avamata.

Ma ei tea, võib olla see kavatsus režissööril ka oli. Järsku ei tulnud intervjueritavad ise kaasa. Või vähemasti mõni neist.

Teater elus. Elu teatris. Teater on kui elu näitelava. Need on suured sõnad. Või kõlavad fraasid. Ja pahatihti ära leierdatud. Ometi eeldan, et Tabivere huviteatri trupi seitsme liikme eluloo taustal võinuks need seosed hoopis uues valguses näida, kui vaid nendele seostele oleks rohkem tähelepanu pööratud, neisse rohkem süüvitud.



Seitse inimest. Seitse elulugu. Seitse erinevat inimest, erinevat elulugu. Seitse erinevat jutustajat. Kõik ei ole siin kinni vaid režissööri ja operaatori tahtes. Palju jääb juhuse hooleks. Tegijate tahtest sõltumata. Kui mängufilmis ei tule kõik nii välja, nagu peab, võetakse uus duubel. Inimese hinge kallale kaks korda "noaga" ei lähe. Tuleb leppida sellega, mida välv pakub. *Carpe diem!* Samas on selles oma võlu, dokumentaalfilmi võlu.

Emotsionaalselt mõjub vaatajale kahtlemata kõige rohkem õpetajast sotsiaaljärevalvetootaja lugu. Tema elu jõnks on lihtsalt kõige suurem. Karjaku jutustus on tõepoolest eelneva kõrval justkui mittemidagiütlev. Umbes nii, et no korjab tühje pudeleid, las korjab. Ja mis siis. Ometi võib ju aimata, et temagi hing on kuidagi haavata saanud. Ammu üle keskea ja elab tänaseni üksinda. Nii võis aru saada. Tööd õieti polegi. Hing ikkabi justkui kuskile ära. Kuhugi, kus on ikka parem. Kus ehk keegi ootab.

Supini filmil on nukker ja lüüriline alatoon. Kuigi portreeritavad ju iseenesest ei hädalda. See pole leppimine paratamatusega. See on leppimine selle eluga, mis sulle on antud. Aga ometi selle elu parema poolega. Mille sisse jääb ka teatritegemine. Eks see iganädalane (?) koos proovis käimine tähenda neile seitsmele Tabivere elanikule ju midagi tunduvalt enam kui kuskil kultuurimaja külmas saalis kümnekonnale pealtvaatajale teatri tegemine või väljasõitudel bussis loekimine.

Võib-olla piiras aeg portreeritavate elu ja teatri sidemete täpsemat avamist. Aga siis tulnuks ehk kuskilt mujalt midagi kokku pigistada.

Head režissööri Dorian Supinit on tugevalt toetanud operaator Ago Ruus. Ja aines on pildiliselt suurepäraselt kaetud. Et raudtees, rongides, eriti lahkuvates rongides on midagi nukrat ja tabamatut, pole uudis. Rongi kui mineku motiivi on läbi aegade kasutatud.

Ometi ei mõju praegusel juhul kaadrid raudteest, ülesõidukohtadest ja rongidest juba ammuilma nähtute ja tüütutena. Siin töötab rongi motiiv. Et seal kuskil kaugel on teine elu, kuhu ehk üks või teine filmi "kangelastest" on ennast unistanud. Ainult kas see elu seal raudteekäänaku taga on parem?

Filmilõigud teatrilavalt "Kilplaste" etenduselt andsid linatesele veel justkui kolmanda mõõtmega. Kuuldavasti pidi **Endrik Kerge** esialgu Tabivere huviteatris välja tooma Shakespeare'i, siis aga muutis lavastaja oma esialgset plaani. Filmist (ideest, pildist jne) lähtuvalt mõjus "Kilplased" antud kontekstis kindlasti paremini.

Supini filmipilti, eriti ava- ja lõpukaadreid bussis, toetab suurepärase muusikaline kujundus. Donizettist paremat ei oskaks siia leida ja tahta.

DORIAN SUPIN on sündinud 25. septembril 1948. aastal Leningradis. 1950. aastast elab Eestis. 1971 lõpetas Leningradi Põllumajandusinstituudi taimekaitse eriala. Aastatel 1975—1997 töötas ETV "Eesti Telefilmis" režissöör-operaatorina. 1997 asutas ta iseseisva filmitootmisfirma OÜ "Kakskümmend neli" ning 1998 filmistuudion "F-Seitse", on selle osanik. Praegu töötab Supin vabakutselisel stsenaaristi, operaatori ja režissöörina. Filmograafia: 1975—1978 operaatori assistent ja multioperaator, 1978 "Siin me oleme" (mängufilm, op), 1978 "Arvo Pärt, sügis 1978" (dok, op), 1979 "Fantaasia C-duur" (muusikafilm, op), 1980 "Kontsert restoranile orkestriga" (muusikafilm, rež, op), 1981 "Ülemlaul" (dok, op), 1981 "Keskpäev" (mängufilm, II op), 1982 "10 minutit Peeter Toomaga" (muusikafilm, rež, op), 1982 "Luigeluum" (dok, op), 1982 "Muusikaed" (muusikafilm, rež, op), 1982 "Rituaal" (dok, op), 1983 "Tartu maraton" (dok, op), 1983 "Dialog" (dok, op), 1984 "Teine reaalsus" (dok, op), 1984 "Laul, mida eile polnud veel" (muusikafilm, op), 1984 "Noorus" (muusikafilm, op), 1984 "Palestra" (muusikafilm, op), 1985 "Defitsiit" (dok, op), 1985 "Raudrohuttee" (dok, op), 1986 "Viktor" (dok, multioperaator), 1986 "Ratastoolitants" (dok, op), 1986 "Keskea rõõmud" ("Tallinnfilm", mängufilm, II op), 1986 "Sügis 1987 Paralepa sadamas" (dok, op), 1987 "Liblikalend" (dok, op), 1987 "Narva kosk" (mängufilm, op), 1987 "Niguliste" (muusikafilm, op), 1988 "Bolero" (muusikafilm, op), 1988 "Kann allikal" (muusikafilm, sts, rež, op), 1988 "Need on ka meie lapsed" (dok, op), 1989 "Siis sai õhtu ja sai hommik" (dok, sts, rež, op), 1991 "Maailma valgus" (dok, sts, rež, op), 1992 "Aaria" (dok, sts, rež, op), 1993 "Muutumise vaev" (dok, sts, rež, op), 1994 "Surma tee" (dok, rež), 1996 "Armuavaldus" (mängufilm, rež), 1996 "Ja saagu teid palju..." (dok, sts, rež, op), 1997 "Eraelu" (dok, sts, rež, op), 1999 "Aeg armastada" (dok, sts, rež).

## “VENNASKOND” ÜLE “SINGER VINGERI”

“VENNASKOND. MILLENNIUM”. Režissöör Tõnu Trubetsky, käsikirj: Tõnu Karro, Tõnu Trubetsky ja Sandra Heidov, operaatorid Vladimir Voronov, Andres Suurevälja, Viktor Koškin, Heldur Eltermaa, Ain Lepp, Veiko Taluste, Leo Saar, Rita Amelkina, Ilona Vammus jt, montaaž: Hendrik Reindla ja Rainer Kask, teksti loeb Aarne Üksküla, produtsent Mati Sepping. Peaosades: Tõnu Trubetsky, Antti Pathique, Allan Vainola ja Kaspar Jancis; teistes osades: Mait Vaik, Alar Aigro, Üleri Ollik, Camille Camille, Hindrek Heibre, Rainis Kingu, Kristjan Mäets, Maret Pärnamets, Reginald Trubetsky, Teet Tibar, Tamur Marjasoo, Meelis Tauk, Andrus Konotopski, Indrek Tamm, Margus Jõemägi, Juhan Ulfsak, Merle Teinemaa, Riho Baumann, Jaak Joala, Kristi Luik, Marko Tamjärv, Marko Mägi, Pierre Joseph Proudhon, Rott ja Street. Video *Beta SP*, 90 min, värviline. © “Faama Film”, “Eesti Tösielufilm” ja *Trubetsky Pictures*, 1998.

“KOGU RAHA EEST”. Idee autor ja produtsent Avo Ulvik, muusika: Roald Jürlau, lavastus: Hardi Volmer, filmisid ja lõikasid Urmas Sepp, Andres Kull, Tõnis Terve, Iivi Ulvik ja Arpo Vatsel. Osades: Hardi Volmer (Volmi), Roald Jürlau (Rollo), Mihkel Raud (Miku), Rein Joasoo (Reinulja), Jaanus Raudkats (Jansa), Avo Ulvik (Ulveus), Andres Jüriado, James Horton, Bob Colley ja Fish. Video *Beta SP*, 26 min, värviline. © “Singer Vinger Produktioon”, 1998.

Raske on “Vennaskonna” 90-minutilise videofilmi puhul leida mingit ühist nimetajat, mille alla kõik seal toimuv viia. Ansambel jalutamas Helsingi tänavatel ja metroos. Katked kümnetest

kontsertidest. Pögenemine miilitsa eest kuskil 1987. aasta jõulupühal.

Kogu film ei moodustagi kokku mingit tervikut, ent mingil kummalisel kombel on see nüüvärd vennaskonnalik, kui üldse saab olla. Segane, paranoiline, katkestustega, halva kvaliteediga, paljud parimad lood üldse puudu.

See ei ole kindlasti *greatest hits* kogumik, mida sadade kaupa (Eesti mõistes suur arv) muusikapoodides müüdaks. “Vennaskond. Millennium” tundub olevat Tõnu Trubetsky nägemus “Vennaskonna” viieteistkümnendaastasest karjäärist ja on sellisena üsna sümboolne.

### “Vennaskond” ja 1984

Filmi algus annab vastuse ühele küsimusele, mida ükski endast lugupidav muusikaajakirjanik ei küsi, nimelt, miks on bändil selline nimi nagu “Vennaskond.”

Ekraanil voogab tsitaat George Orwelli hoiatusulmeraamatust “1984”, kus Vennaskond oli müütiline organisatsioon, kes võitles Suure Venna võimu vastu. Ja Tõnu Trubetsky pani “Vennaskonna” kokku just aastal 1984...

“Vennaskonna” videoid vaadates peaks unustama oma kriitikameele kaameratöö kvaliteedi, montaaži ja muu sellise suhtes. “Vennaskond” on alati olnud *underground*-bänd, ka oma kõrghetkedel, ja see video on *underground*-video. Pigem väärivad tähelepanu momendid ja pildid, mis siin vilksatavad. Näiteks 1993. aasta kontsert “Sõpruses”. Ruum on rahvast puupüsti täis ja inimeste ilmed väljendavad tõelist fanatismi. Nad ei tundu olevat purjus, vaid on tõsiselt armunud sellesse bändi. Nagu üks filmis intervjuueeritav tüdruk ütles: ““Vennaskond” on mu elu.”

Tekib küsimus, mille poolt erinevad nad maailma populaarseima poistebändi “Backstreet Boysi” fännidest, keda ma nägin tänavul Helsingis? Ega eriti milleski. Samasugune valmidus teha kõike, mida bänd ütleb, sama usk bändi toodetud sõnumisse, olgugi see “Backstreetil” ja “Vennaskonnal” kardinaalselt erinev. Ent siiski, sellest rahvast, kes oli 1993. aastal “Vennaskonna” kontserdil, voolas veel mingit mässulisust. *Rebel youth* — libisevad huulilt sõnad — selline noorus, keda praegu enam laialt ei näe.

*Underground*-videofilmi “Vennaskond. Millennium” (1998) režissöör ja bändi hing Tõnu Trubetsky.



## Mis sai punkarist?

Silmade ette jäi tollane "Psychoterrori" kitarrist Margus Müil, kes praegu, üllatus-üllatus, töötab seltskonnaajakirja "Kroonika" tegevtoimetajana. Kirjutab ja toimetab kiitvaid lugusid neistsamadest "täissöönud sitapeadest", kellest tema bänd "Psychoterror" veel paar aastat tagasi laulis.

Sümboliseerib siis "Vennaskonna" filmi nimi, "Millennium", ühe aastatuhande, ühe põlvkonna lõppu? Sa kas kohaned ja hakkad edukaks nagu Müil või lähed põhja nagu teine kuulus punkar Rott, keda siin filmis ka tema lahutamatu õllepudeligana näidatakse. Võib-olla on ka kolmas tee — Trubetsky oma — käia tähtsusetul tööel, teenida vähe raha, aga jääda ustavaks oma ideaalidele ja proovida neid tasapisi edasi järgida.

Mis Trubetskysse puutub, siis on ta filmis eri seisukohtadel, teadmata, kes ta tahab olla. Nagu kogu oma elu, tundub mulle. Kohati on ta nagu võitlev anarhist, kes rahvast sügavast orjaunest üles äratab. Siis jälle, oma raamatutes eelkõige, masse põlgav aristokraat, vürst, kes üritab elada talle väärilist taolisi-elu. Ka siin on näha vastuolu loos "Ootame Sind pimedusemaal" videos uhkelt valgel hobusel ratsutava vürst Trubetsky ja filmi lõpus "Elagu Proudhon" laulva süngemelise nahas anarhisti Trube vahel.

"Millennium" on vähemalt siin kirjutanu jaoks hea film ka sel põhjusel, et tekib mitmesuguseid seoseid, mida pole varem üldse märganud. Nagu näiteks, et "Pille-Riin" pakatab erootikast märksa enam kui romantikast, et Mait Vaik on geniaalne laulukirjutaja, et Kaspar Jancis on multiandekas helilooja ja näitleja, et Camille nägi "Vennaskonna" viuldajana palju armsam välja kui praegu diskobeibena.

Kogu "Millennium" on nii anti-MTV, kui üldse saab olla. Kui MTV-videotega haakuvad sellised sõnad nagu "kiirus", "action", "sära" ja "professionaalsus", siis "Millennium" on aeglane, rutiinne, tuhm ja ebaprofessionaalne. Kõlab masendavalt, ent kohati see skeem siiski töötab, siis kui aeglus on muudetud nii tapvalt venivaks, et see teeb videost omamoodi kunstiteose. "Ta lihtsalt hulgub

linnast linna" Kaspar Jancise keksiva sammuga on parim, "Pille-Riin" koos patsidega tütarlapse infantiilse naerutusega ei jää palju alla.

Kokkuvõttes, selle filmi vaatajale ei saa küll soovida, et *may tonight be extra special*, aga, jumal, kaitse "Vennaskonda" ning anna neile igavest elu lõppevas öös.

**Hardi Volmer** on professionaalne filmitegija. Kõigi eelduste kohaselt pidanuks ta tegema oma bändist "Singer Vingerist" fantastilise lühifilmi, kus on küllaldaselt huumorit, küünilisust, *action'*like momente ja efektno lõpp.

Unustage see kõik ära. "Kogu raha eest" tundub algul olevat sõpradele tehtud videoreportaaz "Kuidas me esimest korda Ameerikas käisime ja hästi mõnused mehed olime". Siis tulevad mängu ameeriklased ja tundub, et asi peaks nagu mängufilmi moodi olema. Oi, kui kuradima igav see on. Mitte ühtegi naljakat kohta.

Sisu räägib sellest, kuidas üks hästi šeff Eesti bänd üritab Ameerikas läbi lüüa ja suhtleb selleks paljude produtsentidega. Tulemust näete, kui viitsite filmi lõpuni vaadata. Mina pidin sellest arvustuse kirjutama, seetõttu ma vaatsin. Fänn vaatab võib-olla sellepärast, et näeb Volmerit, Rauda, Jürlaud ja teisi. Mittefännil aga pole mingit põhjust vaadata. See on vilets koduvideo. Okei, kaameratöö on hea ja USA plaadiprodutsentide viisakas käitumine bändi persesaatmisel imetusväärne. Ent sellega kõik lõpeb. Filmi vahele pistetud, samuti New Yorgis vändatud, ansambli video "Kogu raha eest" on esiteks muusikaliselt nõrk lugu ja teiseks ka igav vaadata.

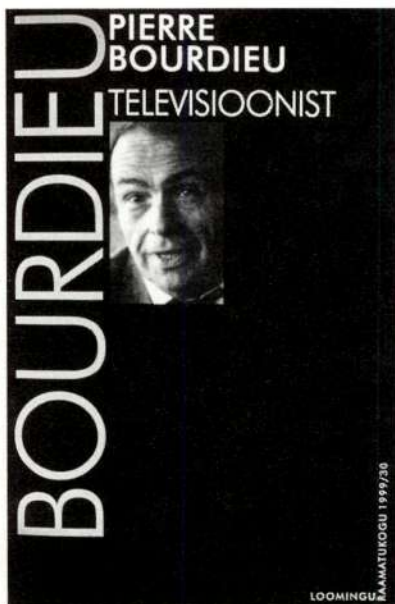
Unustage see lugu ja video ära. Te säästate kaksikümend kuus väärtuslikku minutit oma elust.

MAREK KALLIN (sünd. 12. oktoobril 1976 Tallinnas) õpib Tallinna Pedagoogikaülikoolis haldusjuhtimist. Töötab noortajakirjas "X" tegevtoimetajana.

"Singer Vinger" koosseisus  
Roald Jürlaud, Jaanus Raudkats,  
Rein Joasoo, Hardi Volmer, Avo  
Ulvik ja Mihkel Raud.



## PILDIKASTI PAINE



Pierre Bourdieu, "TELEVISIOONIST". Prantsuse keelest tõlkinud Hasso Krull. "Loomingu Raamatukogu" 1999/30. Kirjastus "Perioodika AS", Tallinn, 80 lk.

Televisioon on kujunenud kaasaja maailma kahtlemata olulisimaks meedianähtuseks. Igapäevaelu lahutamatu koostisosana on ta säilitanud enda ümber siiski omalaadse kõrgatmosfääri, miraaži paremast ja ihaldatavamast reaalsusest. Telemeedia on omandanud mõjujõu, mida pole võimalik ignoreerida isegi selle ägedaival vaenlasel — nendegi skaala ulatub labast ja pealiskaudset infomüra siiralt põlgavaist tippintellektuaalidest kõige põikpäisemate passeistideni. Siinkohal meenub Mihkel Muti kunagine võrdlus Tallinna ja Tartu vaimulaadi erinevusest, mille üheks indikaatoriks nimetas Mutt orienteeritust (manipuleeritavust?) telekanalitest, iseloomustades TV-d mõningase irooniaga "meie igapäevaseks leivaks siin "avarapilgulises ja ülevaatlikus" Tallinnas". Viidanud justkui

tartlaste suveräänsemale hoiakule, annab toodud mõtteavaldus tabavalt edasi ka televisiooni ja auditoriumi vastastikuse suhte — massimeedia lähtub alati sündmuste keskpunktist, olles seal, kus midagi "toimub", otsides, mis "müüb". Teadvustub televisioon meile enamjaolt rahvatribuuni või reklaamiagendi, ideelise genereerija või pelga takka-kiitjana?

Collège de France'i sotsioloogiaprofessor Pierre Bourdieu on raamatuks koondatud televestlustes "Televisioonist" iseloomustanud televisiooni infoajastu universaalse ja kompleksse fenomenina. Teravalt kriitiliste tekstide põhihoiak ei kaldu siiski kibestunud pessimismi ega ründavasse sarkasmi. Oma sõnul loodab autor olla "abiks kõigile neile, kes ise pildi alal töötades võitlevad selle eest, et asi, millest võiks saada otse demokraatia suurepärase instrument, ei muutuks sümbolise vahendiks" (lk 7). Samastades televisiooni küll kaasaegse maailma edevuse laada ja Narkissose peegli, märgib ta, et teatud tingimustel võib televisioonis esinemine olla mitte üksnes soovitatav, vaid moraalses mõttes otse kohustuslik väljastumine.

Millega seletab aga Bourdieu telemeedia sedavõrd võimast eduseisu teiste ajakirjandusvormide ees? Objektiivsete tehniliste ja sotsiaalsete tegurite kõrval juhib ta tähelepanu kahele erilisel määravale faktorile. Kõige võimsama vahendina vaataja mõjutamisel mainib autor nn reaalsusefekti, mis võib teleülekande muuta paelumaks kõige professionaalsemast raadiosaatest või ajaleheartiklist. Teise komponendina märgib Bourdieu dramatiseerimisvõimet, mille abil ka tühiseim süžee valutulult sulandub vaataja argielu olemuslikuks koostisosaks. Seda laadi salarelvi leidub televisioonil muidki ning kui meediat võiks taandada pelgalt meelelahutusnähtuseks, polekski küsimusel põhjust peatuda. Paraku on telemaailmal sedavõrd laialdane sotsiaalne kandepind, et iseenesest tõhus ja ere reaalsusefekt võib sähvata kaheteralise mõõgana, lõhkudes barjääri ühiskondlikult olulise küsimuste ringi ja lameda ajaviite

vahel. Ja nii upuvad põhimõttelise tähendusega probleemid nivelleeritud infomüra lõputusse laavasse. Aina enam ilmneb tendents kalduda teravate teemade käsitluselt üksikjuhtumite sensatsioonimaigulisele kajastamisele; olgu siis tegemist korruptsiooni, vägivalda, inimõiguste, narkomaania või mis tahes teise valupunktiga, ikka püütakse vee peal hulpiva jäämäe ülipüüdliku valgustamisega tähelepanu kõrvale juhtida selle jätkuvalt ohtlikuna edasi triivivalt põhimassilt. Igatahes mõjuvad turuliberaalide kulunud eneseõigustused *à la* "seda rahvas ju tahabki" sellises olukorras mitte üksnes küüniliselt ja piiratult, vaid otse ohtlikena. Arutluse lõpus jõuabki Bourdieu esmapilgul paradoksaalse, kuid sama enesestmõistetavalt loogilise järelduseni: "Demokraatia nimel saab ja tuleb võidelda publiku vastu" (lk 58). Prantsuse trükiajakirjanduse praegusest seisust jääb raamatu põhjal küll lohutu mulje — on's kuulsusrikaste traditsioonidega vaba ajakirjanduse lipulaevadest tõesti alles vaid tuhmunud nimesildid ja "Le Monde", "Figaro", "Paris-Match" jõhkra teelekspansiooni ees kaitsetuna lõplikult väljakuuarele tõmbunud?

Mitmes aspektis leiab raamatus käsitlust ka meedia ja poliitika omavaheline suhetatus. Televisioon tõuseb siinkohal eriti teravalt esile, kuna pildiline meedia on tegelikult ainsaks võimaluseks jõuda iga inimese/valijani eraldi, mõjutada kõige otsesemalt tema sümpaatiad ja veendumusi. Massimeedia piiramatuid manipuleerimisvõimalusi on kujutanud juba Orson Welles filmiklassika kullafondi kuuluvas meistriteoses "Kodanik Kane" (1941), mille peategelase prototüüp, esimese meediaimpeeriumi rajaja William Randolph Hearst saavutas Ameerika Ühendriikides sajandi esimesel poolel sisuliselt piiramatut võimutäiust. Tänapäeval suunavad mitmed meediamagnaadid juba otseselt riikide ja rahvaste igapäevaelu — alles hiljaegu oli lühemat aega Itaalia peaministriks Euroopa kommunikatsioonitööstuse tippfiguur Silvio Berlusconi, kaua aega kehtastas Venemaa võimuladviku halli kardinali Boriss Berezovski, häälekalt on mitmendat korda Ameerika presidenditooli nõudlemas Steve Forbes. Teleuudise oskuslikust esitamisest võib kujuneda aga poliitilises mängus võimas hoob, mille vallapäastetud laviin väljub meedia enesegi kontrolli alt uskumatu kergusega. Bourdieu toob grotesksevõitu näite Kreeka ja Türgi vahel aset leidnud sõjalisest konfliktist, mille inspireeris väikese eratelejaama vastustundetu üleskutse. Pahupidise efektina

mainib ta samas seoses ka 1986. aasta sügisel toimunud prantsuse kooliõpilaste streiki, mida ülespuhutud meediamaailis kujutati "uue 68. aastana", ehkki tegu oli üksnes poliitiliselt väljendusvõimetute noorte teadvustamata protestiavaldustega.

Nii või teisiti kujutab televisioon endast sedavõrd tihedalt ühiskonna struktuuriga läbipõimunud organismi, et tema vaatlemine nn puhta lehena pole lihtsalt võimalik. Võib-olla on tegemist meie ajastu omamoodi argonautide laevaga, mis kuldvillaku otsingul on sunnitud lõputult loovima avaliku arvamuse Skylla ja riigi/reklaamiandja Charybdis vahelises kitsas kanalis. Polegi siis imestada, et kõrgetasemelised eliitkanalid üksteise järel alla vandudes end *mainstream'i* meelevalda annavad. Bourdieu märgib ära prantsuse kultuurikanali "Arte", mis kommertskaalutlustel *prime time'i* keskpärasele meelelahutusele loovutas, lükates kaalukamasisulised saatesarjad "ohutule" hilisõisele ekraanijale...

Ehkki Bourdieu jääb oma järeldustes realistlikult illusioonituks, pole raamatu lõpul visanduv tulevikuperspektiiv sugugi üheselt tumemeelne. Tekstidele lisatud postskriptumis näeb autor pildilise meedia kvalitatiivse uuenemise võimalust tulevikus toimivas dialoogis ja koostöös kunstnike, kirjanike, õpetlaste ja — ajakirjanike vahel, mis aitaks integreerida ühiskonda senisest väärtuslikumaid ideid ja värskemaid mõttekäike ning annaks ajakirjandusele selle rolli, mis talle loomuomast ühiskondliku mõtte arengus võiks ja peaks kuuluma.



Eestist kaugel, kuid eesti keelega sugulaskeelsel Marimaal sündis kord tüdruk Tanja, kes on laulnud nii kaua, kui end mäletab. Suure gaasitrassi järgi kuulsust kogunud väikesesse kodukülakesse Pomarösse jääb esimene avalik esinemine, ja laul ise algas sõnadega *"Solnetšnõi krug, nebo vokrug"*.

Miks nii luuleline algus? Sest Tatjana Romanova, tänase seisuga Eesti Muusikaakadeemia magistrantuuri lõpetav lauljanna peabki ennast väga romantiliseks inimeseks. Mis on ka igati loomulik, arvestades, et ooperilaval on ta jõudnud juba kehastada kaht romantilise ooperiliteratuuri tuntuimat kangelannat, Verdi *"Rigoletto"* Gildat (1998, Eesti Muusikaakadeemia diplomiroll) ja Donizetti *"Lucia di Lammermoori"* Luciat (1999), millele lisandub veel Leonore partii taanlase Nielsen'i ooperis *"Maskeraad"* (1998, kõik *"Vanemuise"* teatri lavastustes). Lucia tuimematki hinge liigutava lõpuaaria ajal pääseb haprakel osatäitjal endalgi pisar üle palge voolama, ja see on väga halb, arvab ta kulmu kortsutades. Sest heal lauljal, korrutas lapsepõlve lauluõpetaja, peavad olema kuum pea ja külm süda.

Ka kogu Tatjana teekond Marimaa külakesest Maarjamaa ooperilavadele on omal kombel muinasjutulik, kust ei puudu õnnelikud kohtumised, helled heategijad ja palju pisaraid. Kuid — erinevalt muinasjuttudest pole esimesed rollid ja loorberid tulnud mitte havi käsil, vaid ainult ränga tööga. Milles, võib oletada, mängib oma osa noore lauljanna tugev enesekriitiline meel. *"Minu vanemal vennal on palju parem hääl kui minul. Tema on minust palju andekam,"* tunnistab Tanja. *"Mina lihtsalt töötasin ja harjutasin rohkem."*

Romanovate suguvõsa laultraditsiooni uurides tuleb välja, et vist polegi mari rahvuse esindajat, kes poleks võimeline vähemalt viisi pidama. Tanja vanaisa vend oli helilooja, tugevad lauljad on nii ema kui ka vend. Koos vend Saša ja täditütar Natašaga moodustati kodusteks kontsertideks trio *"Satana"* (Boney M-i eeskujul, vene keeles *"kurat"*, *"saatan"*), aga kuna see nimi kõlas siiski liiga

halvasti, otsustati vanaisale-vanaemale esinemiseks sellest loobuda. Tõsisemaks läks asi 7. eluaastaks, kui algasid klaveriõpingud maride pealinna Joškar-Ola muusika-kunsti ja koreograafia internaatkoolis. Kodust eemalolek ja range režiim tõi kaasa palju nuttu ja igatsust. *"Isa arvaski vahepeal, et loobume sellest koolist, aga ema oli vastu — kui ta juba hakkas, siis peab ka lõpetama. No ja nüüd ma siis lõpetangi oma õpinguid — siia maani."*

Suure klaveriharjutamisega üle mängitud käsi sündis muusikakeskkoolis vahetama eriala muusikateoretiku oma vastu. Varsti lisandus sellele ka laulmine ja nii ongi see kool lõpetatud kahel erialal. Pärast laureaadi tiitlit üleriiklikul noorte talentide võistlusel tuli ootamatu pakkumine jätkata lauluõpinguid stipendiaadina Eesti Muusikaakadeemias ja Tanja sai endale hästi sobiva, ka hääleliigilt sarnase õpetaja Anu Kaalu.

Algus Eestimaal tõi hulgaliselt uusi raskusi, mis tingitud ikka värske stipendiaadi enesekriitilisest maksimalismist. *"Mul on selline kompleks, et kui ma olen teises riigis, ma pean saama aru kõigest, mis minu ümber toimub! Ma pean! Õnneks hakati konsis kohe algusest peale minuga ainult eesti keeles rääkima."* Eestisse tulek ei olnud siiski saabumine päris võõrale maale: 4. klassis leitud kirjasõber Tiina oli pärit just Tartust.

Mitmekeelsus ongi Tanjat ümbritsenud nii Mari kui Eesti kodus. Mari keel, mis omakorda, nagu mari rahvusi, jaguneb Volga paremal kaldal eluneva mäe- ja vasakkalda niidumariks (Tanja pärineb niidumaride põlvest), omab tugevat sarnasust eesti keelega (mõned näited: käima — *kajaš*, magama — *malaš*, minema — *mijaš*). Kuidas suurrahva keel võib end väiksema keele kõneleja peale suruda, teab Tanja oma pere näitel. Kui vanem vend oli marikeelsest kodust täisvenekeelsesse lasteaeda siirdudes saanud tõelise šoki, otsustasid vanemad teise lapse puhul kodust keelt vahetada: omavahel jätkasid suhtlemist mari keeles, tütreaga räägiti nüüdsest vene keeles. Aga kuna suguvõssa kuulub tädi, kes vene keelt absoluutselt ei valda, ei saa ka emakeel päriselt rooste minna. Nüüdne elu ja reisid on sundinud peale ka suuremate euroopa keelte õppimise, ooperiliteratuuri mõistmine kannustas CD-ROM'idelt itaalia keelt õppima.

Tatjana Romanova novembris 1999.

Harri Rospu fotod



Praegused lemmikud ooperiheliloojate hulgast ongi itaallased, Donizetti ja Puccini kõigepealt. Või kui palju üldse saabki mingitest eelistustest rääkida — ilusat muusikat on loodud igal ajal ja igal maal, tähtsam on, et nii muusika kirjutamises kui ka laulmises oleks tunda vaimustust. Seotust kõrgema maailmaga. Ja ilu. "Kui me hakkasime ooperistuudios tegema Suppé ooperit "Kümme pruuti ja ei ühtki peigmeest" ja ma kuulsin esimest korda oma aariat, ei maganud ma öö läbi. Nii ilus muusika!" õhkab Tanja.

Kui juba niisugused lüürilise soprani unistusterolid nagu Gilda ja Lucia kahekümne kuue aastaselt lauldud, oleks rumalus veel millestki unistada. Vaimustuda saab iga-sugusest muusikast, ka kaasaegsemast, näiteks Schönbergist. Aga uusi pakkumisi võiks sellegipoolest tulla, eriti "Vanemuisest", sest "seal on nii ilusad inimesed ümberringi".

Rahu ja tasakaalu käib Tanja ammutamas vene õigeusu, Nikolai kiriku koorist. Peale musitseerimise saab elamisjõudu ka sealselt õpetajalt, kellega saab rääkida oma ja maailma asjadest ning kes kord, kui stipendium Marimaalt hiljaks jäi, aitas isegi majanduslikult toime tulla. Aga veelgi olulisem on

muidugi see, et sellest koorist leidis Tanja endale kindla toe kogu eluks, Tallinna noormehe Aleksei. Pulmareisi arvele läks sõit Itaaliasse koos kirikukooriga ja sealtpeale kannab lauljanna täisnime, mis peaaegu ühelegi dokumendile ära ei mahu: Tatjana Romanova-Vorontsova.

Paberimajandus ehk sulaselge bürokraatia tikub segama ka perekond Vorontsovi tulevikku, sest pärast magistrantuuri lõpetamist on stipendiaadi kohus jätkata valitud erialal töötamist oma kodumaal. Samas on elujärg just Eestis edenema hakanud: perekond Tallinnas, teatritöö Tartus... Ja ema helistab Marimaalt, et neil pole juba pool aastat palka makstud. Niisiis tuleb ainult loota, et "Vanemuise" teatri poolt algatatud kodakondsuse taotlemine õnnestuks.

Suurte ooperiprimadonnade elulood sisaldavad sageli kirjeldusi sellest, kui veidrat elustiili, müstilisi harjutusi või kentsakaid toidusedelit ooperidiivad oma sillerdava hääle säilitamise nimel harrastavad. Primadonna Romanovale meeldib pärast "Lucia di Lammermoori" osast "väljatulemiseks" oma valgesse "Mitsubishisse" istuda ja läbi öö Tartust Tallinna sõita — "siis on nii hea mõelda". Mis ei tähenda, nagu režiimi poleks üldse vaja pidada: valmistumine õhtuseks Luciaks algab päeval kell kaks, kell viis hakkab juuksur Tanja tumedaid juukseid Lucia soenguks sättima. Neli tundi enne etendust ei tohi süüa ja kaks tundi juua. Ja kaks päeva enne etendust pead pesta, sest see teeb hääle kohe madalamaks.

Huvi motosporidi vastu, tõsi, on kaasa toonud kaks avariid (viimane kord õnnestus lausa üle katuse käia), kuid sobib omal kombel jälle hästi tasakaalustama kodust elu. "Minul on auto, Alekseil on arvuti. Ja tema oskab väga hästi süüa teha." Autos võib ka väga hästi kergemat muusikat kuulata, näiteks Deep Forrestit ja Michael Jacksonit.

Meie jutujamine toimub ajal, mil ähvardava kiirusega läheneb aastanumbri pöördumine kahetuhandeliseks. Mida toob see number Tatjana Romanovale? "Ma tean, et sel aastal ma pean lõpetama oma magistrantuuri. Aga mingit graafikut mul ei ole. Kindlasti tuleb tööd edasi teha. Ja elu?...Elu läheb nagu läheb."

SVEN KARJA



THEATRE. MUSIC. CINEMA. 2000  
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".  
 EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC  
 EDITORS: TIINA ÕUN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR:  
 MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

## THEATRE

### ANDRUS VAARIK *Answers* (3)

Andrus Vaarik, the leading actor of the Estonian Drama Theatre speaks about his acting career in both the Youth Theatre and the Drama Theatre; contemplates the relations and co-operation between the director and actor and recalls his early career in the Tallinn Drama Theatre as a stage manager.

### HENDRIK LINDEPUU. *Grotowski — Polska, Post Mortem* (18)

The current issue of the magazine is devoted to Jerzy Grotowski, one of the most significant theatre directors, teachers and theatre theoreticians of the 20<sup>th</sup> century who died a year ago. The essay by Hendrik Lindepuu, translator and theatre historian, tackles Grotowski's fundamental ideas about theatre.

### JERZY GROTOWSKI. *From a Theatre Troupe to Art as Vehicle* (21)

This is the first publication of Jerzy Grotowski's essay which summarises the more important stages of his theatrical career.

### Persona Grata. *TATJANA ROMANOVA* (93)

The singer Tatjana Romanova is a Mari by nationality. She is currently studying at the Estonian Academy of Music for her MA degree. The most significant event in her career is the lead in "Lucia di Lammermoor" in the Vanemuine Theatre.

## MUSIC

### ANNELI JAANUS. *Overview of the National Opera Season of 1998/1999* (32)

A summary of the last season of Estonian National Opera — new productions, symphony concerts; statistics and reviews; problems connected with the building. Paul Mägi, musical director and chief conductor, also expresses his opinion.

### KRISTINA GARANCIS. *The Treasure-Bringing Goblin is a Zombie* (40)

Kristina Garancis reviews Eduard Tubin — Mai Murdmaa's ballet "The Goblin", premiered last October at the Estonian National Opera. This is the first Estonian ballet, also considered to be the best. Mai Murdmaa's efforts have given the ballet a new life.

### MARE PÖLDMÄE. *Composers Have Congregated for 75 Years Already* (46)

Estonian Academic Music Society was founded in

1924. At that time it united active professional musicians. The Society had its own string quarter, and published quite a lot (chamber music notes, overviews of Estonian music etc.). During the Soviet occupation the Society was abolished, to be replaced by the Moscow-based organisation called Sojuz Sovetskikh Kompozitorov, and its suborganisation the Estonian Composers' Union, uniting university-educated composers and musicologists. This organisation has today become the Estonian Composers' Union which regards itself as the legal successor of the 1924 Society. Mare Pöldmäe, the article's author, is a musicologist and so far the only paid employee of the Estonian Music Information Centre.

### MUSIC. EDUCATION. *TARTU* (50)

Interview with Mart Jaanson, the young director of the Tartu Music School. He is also a composer, musicologist and theologian. The interview tackles various serious problems in Estonian music education, but also the timeless questions associated with being a musician.

### AVO HIRVESOO. *The Versatile Hillar Saha* (55)

Hillar Saha graduated from the Tallinn Conservatory (1931) organ and composition class, later he became fascinated with history — Saha had an excellent overview of the archives and sources of our history of music, and was one of the first to write numerous papers on the subject in the Estonian language. In addition to all that he was an expert in Esperanto and belonged among the founding members of the Estonian Esperanto Institute in 1925. He was born on 29 November one hundred years ago.

### *Only a Madman Is Not Nervous on Stage. Interview with Vladimir Ashkenazy* (59)

A short interview with Vladimir Ashkenazy in connection with his concerts in Estonia on 24 and 25 October 1999. The interviewer was professor Lilian Semper, head of the piano department at the Estonian Music Academy.

## CINEMA

### PEETER TOROP. *In the Chronotope of Identity (On the Example of Georgica)* (62)

In the article the structure of "Georgica" is inspected both from the aspect of time and space. Thereafter this is united in a chronotopical analysis that allows to see identity search on an important position in the conception of the film. In the framework of these searches there will be shown such a drama arising from alternation of identity that has the poles of lost identity on the one hand and compensatory identity on the other.

**ELENA STISHOVA. Russian Trace (67)**

The longer article translated from the magazine "Iskusstvo Kino" No 4 1999 analyses three films made in the Baltic countries: Gitis Lukšas's "Lithuania by Moonlight" (1997), Laila Pakalpiņa's "Shoe" (1998) and Sulev Keedus's "Georgics" (1998).

**Foreign Press on Sulev Keedus's "Georgics" (73)**

The article consists of extracts from reviews published in "The Seattle Weekly", "Le Quotidien", "Corriere del Mezzogiorno", "Berliner Zeitung" and "Frankfurter Allgemeine" about Keedus's film "Georgics".

**A Film with Mosquitoes and the Locomotive Cemetery (76)**

The short article translated from the newspaper "Magyar Nemzet" (28 August 1999) speaks about the shooting of Miklós Jancsó's new film "Damn! The Mosquitoes" (Anyád! A szúnyogok) that started at that time.

**GERGELY KOVÁCS. Two Men, One Story (78)**

Interview with director Miklós Jancsó and cameraman Ferenc Grunwalsky. The article translated from the newspaper "Magyar Hírlap" (28 August 1999) tells about the making of Jancsó's previous film "The Lord's Lantern in Budapest" (Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten, 1998) and his new film "Damn! The Mosquitoes".

**JAANUS KULLI. Seven Lives, Seven Stories (85)**

A short review of Dorian Supin's (b. 1948) true-life film "A Time to Love" (studio "F-Seitse", 1999) which speaks about the Tabivere amateur theatre's

production "Per aspera ad astra" (based on Fr.R. Kreuzwald's "The Wise Men of Gotham", director Endrik Kerge), and portrays 7 inhabitants of Tabivere who take part in it. The reviewer finds that Supin's film with its sad and lyrical undertone has managed to give a general picture of the Tabivere people and of man's yearning for something bigger which cannot always be reached, and of people resigning to destiny.

**MAREK KALLIN. "Vennaskond" Above "Singer Vinger" (88)**

A review of two musical films: Tõnu Trubetsky's "Vennaskond. Millennium" (1998) and Hardi Volmer's "For All the Money" (1998). The reviewer finds the first a good underground video, the second a poor home video.

**PAAVO PÕLDMÄE. The Haunting TV Box (90)**

Review about Pierre Bourdieu's book "About Television" (Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme, 1996) which was translated into Estonian last year, and caused lively polemics. The reviewer finds that although Bourdieu remains realistically illusionless as for the future of television, the predictions at the end of the book are by no means totally grim.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

**Tallinnas:**

AS Rinder kiosk, Suur-Karja tn. 18  
 Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10  
 Kauplus "Kupar", Harju tn. 1  
 Kauplus "Akadeemiline Raamat", Narva mnt. 27  
 Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6  
 Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävala pst. 10  
 AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2  
 Perioodika müügiõsakond, Voorimehe 9  
 AS Lehti-Maja (R-kioskid)  
 AS Plusspunkt  
 Pika Jala Muusikaäri, Pikk jalg 2  
 Eesti Draamateater  
 Tallinna Linnateater  
 Von Krahli Teater

**Tartus:**

Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11  
 Postimehe Ari, Raekoja plats 16  
 OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

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

**Hea Ingeja!** Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

**NB!** Praaekesemlarid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkikoja poole sissekäik), tel 6 200 489.

**TOIMETUSE KOLLEEGIUM:**

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

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 26. 12. 1999. Formaats 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.



Olav Ehala muusikal "Nukitsamees". Lavastaja: Neeme Kuningas.  
Ülal: Kusti — Mati Vaikmaa, Nuki — Sander Kibuvits, Iti — Margit Saulep.  
All: Mõhk — Hans Miilberg, Metsamoor — Helgi Sallo, Tõlpa — Rostislav Gurjev.

*Harri Rospu fotod*



Viesturs Jansons Peremehena Tubina—Murdmaa balletis "Kratt"  
Rahvusooperis Estonia 1999. aasta oktoobris.

*Harri Rospu foto*

